

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года  
Выходит 4 раза в год

**№ 45/2018**  
Часть I

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-40132 от 11.06.2010  
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**

**Л. Ю. Егле**, кандидат культурологии, доцент

**Технический редактор**

О. В. Устимова

Редактор *Н. Ю. Мальцева*

Перевод *А. А. Шербинин*,  
член Союза переводчиков России

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

Адрес редакции:  
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 17.  
Журнал «Вестник КемГУКИ»  
Тел.: (3842)73-30-64. 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», 2018

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

**JOURNAL OF THEORETICAL  
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006  
Published quarterly

**№ 45/2018**  
Part I

The Mass Media Registration Certificate  
ПИ No. ФС77-40132 of 11.06.2010 by the Federal  
Service for Supervision of Communications,  
Information Technologies and Mass Media

**Founder, publisher**

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

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

**EDITORIAL BOARD**

**Editor-in-Chief**

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

**Administrative Secretary**

**L.Yu. Egle**, PhD in Culturology, Associate Professor

**Technical editor**

O.V. Ustimova

Editor *N.Yu. Maltseva*

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)73-30-64. 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", 2018

## СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

*Председатель совета:*

**Колин Константин Константинович**, доктор технических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, действительный член Международной академии наук (Австрия), Российской академии естественных наук и Международной академии наук высшей школы, главный научный сотрудник Института проблем информатики Российской академии наук (г. Москва, РФ).

*Члены совета:*

**Антипов Александр Геннадьевич**, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и русского языка, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Ариарский Марк Ариевич**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, РФ).

**Астафьева Ольга Николаевна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры ЮНЕСКО Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, директор Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации», член Российского философского общества, член Научно-образовательного культурологического общества, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (г. Москва, РФ).

**Белозёрова Марина Витальевна**, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник лаборатории этносоциальных проблем, Сочинский научно-исследовательский центр Российской академии наук (г. Сочи, РФ).

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

**Быховская Ирина Марковна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, социокультурной антропологии

## EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

*Department of the Editorial Council:*

**Kolin Konstantin Konstantinovich**, Dr of Technical Sciences, Professor, 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, Senior Research Fellow of the Institute of Informatics Problems of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

*Members of the Editorial Council:*

**Antipov Aleksandr Gennadyevich**, Dr of Philological Sciences, Professor, Professor of Department of Literature and the Russian Language, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

**Ariarskiy Mark Arieovich**, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Socio-cultural Activities, St. Petersburg State University of Culture, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (St. Petersburg, Russian Federation).

**Astafyeva Olga Nikolaevna**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the UNESCO Department of Institute of Public Administration and Civil Service, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Director of the Center "Civic Society and Social Communications," Member of the Russian Philosophic Society, and Scientific Education Culturologic Society, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

**Belozeroва Marina Vitalyevna**, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Sr. Researcher of Laboratory of Ethno-social Problems, Sochi Scientific Research Center, Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

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

**Bykhovskaya Irina Markovna**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Culturology, Socio-cultural Anthropology

и социальных коммуникаций, Российский государственный университет физической культуры, спорта, молодежи и туризма (г. Москва, РФ).

**Влодарчик Эдвард**, доктор исторических наук, профессор, ректор Щецинского университета (г. Щецин, Польша).

**Гавров Сергей Назипович**, доктор философских наук, профессор Российского нового университета, профессор кафедры социологии и рекламной коммуникации, Московский государственный университет дизайна и технологии (г. Москва, РФ).

**Донских Олег Альбертович**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии, Новосибирский государственный университет экономики и управления (г. Новосибирск, РФ).

**Игумнова Наталия Петровна**, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки, член Российской Академии Естествознания, действительный член и член Президиума Отделения библиотекосведения Международной академии информатизации, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

**Иконникова Светлана Николаевна**, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик Российской академии естественных наук, Международной академии информатизации, Международной академии наук высшей школы (г. Санкт-Петербург, РФ).

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

**Литерска Барбара**, доктор гуманитарных наук в области искусствоведения, профессор института музыки факультета искусств, Зеленогурский университет (г. Зелена Гура, Польша).

**Луков Валерий Андреевич**, доктор философских наук, профессор, директор Института

and Social Communications, Russian State University of Physical Education, Sport, Youth and Tourism (Moscow, Russian Federation).

**Włodarczyk Edward**, Dr of Historical Sciences, Professor, Rector of the Szczecin University (Szczecin, Poland).

**Gavrov Sergey Nazipovich**, Dr of Philosophical Sciences, Professor of Russian New University, Professor of Department of Sociology and Advertising Communications, Moscow State University of Design and Technology (Moscow, Russian Federation).

**Donskikh Oleg Albertovich**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of Philosophy, Novosibirsk State University of Economics and Management (Novosibirsk, Russian Federation).

**Igumnova Nataliya Petrovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Senior Resercher of the Russian State Library, Member of the Russian Academy of Natural History, Acting Member and Member of Presidium of the Library Science Department International Informatization Academy, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

**Ikonnikova Svetlana Nikolaevna**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of Theory and History of Culture, St. Petersburg State University of Culture, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, International Informatization Academy, International Higher Education Academy of Sciences (St. Petersburg, Russian Federation).

**Kinelev Vladimir Georgievich**, Dr of Technical Sciences, Professor, Department Chair of UNESCO, Russian New University, 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), Academician of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

**Literska Barbara**, Dr of Humanitarian Sciences in Art History, Professor of the Institute of Music of the Faculty of Arts, University of Zielona Góra (Zielona Góra, Poland).

**Lukov Valeriy Andreevich**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Director of the Institute of

фундаментальных и прикладных исследований, Московский гуманитарный университет, академик-секретарь Отделения гуманитарных наук Русской секции Международной академии наук, вице-президент Русского отделения Международной академии наук, вице-президент Международной академии наук (Австрия), академик Международной академии наук педагогического образования, почетный работник высшего профессионального образования, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Москва, РФ).

**Мазур Петр**, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой педагогики, Высшая государственная профессиональная школа в Хелме (г. Хелм, Польша).

**Малыгина Ирина Викторовна**, доктор философских наук, профессор, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ).

**Москалюк Марина Валентиновна**, доктор искусствоведения, профессор, ректор Красноярского государственного института искусств, профессор кафедры музыкально-художественного образования, Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева (г. Красноярск, РФ).

**Разлогов Кирилл Эмильевич**, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Бразильской академии философии, член Научного совета Российской академии наук по комплексной проблеме «История мировой культуры», руководитель комиссии Научного совета Российской академии наук по изучению и охране культурного и природного наследия, академик Российской академии естественных наук, академик-секретарь Национальной академии кинематографических искусств и наук России (г. Москва, РФ).

**Садовой Александр Николаевич**, доктор исторических наук, профессор, заведующий лабораторией этносоциальных проблем, Сочинский научно-исследовательский центр Российской академии наук (г. Сочи, РФ).

**Смолянинова Ольга Георгиевна**, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой информационных технологий обучения и непрерывного образования, директор Института

Fundamental and Applied Research of Moscow University for the Humanities, Academician-secretary of Humanitarian Sciences Section of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president of the International Academy of Sciences (Austria), Academician of International Teacher's Training Academy of Science, Honorary Worker of Higher Professional Education, Honorary Worker of Science of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

**Mazur Pyotr**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Pedagogy, State School of Higher Education in Chelm (Chelm, Poland).

**Malygina Irina Viktorovna**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation).

**Moskalyuk Marina Valentinovna**, Dr of Art History, Professor, Rector of Krasnoyarsk State Institute of Arts, Professor of Department of Music and Art Education, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russian Federation).

**Razlogov Kirill Emilyevich**, Dr of Art History, Professor, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, Honorary Worker of Arts of the Russian Federation, Honorary Member of the Brazilian Academy of Philosophy, Member of Scientific Council of the Russian Academy of Sciences on Complex Problem "History of World Culture," Head of the Commission of Scientific Council Russian Academy of Sciences for Studying and Protection of Cultural and Natural Heritage, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Academician-secretary of the National Academy of Picture Arts and Sciences of Russia (Moscow, Russian Federation).

**Sadovoy Aleksandr Nikolaevich**, Dr of Historical Sciences, Professor, Head of Laboratory of Ethno-social Problems, Sochi Research Center of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

**Smolyaninova Olga Georgievna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Information Technology Study and Continuing Education, Director of Institute of Education,

педагогике, психологии и социологии, Сибирский федеральный университет, член-корреспондент Российской академии образования (г. Красноярск, РФ).

**Сунь Юйхуа**, доктор педагогических наук, профессор, ректор Даляньского университета иностранных языков (г. Далянь, КНР).

**Тер-Минасова Светлана Григорьевна**, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой теории преподавания иностранных языков, президент факультета иностранных языков и регионоведения, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ), лауреат премий Фулбрайта и имени М. В. Ломоносова, почетный доктор Бирмингемского университета (Великобритания) и Нью-Йоркского университета (США).

**Ужанков Александр Николаевич**, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, действительный член Академии Российской словесности, член Научного совета Российской академии наук по изучению и охране культурного и природного наследия, член Общественного совета и Совета по науке при Министерстве культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

**Урсул Аркадий Дмитриевич**, доктор философских наук, профессор, профессор факультета глобальных процессов, директор Центра глобальных исследований, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, академик Международной академии наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик Академии наук Молдавии, президент Международной академии ноосферы (устойчивого развития), почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (г. Москва, РФ).

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

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

Psychology and Sociology, Siberian Federal University, Corresponding Member of the Russian Academy of Education (Krasnoyarsk, Russian Federation).

**Sun Yuhua**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector of Dalian University of Foreign Languages (Dalian, China).

**Ter-Minasova Svetlana Grigoryevna**, Dr of Philological Sciences, Professor, Department Chair of Theory of Teaching the Foreign Languages, President of Foreign Languages and Regional Study Faculty, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation), Winner of Fulbright and Lomonosov Awards, Honorary Doctor of University of Birmingham (UK) and New York University (USA).

**Uzhankov Aleksandr Nikolaevich**, Dr of Philological Sciences, PhD in Culturology, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Acting Member of Academy of Russian Literary Word, Member of of Scientific Council Russian Academy of Sciences for Studying and Protection of Cultural and Natural Heritage, Member of the Public Council and Council for Science of the Ministry of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

**Ursul Arkadiy Dmitrievich**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Faculty of Global Processes, Head of the Center for Global Studies, Lomonosov Moscow State University, Academician of the International Academy of Sciences, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Academician of Academy of Sciences of Moldova, President of International Academy of Noosphere (Sustainable Development), Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (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»*

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

**Красиков Владимир Иванович**, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Центра научных исследований, Всероссийский государственный университет юстиции Министерства юстиции РФ (РПА Минюста России), член-корреспондент Российской Академии Естествознания (г. Москва, РФ).

**Лесовиченко Андрей Михайлович**, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры народной художественной культуры и музыкального образования, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ).

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

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

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

#### *Раздел «Искусствоведение»*

**Проконова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры театрального искусства,

## SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

### *Scientific Editors of Sections*

#### *Section of Culturology*

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

**Krasikov Vladimir Ivanovich**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Chief Researcher Research Centre Russian, State University Justice Ministry of Justice (RPA Russian Ministry of Justice), Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History (Moscow, Russian Federation).

**Lesovichenko Andrey Mikhaylovich**, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Folk Art Culture and Music Education, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation).

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

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

**Minenko Gennadiy Nikolaevich**, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Petrovskiy Academy of Sciences and Arts, Member of International Slavic Academy of Sciences, Education, Arts and Culture (Kemerovo, Russian Federation).

#### *Section of Art History*

**Prokopova Natalya Leonidovna**, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theatre Art, Head of

заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Синельникова Ольга Владимировна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

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

*Раздел «Педагогические науки»*

**Гендина Наталья Ивановна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры технологии автоматизированной обработки информации, директор НИИ информационных технологий социальной сферы, Кемеровский государственный институт культуры, академик Международной академии наук высшей школы, заслуженный деятель науки Российской Федерации, член Постоянного комитета IFLA по информационной грамотности, эксперт ЮНЕСКО по проблемам разработки индикаторов медиа- и информационной грамотности (г. Кемерово, РФ).

**Заруба Наталья Андреевна**, доктор социологических наук, кандидат педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры, академик Академии педагогических и социальных наук, заслуженный учитель Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

**Костюк Наталья Васильевна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, директор НИИ межкультурной коммуникации и социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

Laboratory of Theoretical and Methodological Problems of Art History, Dean of Faculty of Directing and Acting Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

**Sinelnikova Olga Vladimirovna**, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Orchestral, Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

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

*Section of Pedagogical Sciences*

**Gendina Natalya Ivanovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Technology of Automated Information Processing, Director of R&D Institute of Information Technologies in Social Sphere, Kemerovo State University of Culture, Academician of the International Higher Education Academy of Sciences, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Member of the IFLA Standing Committee on Information Literacy, UNESCO Expert on Development of Indicators of Media and Information Literacy (Kemerovo, Russian Federation).

**Zaruba Natalya Andreevna**, Dr of Sociological Sciences, PhD in Pedagogy, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture, Academician of Academy of Pedagogical and Social Sciences, Honorary Teacher of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

**Kostyuk Natalya Vasilyevna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Director of R&D Institute of Intercultural Communication and Sociocultural Technologies, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

**Панина Татьяна Семеновна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, директор института дополнительного профессионального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева, заслуженный учитель Российской Федерации, действительный член Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

**Пилко Ирина Семеновна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры технологии документальных коммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры, член Совета Российской библиотечной ассоциации (г. Кемерово, РФ).

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

**Редлих Сергей Михайлович**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Ярошенко Николай Николаевич**, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности, Московский государственный институт культуры (г. Москва, РФ).

**Panina Tatyana Semyenovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, Director of Institute for Continuing Professional Education, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University, Honorary Teacher of the Russian Federation, Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

**Pilko Irina Semyenovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Documentary Communications Technologies, Kemerovo State University of Culture, Member of Council of the Russian Library Association (Kemerovo, Russian Federation).

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

**Redlikh Sergey Mikhaylovich**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

**Yaroshenko Nikolay Nikolaevich**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Head of Department of Sociocultural Activity, Moscow State University of Culture (Moscow, Russian Federation).

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Покровская Н. Н.</b> Арфа в эпоху Высокого Ренессанса и Барокко.....	13
<b>Леонова Н. В.</b> Сравнительное изучение музыкально-фольклорных традиций русских старожилов Сибири (постановка задачи, источники).....	30
<b>Исмагилова Е. И.</b> Песенная традиция чувашей Сибири в свете теории интонационной культуры этноса.....	39
<b>Петри Э. К.</b> Песни «Круга дня» в немецкой культуре (характеристика жанра).....	50
<b>Антипова Ю. В.</b> Из истории изучения массовой музыки в Новосибирской государственной консерватории.....	58
<b>Чжу Линьци.</b> Художественные характеристики и история развития современной китайской оперы «новой волны».....	66
<b>Королёва А. В.</b> Реквием Дьёрдя Лигети как феномен западного музыкального авангарда.....	72
<b>Кириянова Д. А.</b> О жизни и творчестве композитора Антонио Спадавекиа.....	78
<b>Сайгушкина О. П.</b> Творческая деятельность Пьера-Лорана Эмара: новые тенденции в современном музыкальном исполнительстве.....	83
<b>Юдин А. Н.</b> Уроки С. Рихтера-концертмейстера.....	93
<b>Лосева С. Н.</b> Синестетичность в творчестве И. Вышнеградского.....	101
<b>Лосева С. Н.</b> Музыкальность в структуре музыкальной одаренности: синестетический аспект.....	105
<b>Портнова Т. В. Э.</b> Дега – летописец французского балета: к вопросам исследования творчества художника.....	109
<b>Слесарь Е. А., Поздеев Н. Ю.</b> Творческий дневник в театральном искусстве.....	121

### ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

<b>Горюнова Е. С., Французская Е. О., Кулаковская К. В., Андреева Т. Л., Сидорова Т. Б.</b> Опыт реализации программы профессиональной переподготовки «Теория и практика преподавания иностранных языков (английский, французский, китайский, японский, корейский языки)» в Томском государственном университете.....	127
<b>Подгорная Е. А., Демиденко К. А.</b> Эволюция методов интенсивного обучения иностранному языку в отечественной практике (начало XIX века – 80-е годы XX века).....	135
<b>Третьяков А. Л.</b> Профессиональная подготовка экспертов в образовании в педагогическом вузе XXI века.....	146
<b>Моисеев Е. О.</b> Современные проблемы и перспективы применения электронных образовательных ресурсов в процессе обучения подростков эстраднему пению.....	150
<b>Палилей А. В., Мелентьева Л. Д.</b> Совершенствование системы обучения классическому танцу студентов-хореографов в вузах культуры.....	156
<b>Сергеева А. А.</b> Педагогические воззрения Русской Лапландии в этнокультурных традициях народа коми.....	162
<b>Благоевич Н., Илич В., Трапезникова О. А.</b> Из опыта использования художественных фильмов в обучении русскому языку в инославянской среде.....	168

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<b>Науменко О. Н.</b> Шахматный орнамент на скульптуре Николая Можайского в обско-угорской культуре.....	176
<b>Красильникова О. С.</b> Образ «Чужого» в межкультурной коммуникации: французы в рассказах очевидцев 1812 года.....	182
<b>Ишутина Ю. А.</b> К вопросу о трансформации статуса женщины в китайском обществе в эпоху осуществленной модернизации.....	187
<b>Ишутина Ю. А.</b> О специфике воспитания в семьях этнических китайцев в КНР, на Тайване и в США.....	196
<b>Ткачёва Н. Н., Ткачёв С. В.</b> Культурное влияние китайцев на аборигенное население Уссурийского края в середине XIX – начале XX века.....	204
<b>Макарова Н. И.</b> Символизм воды в фестивале входа в город французских королей в период Возрождения.....	213
<b>Фельдт И. Н., Егорова Е. Н.</b> Нейминг в современном Архангельске: общероссийские тенденции и региональная специфика.....	219
<b>Пронина С. А.</b> Подходы к классификации этнографических музеев под открытым небом Сибири	230
<b>Андреева Е. А.</b> Фотографическая коллекция Томского общества изучения Сибири в собрании Томского областного краеведческого музея.....	237
Алфавитный указатель авторов.....	247

## CONTENTS

### ART HISTORY

<b>Pokrovskaya N.N.</b> Harp in the Era of High Renaissance and Baroque.....	13
<b>Leonova N.V.</b> Comparative Study of Folk Music of the Old Settlers' Traditions of Russian Population in Siberia (Conceptual Problem, Sources).....	30
<b>Ismagilova E.I.</b> The Siberian Chuvash Song Tradition in the Light of Ethnos' Intonation Culture Theory.....	39
<b>Petri E.K.</b> Songs of the Circle of the Day in German Culture (Characteristics of the Genre).....	50
<b>Antipova Y.V.</b> From the History of Studying the Mass Music in Novosibirsk State Conservatoire.....	58
<b>Zhu Linji.</b> Artistic Characteristics and History of the Development of Modern Chinese Opera of the "New Trend".....	66
<b>Koroleva A.V.</b> György Ligeti's Requiem as Phenomenon of the Western Musical Vanguard.....	72
<b>Kiryanova D.A.</b> Composer Antonio Spadavecchia: Life and Creativity.....	78
<b>Saygushkina O.P.</b> The Creative Work of Pierre-Laurent Aimard: New Trends in Contemporary Musical Performance.....	83
<b>Yudin A.N.</b> Lessons by Sviatoslav Richter as a Concertmaster.....	93
<b>Loseva S.N.</b> Synestycticity in the Creativity of I. Vyshnegradsky.....	101
<b>Loseva S.N.</b> Musicality in the Structure of Musical Giftedness: Synesthetic Aspect.....	105
<b>Portnova T.V.</b> E. Degas, Chronicler of the French Ballet: to the Questions of the Research of the Artist's Creativity.....	109
<b>Slesar E.A., Pozdeev N.Y.</b> An Artist's Diary in Theatre Arts.....	121

### PEDAGOGICAL SCIENCES

<b>Goryunova E.S., Frantsuzskaya E.O., Kulakovskaya K.V., Andreeva T.L., Sidorova T.B.</b> Experience of "Theory and Practice in Foreign Languages Teaching (English, French, Chinese, Japanese, Korean)" Training Provision in Tomsk State University.....	127
<b>Podgornaya E.A., Demidenko K.A.</b> Evolution of Intensive Foreign Language Teaching Methods in Russia.....	135
<b>Tretyakov A.L.</b> Professional Training of Experts in Education in the Pedagogical University of the 21 <sup>st</sup> Century.....	146
<b>Moiseev E.O.</b> Modern Problems and Perspectives of the Use of Electronic Educational Resources in the Process of Teaching the Adolescents (Teenagers) Singing.....	150
<b>Paliley A.V., Melentyeva L.D.</b> Improving the System of Training the Classical Dance for Students of Choreography at the Universities of Culture.....	156
<b>Sergeeva A.A.</b> Pedagogical Attitudes of Russian Lapland within Ethnocultural Traditions of Komi People.....	162
<b>Blagojevic N., Ilic V., Trapeznikova O.A.</b> From the Experience of Use of Films in Teaching the Russian Language in Different Slavic Environment.....	168

## CULTUROLOGY

<b>Naumenko O.N.</b> Chess Ornament on the Sculpture of Nikolai Mozhaisky in the Ob-ugric Culture.....	176
<b>Krasilnikova O.S.</b> The “Foreigner” Image in Intercultural Communication: French in the Eyewitnesses’ of 1812 Stories.....	182
<b>Ishutina Y.A.</b> Some Aspects of the Changing Status of Chinese Woman in the Era of Implemented Modernization.....	187
<b>Ishutina Y.A.</b> The Specificity of Ethnic Chinese Family Education in the PRC, Taiwan and the USA.....	196
<b>Tkacheva N.N., Tkachev S.V.</b> Chinese Cultural Influence on the Aboriginal Population of the Ussuri Region in the Middle 19 <sup>th</sup> - Early 20 <sup>th</sup> Century.....	204
<b>Makarova N.I.</b> The Symbolism of Water in the Festival of French Royal Entry in the Renaissance.....	213
<b>Feldt I.N., Egorova E.N.</b> Naming in Modern Arkhangelsk: All-Russian Trends and Regional Specifics...	219
<b>Pronina S.A.</b> Approaches to Classification of Ethnographical Museums under the Open Sky of Siberia...	230
<b>Andreeva E.A.</b> Photographic Collection of the Tomsk Society of Siberian Studies at the Tomsk Regional Museum.....	237
List of Authors in Alphabetical Order.....	247



# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

## ART HISTORY

УДК 78.781.6

### АРФА В ЭПОХУ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА И БАРОККО

*Покровская Надежда Николаевна*, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры струнных инструментов, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: arfa333@yandex.ru

Статья посвящена изучению малоизвестной страницы в истории арфы – её роли в музыке барокко. В результате исследования обозначились этапы в эволюции инструмента с конца XVI до середины XVIII века. Стремление к преодолению диатонического устройства арфы, мешавшего ей влиться в процесс кардинальных изменений в музыкальной культуре Европы, стало главной тенденцией этого периода.

К освоению арфой хроматической шкалы мастера Испании, Италии, Англии и Германии шли разными путями, создавая инструменты с оригинальными органологическими характеристиками. Это были хроматические одно-, двух и трёхрядные арфы, диатонические двухрядные и крючковые инструменты. Их применяли в тех музыкальных формах и жанрах, которые были свойственны в данное время данной стране. На основе новых качеств этих инструментов происходили изменения в посадке и постановке рук играющих, в фактуре произведений для арфы, что привело в конечном счёте к развитию технической базы игры, к появлению исполнителей-виртуозов и к созданию национальных арфовых школ.

Создание хроматических и крючковой арф в эпоху барокко и репертуара для них профессиональными композиторами – это первый шаг в новой истории арфы. В ранний период создания европейской инструментальной музыки арфа была в главном русле развития всей музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** арфа, барокко, диатоника, хроматическая шкала, типы арф, репертуар, исполнители, мастера.

### HARP IN THE ERA OF HIGH RENAISSANCE AND BAROQUE

*Pokrovskaya Nadezhda Nikolaevna*, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of the String Instruments, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: arfa333@yandex.ru

The article is devoted to the study of a little-known page in the history of the harp, which is its role in Baroque music. The stages in the evolution of the instrument from the end of 16<sup>th</sup> to the middle of 18<sup>th</sup> century were identified as a result of the study. The main trend of this period became the desire to overcome the diatonic structure of the harp, which prevented it from joining the process of radical changes in the musical culture of Europe.

The masters of Spain, Italy, England and Germany went in different ways to the harp development of the chromatic scale, creating tools with original organological characteristics. They were chromatic one-, two- and three-row harps, diatonic two-row and hook instruments. They were used in those musical forms and genres that were characteristic of this country at this time. Based on the new qualities of these instruments, there were changes in the planting and staging of the hands of the players, in the texture of the works for the harp, which ultimately led to the development of the technical base of the game, to the emergence of virtuoso performers and to the creation of national harp schools.

The creation of chromatic and hooked harps in the Baroque era and the repertoire for them by professional composers is the first step in the new history of the harp. In the early period of the European instrumental music creation the harp was in the main direction of the whole musical culture development.

**Keywords:** harp, Baroque, diatonic, chromatic scale, harp types, repertoire, performers, masters.

В тысячелетней истории арфы есть немало «белых пятен», среди которых и арфовое искусство эпохи Барокко. По времени это художественное направление в музыке охватывает около 200 лет, по распространённости – страны Южной, Центральной и островной Европы: Испанию, Италию, Германию, Богемию и Англию. А по значению – это новый этап в развитии музыкального искусства Европы. За эти годы совершился переход от полифонии к оперной монодии и гомофонно-гармоническому стилю; появился новый жанр – опера, новая группа инструментов – скрипичное семейство и инструментальная музыка. Однако до нашего времени дошли лишь отрывочные сведения об арфистах, разных по названиям арфах в разных странах Европы и совсем мало музыки для них. Невольно возникает вопрос: звучала ли арфа в эпоху Барокко?

Если **да** – то какова была её роль, что она внесла нового в музыкальное искусство эпохи и что получила от него? Если **нет** – то почему она осталась в стороне от пути развития музыки? Судя по частым упоминаниям арфы в трудах М. Агриколы, Х. Бермудо, М. Мерсенна, М. Преториуса и других, она всё же была участницей процессов, приведших к новому витку развития инструментализма. Но как они отразились на самом инструменте и на искусстве игры на нём? Учёные описывают арфы с разными органо-логическими признаками, но не пишут, что ценного внесла каждая из них в постановку и технику игры, как изменились возможности арф, их акустические качества и фактура арфовой музыки.

Казалось бы, о манере игры и посадке за инструментом можно судить по иконографическим материалам: художники XVI–XVIII веков часто изображали арфу на картинах на мифологические и бытовые сюжеты. При этом о точном воспроизведении положения рук и пальцев на струнах говорить невозможно, так как чаще всего мы видим не игровые, а приукрашенные позы играющих. С большей степенью достоверности представлены изображения самих инструментов, их внешний

вид и размеры. Однако узнать об их устройстве можно лишь в тех редких случаях, когда в трактатах описаны новые виды арф и помещены их схематические изображения. Достоверны лишь редкие экземпляры арф, сохранившиеся в частных коллекциях и музеях, но по ним трудно составить представление об акустических качествах этих инструментов, так как на них, как правило, играть уже нельзя.

Важно также узнать, почему в разных странах один и тот же инструмент называли по-разному, и попытаться определить, чем ирландская **clair-sach** и уэльская **telyn** отличались от **arpa de dos ordenes** испанцев и **arpa doppia** итальянцев. Хотя выяснить, что каждая из них внесла нового и ценного в искусство игры на арфе и почему некоторые из них так быстро исчезли, можно лишь по тому, в каких формах и жанрах музыки они звучали. И тут возникают трудности. Печатных изданий барочной музыки, в которой звучала арфа, крайне мало. Большая часть её находится до сих пор в рукописном виде в государственных хранилищах или частных собраниях. Лишь в последние десятилетия музыковеды стали интересоваться сочинениями композиторов XVI века (А. Кабесона, Т. О'Керолейна, Л. Р. де Рибайи, Ф. Ф. Палеро, У. Лоуса) и переводить их из табулатуры в современную нотацию.

Более известны и находятся в лучшем состоянии произведения XVII – начала XVIII века. Это уже годы позднего Барокко, когда в результате предыдущего столетнего пути развития были созданы крючковая и первая педальная арфа системы И. Х. Гохбруккера. Об этих инструментах известно многое, но ещё не всё. Поэтому задачами данной работы были сбор и изучение противоречивых материалов по этим проблемам и попытка сделать из них выводы. Главная цель – привлечь внимание инструментоведов и музыковедов к изучению роли арфы в эпоху Барокко и в истории музыки.

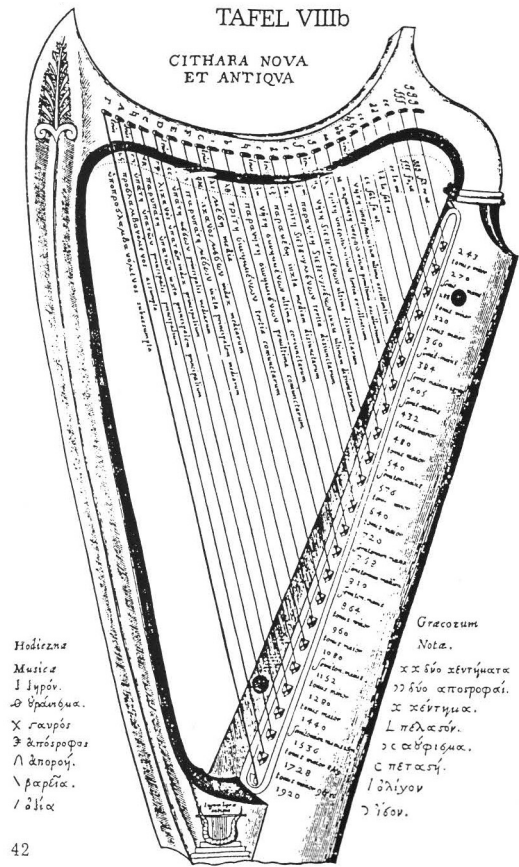
Крупнейший современный немецкий инструментовед Ганс Иоахим Цингель в своём тру-

де «Новое учение об арфе» утверждает: «Мы не знаем, когда, где и как наша арфа позднее получила своё, ей одной принадлежащее и до сегодня ей присущее имя» [36, т. 4, с. 24]. Точно указать место и дату появления этого названия у многострунного щипкового инструмента, которого в кельтских странах называли *clairsach* (Ирландия, Шотландия) и *teilyn* (Уэльс), конечно, нельзя, но можно попытаться определить ареал возникновения его нового имени и срок его распространения.

Кельтская арфа появилась на континенте не ранее IX века н. э. Это подтверждается её изображением в Псалтыре из университетской библиотеки Утрехта, датируемым приблизительно 860-м годом. Её приносили с собой барды, мигрировавшие из островных государств. На новом месте барды, благодаря высокому искусству игры на своих инструментах, становились либо придворными музыкантами, либо менестрелями. Кочуя с их бродячими труппами, они познакомили с *clairsach* и *teilyn* всю Западную и Южную Европу. Там инструменты потеряли свои родовые имена и стали называться собирательным именем *cithara anglica* или просто *cithara*<sup>1</sup>.

Это подтверждается иллюстрацией из трактата Марэна Мерсенна «Всеобщая гармония» («*Harmonie universelle*», Париж, 1637), где изображена арфа – трёхсторонний рамный щипковый инструмент – под названием *cithara nova et antiqva* (рис. 1). Название странное – его можно объяснить, на наш взгляд, только тем, что в Центральной Франции не было своей народной арфы, какой она была в Ирландии, Уэльсе и Южной Германии. Лишь в Нормандии и Бретани, где прежде обитали кельтские племена, арфа была хорошо известна, как инструмент труверов. В Южной Франции трубадуры предпочитали лютию. А в труппах жонглёров барды из островной Европы играли на своих инструментах, названия которых местное население не запоминало.

<sup>1</sup> Не следует путать древнегреческую кифару (*κίθαρα*) с *cithara anglica* эпохи Ренессанса. В Древней Греции кифара – большой мужской щипковый инструмент с четырёхсторонней рамой и определённым числом струн (7), натянутых параллельно резонатору, на котором играли плектром. Ирландская *clairsach* и уэльская *teilyn* – щипковый инструмент разных размеров с трёхсторонней рамой, с произвольным числом струн (от 12 до 25), натянутых под углом к резонатору, на котором играли пальцами.



aus Mersenne, Harmonie universelle, 1637

Рисунок 1. Арфа *cithara nova et antiqva* – трёхсторонний рамный щипковый инструмент

Мерсенн подробно описал китару. На раме, на струнах и резонаторе можно прочитать название каждой струны и узнать её длину. Он указал даже, что с извлечением звука на струнах си бекар (Н) получаем мажор, а с извлечением на расположенных рядом струнах си бемоль (В) – звучит минор, то есть арфа (китара) имела диатоническую настройку с элементом хроматики. Число струн у неё – 24, три с половиной октавы. Вероятно, определение *nova* (новая) дано инструменту по сравнению с древнегреческой кифарой, а определение *antiqva* (древняя) – по сравнению с уже появившимися хроматическими инструментами. Ведь уже в 1644 году в Париже появилась большая группа итальянских музыкантов, в том числе арфисты с новыми инструментами, носившими новое имя – *arpa*.

Название *cithara* сохранялось за арфой в Италии до конца XV века. Этот временной рубеж подтверждается перепиской Изабеллы д'Эсте (1474–1539) с музыкантом и музыкальным мастером Аталанте из Флоренции и Антонио Салимбене из Венеции [12, с. 96, 99]. 22 июня 1493 года Изабелла написала 2 письма: одно – к Антонио Салимбене в Венецию: «Мы желаем увидеться с Вами, если обнаружим в Венеции маленькую кифару [*cithara*]... и, если таковая отсутствует, быстро изготовить у какого-либо доброго мастера... на которой мы хотим научиться играть» [12, с. 99]. Другое к Аталанте во Флоренцию: «Желательно Нам иметь... маленькую кифару, по Нашему обычаю просим Вас, чтобы Вы... сделали оную в Вашей галантной манере и с таким количеством струн, каковое считаете нужным...» [12, с. 99].

Кем же был Аталанте, «один из наиболее примечательных музыкантов круга Гонзага, флорентинец по происхождению» [12, с. 95]? Судя по письму Изабеллы, Аталанте был музыкальным мастером, делавшим кифары и лиры. Но в примечании 12 к статье Е. В. Панкиной говорится, что «Аталанте вошёл в историю инструментализма как выдающийся игрец на *лире*...» [12, с. 101], а в 1494 году, в письме от 5 августа Изабеллы к Манфредо де Манфреди он назван *кифаристом*: «Мы желаем и просим тебя, чтобы Аталанте, флорентинец, *кифарист* стал восприемником ребёнка при крещении» [12, с. 96]. На стене *studiolo* в Палаццо Дукале в Мантуе висит маленький многострунный инструмент с трёхсторонней рамой из коллекции Изабеллы д'Эсте. По всем органо-логическим признакам – это арфа. Скорее всего именно о ней и шла речь в переписке маркизы с А. Салимбене и Аталанте. Но в Италии даже в конце XV века инструмент ещё не называли арфой.

Первое упоминание о ней под её современным именем – **Harfe** – встречается в большом труде Мартина Агриколы «*Musica instrumentalis deutsch*» (1528–1530). Во втором томе трактата описано устройство каждого из известных тогда инструментов, в том числе и арфы [14, с. 8]. По мнению Цингеля [36, т. 4, с. 24] слово *harfe* произошло от старонемецкого глагола *harpfen* – дёргать, щипать. Кроме того, глагол имел значение «играть на любом щипковом инструменте». Не только в Германии субстантивировали глагол, превратив его в название инструмента. Гипотезу

Цингеля подтверждают примеры из истории языков других стран.

От **латинского** глагола *harpogo* (грабить, драть), существительного *harpe* (крюк, серп) и прилагательного *harpaх* (цепкий) произошли **итальянские** глаголы и существительные *aragone*, *arpione* (крюк, гарпун), *arpioniere* (гарпунёр), *arpeggiare* (играть на арфе), *arpista* (арфист); **французские** – *harpin* (багор), *harpoon* (острога), *harpagon* (скряга, рвач), *arpèger* (играть арпеджо), *arpège* (арпеджио), *harpist* (арфист); **английские** – *harpy* (гарпия, хищник), *harpoon* (гарпун, острога, багор), *harper* (арфист); **испанское** – *arpa* (арфа). Во всех романских языках, распространившихся после завоеваний Цезаря, эти слова близки по смыслу и произношению. Больше того, они указывают на положение пальца во время игры: он должен быть согнут, как серп или крюк. Так арфисты играют до сих пор.

Можно утверждать, что, если создателями европейской арфы принято считать кельтские племена островной Северной Европы, то своё современное имя струнный трёхсторонний рамный щипковый инструмент получил на рубеже XV–XVI веков в Италии, благодаря близости итальянского языка с его латинским прародителем. Далее, как пишет К. Закс, «остаётся... лишь сослаться на... этнографический закон: все культурные новые изобретения распространяются радиально, пока не встретят непреодолимого препятствия» [5, с. 105–106]. Следуя этому закону, новое название инструмента – **arpa** – вместе с итальянской музыкой распространилось по Европе в том произношении и написании, которое было свойственно местному варианту латиницы.

В первую очередь новое имя, без изменений, стало известно в Испании, которая не избежала итальянской культурной экспансии, так как испанский анклав – Неаполитанское королевство – находилось на Аппенинском полуострове. Позже всех новое имя инструмента появилось в Англии, которая упорно противостояла католичеству и влиянию Италии и где вплоть до начала XVIII века свои национальные инструменты ирландцы, шотландцы и валлийцы продолжали называть *clairsach* и *telyn*.

Описывая устройства инструментов, Агрикола указывал и особенности игры на каждом из них, при которых пальцы сохраняли бы по-

ложение естественное для исполнителя. Так, на арфе можно было **одновременно** извлекать звуки, расположенные через струну, один над другим [36, с. 28], то есть **аккорд**. Этот вид фактуры, удобный арфистам, до сих пор вызывает затруднения при игре на других инструментах, на которых легче извлекать звуки, расположенные поступенно. Ещё проще и лучше звучащие аккорды арфист мог исполнять, цепляя струны быстро одну за другой, то есть **арпеджиато (arpeggiato)**. А постоянное исполнение аккордов в разбивку естественно привело к созданию такого вида фактуры,

как **арпеджио (arpeggio)**. Эти названия, в переводе на русский (**как на арфе**) недвусмысленно указывают на то, чем арфа обогатила европейский инструментализм на рубеже XV–XVI веков.

Риман считает «арфообразный бас» аналогом «альбертиевского баса» [14, с. 61]. Но Доменико Альберти жил уже в XVIII веке, то есть, позже того времени, когда в практике арфистов мог появиться подобный вид фактуры. Примером может служить партия арфы в Концерте Г. Ф. Генделя, написанном в январе 1736 года (пример 1) [15, с. 77].

Пример 1

Гендель Г. Концерт для арфы с оркестром В-dur, ч. I, т. 10–11, 16–17

В фактурном арсенале семейства струнных смычковых инструментов были диатоническая и хроматические гаммы, которых у арфы не было. Если до XV века арфа широко использовалась

в ансамблях с духовыми и щипковыми инструментами и в аккомпанементе пению, то с появлением виол и затем скрипок, для которых основным видом фактуры была гамма, она не смогла

участвовать в совместном с ними музицировании. Началось её отставание от того мощного развития инструментализма и гофонно-гармонической системы, которое происходило в XVI столетии. И хотя арфу продолжали использовать в сопровождении мотетов, баллад и мадригалов, её диатоническая шкала стала ощутимым препятствием для дальнейшего развития инструмента.

Однако ценность звучания арфы и её широкие возможности, как аккордового ансамблевого и аккомпанирующего инструмента стали импульсом к её усовершенствованию и, прежде всего, к освоению большего числа звуков, входящих в хроматическую шкалу. Увеличение числа струн приводило к расширению диапазона и одновременно к усилению давления на деку. Приходилось укреплять её и всю раму, что приводило к росту и утяжелению арфы. Таким образом, происходило постепенное изменение органологических признаков инструмента, и держать его на руках (при игре на ходу) и на коленях становилось всё трудней. Процесс этот начался, по-видимому, когда появилось новое название инструмента, и попытки усовершенствовать арфу уже с конца XV века делали мастера разных стран независимо друг от друга. Одни старались расширить её диапазон. Так, Роберт Нуген (Силезия) из-за небольших размеров инструмента добавил ряд верхних струн – нечто вроде второго мануала – для исполнения мелодии правой рукой. Другие пытались преодолеть её диатоническую природу, например, повышая строй инструмента на полутон при помощи ручного механизма [13, с. 38, 39, прим. 3]. Все эти изобретения не привились, но они обозначили путь развития арфы: освоение хроматической шкалы.

В первой половине XVI века, в период Высокого Ренессанса, инструментальная музыка получила мощный импульс к развитию. Создаются инструменты семейства виол и хроматические арфы с разными органологическими признаками в Испании, Италии и Англии. Процесс этот особенно ярко проявил себя в Испании.

В XV–XVI веках, после открытия Х. Колумба, она стала сильнейшим государством Европы. Богатства Нового Света рекой полились в страну, где следствием стал исключительный подъём искусства: это была эпоха Сервантеса, Эль Греко, Лопе де Вега. Тогда же там начинают печатать *табулатуры* – одна из первых попыток записи

звуков; возникает инструментальная музыка, произведена для отдельных инструментов, в том числе и для арфы.

Расцвет арфовой культуры Испании совпадает с золотым веком страны. Так, в Осуне в 1555 году Хуан Бермудо опубликовал труд «Объяснение музыкальных инструментов» («*Declaracion de los instrumentos musicales*») [31, с. III–IV; 21, с. 119, 122, 124, 139], в IV книге которого есть глава «Искусство настраивать и играть на арфе». В ней подробно говорится о двух видах арф: диатонической, как изжившей себя, и хроматической с одним рядом струн – «*arpa de una orden*». Если старый тип арфы соответствовал грегорианской псалмодии, основанной на диатонике, то мажорно-минорная система требовала инструмента, которому были бы доступны все звуки хроматической шкалы. Бермудо описал такую уже созданную 35-гиструнную арфу. Он отмечал, что этот инструмент звучал несколько по-иному, но выигрыш – *хроматика* – превышал ухудшение звучания [31, с. III, IV] (рис. 2).

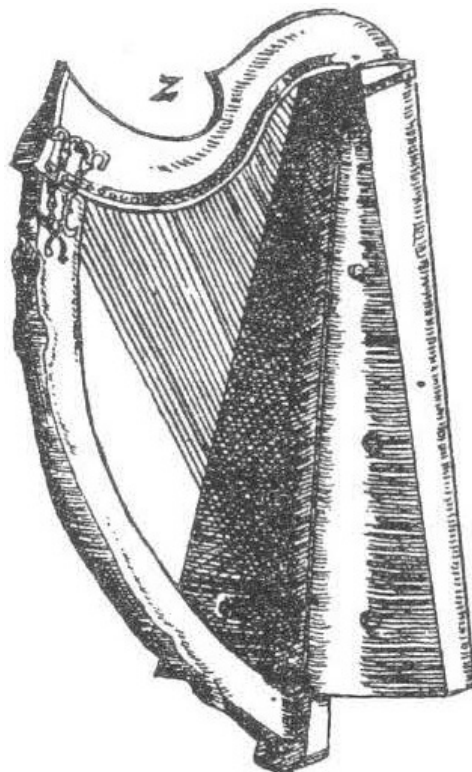


Рисунок 2. Хроматическая арфа с одним рядом струн

С 1546 по 1578 год в Испании в записи табулатурой появляется ряд печатных авторских сборников пьес для разных инструментов, среди которых арфа занимает одно из ведущих мест. Это «Tres libros de musica en cifras para vihuela» Алонсо Мударры (1546), «Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela» Луиса Венегаса Энестрозы (1557) и «Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela» Антонио Кабесона (1578). Примечательно, что крупнейшие испанские композиторы эпохи Высокого Возрождения поставили арфу в один ряд с самыми совершенными инструментами своего времени: органом, клавиром и лютойей (*vihuela de mano*). Это отметил талантливый арфист современной Испании – Никанор Цабалета. Он нашёл в архивах страны и опубликовал про-

изведения для арфы Рибайи, Палеро и Кабесона. «В Испании с конца XVI до середины XVIII века имела очень развитая совершенная хроматическая арфа. Это стало, без сомнения, основанием, отчего композиторы того времени ставили этот инструмент на один уровень с органом и клавикордом» [34].

Самой ранней печатной авторской пьесой для арфы является «Тьенто» А. Мударры, помещённая в III томе его Сборника [29; 31, с. 8]. Аккордовая фактура одновременно у обеих рук и хроматические ходы указывают на то, что она была написана для новой арфы, а красота музыки позволяет назвать её маленьким шедевром XVI века (пример 2).

Пример 2

Мударра А. Тьенто

О своих современниках Бермудо пишет: «Прекраснейшими исполнителями считаю Дона Хуана... Вильада... сеньора Вила... Франсиско Сото и Антонио де Кабесона – музыкантов Его

Величества» [8, с. 528]. Замечательны по музыке и сочинения «испанского Баха», слепого арфиста и органиста, придворного музыканта Карла V и Филиппа II – Дона Феликса Антонио де Кабесона

(1510–1566). Он стал создателем новых музыкальных форм и жанров: вариаций на народные темы и первых фугированных построений. Сборник сочинений Кабесона, изданный его сыном Эрнандо, содержал пьесы для клавишных, арфы и лютни. Он перевел сочинения отца в табулатуру и описал в предисловии к Сборнику хроматическую однорядную арфу: «...эта арфа настолько похожа на клавишные инструменты, что на ней без особых затруднений можно исполнять любые написанные для них (клавишных. – Н. П.) произведения». Общим у этих инструментов были объём звуко-ряда и игра обеими руками. Но важнее принципиальные отличия: разница в положении рук и в движениях пальцев. Сборник имел и дидактическую направленность. Это первая в истории арфы хроматия, в которой пьесы расположены по возрастающей сложности и с педагогическими указаниями («учить со счётом») [31, с. VI].

Народный музыкальный быт испанцев в XVI–XVII веках был полон песен, танцев и ночных серенад под аккомпанемент бродячих музыкантов. В состав уличных ансамблей входила и простая диатоническая арфа. Музыка этих ансамблей была издана в 1674 году в Сарагосе, как приложение к трактату Г. Ф. Б. Санца (1640–1710) «Instruction de musica sobre», рассчитанное на любителей. Оно содержало пособие для аккомпанемента на гитаре, арфе или органе, музыку из репертуара хугларов, арии и танцы в испанском, итальянском и французском стиле [1, с. 14].

Музыкальная жизнь Испании, связанная с богослужением, имела свою особенность. Литургия сопровождалась игрой на органе или арфе. Нередко обязанности органиста и арфиста нес один и тот же музыкант, как правило, выдающийся исполнитель и композитор. Известны имена арфистов, служивших в соборах Толедо, Валенсии, Мадрида. Это Хуан Идальго (1600–1685) – арфист, композитор, создатель первых испанских опер [8, с. 451, 452]. Позднее это Иобернарди и Махадо Лопе [36, с. 140]. Они играли на двойной хроматической арфе с 48 параллельными струнами, описанной в трактате Назарры «Escuela musica» («Музыкальная школа»).

Этот инструмент – **arpa de dos ordenes** – был изобретён в 1586 году итальянским мастером Джамбатиста del Violino (ДжакOMETTI). Она звучала в литургии и в оркестре. О ней упоминается в работах Ф. Ф. Рибайи (1677), Хуэте (1702)

и Уллоа (1717) [36, с. 140]. Такая арфа работы мастера Пере Эльтаса (1704) сохранилась в Барселоне. Переход из одного ряда струн в другой ряд был на ней неудобен для правой руки; поэтому приходилось прибегать к помощи левой, что стало прогрессом в области арфового инструментализма.

Среди арфовых мастеров Испании XVII века наиболее известен Хуан Педро Лопес [23, с. 14]. Инструмент, сделанный им около 1700 года, реставрирован и находится в Музее археологии Мадрида. Это двойная арфа эпохи Барокко с 29 струнами диатонического и 18 струнами хроматического ряда, с тонкой колонной и слабо выраженным изгибом консоли (рис. 3). Усовершенствованные хроматические инструменты делали и другие мастера. Испанскую **arpa doplada** с 47 струнами мастера Мартина Кайзера можно увидеть в музеях Авилы и Брюсселя.

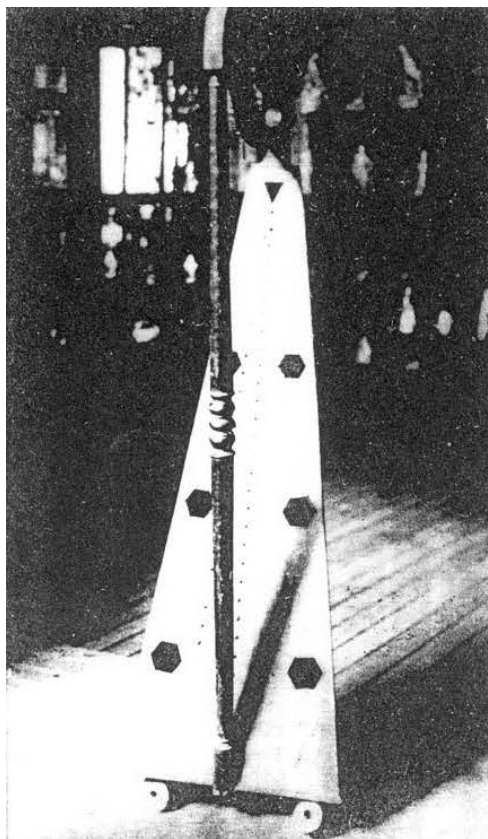


Рисунок 3. Арфа мастера Хуана Лопеса (реконструкция)

В эпоху Высокого Ренессанса музыканты Испании во многом способствовали созданию искусства игры на арфе. В сочинениях испанских композиторов XVI века она представлена как солирующий инструмент и занимает одно из ведущих мест в первых европейских печатных авторских изданиях и первых опытах инструментальной музыки Нового времени. Их пьесы рассчитаны на возможности нового хроматического инструмента, а Сборник А. Кабесона помимо высокой художественной ценности имеет и педагогическую направленность. С творчества Мударры, Кабесона и Палеро в Европе началось формирование национальных профессиональных школ, связанных с арфами нового типа. Создание хроматических арф и репертуара для них композиторами Испании – это первый шаг в новой истории арфы.

Возникновение стиля Барокко на рубеже XVI–XVII веков связывают с деятельностью флорентинского кружка любителя музыки и мецената графа Дж. Барди, приведшей к рождению оперы и гомофонно-гармонической системы. Идеологом нового направления был Винченцо Галилеи, которого Р. Роллан называет «наиболее умным человеком кружка Барди» [17, с. 15–16]. Его главным трудом, в котором Галилеи обосновал преимущества нового направления в музыке, стала книга «Dialogo della musica antica e della moderna» («Диалог о старой и новой музыке»), изданная в 1581 году.

В этом своеобразном манифесте будущего Барокко Винченцо поместил главу о темперации, где писал о преимуществе хроматической шкалы перед диатоникой полифонических школ. Он доказал это экспериментами, научно подтвердив то, что на практике уже осуществляли его старшие современники, деятели искусства Высокого Возрождения: композиторы, исполнители и мастера нескольких европейских стран.

В XVI–XVIII веках арфа в Италии звучала во всех жанрах музыки. Как аккомпанирующий инструмент она встречается в характерных для эпохи Барокко мотетах и мадригалах. Кр. Мальвещи использовал её в Заключительном мадригале, завершавшем бракосочетание Фердинанда Медичи (1589) Он был исполнен на площади Флоренции семью хорами и оркестром, в кото-

рый входили все смычковые (виолы да браччо и да гамба), все щипковые (арфы и все виды лютен), духовые, чембало и орган [6, с. 9]. В том же 1589 году Дж. Каччини использовал арфу в инструментальном концерте и как ансамблевый инструмент в «Интермеццо» [13, с. 102]. Мальвещи и Каччини писали для арфы *doppia*. В опере Дж. Барди «Гармония сфер» вечная Гармония пела под звуки чембало, китарроне и арф [17, с. 12–13].

Опера К. Монтеверди «Орфей» (1607) отличалась не только качеством музыки, но и ролью оркестра. В её партитуре 40 инструментов, в том числе простые арфы и хроматическая арфа *de dos ordenes* [33, с. 34]. Последняя звучит в III акте, где герой своим пением очаровывает Харона. Чтобы показать замечательное искусство Орфея, композитор прибегает здесь к виртуозному, с развитой мелодикой бельканто. Эта ария сопровождается пассажами арфы.

Арфу применяли в оркестре и другие композиторы Италии эпохи Барокко. С. Ланди в партитуре оперы «Святой Алексей» поручил ей басовую партию. В оркестре А. Стриджо преобладало сочетание арф с виолами и лютями [17, с. 62]. Чаще она звучала в *tutti* наряду с чембало и лютней (оратория С. де Броссара «Трое отроков в пещи вавилонской») [26, с. 1491].

Судя по музыке с участием арфы и по работам музыковедов, писавших о ней, напрашивается вывод, что в Италии арфа была распространена и как сольный, виртуозный инструмент и что в стране была сильная исполнительская школа. Это подтверждают многие источники. На рубеже XVI–XVII веков там были широко известны Помпео Уджьери – танцмейстер и арфист из Милана и Орацио Михи дель'Арпа [36, т. 4, с. 33]. Виртуозом в игре на арфе был глава неаполитанской композиторской школы Алессандро Скарлатти [13, с. 39; 10]. Певцом, виртуозом-арфистом и композитором был Марко Марадзоли (1619–1662) [17, с. 40].

Как пишет Р. Роллан, «в 1653 году в Мюнхене был дан первый... образец нового музыкально-драматического стиля «*Arpa festante*» («Торжествующая арфа») некоего итальянского монаха Маччиони – поэта, композитора, виртуоза на арфе...» [17, с. 91]. Это не единственный пример

деятельности итальянских музыкантов в Европе. Среди выдающихся итальянских певцов и музыкантов, прибывших в Париж ещё в 1644 году, был и Марко дель'Арпа, судя по фамилии – арфист [16, с. 53, прим.]. В 1645 году там же появился Луиджи Росси, создатель кантаты, лучший арфист Рима. Его брата Карло считали в Вечном городе лучшим арфистом после Луиджи [16, с. 61].

Все эти музыканты играли на двойной хроматической арфе с **двумя рядами перекрещивающихся** струн, которая появилась в Италии и Испании на рубеже XVI–XVII веков и о которой есть сообщения в трудах Э. Боттригари (1594), Дж. М. Артузи (1600), Героне (1613) и Иобернарди (1634). Это барочная **«двойная арфа»**: *arpa doppia* (итал.) или *arpa doplada*, *arpa gran doplada* (исп.), с числом струн до 61 и объёмом до 5 октав. Экземпляр итальянской *arpa doppia*, – «арга Laura Este» мастера **Г. В. Jakometti (1550–1603)** – сохранилась в Милане.

На ней к семи основным струнам гаммы были добавлены ещё пять, скрепляющихся с первыми около середины. Настраиваемые колки находились с двух сторон на струноносце, а в деке имелись два ряда отверстий для закрепления струн. Основные семь струн настраивались по диатонической шкале, а пять добавочных – как недостающие хроматические звуки (рис. 4).

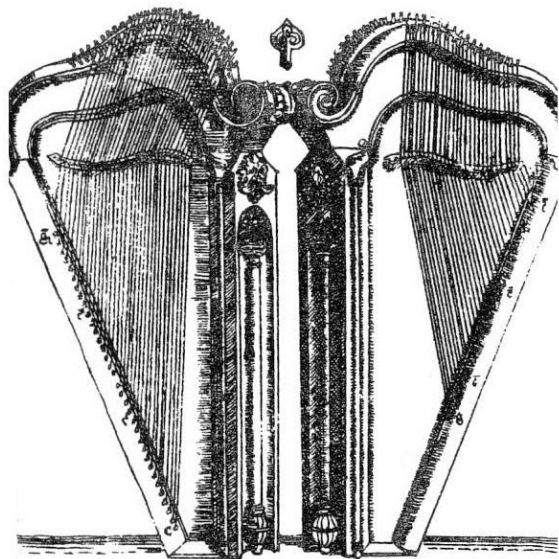


Рисунок 4. Хроматическая арфа с двумя рядами перекрещивающихся струн

Из итальянских мастеров, делавших арфы, можно назвать Джованни Челлини, [17, с. 60] и Дж. Дуифопругкара (1562), а позднее Джулио Марискотто (*Mariscotto*) [36, с. 28]. Инструментам известны три арфы, сделанные Антонио Страдивари – однорядные, небольших размеров. Арфа мастера из музея консерватории Неаполя высотой в 90 см. имеет 27 струн. Другой экземпляр находится в частной коллекции в Генуе [4, с. 38]. Значит даже в эпоху зрелого Барокко продолжали играть на простых диатонических арфах.

Арфовое искусство Италии имело прочную материальную базу. По свидетельству современников, там делали лучшие струны. Особенно славились своей выделкой миланские, а следующими по качеству считались римские. Вплоть до середины XIX века их экспортировали во все страны Европы, в том числе и в Россию [19, с. 132].

В Ирландии, Шотландии и Уэльсе, где арфа была подлинно народным инструментом, к XVI веку была создана своя **двойная диатоническая арфа**. Два ряда её струн настраивались в унисон для усиления звука. Эту арфу описал и поместил её изображение М. Преториус во второй части своего труда *«Syntagma musicum»* (*‘De organographia’*, т. 2, 1619). В XVII веке в Уэльсе, Италии и Южной Германии стали известны громоздкие арфы с тремя рядами струн, число которых доходило до 100. О них есть сведения у Иобернарди (1634), М. Мерсенна (1697) и В. К. Принтца (1690). Два ряда струн большой уэльской арфы *Telyn Dair Rhos* настраивались в соль мажоре, а средний ряд – как чёрные клавиши. Из 75 струн арфы 37 служили для игры левой рукой басовой партии; 27 – для исполнения мелодии правой и 34 – для случайных знаков [4, с. 32]. По сведениям из Словаря Гроува именно для этой хроматической арфы писали У. Лоус и Г. Ф. Гендель [9]. Известно имя шотландского мастера, делавшего подобные арфы. Это *Tim Holrough* (рис. 5). В Германии их делал мастер *Ratner M. Tharan*.

Р. Норт (1651–1734) пишет, что «англичане настолько же превосходны в инструментальной музыке, насколько итальянцы – в вокальной». Подтверждая это, Т. Смирнова в своей диссертации приводит цитату из работы С. Худякова: «По примеру английского двора Франциск I учредил оркестр из 16 рожков, 4 арф, 8 лютней, во-



Рисунок 5. Уэльская трёхрядная арфа Telyn Dair Rhe

лынок, 2 скрипок, 8 альтов, 2 флейт и 9 тромбон» [18, с. 47]. В статье о творчестве У. Лоуса из Словаря Гроува подчёркнуто, что в нём «особое место занимают сюиты-вариации для так называемого арфового консорта, состоящего из скрипки, басовой виолы, теорбы и арфы» [9]. Тембр арфы действительно обогащает общее звучание такого состава инструментов. О роли арфы в этом жанре английской барочной музыки пишет и М. Преториус: «Консорт – гармоничное, спокойное и нежное сочетание различных инструментов – харпсихорда или большого спинета с большой лирой, двойной арфой, лютней, теорбой, пандорой, пенорконом, китерном, басовой виолой, маленьким дискантовым фиделем, поперечной флейтой или блокфлейтой... в одном ансамбле» [18, с. 16, прим. 44].

Все эти высказывания свидетельствуют о действительно широком применении арфы английскими композиторами эпохи Барокко. То, что Г. Ф. Гендель почти 50 лет прожил в Англии, где арфу любили, отразилось в его творчестве. Могло сказаться также его знакомство с музыкальной культурой Италии, в частности – занятия с

Алессандро Скарлатти, который был известен, как арфист-виртуоз [13, с. 39]<sup>2</sup>. Арфа звучит и в оратории «Эсфирь» Генделя (1720) и в его инструментальной музыке. В 1736 году он написал Концерт для арфы или органа с оркестром, который был исполнен во время поста в антракте на премьере оратории «Торжество Александра». Его первым исполнителем был выдающийся слепой уэльский арфист Джон Пэрри (1710–1782). Уже в октябре 1738 года Концерт был издан [15, с. 77]. Его Urtext впервые был опубликован в немецком стотомном издании Собрания сочинений Генделя и переиздан в 30-х годах XX века, как № 6, ор. 4 из 20 его органных концертов [27].

Отличительным признаком музыки Барокко, к лучшим образцам которой относится Концерт Генделя, является неспецифичность его фактуры: она не отличается от клавишинной, в ней нет большого числа арпеджио и аккордов в широком расположении. По форме – это типичный инструментальный концерт своей эпохи: трёхчастный, небольшой по объёму. Авторских динамических указаний крайне мало, но характер музыки позволяет определить динамику как контрастную. Диапазон музыки не превышает четырёх октав; в партии правой руки преобладает мелкая позиционная техника, в партии левой – альбертиевы басы со скрытой полифонией.

Авторское обозначение темпа I части – *Andante allegro*; вероятно, это ещё спокойнее, чем *Allegro moderato*. По характеру – это жизнеутверждающая, почти маршевая музыка. Замечательная по красоте II часть – *Larghetto* – сочетает в себе элементы чаконны и арии *lamento*. В её бесконечной мелодии – интонации плача, стона, достигающие наибольшей выразительности в куль-

<sup>2</sup> О степени влияния итальянской инструментальной музыки на творчество Г. Ф. Генделя говорят его сочинения. Гендель был знаком с отцом и сыном Скарлатти, и Алессандро Скарлатти в своё время был арфистом-виртуозом, а Доменико стал одним из основателей современного пианизма. Итальянское арфовое искусство на рубеже XV–XVI веков было наиболее развитым в Западной Европе; его уровень был сопоставим с уровнем и ролью арфового искусства английских мастеров, так как островная Европа была родиной арфы, и традиции высочайшей арфовой культуры бардов не совсем угасли в Англии. Гендель смог аккумулировать в своих арфовых опусах достижения и итальянской, и английской арфовых школ.

минации. Но и здесь Гендель лишь регистром и предельной напряжённостью интонации показывает, что достигнута вершина формы. После неё оставлено место для каденции, которую по традиции сочинял исполнитель. Короткий финал идёт на одном дыхании; стремительный темп и синкопированный ритм придают ему танцевальный, праздничный характер.

В 1928 году в отделе манускриптов Берлинской библиотеки В. Дулова обнаружила первое венское (1826) издание двух пьес Генделя для арфы: *Тема с вариациями и Пастораль*. Даты их создания неизвестны; рукопись первой пьесы, хранившаяся в Прусской государственной библиотеке, ныне утеряна.

Тема с вариациями соль минор по фактуре имеет много общего с клавирными опусами Генделя. Три вариации цикла написаны по принципу ритмического ускорения движения, которое создаёт внутреннее напряжение в музыке. Пастораль – трёхчастная пьеса с контрастной серединой. Её основной музыкальный образ – танцевальный, народно-крестьянский. Средняя часть наполнена печальными, несколько изнеженными интонациями.

В статье «Гендель-арфист» Г. Цингель предположил, что гениальный музыкант играл на арфе, и ссылается при этом на портрет неизвестного молодого человека за арфой, который возможно мог быть Генделем. Как ни лестно арфистам думать, что великий композитор причастен этому инструменту, всё же убедительных доказательств тому нет [35].

Из-за диатонического устройства простой арфы её применение в оркестре и ансамбле было ограниченным. Изобретение хроматических арф ненамного улучшило положение, так как со временем выявились их недостатки: ухудшилось звучание, расстояние между струн в местах их переkreщивания было настолько узким, что пальцы работали с трудом, и возникла масса призвуков. Громко играть на них было невозможно, а из-за значительного объёма и веса – физически трудно.

Не только в Италии, Испании и Уэльсе понимали, что диатоника обедняет инструмент и нужно искать пути расширения его возможностей. В 1690 году неизвестный тирольский мастер сделал **крючковую арфу** (Hakenharfe) [11]. Это было **первым шагом к изменению настройки арфы во время игры**. Её устройство было несложным.

В верхнюю часть рамы под колками для настройки были вбиты крючки, сквозь которые свободно проходили струны. Играя правой рукой, нужно было левой повернуть под определённым углом крючок – и он зажимал струну, укорачивая её на установленную длину. Струна начинала звучать на полутон выше. Крючки были приделаны к струнам фа и до всех октав, и к основным тональностям – натуральным До мажору и ля минору – прибавились соль и ре мажор со своими параллельными. Для гармонического лада настраивали ключом седьмые ступени всех ступеней. Позднее крючки приделали ко всем струнам кроме си и ми, и стало возможным, применяя энгармонизм, играть во всех тональностях, а без применения его – в диэзных до си мажора включительно (рис. 6).

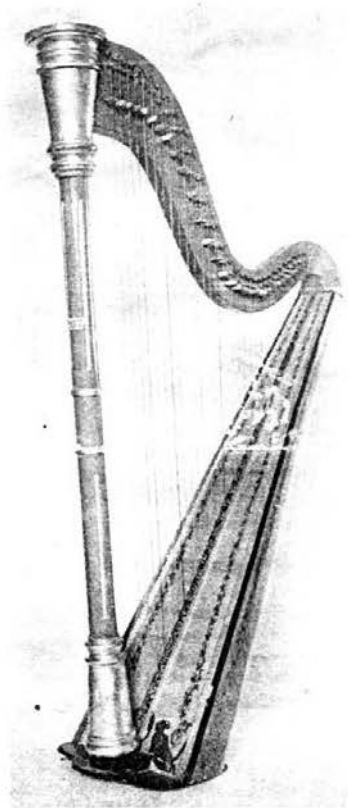


Рисунок 6. Крючковая арфа

Возможности этого инструмента также были ограничены. В бемольных тональностях играли только с применением энгармонизмов. Нельзя

было изменить звучание сразу всех одноименных струн, а левая рука эпизодически выключалась из игры для поворотов крючков. Трудно было гарантировать точное повышение на полутон, так как ввинченные в дерево крючки скоро разбалтывались и при колебании струны отходили от нужного положения. Возникали дребезжание и фальшь. Крючок уводил струну в сторону от нужного положения, и расстояния между струнами становились неравными, что мешало чёткому исполнению технических пассажей.

Несмотря на все отрицательные моменты, появление крючкового инструмента стало шагом вперёд на пути превращения арфы из инструмента с натуральным строем и одной тональностью в инструмент с диатоническим строем и многими тональностями. Она оказалась очень жизнеспособной и распространилась по всей Европе. В Богемии, Австрии, Южной Германии, Италии она стала народным инструментом. Её можно было услышать на улицах Москвы и Петербурга [19, с. 134]. **Крючковая арфа** дожила без принципиальных изменений до середины XX века в Чехословакии [25, с. 159] и стала прообразом современных народных арф Латинской Америки (рис. 7).



Рисунок 7. Уличный музыкант (Перу).  
Середина XX века

Вскоре после создания крючковой арфы стали совершенствовать её систему зажима струны, введя вилковые крюки, чтобы не допускать отклонения струны от начального положения [24, с. 1120]. Такие крючки применялись в Шотландии уже с конца XVII века [4, с. 29]. В 1701 году мастер Г. Муффат приделал к арфе основание [37, т. 4, с. 138]. Она стала выше и тяжелее; на ней приходилось играть сидя, ставя арфу на пол. Разновидность этой арфы с ножками, без основания, на которой можно было играть стоя, была инструментом бродячих музыкантов (рис. 8).



Рисунок 8. Бродячие музыканты в окрестностях  
Неханиц (Богемия). Начало XX века

В конце XVII – начале XVIII века барочные хроматические арфы уступили место крючковой, которая удовлетворяла требованиям времени, так как на ней можно было изменять высоту звучания струн во время игры и исполнять новые виды фактуры – гамму и мелкую технику, сложившиеся в композиторской и исполнительской практике той эпохи. Благодаря сравнительной лёгкости

овладения игры на ней и портативности, крючковая арфа распространилась по всей Европе, а центр арфового искусства переместился в Германию и Богемию.

Репертуар крючковой арфы состоял из аккомпанемента к народным песням и танцам разных стран [10, с. 47; 22, с. 18]. О нём можно судить по игре московского арфиста Лоренца, которого описал знавший его Я. Штелин. Лоренц около сорока лет пел в трактирах и домах, куда его приглашали, старые немецкие песни (шуточные, студенческие) под аккомпанемент маленькой переносной арфы, играл на ней менуэты, полонезы и обучал желающих [22, с. 88]. Устройство подобных арф было настолько просто, что их вполне мог сделать хороший столяр. Так к середине XVIII века этот инструмент был освоен и в России.

Для крючковой арфы как для солирующего инструмента крупнейшими композиторами Барокко и мастерами мангеймской и венской школ была создана высокохудожественная музыка крупных форм. В характерном для того времени жанре *трио-соната* написаны «Шесть сонат для флейты, альты и арфы» Й. Кр. Шикгардта (1670–1740). Последовательность из 4 частей в них та же, что в трио-сонатах **Ар. Корелли**: медленно, быстро, медленно, быстро, а тональности (до мажор, соль мажор, ми минор) говорят о предназначении для крючкового инструмента.

В доме И. С. Баха среди многих музыкальных инструментов была и арфа. Писал ли Бах для арфы? Установлено, что одна из его сюит для флейты и ария тенора из кантаты «Amore traditore» идут в сопровождении арфы. Сюиты ми мажор и ми минор написаны на двух строчках, но инструмент не обозначен. Исследователи творчества Баха полагают, что сюиты созданы для арфы, так как в них, по сравнению с клавишными сюитами, мало модуляций. Тональности же подходят и крючковой, и первой педальной арфе Гохбруккера с основной настройкой в до мажоре [32, с. 693, № 1006]. Бах нередко свои сочинения перелагал для нескольких инструментов, и обе эти сюиты существуют в авторских версиях для скрипки и лютни. Но арфистам не следует отказываться от наследия великого композитора только потому, что он счёл возможным предложить одну и ту же музыку разным инструментам [3, с. 2].

В Сюите ми минор (Прелюдия, Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Бурре, Жига) привлекает внимание Прелюдия, структура которой напоминает гениальную органную Прелюдию и Токкату ре минор. В ней такое же драматическое хоральное начало, сменяющееся фугированным Presto. Явно танцевальный характер имеют только французские танцы – Бурре и элегантная Куранта. Гаммаобразных пассажей в Сюите почти нет, кроме Жиги с её имитационной виртуозной фактурой.

По тональностям ми мажор и ми минор можно понять, что сюиты И. С. Баха предназначались крючковому инструменту, а сочинения Г. Ф. Генделя для арфы – Концерт си бемоль мажор, Пастораль, Тема с вариациями (все в соль миноре) – созданы для трёхрядной хроматической валлийской арфы. Судя по тональности соль минор, можно утверждать также, что и Сюиту № 7 из Восьми больших сюит Гендель написал для арфы. На это указывают выставленные в уртексте бемоли для отказа от случайных знаков. Они нужны только арфистам, как сигнал для перехода в другой ряд струн, но не нужны играющим на клавире [2].

Центром инструментальной музыки Европы в середине XVIII века становится Германия, где закладываются основы современного симфонического оркестра и формы сонатного аллегро. Однако крючковая арфа в оркестр Стамица не вошла. Для неё были созданы первые ранние классические сонаты и концерты композиторами-мангеймцами Фр. Бендой, Э. Эйхнером, И. Шенком, а позднее представителями венской школы Г. Х. Вагензайлем, Ф. Рустом, которые видели в ней инструмент сольный и ансамблевый. В их арфовых сочинениях основным видом фактуры становятся гамма и мелкая техника, которые привнесли в арфовое исполнительство новое качество – виртуозность. Вернихом, Венцелем и И. Г. Бакофеном были созданы первые школы для крючковой арфы. Появились и первые немецкие виртуозы: Х. В. Зааль, Мут, И. А. Кирхгоф и И. Мюльнер-Голнхофер<sup>3</sup>.

По свидетельству современников немецкий арфист Иоганн Андреас Кирхгоф (1722–1799) был выдающимся исполнителем на крючковом

<sup>3</sup> В Тироле существовала сильная школа музыкальных мастеров, среди которых были специалисты, делавшие арфы. К ним относится Каспар Тиффенбрукер, умерший около 1570 года.

инструменте и гастролитировал по всей Европе [28, т. 1, с. 225, 236–237]. В России его появление было воспринято, как художественно значительное событие. Он играл при дворе Анны Иоанновны как солист и оркестрант [30, с. 2] (рис. 10). Итальянских коллег Кирхгофа по оркестру поразил его репертуар. Я. Штелин пишет, что он играл концерты и сложные ансамбли мастеров мангеймской школы, которые для крючковой арфы создавали произведение крупной формы [22, с. 119].



Рисунок 9. Иоганн Андреас Кирхгоф.  
Портрет работы Э. Паульсена

С конца XV и до середины XVIII века, на которые приходится эпохи Высокого Ренессанса и Барокко, арфа прошла большой путь развития, состоявший из нескольких этапов, каждый из которых был связан с определённым видом инструмента. Это были простые диатонические арфы и хроматические с разными органологическими признаками. На каждом последующем этапе инструменты совершенствовались, их возможности расширялись и становились основой для разнообразной фактуры сочинений и для обогащения технической базы играющих.

**Арфа**, обретая на рубеже XV–XVI веков свое новое имя, – обогатила европейскую инструментальную музыку такими видами фактуры, как *аккорд*, *арпеджио*, *арфообразные* (*альбертиевы*) *басы* и штрихом *арпеджиато*. Она выросла и встала на землю, получив в 1701 году основание. Её диапазон увеличился до 5 с половиной октав, а левая рука освободилась для игры. Усилиями многих мастеров эпохи была достигнута цель всех улучшений в её конструкции: с созданием крючковой арфы стало возможным изменять звучание струн во время игры и была освоена хроматическая шкала. Освоив все тональности и новый для себя вид техники – *гамму* – арфа стала инструментом виртуозным и вытеснила из европейского инструментария ротту, круит, лиру и все виды хроматических арф.

Этапы развития инструмента совпадали с моментами наивысшего развития музыкального искусства в каждой определённой стране Европы. При этом арфа звучала в тех жанрах и формах, которые были характерны для данной страны в данный период.

В Испании при переходе от Ренессанса к раннему Барокко простую диатоническую и однорядную хроматическую арфу слышали в церкви, в сочинениях композиторов-профессионалов и на улице. В период среднего Барокко, когда Европа была очарована итальянским бельканто, двухрядные хроматические и диатонические арфы звучали в оперном оркестре, в аккомпанементе к мотетам и мадригалам.

В Англии и Германии, в годы позднего Барокко, связанные с возросшей ролью инструментальной музыки, с именами Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, с созданием Мангеймской школы, трёхрядная хроматическая и крючковая арфы были использованы во всех жанрах и формах музыки. Они звучали в трио-сонатах, ансамблях различного состава, в ораториях и кантатах, инструментальных концертах и сюитах, в составе оперных оркестров.

*Поэтому можно сделать вывод, что создание хроматических и крючковой арф и репертуара для них профессиональными композиторами в эпоху Высокого Ренессанса и Барокко – это первый шаг в новой истории арфы. Важно также, что в период становления европейской инструментальной музыки арфа была в главном русле развития всей музыкальной культуры.*

## Литература

1. Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. – Л.: Музыка, [Ленгрд. отд-ние], 1968. – 188 с.
2. Гендель Г. Ф. Сюита № 7 // Восемь больших сюит для фортепиано / ред. Н. А. Копчевский. – М.: Музыка, 1985. – 111 с.
3. Доброхотов Б. В. Предисловие // Бах И. С. Полифонические произведения. – М.: Музыка, 1973. – 51 с.
4. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. – М.: Совет. композитор, 1975. – 230 с.
5. Закс К. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии // Музыкальная культура Древнего мира. – Л.: Музгиз, 1937. – С. 90–108.
6. Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия. – М.: Музгиз, 1936. – Вып. II. – 209 с.
7. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1983. – Т. I. – 696 с.
8. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966. – 573 с.
9. Музыкальный словарь Гроува. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.
10. Ноль Л. История развития камерной музыки и её значение для музыканта. – СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1882. – 162 с.
11. О происхождении и усовершенствовании арфы // Литературные прибавления к «Нувеллисту». – 1863. – Февраль.
12. Панкина Е. В. Музыканты Изабеллы д'Эсте в переписке дома Гонзага // Сиб. муз. альм. – 2003. – Новосибирск: НГК, 2006. – С. 93–101.
13. Поломаренко И. А. Арфа в прошлом и настоящем. – М.: Музгиз, 1939. – 312 с.
14. Риман Г. Музыкальный словарь. – М.: Юргенсон, 1901. – 1531 с.
15. Роллан Р. Гендель. – М.: Музыка, 1984. – 255 с.
16. Роллан Р. Музыканты прошлых дней. Мазарини и музыка. – Л.: Худож. лит., 1935. – 470 с.
17. Роллан Р. Опера в XVII веке. Италия, Германия, Англия. – М.: Музгиз, 1931. – 131 с.
18. Смирнова Т. В. Английские консортные жанры конца XVI – первой половины XVII веков: дис. ... канд. искусств. – Новосибирск, 2009. – 387 с.
19. Столянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. – Л.: Мысль, 1926. – 187 с.
20. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. – М.: Музгиз, 1959. – 267 с.
21. Фролкин В. А. Хуан Бермудо и его музыкально-педагогические воззрения // Ист.-теорет. вопр. западноевроп. музыки (от Возрождения до романтизма). – М., 1978. – С. 118–141. – (Тр. ГМПИ им. Гнесиных; вып. 40).
22. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Л.: Тритон, 1935. – 190 с.
23. Ibanez Cristina Bordas. Reencuentro con el Arpa de Juan Lopez (Toledo, ca.1700). – Valencia: Edita A.A.A.A. "Nicanor Zabaleta", 1991. – P. 14–17.
24. Kunitz H. Die Instrumentation. Teil XI. Harfe. – Leipzig: VEB, Breitkopf und Härtel, Musikverlag, 1960. – S. 1119–1224.
25. Kunz L. Die Volksinstrumente der Tschechoslowakei. Teil I // Handbuch der europäischen Volksinstrumenten. Seria I. – B. 2. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974. – 186 s. [Text: 91–96 s.].
26. Lawrencie L. de la. Musique de Luth, de Guitare et de Harpe // A. Lavignac et L. de la Lawrencie. Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du conservatoire. – I partie. Histoire de la musique. XVII et XVIII siècle. France. Musique instrumentale. – Paris: Librairie Delagrave, 1931. – V. 18. – P. 1490–1491.
27. Lenzewski sen Gustav. Vorwort // G.F. Händel. Konzert für Harfe oder Orgel (Cembalo oder Klavier) und Orchester. – Berlin: Ch. Fr. Verweg, O.J. – 14 s.
28. Mooser A. Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIII siècle. – Geneve: Mont-Blanc, 1948–1951. – V.1. – 412 p.; V. 2. – 683 p.
29. Mudarra A. Tiento // Antologia di composizioni per arpa del Rinascimento spagnolo. – Milano, Ricordi, 1977. – P. 18.
30. The Power of the Harp. Exhibition catalogue. Ed. by Mette Müller. – Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling. – Copenhagen, 1993. – 31 s.
31. Rotondi Giuliana Albasetti. Prefazione. Note relative agli autori e ai pezzi // Antologia di composizioni per arpa del Rinascimento spagnolo. – Milano: Ricordi, 1977. – X + 27 p.
32. Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach /Bach-Werke-Verzeichnis/. – Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel, 1966. – 747 s.
33. Tournier M. La Harpe à travers la monde et l'écrit de la Harpe. – Paris: Lemoine, 1959. – 94 p.

34. Zabaleta Nicanor. Vorwort // Original Harp repertoire. Spanish Masters (XVI and XVII Century). – London: Schott & Co, LTD. – 1954. – 7 p.
35. Zingel H.J. Haendel, le harpist // Association Internationale des harpists et Amis de la Harpe. – 1969, printemps. – P. 20–22.
36. Zingel H.J. Lexikon der Harfe. – Regensburg, 1977. – S. 42.
37. Zingel H.J. Neue Harfenlehre. – Leipzig: VEB Hofmeister, 1969. – B. 4. – 191 s.

## References

1. Volman B.L. *Gitara i gitaristy [The guitar and guitarists]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1968. 188 p. (In Russ.).
2. Gendel G.F. Syuita № 7 [Suite № 7]. *Vosem' bol'shikh syuit dlya fortepiano [Eight large suites for piano]*. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 111 p. (In Russ.).
3. Dobrokhotov B.V. Predislovie [Foreword]. *Bakh I.S. Polifonicheskie proizvedeniya [Polyphonic production]*. Moscow, Muzyka Publ., 1973. 51 p. (In Russ.).
4. Dulova V.G. *Iskusstvo igry na arfe [The art of playing the harp]*. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1975. 230 p. (In Russ.).
5. Zaks K. *Muzykal'naya kul'tura Vavilona i Assirii [Musical culture of Babylon and Assyria]. Muzykal'naya kul'tura Drevnego mira [Musical Culture of the Ancient World]*. Leningrad, Muzgiz Publ., 1937, pp. 90-108. (In Russ.).
6. Ivanov-Boretskiy M.V. *Muzykal'no-istoricheskaya khrestomatiya [Musical-historical reader]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1936, iss. II. 209 p. (In Russ.).
7. Livanova T.N. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda [The history of Western European music until 1789]*. Moscow, Muzyka Publ., 1983, vol. I. 696 p. (In Russ.).
8. *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]*. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 573 p. (In Russ.).
9. *Muzykal'nyy slovar' Grouva [Grove's musical dictionary]*. Moscow, Praktika Publ., 2001. 1095 p. (In Russ.).
10. Nol' L. *Istoriya razvitiya kamernoy muzyki i ee znachenie dlya muzykanta [The history of the development of chamber music and its significance for the music]*. St. Petersburg, Izd. A.S. Suvorina Publ., 1882. 162 p. (In Russ.).
11. O proiskhozhdenii i usovershenstvovanii arfy [On the origin and improvement of the harp]. *Literaturnye pribavleniya k „Nuvellistu“ [Literary additions to the “Nouvelleist”]*, 1863, February. (In Russ.).
12. Pankina E.V. *Muzykanty Izabelly d'Este v perepiske doma Gonzaga [Musicians Isabella d'Este in the Correspondence of the House of Gonzaga]. Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh - 2003 [Siberian musical almanac - 2003]*. Novosibirsk, NGK Publ., 2006, pp. 93-101. (In Russ.).
13. Polomarenko I.A. *Arfa v proshlom i nastoyashchem [Arfa in the past and present]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1939. 312 p. (In Russ.).
14. Riman G. *Muzykal'nyy slovar' [The musical dictionary]*. Moscow, Yurgenson Publ., 1901. 1531 p. (In Russ.).
15. Rollan R. *Gendel [Handel]*. Moscow, Muzyka Publ., 1984. 255 p. (In Russ.).
16. Rollan R. *Muzykanty proshlykh dney. Mazarini i muzyka [Musicians of the past days. Mazarin and music]*. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1935. 470 p. (In Russ.).
17. Rollan R. *Opera v XVII veke Italiya, Germaniya, Angliya [Opera in the XVII century. Italy, Germany, England]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1931. 131 p. (In Russ.).
18. Smirnova T.V. *Angliyskie konsortnye zhanry kontsa XVI – pervoy poloviny XVII vekov: dis. kand. iskusstvovedeniya [English consortium genres of the late XVI - first half of the XVII centuries. Diss. PhD Art History]*. Novosibirsk, 2009. 387 p. (In Russ.).
19. Stolpyanskiy P.N. *Staryy Peterburg. Muzyka i muzitsirovanie v starom Peterburge [Old St. Petersburg. Music and music making in old Petersburg]*. Leningrad, Mysl' Publ., 1926. 187 p. (In Russ.).
20. Struve B.A. *Protsess formirovaniya viol i skripok [The process of formation of violas and violins]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1959. 267 p. (In Russ.).
21. Frolkin V.A. *Khuan Bermudo i ego muzykal'no-pedagogicheskie vozzreniya [Juan Bermudo and his musical and pedagogical views]. Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeyskoy muzyki (ot Vozrozhdeniya do romantizma) [Historical and theoretical questions of Western European music (from Renaissance to Romanticism)]*. Moscow, 1978, pp. 118-141. (In Russ.).
22. Shtelin Ya. *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka [Music and ballet in Russia of the XVIII century]*. Leningrad, Triton Publ., 1935. 190 p. (In Russ.).
23. Ibanez Cristina Bordas. *Reencuentro con el Arpa de Juan Lopez (Toledo, ca.1700)*. Valencia, Edita A.A.A.A. Nicanor Zabaleta Publ., 1991, pp. 14-17. (In Span.).

24. Kunitz H. *Die Instrumentation. Teil XI. Harfe*. Leipzig, VEB, Breitkopf und Härtel, Musikverlag Publ., 1960, pp. 1119-1224. (In Germ.).
25. Kunz L. Die Volksinstrumente der Tschechoslowakei. Teil I. *Handbuch der europäischen Volksinstrumenten. Serie I. B. 2*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik Publ., 1974. 186 p. [Text: 91–96 p.]. (In Germ.).
26. Lawrence L. de la. *Musique de Luth, de Guitare et de Harpe. A. Lavignac et L. de la Lawrence. Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du conservatoire. I partie. Histoire de la musique. XVII et XVIII siècle. France. Musique instrumentale*. Paris, Librairie Delagrave Publ., 1931, vol. 18, pp. 1490-1491. (In French).
27. Lenzewski sen Gustav. Vorwort. *G.F. Händel. Konzert für Harfe oder Orgel (Cembalo oder Klavier) und Orchester*. Berlin, Ch.Fr. Verweg, O.J. Publ. 14 p. (In Germ.).
28. Mooser A. *Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIII siècle*. Geneve, Mont-Blanc Publ., 1948-1951, vol. 1. 412 p.; vol. 2. 683 p. (In French).
29. Mudarra A. *Tiento. Antologia di composizioni per arpa del rinascimento spagnolo*. Milano, Ricordi Publ., 1977, p. 18. (In Ital.).
30. *The Power of the Harp. Exhibition catalogue*. Ed. by Mette Müller. Copenhagen, Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling Publ., 1993. 31 p. (In Engl.).
31. Rotondi Giuliana Albasetti. Prefazione. Note relative agli autori e ai pezzi. *Antologia di composizioni per arpa del Rinascimento spagnolo*. Milano, Ricordi Publ., 1977, X + 27 p. (In Ital.).
32. Schmieder W. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach /Bach-Werke-Verzeichnis/*. Leipzig, VEB Breitkopg und Härtel Publ., 1966. 747 p. (In Germ.).
33. Tournier M. *La Harpe à travers la monde et l'ecrit de la Harpe*. Paris, Lemoine Publ., 1959. 94 p. (In French).
34. Zabaleta Nicanor. Vorwort. *Original Harp repertoiry. Spanish Masters (XVI and XVII Century)*. London, Schott & Co, LTD Publ., 1954. 7 p. (In Engl.).
35. Zingel H.J. Haendel, le harpist. *Association Internationale des harpists et Amis de la Harpe*, 1969, printemps, pp. 20-22. (In French).
36. Zingel H.J. *Lexikon der Harfe*. Regensburg, 1977, p. 42. (In Germ.).
37. Zingel H.J. *Neue Harfenlehre*. Leipzig, VEB Hofmeister Publ., 1969, B. 4. 191 p. (In Germ.).

УДК 784.4:161.1(571)

## СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ СИБИРИ (ПОСТАНОВКА ЗАДАЧИ, ИСТОЧНИКИ)<sup>1</sup>

**Леонова Наталья Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, и. о. профессора кафедры этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: nleonova53@mail.ru

Музыкальная фольклористика к настоящему времени накопила большой массив архивных и опубликованных материалов, связанных с народно-песенным творчеством русского старожильческого населения разных районов Сибири. Исследовательская практика существенно отстает от этого процесса и ограничивается изучением отдельных региональных/локальных музыкально-фольклорных традиций. Актуальной задачей является обобщение собранных материалов и их изучение с опорой на методологические достижения современной этномузыкологии. Цель настоящей статьи заключается в обосновании концепции нового научного проекта и изложении основных итогов начального этапа работы.

Автор проекта ставит перед собой две взаимосвязанные задачи: выполнить комплексное описание ряда русских старожильческих традиций сибирского бытования и сопоставить их между собой по единому ряду позиций. С учетом количественных и качественных характеристик источников (опубли-

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 17-04-00443 «Музыкальная культура Сибири: источники, центры и направления».

кованных и рукописных нотных, а также аудиоматериалов), имеющихся в распоряжении автора проекта, выделены следующие музыкально-фольклорные традиции сплошных или островных ареалов проживания русских старожилов Сибири: Тобольское Прииртышье, Омское Прииртышье, Новосибирское Васюганье, Томское Приобье, Приенисенье, Красноярское Приангарье, Иркутское Приангарье и Верхнее Приленье.

Методологическую базу изучения составляют: текстологическая обработка материала, принципы которой апробированы при издании славянских томов академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока»; комплексное описание традиций, которое ведется с помощью специально разработанной аналитической карты, позволяющей с привлечением универсальных категорий охарактеризовать особенности жанрового состава и грамматического устройства каждой песенной традиции; структурно-типологический и сравнительный подходы позволяют интерпретировать полученные аналитические результаты с целью определения общих (универсальных) и специфических принципов организации локальных песенных традиций.

**Ключевые слова:** русская традиционная музыка, сибирские старожилы, источники, методы исследования.

## COMPARATIVE STUDY OF FOLK MUSIC OF THE OLD SETTLERS' TRADITIONS OF RUSSIAN POPULATION IN SIBERIA (CONCEPTUAL PROBLEM, SOURCES)<sup>2</sup>

*Leonova Natalya Vladimirovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Acting Professor of Ethnomusicology Department, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: nleonova53@mail.ru

The article describes a new research project aimed on the problem of typological and comparative research of song traditions of the old settler Russian population of Siberia. Serious studies on these folk musical systems are currently absent which indicates the relevance of the initiated scientific project. The project concept assumes a complex description of several local traditions and their comparison among themselves according to a unified number of positions. As the base for the study, the author chooses those areas of residence of the Russian population, which, firstly, on the paths of peasant colonization of Siberia in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries oriented to river basins (Tobol, Irtysh, Ob, Yenisei, Angara, Lena) and, secondly, to the greatest extent provided with material for analysis.

Then the author describes the main, most qualified collections of published and archival manuscript music scores, audio recordings of folk songs for each of the allocated areas of study. Among them the publication of such collectors of Russian folklore of Siberia as A.M. Mekhnetsov, V.G. Zakharchenko, S.I. Pushkina, V.M. Shurov. A number of audio recordings is concentrated in the Archive of Traditional Music of the Novosibirsk Conservatory and in other folklore archival collections of Siberia. The presence of a number of folksongs should ensure reliability of analytical results of the scientific project.

The obligatory textological preparation of musical notations precedes the complex description, analysis and comparison of songs. The positions of the complex characterization of regional musical and folklore systems are based on the card elaborated earlier for describing local song traditions. The results of the complex description are then studied with the use of typological and comparative methods for determining common (universal) and specific principles of organizing the local song traditions.

**Keywords:** Russian traditional music, old-settler Russian population of Siberia, sources, methods of studying.

---

<sup>2</sup> Russian Foundation of Basic Research, grant 17-04-00443 “Musical culture of Siberia: the sources, research centers and directions”.

**Введение.** Данная статья представляет собой фрагмент большого перспективного проекта, посвященного музыкальному фольклору русских сибиряков и призванного, с одной стороны, обобщить накопленные к настоящему времени материалы и сведения по избранной теме, а, с другой стороны, существенно продвинуть изучение традиционной музыкальной культуры сибирских переселенцев, сконцентрировав внимание на народно-песенном творчестве русских старожилов Сибири. Для того, чтобы показать особенности инициируемого научного проекта, следует кратко охарактеризовать основные направления изучения русских музыкальных традиций сибирского бытования.

Во-первых, разными авторами проведены исследования отдельных жанровых сфер фольклора с учетом материалов разных сибирских областей и краев. Большую роль в интенсификации этого направления сыграл крупный издательский проект Сибирского отделения Академии наук «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», тома этой серии в значительной степени были ориентированы на жанровый аспект и на совместную работу фольклориста-филолога и этномузыколога. Усилиями Ю. И. Смирнова и Т. С. Шенталинской было подготовлено систематизированное издание русского эпоса Сибири [20], С. И. Красноштанов и В. М. Щуров сформировали «лирический» том, в котором были опубликованы протяжные, хороводные, игровые, плясовые песни [21]. На материале, собранном для «календарного» тома было выполнено диссертационное исследование Н. В. Леоновой [10] и, наоборот, результаты квалификационной работы Н. А. Урсеговой [28] были использованы при подготовке тома семейно-обрядового фольклора [26].

Во-вторых, имеется ряд работ, связанных с изучением отдельных локальных жанровых комплексов русского фольклора Сибири. В качестве наиболее значительных отметим исследование свадебных песен Томского Приобья А. М. Мехнецовым [13], свадебных песен Тоболо-Иртышского региона Л. В. Деминой [6], вечерочных песен Енисейского района О. В. Крахалевой [8] и некоторые другие менее объемные работы. В-третьих, самое проблемное для сибирской музыкальной фольклористики направление

связано с целостным (полижанровым) изучением отдельных локальных музыкально-фольклорных очагов. Едва ли не единственным исследованием данного вида является работа Н. К. Пархоменко о песнях Томской области [17]. В русле этого направления нередко готовятся дипломные работы студентов-этномузыкологов, в качестве примера сошлюсь на исследование В. Ю. Багринцевой с анализом русских старожилов северных районов Новосибирской области [2]. Целостное описание фольклорных традиций Томского Приобья, если суммировать результаты ряда статей о свадебных, хороводных и лирических песнях, могло быть сделано А. М. Мехнецовым. Локальный аспект присутствует в монографии Л. В. Деминой, написанной на материале обрядового фольклора старожилов и поздних переселенцев Тюменской области [5].

Музыковеды-фольклористы занимаются изучением традиционной музыки различных социальных и конфессиональных групп сибиряков: казаков (В. И. Бодрова), алтайских или южносибирских (В. М. Щуров, В. И. Бодрова, Л. П. Махова и др.) и забайкальских (Н. И. Дорофеев, О. Н. Судакова, В. Х. Назарова и др.) старообрядцев. Эти работы не учтены в обзоре, поскольку выходят за границы избранного материала.

Как видно, в изучении фольклорных традиций русских сибиряков накоплен определенный багаж, исследования проводятся на разном по количеству и качеству подготовки материале с использованием разных методологических подходов и конкретных аналитических процедур. Следует признать, что до сих пор не опубликовано ни одного крупного исследования о фольклоре русских старожилов Сибири, не осмыслены должным образом результаты имеющихся работ. При этом в научных статьях, в докладах на конференциях разными авторами нередко высказывается мнение о наличии стилевого единства фольклора сибирских старожилов. Полагаю, что только последовательное и систематизированное изучение русских старожильческих традиций хотя бы нескольких сибирских очагов позволит с достаточным основанием обсуждать эту проблему.

**Постановка задачи, концептуальные основы проекта.** Задача, которая должна быть решена в ходе выполнения проекта, заключается не только в комплексном описании нескольких локаль-

ных фольклорных традиций русских старожилов Сибири, но и в сопоставлении (сравнении) этих традиций между собой по единому ряду позиций. Включить в исследовательское поле все старожильческие традиции не представляется возможным (из-за состояния источниковой базы) и целесообразным с научной точки зрения. Достаточно выделить в качестве своеобразной модели группу традиций, объединенных логическими связями, к примеру, в истории освоения русскими сибирского региона. Речь идет о фольклорной культуре в локальных ареалах, сложившихся по пути продвижения русских колонизационных потоков от Зауралья на восток на протяжении XVII–XVIII веков.

Известно, что ранние сибирские селения располагались по речным берегам. Ю. И. Смирнов, автор наиболее масштабного по охвату территории и последовательно выполненного исследования, рассматривал русскую эпическую традицию за Уралом, выделив несколько обширных районов ее бытования и определив большую их часть по гидронимам:

- бассейны Оби и Иртыша,
- бассейн Енисея и Ангары,
- бассейн Лены и верховьев Нижней Тунгуски,
- нижняя Индигирка,
- бассейн Колымы и Анадыря [20, с. 10].

Взяв за основу опыт подобного определения фольклорных очагов (в противовес широко распространенным названиям по административным единицам), автор настоящего исследования откорректировал сами названия с учетом определенных отдельных ареалов, сложившихся в научной практике при изучении сибирских музыкальных традиций. Кроме того, количество вовлекаемых в работу источников и конкретные задачи проведения сравнительного изучения локальных фольклорных традиций потребовали выделения более компактных ареалов. На настоящей стадии работы состав изучаемых традиций по местам их бытования выглядит следующим образом (с вариантами ряда названий):

- Притоболье (Тобольское Прииртышье),
- Омское Прииртышье,
- Новосибирское Васюганье (Северная Бараба),
- Томское Приобье,
- Приенисейе (Енисейский регион),

- Красноярское Приангарье (Нижнее Приангарье),

- Иркутское Приангарье,

- Верхнее Приленье (Прибайкалье).

Дальнейшее движение на восток и северо-восток для этномузыкалогического изучения русского старожильческого фольклора, к сожалению, не обеспечено достаточным количеством материала.

Выделенные районы бытования фольклорных традиций качественно неоднородны. Омское Прииртышье и Новосибирское Васюганье, которые включаются в обширный западносибирский субрегион Обь-Иртышского междуречья, представлены фольклорными традициями разрозненных групп старожильческих поселений, все другие традиции сложились на территории более или менее обширных сплошных ареалов проживания русских старожилов Сибири. Свой вклад в формирование ранних культурных традиций внесли, наряду с крестьянами, представители других социальных групп (служилые люди, промышленники), состав и удельный вес которых в разных районах региона не был одинаковым. Сопоставление различных локальных фольклорных традиций в движении с запада на восток позволит обнаружить как общие для них основы, специфические черты, создающие облик каждой традиции, так и выявить логику изменения традиций, связанную с особенностями истории заселения и последующего развития сибирских территорий.

**Материал (источники) исследования.** Современные этномузыкалогические исследования, как правило, опираются на большие массивы изучаемых образцов, что требует учета всех возможных материалов в разных формах их представления: опубликованных и архивных, нотных и аудио. Для аналитической музыковедческой работы наибольший интерес представляют фольклорно-песенные системы локального бытования, в связи с чем следующий далее обзор источников включает только музыкальные публикации песен, записанных в старожильческих поселениях. Ограниченный объем статьи не позволяет указать все обнаруженные источники нотных записей, а также публикации словесных песенных текстов и этнографических описаний, весьма полезных для характеристики локального песенного репертуара. Выделим основные источники, послужившие отправной точкой для общей характеристики

и аналитического описания выделенных локальных традиций, дополнив их информацией об имеющихся аудиоматериалах, существенно расширяющих источниковую базу и обогащающих возможности исследования не только песенного, но и певческого стиля старожилов.

В качестве основных опубликованных источников для изучения фольклорных традиций **Притоболъя** избраны песенные сборники и нотные приложения в монографических работах Л. В. Деминой [3–6; 29], на протяжении длительного времени, более 30 лет, собиравшей и изучавшей фольклор славянского населения южных районов Тюменской области. Другим источником являются записи выдающегося отечественного этномузыколога, внесшего заметный вклад в изучение русского фольклора Сибири – А. М. Мехнецова, опубликованные в альманахе «Русская традиционная культура» [12]. Аудиоматериалы для изучения локальной песенной традиции представлены двумя дисками, составленными Л. В. Деминой: «Песенная жемчужина Тюменской области» (аудиодиск, 2001) и «Народная культура Тюменской области. Старожилы, новопоселенцы» (мультимедийный диск, включающий аудио- и видеозаписи, 2014). Кроме того, в Архиве традиционной музыки Новосибирской консерватории (далее – АТМ НГК) имеются экспедиционные записи песен данной локальной традиции, выполненные в 1970-е годы (кол. А0001.2 и А0005, более 250 ф. ед.).

Локальные традиции старожиловских поселений **Омского Прииртышья** зафиксированы в нотных сборниках Е. Я. Аркина «Ты, березка моя» [1] и «Со венком я хожу» (1993). Как и Л. В. Демина, омский собиратель записывал не только песни старожилов, но и песни русских и белорусских переселенцев позднего времени. Во всех случаях он фиксирует внимание на наиболее ярких в стилевом отношении песенных традициях, образцы которых старается опубликовать на компакт-дисках. Локальные сельские традиции старожилов представлены на аудиодисках «За лесом солнце просияло. Поют народные исполнители с. Крестики Омской области» (2008), «Песни сестер Антипиных. Село Нижняя Омка» (экспедиционные записи 2007 года), «Селезенюшка косы вьёт. Поет Бахтинова и семейный ансамбль с. Толбакуль Омской области» (2007), «Во бору-

то ли было. Поют народные исполнители п. Крутинка Омской области» (б. г.). Дополнительные аудиоматериалы имеются в фольклорных архивах Омского государственного педагогического университета и Отдела русской традиционной культуры Государственного центра народного творчества Омской области.

До сих пор единственным источником нотных материалов о сельской (узколокальной) старожиловской традиции **Новосибирского Васюганья** является сборник, составленный и опубликованный в 1969 году В. Г. Захарченко [18]. Им же составлена пластинка «Народный хор села Балман Новосибирской области», выпущенная студией грамзаписи «Мелодия» (С20 08535/36). Небольшие группы старожиловских песен разбросаны по разным изданиям, в том числе опубликованы в томах 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» [21; 26]. Экспедиционные аудиоматериалы с песнями старожилов имеются в фольклорных архивах Новосибирского областного центра русского фольклора и этнографии, Новосибирской консерватории (АТМ, кол. А0001.3, А0008 и др.), а также в фонде 2163 Государственного архива Новосибирской области, в котором содержатся материалы фольклорных экспедиций Новосибирского государственного педагогического университета.

Основными источниками для изучения локальных традиций **Томского Приобья** являются исследование [13] и песенные собрания, опубликованные А. М. Мехнецовым. Три сборника песен (хороводных, свадебных и лирических) томских старожилов в настоящее время опубликованы на мультимедийном диске, дополнены аудиозаписями всех песен и фотоматериалами [15]. Кроме того, в качестве источника рассматривается сборник Н. К. Пархоменко [17]. Дополнительные аудиоматериалы имеются в Собрании Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова в Санкт-Петербургской консерватории и в АТМ НГК (кол. А0043).

Локальные традиции русских старожилов **Енисейского ареала** представлены в наиболее ранних музыкальных сборниках, подготовленных московскими фольклористами по материалам экспедиций Московской консерватории и Музыкально-педагогического института имени

Гнесиных 1956 года [24; 25]. Песни енисейских старожилов опубликованы на страницах красноярских сборников (см., к примеру [14]). Материалы нотного приложения диссертационного исследования опубликованы О. В. Крахалевой [27]. Дополнительные аудиоматериалы с енисейскими песнями имеются в АТМ НГК (кол. А0215 и А0216) и в фольклорном архиве Красноярского государственного педагогического университета.

Фольклорные песни старожилов **Красноярского Приангарья**, в том числе с нотными записями, опубликованы в ряде сборников, подготовленных фольклористом филологом Н. А. Новоселовой [16; 19 и др.]. Аудиозаписи песен составили содержание пластинки «Народные песни Красноярского края. Музыкальный фольклор русского старожильского населения Среднего Приангарья», аннотированной Л. А. Мухомедшиной и вышедшей в свет в 1984 году (фирма «Мелодия», С20 21495/96 001). Дополнительные аудиоматериалы имеются в фольклорном архиве Красноярского государственного педагогического университета, копии этих экспедиционных записей частично представлены в АТМ НГК.

Песни локальных традиций **Иркутского Приангарья** опубликованы в сборниках, подготовленных как московскими, так и местными авторами. К первой группе относятся два сборника, созданные при участии С. И. Пушкиной, участницы фольклорных экспедиции Московской консерватории конца 1950-х – начала 1960-х годов в Братский, Нижне-Илимский и Усть-Кутский районы Иркутской области [22; 23]. Ко второй группе относятся издания, составленные иркутскими специалистами и публикуемые в серии «Фольклор Иркутской области» (см., к примеру [7]), в настоящее время эта работа сосредоточена в зоне влияния Иркутского областного Дома народного творчества. Дополнительные аудиоматериалы экспедиционных записей есть в фольклорных собраниях Московской консерватории, а также иркутских организаций и специалистов.

Основным источником, полностью посвященным одной из локальных традиций **Верхнего Приленья**, является небольшой сборник, составленный крупным московским музыковедом-фольклористом В. М. Щуровым [30] и опубликованный в серии «Из коллекции фольклориста». К сборнику прилагается гибкая пластинка

«Русские народные песни Нижней Тунгуски» (Г92-05711/12) с экспедиционными записями местных песен. Для выявления дополнительных материалов следует произвести анализ песенных сборников фольклора Иркутской области и дифференцировать ангарские и ленские традиции. Новые экспедиционные материалы имеются в собрании Иркутского областного Дома народного творчества. Экспедиционные материалы В. М. Щурова в полном объеме хранятся в архивном фонде Кабинета народной музыки Московской консерватории.

Завершая обзор источников для изучения локальных традиций русских старожилов Сибири, следует обратить внимание на хронологические характеристики: основная масса изданий опубликована, начиная с 1990-х годов, что свидетельствует о том, что в 1970-е или 1980-е годы осуществить обобщающее и сравнительное исследование русских фольклорных традиций сибирских старожилов не было возможности.

**Методы исследования и формат описания традиций.** Собранная для изучения сводная коллекция опубликованных песенных образцов представляет достаточно пеструю картину. С одной стороны, она связана с различным уровнем квалификации собирателей фольклора и нотировщиков. С другой стороны, она является результатом разных исходных установок составителей, расшифровщиков словесных текстов, нотировщиков и редакторов, работавших над изданием. В частности, нотные записи могут отличаться степенью подробности фиксации особенностей фольклорного пения, способами оформления словесного компонента в подтекстовках, наличием (или отсутствием) и принципами синтаксического ранжирования музыкального текста, использованием различного набора условных (дополнительных) знаков нотной графики и разных способов тактирования песенных мелодий.

В такой ситуации для проведения корректного описания, анализа и последующего сравнения музыкальных образцов требуется предварительная **текстологическая** подготовка материала. Осознание необходимости этой работы произошло, а необходимый опыт ее выполнения автором статьи приобретен в процессе подготовки нотных материалов для «славянских» томов академической серии «Памятники фольклора народов

Сибири и Дальнего Востока» [26 и др.]. Для качественного решения проблемы редактирования исходных нотных материалов с целью унификации системы записи необходимо наличие некоторого числа песенных образцов всех изучаемых локальных традиций в аудиозаписи. Выполненные экспертные нотировки помогают понять, оценить особенности опубликованного ранее нотного материала и провести их текстологическую обработку или «выравнивание». Единообразие представления изучаемых и сравниваемых локальных песенных традиций – обязательное условие для достижения достоверных аналитических результатов.

Следующий этап исследования связан с проведением **комплексного описания** и анализа каждой локальной песенной традиции. Формат ее описания, то есть единый набор признаков/позиций, их порядок и способы типологии определены специально разработанной информационно-аналитической картой. Обоснование ее устройства обсуждалось в статье, опубликованной в «Вестнике КемГУКИ» в 2015 году [11], что избавляет от необходимости подробной характеристики данного аналитического инструмента, который позволяет провести многоуровневое комплексное описание локальной музыкально-фольклорной традиции с последующей интерпретацией информации на основе **структурно-типологического** и/или **сравнительного** подхода. Результаты комплексного описания одной из узколокальных песенных традиций, села Балман (Новосибирское Васюганье), с установленной типологией свадебных, хороводных и вечерочных напевов опубликованы [9], музыкальная типология лирических песен, позволившая дифференцировать в сельском репертуаре песни женской и мужской традиции (внутритрадиционное сравнение), составила содержание доклада, представленного на IV Всероссийском конгрессе фольклористов (март 2018 года).

Первоначальное изучение жанрового состава музыкального фольклора выделенных локальных традиций не принесло неожиданных результатов, в каждой из них представлены образцы, главным образом, четырех жанровых комплексов: обрядового (преимущественно, свадебного), эпического (как правило, представленного только песенными формами), песенно-танцевального (с различным

набором жанров и жанровых разновидностей) и лирического, в котором дифференцируются песни двух историко-стилевых систем – ранней (крестьянской, сельской) и поздней (городской). Впрочем, выделение песен раннего и позднего стиля присутствует также в эпическом и песенно-танцевальном фольклоре.

Единообразный набор жанров в каждой локальной традиции существует в условиях определенной жанровой иерархии, с выделением центральных и периферийных жанров, или жанровых доминант (В. А. Лапин). Совершенно очевидно, что конкретная форма жанровой иерархии, или, точнее, системная конфигурация жанров в рассматриваемых традициях, как правило, не повторяются. Разнообразие форм реализации жанровых систем, вероятно, связано с принадлежностью русского фольклора сибирского бытования к традициям позднего, или вторичного, формирования и с их повышенным адаптационным потенциалом. Отметим, тем не менее, общее свойство: при разных вариантах жанровой иерархии во всех локальных традициях центральное, или одно из центральных мест занимает значительный комплекс лирических произведений, что позволяет выделить его в качестве одного из основных и, вероятно, одного из наиболее репрезентативных объектов аналитического исследования.

**Заключение.** В завершение статьи следует еще раз обозначить важнейшие ее итоги. Для осуществления крупного научного проекта по изучению музыкально-фольклорных традиций русских старожилов Сибири имеются все необходимые условия. Во-первых, для исследования собрана значительная (свыше 2000 образцов в нотной и аудиозаписи) коллекция песен, репрезентирующая восемь локальных очагов бытования песенного репертуара. Значительная часть записи этих материалов была выполнена в 1950–1970-е годы, когда состояние фольклорных традиций было еще достаточно полным и стабильным, что позволяет высоко оценить качество собранных экспедиционных коллекций. Во-вторых, сформирован аналитический инструментарий для описания песенных образцов и жанровых комплексов, определены ведущие методологические подходы, на ограниченном материале произведены апробация текстологических и аналитических процедур, а также способы систематизации и интерпретации полученных данных.

## Литература

1. Аркин Е. Я. Ты, березка моя. Народные песни Омской области. – Омск: Омск. книж. изд-во, 1987. – 176 с.
2. Багринцева В. Ю. Песни русских старожилов Северной Барабы. – Новосибирск, 1991. – 153 с.
3. Демина Л. В. Крестьянская свадьба: обрядовый фольклор Тюменской области. – Тюмень: Культура, 1993. – 64 с.
4. Демина Л. В. Песенная жемчужина Исетского района. – Тюмень: Культура, 1996. – 102 с.
5. Демина Л. В. Песенная культура русского населения юга Тюменской области. – Тюмень: Титул, 2013. – 284 с.
6. Демина Л. В. Свадебный обряд славян Тюменской области. – Тюмень: Экспресс, 2005. – 242 с.
7. Закукала кукушечка // Фольклор Иркутской области / науч. ред. Г. В. Афанасьева-Медведева. – Иркутск, 2003. – Вып. 5. – 66 с.
8. Крахалева О. В. Енисейские вечерочные песни в контексте региональной традиции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2009.
9. Леонова Н. В. Песни русских старожилов Сибири: особенности описания в рамках комплексного исследовательского проекта // Вопр. этномузыкознания. – 2016. – № 1 (14). – С. 6–20.
10. Леонова Н. В. Русские календарные песни Сибири: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 1996. – 16 с.
11. Леонова Н. В., Сыченко Г. Б., Юша Ж. М. Принципы многоуровневого описания локальных песенных традиций // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 30. – С. 161–168.
12. Мехнецов А. М. Из сибирских коллекций (экспедиционные записи 1967–1975 годов) // Русская традиционная культура: альм. – 1996. – № 1–2. – С. 67–54.
13. Мехнецов А. М. Народно-песенная культура русского старожильского населения Западной Сибири. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – 208 с.
14. Народные песни Красноярья / сост. К. М. Скопцов, В. Д. Осипова. – Красноярск: Краснояр. Книж. изд-во, 1983. – 120 с.
15. Народные песни Томского Приобья: Мультимедийный компакт-диск / сост. К.А. Мехнецова. – СПб., 2011.
16. Новоселова Н. А. Вечерки и игрища Приангарья. – Красноярск: ГЦНТ, 1993. – 118 с.
17. Пархоменко Н. К. Русские народные песни Томской области. – М.: Совет. композитор, 1985. – 136 с.
18. Песни села Балман / сост. В. Г. Захарченко. – Новосибирск: Запад.-Сиб. книж. изд-во, 1969. – 112 с.
19. Песни старой Кежмы: фольклор. экспедиц. мат-лы / сост. Н. А. Новоселова. – Красноярск: ГЦНТ, 2015. – 232 с.
20. Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / сост. Ю. И. Смирнов, Т.С. Шенталинская. – Новосибирск: Наука, 1991. – 499 с.
21. Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока / сост. С. И. Красноштанов, В. С. Левашов, В. М. Щуров. – Новосибирск: Наука, 1997. – 524 с.
22. Русские народные песни Иркутской области / сост. С. И. Пушкина. – М., 2002. – 130 с.
23. Русские народные песни и танцы Иркутской области / сост. С. И. Пушкина, Т. Н. Гвоздева. – М., 2003. – Вып. 2. – 162 с.
24. Русские народные песни Красноярского края / под общ. ред. С. В. Аксюка. – М.: Совет. композитор, 1959. – Вып. 1. – 226 с.
25. Русские народные песни Красноярского края / под общ. ред. С. В. Аксюка. – М.: Совет. композитор, 1962. – Вып. 2. – 244 с.
26. Русский семейно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Свадебная поэзия. Похоронная причетъ / сост. Р. П. Потанина, Н. В. Леонова, Л. Е. Фетисова. – Новосибирск: Наука, 2002. – 551 с.
27. Традиционные зимние собрания молодежи Енисейского района (Красноярского) края: по мат-лам В. С. Арефьева и экспедиций второй половины XX века / сост. О. В. Крахалева. – Новосибирск: Книжица, 2006. – 92 с.
28. Урсегова Н. А. Свадебная причетно-песенная традиция русских старожилов Сибири: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2000. – 16 с.
29. Фольклор юга Тюменской области: старожилы и новопоселенцы / сост. Л. В. Демина. – Тюмень: Титул, 2014. – 240 с.
30. Щуров В. М. Песни Нижней Тунгуски. – М.: Совет. композитор, 1977. – 40 с.

## References

1. Arkin E.Ya. *Ty, berezka moya. Narodnye pesni Omskoy oblasti [You, my birch tree. Folk songs of Omsk region]*. Omsk, Omskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1987. 176 p. (In Russ.).
2. Bagrintseva V.Yu. *Pesni russkikh starozhilov Severnoy Baraby [Songs of Old Settler Russian population of the Northern Baraba]*. Novosibirsk, 1991. 153 p. (In Russ.).

3. Demina L.V. *Krest'yanskaya svad'ba: obryadovyy fol'klor Tyumenskoy oblasti [Peasant wedding: ritual folklore of the Tyumen region]*. Tyumen, Kul'tura Publ., 1993. 64 p. (In Russ.).
4. Demina L.V. *Pesennaya zhemchuzhina Isetskogo rayona [Song pearls of Isetsy district]*. Tyumen, Kul'tura Publ., 1996. 102 p. (In Russ.).
5. Demina L.V. *Pesennaya kul'tura russkogo naseleniya yuga Tyumenskoy oblasti [Song culture of the Russian population in the south of the Tyumen region]*. Tyumen, Titul Publ., 2013. 284 p. (In Russ.).
6. Demina L.V. *Svadebnyy obryad slavyan Tyumenskoy oblasti [Wedding rites of the Slavs of Tyumen region]*. Tyumen, Ekspres Publ., 2005. 242 p. (In Russ.).
7. Zakukala kukushechka [Cuckoo bored]. *Fol'klor Irkutskoy oblasti [Folklore of the Irkutsk region]*. Irkutsk, 2003, iss. 5. 66 p. (In Russ.).
8. Krakhaleva O.V. *Eniseyskie vecherohnyye pesni v kontekste regional'noy traditsii: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [Evening-dance songs of the Yenisei district in the context of the regional tradition. Author's abstract diss. PhD Art History]*. Novosibirsk, 2009. 16 p. (In Russ.).
9. Leonova N.V. *Pesni russkikh starozhilov Sibiri: osobennosti opisaniya v ramkakh kompleksnogo issledovatel'skogo proekta [Songs of Old Settler Russian population of the Siberia: features of description in the framework of a comprehensive research project]*. *Voprosy etnomuzykoznaneya [Questions of ethnomusicology]*, 2016, no. 1 (14), pp. 6-20. (In Russ.).
10. Leonova N.V. *Russkiye kalendarnyye pesni Sibiri: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [Russian calendar songs of Siberia. Abstract diss. PhD Art History]*. Novosibirsk, 1996. 16 p. (In Russ.).
11. Leonova N.V., Sychenko G.B., Yusha Zh.M. *Printsipy mnogourovnevnogo opisaniya lokal'nykh pesennykh traditsiy [Principles of a multilevel description of local song traditions]* *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 30, pp. 161-168. (In Russ.).
12. Mekhnetsov A.M. *Iz sibirskikh kollektsey (ekspeditsionnyye zapisi 1967–1975 goda) [From Siberian collections (expedition records 1967-1975)]* *Russkaya traditsionnaya kul'tura: al'manakh [Russian traditional culture. Almanac]*, 1996, no. 1-2, pp. 67-54. (In Russ.).
13. Mekhnetsov A.M. *Narodno-pesennaya kul'tura russkogo starozhil'cheskogo naseleniya Zapadnoy Sibiri [Folk-song culture of Old Settler Russian population of Western Siberia]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2012. 208 p. (In Russ.).
14. *Narodnye pesni Krasnoyars'ya [Folk Songs of Krasnoyarsk Region]*. Ed. by K.M. Skoptsov, V.D. Osipova. Krasnoyarsk, Krasnoyarskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1983. 120 p. (In Russ.).
15. *Narodnye pesni Tomskogo Priob'ya: Mul'timediyyny kompakt-disk [Folk Songs of Tomsk Ob Region: Multimedia CD]*. Ed. by K.A. Mekhnetsova. St. Petersburg, 2011. (In Russ.).
16. Novoselova N.A. *Vecherki i igrishcha Priangar'ya [Traditional evening meetings of youth in the Angara region]*. Krasnoyarsk, State Center of Folk Art Publ., 1993. 118 p. (In Russ.).
17. Parkhomenko N.K. *Russkie narodnye pesni Tomskoy oblasti [Russian folk songs of Tomsk region]*. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1985. 136 p. (In Russ.).
18. *Pesni sela Balman [Songs of Balman village]*. Ed. by V.G. Zaharchenko. Novosibirsk, Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1969. 112 p. (In Russ.).
19. *Pesni staroy Kezhmy: fol'klornyye ekspeditsionnyye materialy [Songs of the old Kezma. Folklore expedition materials]*. Ed. by N.A. Novoselova. Krasnoyarsk, State Center of Folk Art Publ., 2015. 232 p. (In Russ.).
20. *Russkaya epicheskaya poeziya Sibiri i Dal'nego Vostoka [Russian Epic Poetry of Siberia and the Far East]*. Ed. by Yu.I. Smirnov, T.S. Shentalinskaya. Novosibirsk, Nauka Publ., 1991. 499 p. (In Russ.).
21. *Russkie liricheskie pesni Sibiri i Dal'nego Vostoka [Russian Lyric Songs of Siberia and the Far East]*. Ed. by S.I. Krasnoshtanov, V.S. Levashov, V.M. Shchurov. Novosibirsk, Nauka Publ., 1997. 524 p. (In Russ.).
22. *Russkie narodnye pesni Irkutskoy oblasti [Russian folk songs of Irkutsk region]*. Ed. by S.I. Pushkina. Moscow, 2002. 130 p. (In Russ.).
23. *Russkie narodnye pesni i tantsy Irkutskoy oblasti [Russian folk songs and dances of Irkutsk region]*. Ed. by S.I. Pushkina, T.N. Gvozdeva. Moscow, 2003, iss. 2. 162 p. (In Russ.).
24. *Russkie narodnye pesni Krasnoyarskogo kraya [Russian folk songs of the Krasnoyarsk Region]*. Ed. by S.V. Aksyuk. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1959, iss. 1. 226 p. (In Russ.).
25. *Russkie narodnye pesni Krasnoyarskogo kraya [Russian folk songs of the Krasnoyarsk Region]*. Ed. by S.V. Aksyuk. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1962., vol. 2. 244 p. (In Russ.).
26. *Russkiy semeyno-obryadovyy fol'klor Sibiri i Dal'nego Vostoka: Svadebnaya poeziya. Pokhoronnaya prichet' [Russian Family and Pitual Folklore of Siberia and the Far East: Poetry of Wedding Rites. Funeral Laments]*. Ed. by R.P. Potanina, N.V. Leonova, L.E. Fetisova. Novosibirsk, Nauka Publ., 2002. 551 p. (In Russ.).

27. *Traditsionnye zimnie sobraniya molodezhi Eniseyskogo rayona (Krasnoyarskogo) kraya. Po materialam V.S. Arefyeva i ekspeditsiy vtoroy poloviny XX veka [Traditional Winter Youth Meetings of the Yenisei District (Krasnoyarsk Region). Based on the materials of V.S. Arefyev and expeditions of the second half of the XX century]*. Ed. by O.V. Krahaleva. Novosibirsk, Knizhitsa Publ., 2006. 92 p. (In Russ.).
28. Ursegova N.A. *Svadebnaya prichetno-pesennaya traditsiya russkikh starozhilov Sibiri: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [Wedding lament and song tradition of Old Settler Russian population in Siberia. Abstract diss. PhD Art History]*. Novosibirsk, 2000. 16 p. (In Russ.).
29. *Fol'klor yuga Tyumenskoy oblasti: starozhily i novoposelentsy [Folklore of the South of the Tyumen Region: Old Settler and New Settlers population]*. Ed. by L.V. Demina. Tyumen', Titul Publ., 2014. 240 p. (In Russ.).
30. Shchurov V.M. *Pesni Nizhney Tunguski [Songs of the Lower Tunguska River]*. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1977. 40 p. (In Russ.).

УДК 398.88

## ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ ЧУВАШЕЙ СИБИРИ В СВЕТЕ ТЕОРИИ ИНТОНАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ЭТНОСА

**Измагилова Екатерина Игоревна**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири, Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук (г. Новосибирск, РФ). E-mail: zhimul@ngs.ru

В настоящей статье предпринята попытка рассмотрения песенной традиции сибирских чувашей с позиций стратификации по музыкально-стилевым параметрам. Системный подход является актуальным для решения проблемы жанра в этномузыкологии. Применение указанной методологии к интонационной культуре некоренного для Сибири, переселенческого чувашского этноса свидетельствует о новизне исследования. В соответствии с уже разработанной методикой изучения предпринята характеристика жанрового состава песенной традиции сибирских чувашей в сравнении с их метропольной традицией. По аналогии с жанрами, бытующими в Среднем Поволжье, зафиксированные в Сибири жанры были атрибутированы как приуроченные к календарному и семейному обрядовому циклам, а также к необрядовой жанровой сфере. Помимо жанров, традиционных для чувашской фольклорной традиции, в интонационной культуре сибирских чувашей присутствуют жанры, заимствованные из русской традиционной музыки – песни поздней традиции, русские частушки, фольклоризованные православные песнопения. В результате анализа по основным музыкально-стилевым параметрам выделены и охарактеризованы шесть типологически различных музыкальных страт, включающих в себя как жанры, традиционные для чувашской фольклорной традиции, так и заимствованные жанры. Проведенное исследование уточняет существующую жанровую классификацию, а также способствует более верному осознанию роли заимствованных произведений в системе интонационной культуры чувашей Сибири.

**Ключевые слова:** интонационная культура этноса, системная методология, песенный фольклор чувашей Сибири, заимствованные жанры.

## THE SIBERIAN CHUVASH SONG TRADITION IN THE LIGHT OF ETHNOS' INTONATION CULTURE THEORY

**Ismagilova Ekaterina Igorevna**, PhD in Art History, Researcher of Sector of Folklore of the Siberian Ethnic Groups, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: zhimul@ngs.ru

Theory of the ethnos' intonation culture in the modern domestic ethnomusicology is being one of the instruments for description and studies of the musical traditions of the indigenous people of Siberia.

Intonation culture consists of the layers or strata, determined by the grammar feature. Researchers distinguish the homomorphic, heteromorphic, combinational, simulating and combinational-simulating types of the strata. The aim of this work is consideration of the Siberian Chuvash song tradition from the viewpoint of stratification by the musical style parameters in comparison with their known genre classification. Application of the system approach to intonation culture of the re-settled Chuvash ethnos demonstrates the novelty of this work. According to the existing methodology of the re-settlers' folklore traditions studies, a comparison of the Siberian Chuvash genre content with the genre classification of the Chuvash folklore functioning in the Volga region was undertaken. The results of the comparative analysis indicate significant shortening the number of genre names and quantity of samples of calendar folklore recorded in Siberia; the family-ritual cycle is also reduced (the traditional Chuvash birth and burial rites). The non-timed genres are represented by the large number of samples, among which the guest songs, lyrical songs on various themes, Chuvash ditties. Besides the genres typical for the Chuvash folklore tradition, the Siberian Chuvash intonation culture includes the genres borrowed from the Russian traditional music: the songs of late tradition, Russian ditties, and folklorized Orthodox chants. As a result of analysis by the main musical style parameters, the six typologically different musical strata are distinguished and characterized. The genres typical for Chuvash music comprise heteromorphic stratum of the traditional Chuvash musical style, heteromorphic simulating stratum of the late lyrical songs, homomorphic stratum of the Chuvash ditties; the genres borrowed from the Russian musical culture are represented in the heteromorphic stratum of late tradition hybrid songs, homomorphic re-intonated stratum of the Russian ditties in the Chuvash language, heteromorphic re-intonated stratum of the folklorized chants.

**Keywords:** ethnos intonation culture, system methodology, Siberian Chuvash song folklore, borrowed genres.

В современном отечественном этномузыкальном исследовании теория интонационной культуры этноса выступает одним из инструментов описания и изучения музыкальных традиций коренных народов Сибири [8; 13]. Основные положения этой методологии сформулированы следующим образом: 1) целое несводимо к сумме его частей; 2) система допускает описание качественно различных уровней ее организации [13, с. 236]. По мнению исследователей, эти принципы являются наиболее важными для первого опыта системного анализа интонационной культуры того или иного этноса. При этом объект исследования рассматривается как совокупность элементов, имеющих не формальные, а качественные отличия [13, с. 236].

Концепция интонационной культуры этноса была развита в рамках системного подхода к анализируемым явлениям [13; 8]. Согласно этой концепции интонационная культура представляет собой нераздельную взаимосвязь плана выражения и плана содержания, при этом план выражения реализуется в этномузыкальной системе, а план содержания является частью культуры, выраженной в общественном сознании. Взаимосвязь элементов плана выражения и плана содержания

реализуется в грамматике [8, с. 213–214]. Интонационная культура состоит из пластов или страт, определяемых по грамматическому признаку и в той или иной степени взаимодействующих друг с другом [8, с. 214]. Исследователи выделяют следующие типы страт: гомоморфные (грамматически однородные страты), гетероморфные (включающие несколько разных интонационных моделей), комбинационные (в которых присутствуют фрагменты, относящиеся к разным грамматикам и к разным типам интонирования), моделирующие страты (содержащие образцы, подобные образцам из других страт, способные быть как бы отражением некоторой части всей интонационной культуры), а также комбинационно-моделирующие страты (имеющие признаки одновременно комбинационных и моделирующих страт) [8, с. 214–216]. Признаками, маркирующими страты, могут служить любые элементы плана выражения.

Обозначенный подход, основанный на стратификации интонационных явлений по грамматическим параметрам, является актуальным для решения разнообразных проблем этномузыкальной науки, в частности, для проблемы жанра. Согласно

Таблица 1

**Традиционные песенные жанры чувашей,  
зафиксированные в Поволжье и Сибири**

	Поволжье	Сибирь (с указанием кол-ва известных нам зафиксированных образцов)
<b>Приуроченные жанры</b>		
Календарно-обрядовый цикл	Песни праздников: <i>Раштав (Сурхури), Нартукан,  Мӑнкун, Җӑварни,  Сӗрен, Җимӗк</i>  <i>уяв-вӑйӑ</i>  <i>утӑҫи (вӑрман), кӗр сӑри, кӗреке, юпа, улах, хӗр сӑри, кӑшарни</i>	Новогодняя припевка <i>сурхури юррисем</i> <sup>1</sup> (1),  масленичные песни <i>Җӑварни юррисем</i> (18),  <i>Сӗрен юррисем</i> (2),  песни праздника <i>Җимӗк (Троица)</i> (2),  хороводные песни <i>уяв-вӑйӑ юррисем (Петровские песни)</i> (24)
Семейно-обрядовый цикл	Песни родильных обрядов, колыбельные <i>сӑпка юррисем</i> , свадебные песни ( <i>туй</i> ), <i>хӗрҫум, ҫенӗ хӑта, тавӑрна юррисем</i> , плачи невесты <i>хӗр йӗрри</i> , рекрутские <i>салтак (некрут) юррисем</i> , похоронные <i>сасӑ кӑларни</i> , поминальные <i>пумилкке юррисем</i>	Свадебные песни <i>туй юррисем</i> (28),  плачи невесты (2),  рекрутские песни <i>салтак (некрут) юррисем</i> (27)

<sup>1</sup> В фольклорной традиции сибирских чувашей часть этнических названий песенных жанров сохранилась, названия же некоторых жанров оказались утраченными.

теории интонационной культуры этноса, жанры музыкального фольклора далеко не всегда совпадают с грамматическими стратами, поскольку жанры являются функционально семантическими единицами и выделяются прежде всего по критерию смыслового содержания. По мнению В. В. Мазепуса и его последователей, именно сочетание обоих подходов – общепринятой практики жанрового анализа и представления о стратах – дает возможность более подробно и точно описать реальное бытование интонационной культуры [8, с. 216].

Цель настоящей работы заключается в рассмотрении песенной традиции сибирских чувашей с позиций стратификации по музыкально-стилевым параметрам в сравнении с известной их жанровой классификацией. Применение системного подхода к интонационной культуре некоренного для Сибири, переселенческого чувашского этноса свидетельствует о новизне исследования.

По разработанной в трудах Н. В. Леоновой методике изучения переселенческих фольклорных традиций для выявления специфики их сибирского бытования, необходимо сравнение описаний этих традиций с исходными материнскими фольклорными комплексами [9–11]. Обратимся поэтому к системе жанров чувашского музыкального фольклора, выполненной на материале метрополии М. Г. Кондратьевым [6]. Так же как и в славянских фольклорных традициях, чувашские песенные жанры группируются по принципу наличия либо отсутствия обрядовой приуроченности. Приуроченные жанры, в свою очередь, составляют календарно- и семейно-обрядовый циклы. Песенные жанры, исполняющиеся вне зависимости от календарных вех и обрядов жизненного цикла, относятся к неприуроченным жанрам (названия жанров см. в табл. 1).

На основе полевых материалов, записанных в разных областях сибирского региона [5, с. 17], нами была предпринята попытка выстроить систему песенных жанров диаспорной традиции сибирских чувашей. По аналогии с жанрами, бытующими на материковой территории традиции (в Среднем Поволжье), зафиксированные в Сибири жанры были атрибутированы как приуроченные к календарному и семейному обрядовому циклам, а также к необрядовой жанровой сфере (см. табл. 1).

Окончание таблицы 1

	Поволжье	Сибирь (с указанием кол-ва известных нам зафиксиро- ванных образцов)
<b>Неприуроченные жанры</b>		
	Гостевые застольные <i>хйна, ёскё-сикё</i> <i>юррисем</i> , молодёжные любовно-лирические <i>самрайсен юрату</i> <i>юррисем</i> , сиротские <i>тӓлӓх</i> , переселенческие <i>сён сёре каякансен</i> <i>юррисем</i> ,  Песни, связанные с трудом: помочан- ские <i>ниме юррисем</i> , сенокосные <i>утӓси</i> <i>юррисем</i> , песни свайщиков, бурла- ков, ремесленников и т. п.	Гостевые песни (в т. ч. застоль- ные, провожаль- ные) (74), традиционные лирические <i>вором</i> <i>юррисем</i> (57),  поздние лириче- ские песни (51), чувашские частушки и припевки под пляску (88)

Таблица демонстрирует значительное сокращение числа жанровых наименований, зафиксированных в Сибири образцов календарного фольклора; количество этих образцов также весьма небольшое. В сравнении с многообразием календарно-обрядовых жанров, присущим материковой фольклорной традиции, очевидно значительное сокращение их бытования в Сибири. Также редуцирован семейно-обрядовый цикл: в нем совершенно не представлены родильный и традиционно-чувашский похоронный обряды (вместо похоронных *сасӓ кӓларни* в известных нам локальных традициях исполнялись православные песнопения «Трисвятое», «Отче наш» и т. п.). При этом сохранились образцы, относящиеся к свадебному обряду, а также песни, поющиеся

во время проводов призывников в армию. В числе причин сокращения исполнения календарных песен укажем на неблагоприятные климатические условия для сельского хозяйства в Сибири, постепенную утрату веры в магическую функцию воспроизведения обрядовых жанров, смену условий организации сельскохозяйственных работ с общинных на колхозные, а также общие эрозивные процессы, произошедшие с традиционной культурой в течение прошедшего столетия. Несомненно лучшей сохранностью свадебных и рекрутских песен объясняется их большей востребованностью и актуальностью для сельского населения XX века.

Неприуроченные жанры представлены большим количеством образцов. Вплоть до настоящего времени в Сибири можно зафиксировать гостевые песни, лирические песни с разнообразной тематикой и относящиеся к разным хронологическим и стилевым пластам, чувашские частушки, шуточные и детские песни (в небольшом количестве). Это обусловлено их независимостью от обрядовой практики, в силу разных причин практически ставшей не востребуемой к концу XX века, существованием ситуаций для их воспроизведения (застолья, совместное времяпровождение во время праздников) и, соответственно, значимостью песен этих жанров для современных этнофоров.

Помимо жанров, традиционных для чувашской фольклорной традиции, в интонационной культуре сибирских чувашей присутствуют жанры, заимствованные из русской традиционной музыки. Заимствование песенных мелодий и сюжетов, начавшееся в более ранний период в Поволжье, интенсифицировалось в Сибири, поскольку этот процесс особенно характерен для бытования традиции в условиях диаспоры [7, с. 150]. Среди заимствованных образцов сибирского бытования – частушки с русскими напевами, русские песни позднего периода формирования («Черный ворон», «Александровский централ», «Как на кладбище Митрофановском»), а также фольклоризованные православные песнопения (Трисвятое, пасхальный и рождественский тропари и др.) и сходный с ними по звучанию поминальный духовный стих (см. табл. 2).

Таблица 2

**Жанры, заимствованные  
из русской традиционной музыки**

Поволжье	Сибирь (с указанием количества известных нам зафиксиро- ванных образцов)
Напевы песен «Александровский централ», «Кирпичики» («Как на кладбище Митрофановском») [7, 141–143]	Образцы с напевами (и сюжетами) песен поздней традиции «Как на кладбище Митрофановском», «Александровский централ», «Черный ворон» (12)
Факты бытования частушек с русскими напевами и чувашскими текстами, а также фольклоризованных православных песнопений на территории Поволжья в исследовательской литературе к настоящему моменту не отражены	Русские частушки (40)
	Фольклоризованные православные песнопения (21), поминальный духовный стих (1)

Следовательно, в интонационной культуре сибирских чувашей отчетливо выделяются две крупные группы жанров – традиционные и заимствованные. Для более детальной и точной жанрово-стилевой атрибуции предпримем попытку применить к образцам чувашского песенного фольклора подходы, сложившиеся в теории интонационной культуры. Рассмотрим соотношение жанров и страт, организованных по грамматическим или музыкально-стилевым признакам.

В ходе работы были проанализированы ладоинтонационный уровень, ритмика, особенности тематизма, структуры и формообразования музыкальных образцов, а также фактура совместного пения (в образцах, исполняемых двумя и более исполнителями). Проведенный анализ подтвердил, что значительная, наиболее репрезентативная часть традиционной чувашской музыки организована по общим признакам (ангемитонно-пентатонная ладовая система, квантитативная ритмика, наличие устойчивых мелодико-ритмических формул, музыкально-строфические формы, основанные на 7–8- и 9–11-слоговым стихам, ге-

терофонный склад многоголосия). В эту *страту традиционного чувашского музыкального стиля* оказались включены жанры календарной и семейно-обрядовой приуроченности, а также традиционные гостевые песни (всего 176 образцов). В качестве яркого примера, иллюстрирующего страту традиционной чувашской музыки, приведем масленичную песню, звучавшую во время катаний на лошадях (см. Приложение, пример 1)<sup>2</sup>.

Вторую страту образовали собой поздние лирические песни. Этот жанр относится к чувашскому фольклору так называемого нового музыкального стиля [7, с. 137–142]. Признаками этого стиля являются опора на диатонические мажор и минор, близкие тонально-гармоническим ладам (при наличии ангемитонных оборотов в мелодии), акцентная ритмика тактового типа (отсутствие квантитативных ритмических ячеек), четкие строфические формы. В этих образцах явно моделируется стиль русских лирических песен поздней традиции. Лирические песни позднего стиля отличаются повествовательным типом сюжетосложения, не характерным для традиционных афористических чувашских песен. В качестве примера приведем песню об одинокой девушке, скучающей по своему возлюбленному (см. Приложение, пример 2)<sup>3</sup>.

Третья страта – чувашские частушки и припевки под пляску. Все известные нам сибирские образцы этого жанра звучат с одним напевом, сформировавшимся, вероятно, в поздний период не без влияния напевов русских частушек [12, с. 124–126]. Поскольку чувашские частушки также принадлежат к новому музыкальному стилю, для них характерен ряд уже указанных признаков, свойственных поздним лирическим песням (особенности ладовой и ритмической организации и формообразования). Основное отличие образцов второй и третьей страт заключается в мелодике, более индивидуализированной, развитой и разнообразной в песнях и представ-

<sup>2</sup> Записано 10.07.2003 Н. В. Леоновой, Е. И. Жимулевой, М. М. Андреевой в д. Чуваши Северного района Новосибирской области от Т. А. Слепченко.

<sup>3</sup> Записано 14.07.2003 Н. В. Леоновой, Е. И. Жимулевой, М. М. Андреевой в д. Витинск Северного района Новосибирской области от С. П. Орловой, Н. П. Гавриловой, Л. П. Красновой.

ленной одним малообъемным, стандартизированным напевом в частушках (см. Приложение, пример 3)<sup>4</sup>.

Далее рассмотрим жанры, заимствованные из русской традиционной музыки. Эта группа жанров еще более разнородна и содержит в себе несколько страт. Первую страту составляют частушки с чувашскими текстами и русскими напевами. В основе практически всех образцов, относящихся к этой страте, лежит напев «Подгорной», преломляющийся в большом количестве вариантов. При этом сохраняются инвариантные черты напева: двустрочная четырехфразовая структура, фразы которой соотносятся между собой как *aa, bc*, универсальная для многих частушечных и плясовых напевов ритмоформула: чередование восьми- и семисложника (восемь кратких длительностей и шесть кратких и один долгий звук соответственно), нисходящее движение мелодии. В мелодике многих частушек, записанных от чувашей, преобладает речитативность, даже скандирование на одном звуке, что подчеркивает заложенное в них плясовое начало (см. Приложение, пример 4)<sup>5</sup>.

Вторая страта заимствований – песни, звучащие с чувашскими текстами и русскими мелодиями. В основном это варианты трех русских песен поздней традиции («Черный ворон», «Как на кладбище Митрофановском», «Александровский централ»), имевших чрезвычайную популярность в начале XX века [4]. Напевы этих образцов опираются на тонально-гармоническую ладовую систему, им свойственны акцентная ритмика, терцовая втора в двухголосии, четкие строфические композиции. Можно заметить некоторую близость образцов этой страты к страте частушек, основные же отличия присутствуют в интонационном наполнении страты заимствованных песен – в развитой, интонационно выразительной мелодике и более разнообразной ритмике, чем в частушечных напевах. Подобные песни свидетельствуют о явлении гибридации в чувашском

фольклоре – совмещении чувашских текстов и русских напевов (см. Приложение, пример 5)<sup>6</sup>.

Следующая страта заимствований значительно отличается от двух уже описанных – это страта фольклоризованных православных песнопений (Трисвятое, тропарь Пасхи, тропарь Рождества, Отче наш и другие наиболее известные богослужебные тексты). Музыкальная организация этих произведений представляет собой монодийное преломление отдельных партитурных голосов (преимущественно басового) многоголосных церковных напевов (см. Приложение, пример 6)<sup>7</sup>. Во всех известных нам образцах песнопений, записанных от народных исполнителей, исходная мелодическая линия басового голоса значительно мелодизируется, поскольку функциональная гармоническая логика движения басового голоса не находит отклика в сознании исполнителей и поэтому практически никогда точно ими не воспроизводится). Для мелодики фольклоризованных образцов песнопений характерна преобладающая роль поступенного движения, заполнение скачков либо их отсутствие, интонации опевания опорного тона<sup>8</sup>. Таким образом происходит процесс переинтонирования церковных напевов, бытующих в народно-песенной среде. Практически так же организован напев единственного известного нам чувашского духовного стиха.

В отдельных случаях расхождения с богослужебными первоисточниками настолько существенные, что позволяют оценить фольклоризованные образцы песнопений как их фольклорные версии [3, с. 130–131]. В качестве примера приведем одну из версий напева песнопения Трисвятое (см. Приложение, пример 7)<sup>9</sup>. В чувашской версии интонация *a-g-c'*, заложенная в мелодике богослужебного образца, получает совершенно иную реализацию с утверждением опоры на

<sup>6</sup> О сходном процессе в музыкальном фольклоре мордвы см. в [2, с. 64, 65].

<sup>7</sup> Опубликованный богослужебный вариант одного из самых известных (в том числе и в народно-песенной традиции) песнопений – Трисвятого – представлен в примере 6 [1, с. 44].

<sup>8</sup> Подробнее об этом см. в [3, с. 130].

<sup>9</sup> Записано 11.06.2005 Е. И. Жимулевой, М. М. Андреевой в д. Сидоровка Колыванского района Новосибирской области от К. П. Акимовой.

<sup>4</sup> Записано 11.07.2003 Н. В. Леоновой, Е. И. Жимулевой, М. М. Андреевой в д. Чуваши Северного района Новосибирской области от Т. А. Слепченко и М. Н. Голубевой.

<sup>5</sup> Записано 14.07.2003 Н. В. Леоновой, Е. И. Жимулевой, М. М. Андреевой в д. Витинск Северного района Новосибирской области от С. П. Орловой.

своем нижнем тоне. На протяжении трех фраз фольклорной версии песнопения в качестве опоры последовательно утверждается звук *g* (на нем заканчивается каждое из трех построений); таким образом, мелодическая линия фольклорного образца завершается на секунду ниже звука *a* – основного тона богослужебного первоисточника. Возможно, в настоящем образце таким образом проявляется творческое начало исполнительницы – яркой носительницы фольклорной традиции, по-видимому, нетвердо помнящей мелодию песнопения и сочинившей свое завершение.

Рассмотрев каждую из выявленных нами страт, обратимся к методологии В. В. Мазепуса для определения их типов. По интонационному составу можно выделить гомоморфные и гетероморфные страты. К гомоморфным стратам относятся страты чувашских и русских частушек, поскольку каждая из них содержит по одной интонационной модели. Остальные страты, содержащие по несколько интонационных моделей, можно определить как гетероморфные.

Следует учитывать также влияние иноэтнической, в частности, русской музыкальной культуры на формирование современного облика песенной традиции сибирских чувашей. Ряд обозначенных страт можно рассмотреть по характеру взаимодействия, происходящего между двумя музыкальными культурами, и тем самым развить методологию В. В. Мазепуса и его коллег в этом направлении<sup>10</sup>. Среди собственно чувашских жанров некоторому воздействию подверглись поздние лирические песни, моделирующие стиль русских песен поздней традиции, которые, соответственно, можно определить как *моделирующую* страту. В заимствованных песнях поздней традиции напевы звучат практически без изменений в сравнении с их русскими источниками, тексты же воспроизводятся на чувашском языке, подвергаются значительным изменениям или же вообще являются самостоятельными, содержащими чувашскую традиционную образность [5, с. 17]. Характеризуя эти образцы с точки зрения соотношения текста и напева, назовем их гибридными песнями (по аналогии с подоб-

ным явлением в мордовской народной музыке<sup>11</sup>); по интонационному составу эта страта является гетероморфной, поскольку эти песни звучат с разными напевами. Страты заимствованных жанров – русских частушек, фольклоризованных песнопений – обозначим как *переинтонируемые* страты. В образцах переинтонируемых страт присутствуют исходные мелодии русских первоисточников, в процессе же воспроизведения их чувашскими исполнителями происходит в той или иной степени переосмысление и трансформация этих напевов. Результаты проведенного стратифицирования изложены в табл. 3.

Таблица 3

## Соотношение жанров и страт

Жанры	Страты
<b>Жанры, традиционные для чувашской музыки</b>	
Песни календарного и семейно-обрядового циклов, гостевые песни, традиционные лирические песни	Гетероморфная страта
Поздние лирические песни	Гетероморфная моделирующая страта
Чувашские частушки и припевки под пляску	Гомоморфная страта
<b>Жанры, заимствованные из русской музыкальной культуры</b>	
Песни поздней традиции	Гетероморфная страта гибридных песен
Русские частушки на чувашском языке	Гомоморфная переинтонируемая страта
Фольклоризованные песнопения	Гетероморфная переинтонируемая страта

В исследовании Н. М. Кондратьевой, В. В. Мазепуса, Г. Б. Сыченко, выполненном на материале интонационной культуры коренного сибирского этноса – теленгитов, присутствует мысль о существовании в ней заимствований (ассимилятов), а также о перспективности анализа соответствующих страт: «Большой интерес представляет периферийная в системе культуры и до сих не изучавшаяся страта, включающая ас-

<sup>10</sup> Идея характеристики страт по отношению к русской традиционной музыке была высказана в устной беседе автора статьи с Н. В. Леоновой, за что мы выражаем ей благодарность.

<sup>11</sup> Термин «гибридные формы» был введен в научный оборот Н. И. Бояркиным для обозначения круговых мордовских песен, тексты которых звучат на мордовском языке, а напевы принадлежат русским хороводным песням [2, с. 64, 65].

симилированную русскую частушку и другие ассимилянты... Изучение структур подобного рода представляется важным с позиций теории культуры» [8, с. 223]. Проведенное нами исследование показало, что в фольклорной традиции чувашских переселенцев русские заимствования занимают весьма важное место, они значимы и разнообразны, и потому нуждаются в более пристальном внимании и определении их места в системе интонационной культуры чувашей. Соответственно, в результате анализа заимствованных образцов становится необходимым выявление, обозначение и характеристика новых, ранее не изучаемых типов страт.

Рассмотрение песенной традиции сибирских чувашей с позиций теории интонационных культур предоставило возможность взглянуть на нее под новым углом зрения. Выходя за рамки сложившихся жанровых классификаций, основанных на филологических или же функциональных критериях, подобный подход помогает сосредоточить внимание именно на музыкально-стилевых признаках песенных жанров. Кроме того, проведенная стратификация способствует более верному осознанию роли заимствованных произведений в системе интонационной культуры чувашей Сибири.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

### Масленичная песня

Ла-ши-се-не кў-ле-ри ла-йа - хи-се, я-лан сил(и)-хи вё - сё-сем кă-три-се?  
 Хё-рё - се-не ла-рта-ри чи-пе - рри-се, са-сси - сем те шан-крав пек у - сси-се?

Пример 2

### Лирическая песня позднего стиля

Ту - хса ла - ртам кар-та-шшё - не каç пу-лла - са эп кё-тсе.  
 Мён та - вас ман каç пу-лни - пе пу-рпёр са - вни ки-лес сук.  
 Мён та - вас ман каç пу-лни - пе пу-рпёр са - вни ки-лес сук.

Пример 3

Чувашская частушка

Су - ра - хне те пу - сма - лла е - ни - не те су - ма - лла

Са - вни ки - лне кры - льца у - мне ун па - тне те ту - хма - лла.

Пример 4

Частушка с русским напевом

А - йта, и - нке, ва - рма - на ху - ра сы - рла пу - ста - рма,

Ху - ра сы - рла пыл пе - кех, ма - нан и - нке чун пе - кех.

Пример 5

Чувашская песня о несчастной любви  
с напевом русской тюремной песни «Александровский централ»<sup>12</sup>

Ху - сан е - нчен по - езд ки - лет ча - рнать Е - мре ста - нци - не.

А - ча хай ту - сне ку - рса - ссан ы - та - ла - са чуп - та - вать.

<sup>12</sup> Записано 16.07.2003 Н. В. Леоновой, Е. И. Жимулевой, М. М. Андреевой в д. Витинск Северного района Новосибирской области от Т. Г. Сергеевой, З. Н. Тихоновой.

Пример 6

## Трисвятое (письменный богослужебный вариант песнопения)

ПБВт



Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе - сме - ртный, по - ми - луй нас.

Пример 7

## Трисвятое (фольклорная версия песнопения)



Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий,

Свя - тый Бе - сме - ртный, по - ми - луй нас.

## Литература

1. Божественная литургия. Часть 1. Литургия оглашенных. Для малого смешанного хора. – М., 1997.
2. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. – Саранск, 1983.
3. Исмагилова Е. И. Песнопение «Трисвятое» в похоронных обрядах тюркских народов Сибири (шорцев, хакасов, чувашей) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 29–1. – С. 127–136.
4. Исмагилова Е. И. Русские песни поздней традиции в музыкальном фольклоре чувашей Сибири // PAX SONORIS: науч. журн. – Астрахань: КПЦ Полиграфком, 2013. – Вып. VII. – С. 14–20.
5. Исмагилова Е. И. Современное состояние песенного фольклора чувашей Сибири // Сиб. филол. журн. – 2017. – № 2. – С. 16–27.
6. Кондратьев М. Г. Народная музыка [Электронный ресурс] // Чувашская энциклопедия: в 4 т. – URL: <http://enc.sar.ru/?t=publ&lnk=3324> (дата обращения: 30.10.2017).
7. Кондратьев М. Г. Чувашская музыка: от мифологических времен до становления современного профессионализма. – М.: ПЕР СЭ, 2007.
8. Кондратьева Н. М., Мазепус В. В., Сыченко Г. Б. К теории интонационных культур: интонационная культура теленгитов // Вопр. музыковедения: сб. ст. – Новосибирск, 1999. – С. 212–225.
9. Леонова Н. В. К проблеме изучения фольклора неславянских переселенцев Сибири // Мельниковские чтения: мат-лы седьмой межрегион. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 19 фев. 2015 года. – Новосибирск, 2015. – С. 53–56.
10. Леонова Н. В. О методах изучения музыкально-фольклорных традиций сибирских переселенцев // Народная культура Сибири: мат-лы XXII науч.-практ. семинара Сиб. регион. Вузов. центра по фольклору. – Омск, 2014. – С. 57–61.

11. Леонова Н.В. Проблемы изучения фольклорных традиций вторичного формирования (на сибирской мат-ле) // Первый Всерос. конгресс фольклористов: сб. докладов. – М.: Гос. республик. центр рус. фольклора, 2006. – Т. II. – С. 450–463.
12. Сидорова Е. С. Возникновение и развитие жанра частушек в чувашском фольклоре // Исслед. по чувашскому фольклору. – Чебоксары, 1984. – С. 119–141.
13. Шейкин Ю. И., Цеханский В. М., Мазепус В. В. Интонационная культура этноса (опыт системного рассмотрения) // Культура народностей Севера: традиции и современность. – Новосибирск, 1986. – С. 235–247.

#### References

1. *Bozhestvennaya liturgiya. Chast' I. Liturgiya oglashennykh. Dlya malogo smeshannogo khora [Divine Liturgy. Part I. Liturgy of catechumens. For a small mixed choir]*. Moscow, 1997. (In Russ.).
2. Boyarkin N.I. *Mordovskoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo [Mordovian folk music art]*. Saransk, 1983. (In Russ.).
3. Ismagilova E.I. Pesnopenie “Trisvyatoye” v pokhoronnykh obryadakh tyurkskikh narodov Sibiri (shortsev, khakasov, chuvashy) [The “Trisagion” singing in the burial rites of the Turkic peoples of Siberia (Shores, Khakass, Chuvash)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 29-1, pp. 127-136. (In Russ.).
4. Ismagilova E.I. Russkie pesni pozdney traditsii v muzykal'nom fol'klоре chuvashy Sibiri [Russian songs of late tradition in the musical folklore of the Chuvash of Siberia]. *PAX SONORIS. Scientific journal*. Astrakhan, Poligrafkom Publ., 2013, iss. VII, pp. 14-20. (In Russ.).
5. Ismagilova E.I. Sovremennoye sostoyanie pesennogo fol'klora chuvashy Sibiri [The present state of the song folklore of the Chuvashes of Siberia]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal [Siberian Philological Magazine]*, 2017, no. 2, pp. 16-27. (In Russ.). DOI: 10.17223/181370.
6. Kondratyev M.G. Narodnaya muzyka [Folk music]. *Chuvashskaya ehntsiklopediya: v 4 tomakh [Chuvash encyclopedia in four volumes]*. (In Russ.). Available at: <http://enc.cap.ru/?t=publ&lnk=3324> (accessed 30.10.2017).
7. Kondratyev M.G. *Chuvashskaya muzyka: ot mifologicheskikh vremen do stanovleniya sovremennogo professionalizma [Chuvash music: from mythological times to the formation of modern professionalism]*. Moscow, PER SE Publ., 2007. (In Russ.).
8. Kondratyeva N.M., Mazepus V.V., Sychenko G.B. K teorii intonatsionnykh kul'tur: intonatsionnaya kul'tura telengitov [To the theory of intonational cultures: the intonational culture of telengits]. *Voprosy muzykoznaninya: sbornik statey [Questions of musicology. Collection of articles]*. Novosibirsk, 1999, pp. 212-225. (In Russ.).
9. Leonova N.V. K probleme izucheniya fol'klora neslavyanskikh pereselentsev Sibiri [To the problem of studying the folklore of non-Slavic immigrants of Siberia]. *Mel'nikovskie chteniya: materialy sed'moy mezhregional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Melnikov's readings. Materials of the seventh interregional scientific-practical conference]*. Novosibirsk, 2015, pp. 53-56. (In Russ.).
10. Leonova N.V. O metodakh izucheniya muzykal'no-fol'klornykh traditsiy sibirskikh pereselentsev [On the methods of studying the musical and folklore traditions of Siberian migrants]. *Narodnaya kul'tura Sibiri: materialy XXII nauchno-prakticheskogo seminarov Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru [Folk culture of Siberia: Articles XXII scientific workshop of the Siberian regional center of university folklore]*. Omsk, 2014, pp. 57-61. (In Russ.).
11. Leonova N.V. Problemy izucheniya fol'klornykh traditsiy vtorichnogo formirovaniya (na sibirskom materiale) [Problems of studying folklore traditions of secondary formation (on Siberian material)]. *Pervyy Vserossiyskiy kongress fol'kloristov: sbornik dokladov [First All-Russian Congress of Folklorists. Collection of reports]*. Moscow, State Republican Centre of Russian Folklore Publ., 2006, vol. II, pp. 450-463. (In Russ.).
12. Sidorova E.S. Vozniknovenie i razvitie zhanra chastushek v chuvashskom fol'klоре [The emergence and development of the genre of ditties in the Chuvash folklore]. *Issledovaniya po chuvashskomu fol'klору [Research on Chuvash folklore]*. Cheboksary, 1984, pp. 119-141. (In Russ.).
13. Sheykin Yu.I., Tsekhanskiy V.M., Mazepus V.V. Intonatsionnaya kul'tura etnosa (opyt sistemnogo rassmotreniya) [Intonational culture of ethnos (experience of systemic consideration)]. *Kul'tura narodnostey Severa: traditsii i sovremennost' [Culture of the peoples of the North: traditions and modernity]*. Novosibirsk, 1986, pp. 235-247. (In Russ.).

УДК 78(079)

## ПЕСНИ «КРУГА ДНЯ» В НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ (ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРА)

*Петри Эльвира Корнеевна*, кандидат искусствоведения, преподаватель, Арзамасский музыкальный колледж (г. Арзамас, РФ). E-mail: e-petri@mail.ru

Задача исследования – охарактеризовать немецкие песни «круга дня» и выявить особенности этого жанра. Термин «картина мира», которым часто пользуются в гуманитарных исследованиях, включает в себя и различное понимание феномена времени. Немецкую культуру относят к монохронным: время здесь представляется линейным и разделяется на более короткие сегменты, чем в русской культуре – полихронной. Такое понимание времени приводит к появлению музыкальных жанров, отсутствующих в русской музыке. В немецких хрестоматиях народной песни часто после раздела «Круг года» следует «Круг дня». Но феномен времени находит отражение не только в классификации песен, но и в самой звуковой материи. Необходимость фиксировать время заставляла опираться на звуковые сигналы, более универсальные, доступные в любое время суток (в отличие от визуальных, таких, как солнечные часы и др.). В средневековых городах сигналы времени подавали городские музыканты, чаще всего трубачи. В обязанности музыкантов входило также участие во всех общественных мероприятиях (свадьбы, похороны, многочисленные шествия и др.). Труды сопровождали и пение горожан в процессиях. Звуковая среда воздействовала на слух и на склад мелодии: легче было приспособить голос к звучанию несовершенных духовых инструментов, чем изменить их. Так в мелодиях постепенно закрепились определённые интонации, характерные для натурального строя духовых инструментов одновременно с семантикой сигнала, такие интонации включают и песни «Круга дня». Звуковой сигнал (приём интрузивной звукоизобразительности) часто сопровождается «словесным маркером», возгласами: «Wachet auf!», «Gute Nacht!» и др. **«Круг дня» образуют утренние, обеденные и вечерние песни. Появление этих песен связано с практикой ежедневной молитвы: это ясно, если рассмотреть их содержание от ранних образцов до современных. Но уже к XV–XVI векам появилось много светских песен. Проблема соотношения в понимании времени природного и культурного начала хорошо разработана лингвистами, исследующими «картины мира» разных народов, например, Б. Уорфом. Музыковеды к такому ракурсу изучения своей области знания только подступают.**

**Ключевые слова:** картина мира, круг дня, сигнальная интонация, утренние, обеденные и вечерние песни.

## SONGS OF THE CIRCLE OF THE DAY IN GERMAN CULTURE (CHARACTERISTICS OF THE GENRE)

*Petri Elvira Korneevna*, PhD in Art History, Instructor, Arzamas Music College (Arzamas, Russian Federation). E-mail: e-petri@mail.ru

The task of the research is to characterize the German songs of the “circle of the day” and to identify the features of this genre. The term “picture of the world,” which is often used in humanitarian studies, includes a different understanding the phenomenon of time. The German culture is referred to as monochronous; time here is linear and divided into shorter segments than in the Russian culture: polychronous. This understanding of time leads to the emergence of musical genres that are absent in Russian music. Sound signals that mark time are more versatile than visual, they are available at any time of the day (unlike, e.g. a sundial). In medieval cities, time signals were played by urban musicians, most of whom were trumpeters. During the processions of the citizens of the trumpet accompanied by the singing, so the music gradually fixed intervals, characteristic

of wind instruments at the same time with the semantics of the signal. The sound is often accompanied by a verbal “marker”: Wachet auf! – Good Night! “The circle of the day” consists of morning, lunch and evening songs. The appearance of these songs is associated with the practice of daily prayer; it is clear if we consider their content from the early to the modern samples. But in the 15–16<sup>th</sup> centuries there were many secular songs. In the morning, they sang about the sun and the chirping of birds, before lunch songs were different: from psalms to comic. Evening song was more than any other preserving the peculiarities of the prayers, they were usually focused on thoughts about human life, about eternity. The problem of correlation in understanding the phenomenon of time of natural and cultural origin is well studied by linguists. But musicologists come only to this aspect of the study of their field of knowledge

**Keywords:** world picture, day circle, signal tone, morning, lunch and evening songs.

«Картина мира» – термин, которым часто пользуются при исследовании явлений чужой культуры, включает среди прочих параметров и различное восприятие феномена времени: оно формируется на протяжении столетий развития культуры. В сознании народов сосуществуют два образа времени: линейное, как однонаправленное движение от начала к концу, и циклическое – понимаемое как последовательность повторяющихся событий, его иногда называют круговым. Циклическое понимание времени сформировалось ещё в глубокой древности в связи с привязанностью земледельческого цикла к природным явлениям, его черты в разной степени присутствуют во всех культурах<sup>1</sup>.

Немецкую культуру относят к монохронным, таким, где время воспринимается линейно, события в нём привязаны к определённой точке на линии времени, отсюда, например, повышенное внимание к пунктуальности. Деление этой воображаемой линии времени составляют более мелкие сегменты, чем в русской культуре, которую обычно относят к полихронным культурам.

В немецкие хрестоматии народной песни входят календарные песни, которые помещены редакторами в раздел «В круге года»: «Im Jahreskreis», или «Durch die Jahreszeiten»<sup>2</sup>, но вслед за разделом «Im Jahreskreis» в немецких хрестоматиях часто следует «Im Tageskreis» («В круге дня»), иногда эти разделы объединяются «Lieder von den Jahres-und Tageszeiten». Ничего подобного в русских песенных сборниках нет, собственно, нам демонстрируется «другое»

мышление, оно сложилось под влиянием иного менталитета и понимания феномена времени. В данной статье остановимся на характеристике этой группы песен, в них феномен времени нашёл отражение и в звуковой материи. Рассмотрим этот вопрос подробнее. Необходимость фиксировать время безотносительно к земледельческому или церковному календарю возникла в Германии ещё в раннее Средневековье с развитием городов, потребности регулировать действия большой массы людей. Все первые инструменты для измерения времени – солнечные часы, клепсидры, огненные часы – имели существенный недостаток, требовали визуального контроля, причём, и он не всегда был возможен: в тёмное время суток или в пасмурную погоду, например, нельзя было использовать солнечные часы. Поэтому рано возникла необходимость подавать звуковые сигналы времени, сначала – в больших монастырях, где требовалось собирать монахов точно к началу службы. Церковь разделяла сутки не по природным явлениям, а в соответствии с задачами богослужения. Все названия служб (первый, третий, шестой, девятый часы) отмечали не точные интервалы времени, а начало определенных этапов суточного богослужения, которое по-разному фиксировалось зимой, весной или летом [6].

Для подачи звукового сигнала существовало два «инструмента»: специальный молоток, которым стучали в дверь каждой кельи, и (с VI века) – доска, «било», по которой часто ударяли деревянной колотушкой. К музыкальному звуку это не имело отношения.

Первые колокола появились в Германии в VIII веке, они были небольшими и сделанными из клёпаного железа, звук – соответствующий. По-настоящему колокола зазвучали в X веке: из бронзы, литые. Но их пока было мало. Са-

<sup>1</sup> Единой общепризнанной теории феномена времени в настоящий момент не существует.

<sup>2</sup> См., например, сборники: «Brudersinger. Volksliederbuch» и «Wenn alle Brünlein fließen...»

мый старый набор колоколов в Германии до сих пор звонит в церкви св. Петра баварского города Кастрл. Это четыре колокола (каждый имеет имя), вместе они звонят только по большим праздникам – в течение 15 минут перед службой.

Башенные механические часы с боем начинают распространяться с XIV столетия. Но уже раньше в конкуренцию с церковью за право фиксировать время вступили развивающиеся города: ритм жизни ремесленных цехов и рынка не совпадал с церковным. Для новых тенденций показательно, что в 1355 году королевский наместник в Артуа дал жителям городка Эр-сюр-ля-Лис разрешение построить колокольню, чтобы ее колокола отбивали не церковные часы, а время коммерческих сделок и работы суконщиков.

В Германии с ростом независимости городов подобные решения стали принимать магистраты, а время поручали отсчитывать музыкантам. При найме на службу среди прочих многочисленных и обременительных обязанностей им вменялось – «играть часы». Эту несложную работу поручали обычно ученикам, и звучали такие сигналы в исполнении трубачей, но использовались и другие духовые инструменты с громким и ярким звуком. Начинаясь служба сигналом для открытия городских ворот, завершалась – с закрытием, поэтому часто и музыканты располагались на башнях рагуши или городских ворот вместе со стражей (число башен в больших городах доходило до 100). Музыканты подавали сигнал о важных событиях: приближении гостей, нашествии врагов, пожаре и прочих опасностях. В темное время суток они могли использоваться в городских ночных дозорах: после сигнала «отбой» движение по неосвященным улицам запрещалось, или же, если в руках путника не было факела, оно должно было сопровождаться пением, произведением какого-либо шума [1].

В обязанности музыкантов также входило участие во всех общественных мероприятиях: свадьбах, похоронах, шествиях, пирах, маскарадах, казнях. В иерархии музыкальных инструментов высшее положение занимали трубы, и в массовых шествиях, столь распространённых, хоровое пение сопровождалось трубами, аккомпанемент при этом дублировал мелодию.

Подобная звуковая среда создавала предпосылки для закрепления в немецких народных пес-

нях интонаций, характерных для медно-духовых инструментов и диктуемых обертоновой природой звукоряда. Звук оказывает сильнейшее воздействие на организм человека и его психику, слуховые впечатления активнее визуальных, кроме того, и коммуникативные процессы в сфере общения людей изначально складывались через звук (речь). Пение – также процесс коммуникативный: это «сигнал» об эмоциональном состоянии. При одновременном звучании музыки с текстом – прочнее запоминается музыка<sup>3</sup> [5]. Сигнальные интонации органично вписались в мелодику песен «круга дня»<sup>4</sup>. Для них характерны движение по звукам трезвучия, квартовые или квинтовые восклицания, ямбические затакты. Встречаются и «взлетающие» мотивы, сходные с тиратой. Многоголосные песни нередко включают в себя «золотой ход валторн». Расположены эти интонации и мотивы обычно в начале песни, в конце – гораздо реже.

Если сигнал колокола или музыкального инструмента был узнаваем по содержанию – и звон был разный, и тембр колоколов, а в зависимости от обстоятельств и мелодии игрались не одинаковые, то в песенной интонации индивидуальность сигнала нивелировалась. Однако в большинстве песен сигнальная интонация дополняется своеобразным «словесным маркером»: названием времени суток, с которым связан сигнал.

Круг дня образуют утренние, обеденные и вечерние песни. Появление этих песен связано с практикой ежедневной молитвы: это ясно, если рассмотреть их содержание от ранних образцов (XV–XVI века) до современных. Эпоха Реформации, которая включала и «музыкальную револю-

<sup>3</sup> Когда современный певец начинает «спотыкаться» при пении – он забыл слова, а не мелодию.

<sup>4</sup> В разных немецких хрестоматиях количество песен с «сигнальной» интонацией в первых тактах составляет 25–35 %. В русских сборниках можно обнаружить приблизительно 0,3 % таких песен. Это не значит, что русские песни столь редко начинаются интервалом кварты или трезвучием, но каждая интонация в музыке приобретает определённое семантическое значение только в связи с другими средствами музыкального языка: «сигнальность» предполагает достаточно подвижный темп, ямбический ритм, регулярную акцентность в мелодике, императивность исполнения. Этого контекста в русских песнях нет.

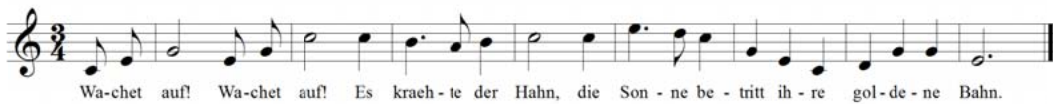
цию», ввела в домашний обиход псалмы. Некоторые из них помещены в хрестоматии в качестве народных песен, например, Псалом 141 или 145<sup>5</sup>. Но большинство песен круга дня всё же молитвами не являются.

Открывается круг дня утренними песнями. Со Средних веков для горожанина первыми утренними звуками были сигналы или пение ночной стражи:

*Ночь убегает от светлого дня;  
Добрые люди, восстаньте от сна,  
Господу Богу воздайте хвалу:  
Слава и честь подобает Ему!*

К. А. Иванов в книге «Золотой век Средневековья» отмечает, что подобные песни в Любеке пелись и в XIX веке [3, с. 321]. Некоторые из них являются просто озвучиванием сигналов, как песня «Wachet auf!» («Вставай!») [11, № 1].

Пример 1



Такое название имеют многие утренние песни. Помимо сигнальных интонаций, в них роль маркера часто выполняет само слово «Morgen» («утро»), например, в песне соратника Люте-

ра Иоганна Вальтера «All Morgen ist ganz frisch und neu» («Утром всё свежее и обновлённое»), написанной в 1541 году [9, с. 60].

Пример 2



Сигнальная интонация содержится и в песнях XVI–XVII столетий, например, в песне

Мельхиора Вульпиуса «Die helle Sonn leucht jetzt herfür» («Светлое солнце улыбается нам»).

Пример 3. (Фрагмент) [9, с. 59]



<sup>5</sup> Нумерация приводится по немецким изданиям Библии.

Имеется она и в песнях, созданных в XX веке: «Nun laßt uns froh beginnen den neuen, jungen

Tag» («Теперь будем рады начать новый юный день»). Композитор М. Фермор.

Пример 4. (Фрагмент) [11, № 10]

Nun laßt uns froh be - gin - nen den nue - en jun - gen Tag  
und nicht da - rue - ber sin - nen, was  
heut noch kom - men mag.

Первая песня создана в 1609 году, вторая – в 1951, более чем через 300 лет, понятно, что сигнальная интонация – устойчивый признак жанра.

В большинстве современных утренних песен поётся о солнце, солнечном свете, щебечущих птицах. Популярный в немецкой культуре жанр «песни странствий» легко соединяется с утренними песнями и тогда они содержат призыв к странствию.

Обеденные песни очень разнообразны по настроению – от молитвы до шутки. Они тоже связаны изначально с благодарственной молитвой, но также являются и порождением цеховой культуры – важнейшей в структуре средневекового городского быта. Немецкий цех – это гильдия, созданная для производства ремесленных товаров. Но значение её этим не ограничивалось: общими для членов цеха были социальное происхождение,

религия, профессия и общественные обязанности. Имелся свой суд, касса взаимопомощи и воинский отряд, обязанный защищать город при нападении врагов. Каждый цех имел своё помещение для проведения совместной трапезы (sic!), праздников, танцев, свой устав, герб, знамя, штандарт, гимн. Против совместных трапез и праздников, сопровождавшихся пирушками, церковь выступала уже с VIII века, обличая «профанный досуг». Причина была более глубокой: цехи создавали структуры, вступавшие в конкуренцию с церковью, ввиду большой самостоятельности, даже цеховые религиозные праздники не совпадали с общезначимыми церковными [8].

Обеденные песни писал знаменитый мастерзингер Ганс Сакс (1494–1576), в их числе песня «Nun stecket eure Löffel z'sammen» («Так давайте вместе воткнём наши ложки»).

Пример 5 [9, с. 68]

Nun stecket eu-re Loeff-fel zsam-men und fan-get an in Got-tes Na-men!  
wer viel, wer we-nig, wer gut er-wischt, nicht auf den an-dem nei-disch  
ist! Es kriegt ein e-der sei-nen Teil und lasst euch schmac-ken! Jet-zet Heil!

Дословный перевод ее текста на русский язык производит несколько комический эффект, но песня вполне серьёзна и повествует о коллективной трапезе. В мелодии сигнальная интонация появляется несколько раз.

Обеденные песни часто исполняются канонно, это связано с традициями домашнего пения. К числу шуточных относится песня «Alle leute sollen leben» («Все люди должны жить»).

Пример 6 [9, с. 66]

Al - le Leu - te sol - len le - ben, al - le Leu - te sol - len le - ben,  
al - le Leu - te sol - len le - ben, die uns was zu es - sen, zu es - sen ge - ben.

Перевод текста:

*Все люди должны жить,  
Все люди должны жить,  
Все люди должны жить,  
Которые нас кормят.*

Ещё один пример обеденной песни с сигнальной интонацией – «Kommt, das Essen ist bereitet» («Сюда, еда готова!»).

Пример 7 [9, с. 67]

Kommt, das Essen ist bereitet. Fan - get an! Fan - get an!

Имеются и послеобеденные песни, они близки к благодарственной молитве, в качестве текста здесь может использоваться псалом, пример – «Tischlied» («Столовая песня») Генриха Шютца на текст 145 псалма. В таких случаях мелодика – хоральная, «светская» сигнальная интонация в ней не проявляется.

Самую обширную группу среди песен дневного круга составляют вечерние песни, в некоторых немецких изданиях они образуют отдельный

раздел.<sup>6</sup> То, что смысл текста включен в религиозный контекст, здесь проявляется особенно ясно: образ ночной природы как символ покоя и вечности, размышления о жизни человека, обращение к Всевышнему – это типологические черты жанрового содержания. Вечерним песням в большей степени свойственна индивидуальность в отношении мелодики, здесь больше разнообразных интонаций. На сигнальной интонации основана песня «Abend stille überall» («Повсюду тихий вечер»).

<sup>6</sup> См. сборники: «Wenn alle Brunnlein fließen», «Die Mundorgel».

Пример 8 [9, № 15]

A - bend - stil - le ue - ber - all, nur am bach die Nach - ti -  
gall singt ih-re Wei-se kla-gend und lei-se durch das Tal.

Но здесь есть ещё и звукоизобразительный приём: на словах «поёт свою мелодию» (соловей), в 9–10 тактах.

К числу красивейших вечерних песен можно отнести «O du stille Zeit», обработка Цезаря Брезгена. Она имеет светлый и мягкий характер. Гибкая, изысканная и плавная мелодия в нача-

ле содержит скрытое движение по тоническому квартсекстаккорду (сигнальная интонация). Но начало с сильной доли лишает мелодику той особой энергии, которую обычно несёт в таком мотиве ямбический ритм. В конце слова «Gute Nacht!» выделены распевом. В гармонии несколько раз подчеркнут «золотой ход».

Пример 9 [11, с. 75]

O du stil - le Zeit, ko - eh' wirst ge - dacht,  
ue - der die Ber - ge weit, ue - der die Ber - ge weit, gu - te Nacht.

Вечерние песни нередко включают вербальный маркер «Gute Nacht!», как правило, подкрепляемый сигнальной интонацией, как, например,

в песне «Sind die Wachen aufgestellt» («Стража выставляется»).

Пример 10 [9, № 33]

Sind die Wa - chen auf - ge - stellt, lie - gen wir in un - sem Zelt, rauscht der Nacht - wind - durch den  
Baum, trae - men wir den schoe - sten Traum/ Gu - te Nachr! Gu - te Nacht! Mond und Stern am Him - mel  
wacht, schlaf woll ein, schlaf woll ein, bis zum er - sten Mor - gen - schein.

В припеве здесь соединяются «золотой ход» (сигнальная интонация) и вербальный маркер. Музыка основана на старинной итальянской колокольной мелодии<sup>7</sup>, обработка Пауля Германа. Приёмы интродуктивной звукоизобразительности в песнях круга дня встречаются часто (колокол, часы, колокольчики).

Но если взглянуть на немецкие песни шире, можно обнаружить, что сигнальная интонация появляется в них почти каждый раз, когда в содержании возникает «образ времени»: она входит в календарные песни, в праздничные песни светского характера, часто – в колыбельные. В песнях самого разного содержания встречается выражение «три четверти часа» (охотился егерь, гуляла девушка в саду и др. ситуации), немислимое обозначение временного отрезка в русской песне.

Определений понятия «жанр» в разных словарях и энциклопедиях много, одно из лучших

принадлежит Л. Мазелю: «...роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с социальными <...> функциями музыки, в связи с определёнными типами её содержания, её жизненными назначениями, условиями её исполнения и восприятия» [4, с. 18]. Это всё есть в песнях круга дня. Но сверх того присутствует и некое качество, идущее от биологического начала в человеке: восприятие времени (и, следовательно, его воплощение в культуре) зависит и от внешних природных факторов. В зонах проживания человека, где полгода длится полярная ночь, песни круга дня не могли возникнуть [2]. Проблема соотношения в понимании времени природного и культурного начала хорошо разработана лингвистами, исследующими «картины мира» разных народов, например, Б. Уорфом [7]. Музыковеды к такому ракурсу изучения своей области знания только подступаются.

#### Литература

1. Белов Георг фон. Городской строй и городская жизнь средневековой Германии. – М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1912. – 224 с.
2. Борисова И. З. Этнический характер времени // Гуманитарный вектор. – 2012. – № 3 (31). – С. 174–179.
3. Иванов К. А. Золотой век Средневековья. – М.: Вече, 2008. – 448 с.
4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978. – 536 с.
5. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
6. Петрушенко Л. Повседневная жизнь средневековой Европы. – М.: Молодая гвардия, 2012. – 367 с.
7. Уорф Бенджамин Л. Отношение норм поведения и мышления к языку // Языки как образ мира. – М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2003. – 568 с.
8. Экле О. Г. Действительность и знание: очерки социальной истории Средневековья / пер. с нем. и предисл. Ю. Арнаутовой. – М.: Новое лит. обозрение, 2007. – 360 с.
9. Bruder Singer. Volksliederbuch. Melodieausgabe. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1974. – 307 s.
10. Deutsche Volkslieder für Singstimme und Gitarre. – Berlin: Verlag Neue Musik, 1977. – 235 s.
11. Die Mundorgel. – Köln; Waldbröl: Mundorgel-Vertrieb, 1984.
12. Wenn alle Brunnlein fließen. – Leipzig: Peters, 1984. – 236 s.

#### References

1. Belov Georg fon. *Gorodskoy stroy i gorodskaya zhizn' srednevekovoy Germanii* [Urban system and urban life of medieval Germany]. Moscow, Publishing house of M. and S. Sabashnikov Publ., 1912. 224 p. (In Russ.).
2. Borisova I.Z. *Etnicheskiy kharakter vremeni* [Ethnic character of time]. *Gumanitarnyy vektor* [Humanitarian vector], 2012, no. 3 (31), pp. 174-179. (In Russ.).
3. Ivanov K.A. *Zolotoy vek Srednevekov'ya* [The Golden age of the middle Ages]. Moscow, Vechе Publ., 2008. 448 p. (In Russ.).
4. Mazel L. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy* [The structure of musical works]. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 536 p. (In Russ.).

<sup>7</sup> Ни одна песенная культура не обходится без заимствований. В Германии больше всего заимствовано французских песен, но часть и итальянских.

5. Makhov A.E. *Musica literaria. Ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike [Musica literaria. The idea of verbal music in european poetics]*. Moscow, Intrada Publ., 2005. 224 p. (In Russ.).
6. Petrushenko L. *Povsednevnyaya zhizn' srednevekovoy Evropy [Everyday life in medieval Europe]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2012. 367 p. (In Russ.).
7. Uorf Bendzhamin L. *Otnoshenie norm povedeniya i myshleniya k yazyku [Attitude of norms of behavior and thinking to language. Languages as an image of the world]*. Moscow, AST Publ.; St. Petersburg, Terra Fantastica Publ., 2003. 568 p. (In Russ.).
8. Eksle O.G. *Deystvitel'nost' i znanie: ocherki sotsial'noy istorii Srednevekov'ya [Reality and knowledge: essays on the social history of the middle Ages]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. 360 p. (In Russ.).
9. Bruder Singer. *Völkliedebuch. Melodieausgabe*. Kassel, Bärenreiter-Verlag Publ., 1974. 307 p. (In Germ.).
10. *Deutsche Volkslieder für Singstimme und Gitarre*. Berlin, Verlag Neue Musik Publ., 1977. 235 p. (In Germ.).
11. *Die Mundorgel*. Köln; Waldbröl, Mundorgel-Vertrieb Publ., 1984. (In Germ.).
12. *Wenn alle Brunnlein fließen*. Leipzig, Peters Publ., 1984. 236 p. (In Germ.).

УДК 78.075

## ИЗ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ МАССОВОЙ МУЗЫКИ В НОВОСИБИРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ<sup>1</sup>

**Антипова Юлия Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: antikostin@mail.ru

В статье представлена краткая история изучения массовой музыкальной культуры в Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки от 1970-х годов до наших дней. В истоках она связана с научной, педагогической, просветительской деятельностью Владимира Михайловича Калужского. Интерес к проблемам так называемых нонартифициальных жанров в Новосибирской консерватории возник задолго до эмансипации «легкой» музыки в отечественном музыковедении (ориентированном преимущественно на классико-академический и фольклорный пласты) и вузовской образовательной системе, опередив на многие годы появление специальной учебной дисциплины, ныне обязательной в образовательных программах по специальности «Музыковедение». Внимание к стилям массовой музыки обуславливалось статусом Новосибирска как крупного джазового центра страны, необходимостью включения курса «Критики буржуазной культуры» в число дисциплин для членов комсомольского актива консерватории (в рамках которого осуществлять изучение и профессиональное обсуждение феноменов зарубежной и отечественной массовой музыки), но главным образом личным интересом В. М. Калужского к отдельным феноменам неакадемического пласта (джаз, рок, мюзикл и др.). Его деятельность вписывается в общую направленность высшей школы к неоднобоким подходам в условиях культурной сингулярности, актуальности масскультурного направления в современном искусствоведении, что связано с процессами культурной глобализации, межпластовых пересечений, изменений ценностных ориентиров.

**Ключевые слова:** новосибирская консерватория, массовая музыка, Владимир Калужский, музыкальное образование.

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках проекта РФФИ № 17-04-00443 «Музыкальная культура Сибири: источники, исследовательские центры и направления».

## FROM THE HISTORY OF STUDYING THE MASS MUSIC IN NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATOIRE<sup>2</sup>

*Antipova Yuliya Vladimirovna*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of The Music History, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: antikostin@mail.ru

The article presents a brief history of the study of mass musical culture in Novosibirsk State Glinka Conservatoire from the 1970s to the present day. In the origins, it is connected with the scientific, pedagogical and educational activities of Vladimir Mikhailovich Kaluzhsky. Interest in so-called nonartificial genres in Novosibirsk Conservatoire had originated long before the emancipation of 'light' music in the domestic musicology (focused mainly on the classical academic and folklore layers) and in the university educational system, many years ahead the emergence of a special academic discipline, now mandatory for educational programs in specialties "Musicology". Attention to the styles of popular music was due to the status of Novosibirsk as a major jazz center of the country, the need for the inclusion of the course "Criticism of bourgeois culture" in a number of disciplines for members of the Komsomol asset of the Conservatoire (within the framework of which it was supposed to carry out the study and professional discussion of the phenomena of foreign and domestic mass-cultural practice), but primarily due to personal interest of V.M. Kaluzhsky in some areas of non-academic music. Precisely the works of V.M. Kaluzhsky have led to the development of that research direction at the Conservatoire which is associated with the study of jazz and rock music, various forms of intersections between light genre and academic art. The activities of Kaluzhsky fit into the general direction of the higher education towards "non-one-sided approach" in conditions of cultural singularity and the relevance of the mass-culture direction in modern art criticism, which is connected with the processes of cultural globalization, cross-layer intersections, changes in value orientations.

**Keywords:** Novosibirsk Conservatoire, mass-music, Vladimir Kaluzhsky, musical education.

В процессы осмысления культурных реалий все чаще вовлекаются явления массовой культуры: о ней пишут культурологи, философы, искусствоведы. «Прошла та пора, когда философское сознание понимало под культурой нечто сугубо возвышенное, величественное и исключительно смыслонаполненное (Bildung). Повороты и разломы исторической событийности в XX веке вызвали к жизни особые измерения культурного бытия, в которых все более и более локализуется современный человек. Феномен массовой культуры, от которого в нашей стране долго открещивались и на который накладывали идеологическое клеймо, настолько мощно вобрал в себя экзистенциальные токи современного участника культурного процесса, что культурфилософскому сознанию

не остается ничего другого, как адекватно реагировать уже сложившимся арсеналом анализа культурных универсалий при одновременном его обновлении», – отмечает М. Шугуров [8]. Нарушение сложившихся иерархических связей (высокое/низменное, серьезное/легкое, элитарное/вульгарное в искусстве) и традиционных представлений о цельности личности, поступательности времени, структурированности знания и информационных потоков в эпоху постмодерна ведет к необходимости все пристальнее наблюдать за событиями масскульта, в том числе в гуманитарных направлениях высшей школы.

Изучение музыки так называемого «третьего» пласта (термин В. Конен [4]) в стенах Новосибирской консерватории имеет свою – пусть не

<sup>2</sup> Russian Foundation of Basic Research, Grant 17-04-00443 "Musical culture of Siberia: the sources, research centers and directions".

простую и не слишком давнюю – историю. История эта тесно связана с общим процессом эмансипации массовой музыки в академическом консерваторском образовании (как и в музыковедении в целом). Будучи оплотом, кузницей кадров серьезной, высокой культуры оно долгое время оставляло без внимания «легкую» музыку (низовые жанры, популярные стили – наименований здесь множество) с ее пресловутой коммерческой жилкой, потаканием вкусу толпы и упрощенной системой выразительных средств. И все же реалии таковы, что экспансия массовой музыки в современной культуре оказалась чрезвычайно интенсивной. Ее распространенность, обращенность к духовному опыту миллионов людей, механизмы воздействия на музыку академической традиции, в конце концов, само изменение всех иерархических связей и представлений об искусстве – необходимость осмысления этих вопросов привела к введению в учебные стандарты дисциплин «Массовые жанры», «Современная музыкальная культура» и др. В 2009 году в программы музыкальных вузов был вписан предмет «Массовая музыкальная культура». Он начал читаться (не эклективно, как было в предыдущие годы, но в обязательном порядке) студентам теоретико-композиторского факультета – интеллектуальной элите консерватории, что говорило о признании нонартифициальных жанров (а именно так были окрещены джаз, рок и поп-музыка в учебной рекомендации из Москвы) на самом высоком уровне<sup>3</sup>. Однако программы, спущенные «сверху», интересуют нас как формальное свидетельство изменяющихся образовательных ориентиров. Иное – история живого и при этом научного интереса к этой области музыкознания, на некоторых моментах которой хотелось бы остановиться подробнее.

Как правило, историю делают конкретные люди, от личностных качеств и пристрастий кото-

рых зависит исход событий. Таким человеком для Новосибирской консерватории стал Владимир Михайлович Калужский, которого можно смело назвать родоначальником направления, изучающего феномены массовой культуры.

*Справка: Калужский Владимир Михайлович – музыковед, кандидат искусствоведения (1985); член Союза композиторов и Союза театральных деятелей России, председатель Сибирской композиторской организации, заслуженный деятель искусств РФ (1997). Художественный руководитель Новосибирской государственной филармонии (1985). Публицист, критик, общественный деятель, преподаватель (Новосибирская консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирский театральный институт, музыкальный колледж имени А. Ф. Мурова). Создатель и художественный руководитель детского театра «Мир музыки»; автор либретто и сценариев, руководитель театральных и музыкально-просветительских проектов. Автор более двух десятков научных трудов, книг для юношества; автор и ведущий теле- и радиопередач, программ и филармонических абонементов. Основатель и художественный руководитель «Детско-юношеской филармонии». Член Международного общества музыкального образования (ISME). Член экспертного совета Всероссийской премии «Золотая маска». Награжден медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени (2011).*

По словам В. М. Калужского, появление исследовательского пласта, связанного с массовыми жанрами, было предопределено. В начале 1960-х (да и много позднее) академически ориентированная культурная политика превалировала, что было естественно: охранительная тенденция, связанная с продвижением исключительно «высокого» искусства, была и остается прерогативой классико-академического пласта музыкальной культуры. Но тот факт, что Новосибирск в те годы стал неофициальной джазовой столицей за Уралом, а в новосибирском Академгородке сосредоточились активные в этом направлении силы, не мог не подогревать определенный интерес. В доказательство самого факта активности

<sup>3</sup> Данный курс входит в число специальных дисциплин федерального компонента ГОС ВПО образовательных программ специалитета и бакалавриата по специальности «Музыковедение», в число факультативных дисциплин специалитета и бакалавриата по специальности «Композиция». Срок освоения дисциплины 35 часов в течение VIII семестра.

новосибирского джаза достаточно привести в пример фильм, снятый в Ленинграде в 1967 году, который назывался «Семь нот в тишине» и представлял собой семь новелл о разных музыкальных жанрах, исполнителях и любителях музыки. Это были короткие истории, среди прочих, о колокольном звоне, о музыке нивхов, о барде Юлии Киме<sup>4</sup>. Новелла о джазе называлась «Импровизация. Новосибирский Академгородок» и повествовала о Сибирском джазовом фестивале. Фильм дал старт обсуждения и дискуссиям в интеллектуальных кругах города, в которых Владимир Калужский, конечно, принимал участие.

Значимыми событиями 1960-х стали поездки (всего их было три) студентов и педагогов консерватории на фестиваль «Варшавская осень». Фестиваль посещали группами по 15 человек; в разное время там бывали М. С. Лебензон, Л. В. Александрова, аспиранты и студенты НГК (в том числе В. М. Калужский, Л. П. Робустова). Именно на «Варшавской осени» происходило погружение в авангард, модное сонористическое направление, удавалось свободное личное общение с будущими классиками XX века (например, А Пяртом). Наконец, там была удивительная, открывающая неведомый мир свободы и радости, музыка, которая звучала на улице – песни великих «The Beatle's». Наслушавшись той музыки и к тому же посмотрев фильм о звездах британской сцены (пусть и с польскими субтитрами), Владимир Калужский начал путь знатока, сибирского музыковедческого гуру легендарной бит-группы. Любовь к ливерпульской четверке имела долгую, многолетнюю историю, связанную с обретением книг и журналов о них, буклетов концертов, переводов их песен.

Из других профессионально ориентированных на масскульт экспериментов стоит назвать работу продавцом (!) пластинок (если быть точными, должность называлась «ученик продавца секции грампластинок»). Опыт торговли винилом в ЦУМе Новосибирска позволил изучить музыкальные вкусы горожан, классифицировать

<sup>4</sup> К слову, из-за Ю. Кима фильм через некоторое время запретили, поскольку бард был среди подписавшихся под известным письмом против введения советских войск в Чехословакию.

посетителей магазина, познать хитрости «утяжеления» популярных ходовых пластинок продукцией совсем не популярной<sup>5</sup>. Главным же и таким опережающим время стал вывод: «Видимо, назрел вопрос об организации в нашем городе специализированного магазина грампластинок... При таком магазине можно было бы организовать встречи с композиторами и искусствоведами, консультации по широкому кругу вопросов, связанными с произведениями, записанными на пластинки. Такой магазин мог бы стать культурным центром областного масштаба, где можно вести настоящую «борьбу» за души наших покупателей» [3, с. 33].

Настоящим событием тех лет стало знакомство с рок-оперой «Иисус Христос – суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера, а также наблюдение за неконцертным музицированием в стилях джаз и рок-н-ролл<sup>6</sup>.

Выезды за границу позволяли привозить иностранные газеты, журналы о джазовых и рок-музыкантах мира. Делать это приходилось осторожно, тщательно маскируя буклеты с концертов, газеты, типа «Нью-Йорк Таймс», новые материалы о «Битлз». Уловкой, помогающей избежать дозоров, было укладывание в багаже сверху всех

<sup>5</sup> Речь идет о таких ухищрениях магазинов, при которых клиенту приходилось покупать привлекавшую его эстрадную запись в комплекте с двумя-тремя ему не нужными пластинками, соответственно, оплачивать весь «набор», о чем В. Калужский подробно написал в статье для «Советской Сибири» «Грампластинка и вкусы покупателей: Искусствовед за прилавком» (№ 206, 01.09.1967). Статья перепечатана в книге: Калужский В. М. Сентиментальное путешествие. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2014. – 504 с.

<sup>6</sup> По воспоминаниям В. М. Калужского особенной была поездка в 1978 году в ФРГ (г. Байройт) с коллегой по кафедре истории музыки Анной Александровной Асиновской. Слушателям музыкального фестиваля предлагалось посетить три спектакля. Первые два (вагнеровские «Лоэнгрин» и «Гибель богов») были благополучно прослушаны, а с третьим («Молчаливой женщиной» Р. Штрауса) случилось «расхождение». Коллега пошла, как положено, на оперу, а В. М. Калужский – в местный кабачок, где играли музыку Чака Берри, раннего Пресли. Об этом случае Анна Александровна потом говорила: «Я была на Штраусе, а где был Владимир Михайлович мне не известно...».

вещей политически благонадежных материалов (так было с ярко красной обложкой книги «Ленин в Швейцарии», под которой уже ничего проверять не стали).

Подобных историй на памяти В. М. Калужского десятки: с датами, именами, городами, массой подробностей и лирических отступлений. Но подчеркнем самый важный, на наш взгляд, момент: это непременно *живое* участие Калужского в том, о чем он потом рассказывал студентам, коллегам, писал в многочисленных статьях. Не знание чужих мнений (или по принципу «не слушал, не читал, но мне не нравится»), но всегда – собственный опыт и личные суждения. Эта непосредственность с отсутствием какого-либо теоретизирования и академического снобизма, эта «эмпиричность» Владимира Михайловича вела в его класс студентов, которые, конечно, интересовались и самими неакадемическими стилями и жанрами и шли за по-настоящему увлеченным и увлекающим педагогом. Результатом стало довольно большое число дипломных работ, выполненных в классе по специальности у В. М. Калужского именно по проблемам массовой музыки. Среди них: «К проблеме музыкального вкуса молодежи (опыт конкретно-исторического исследования)» Н. Липатовой, «Проблемы массовой музыкальной культуры» Е. Новоселовой (1975), «О принципах изучения взаимосвязи джаза и профессионального композиторского творчества» В. Романенко (1977), «Советская симфонджазовая музыка 60–70-х годов» Б. Мордоховича (1979), «Творческая история группы “The Beatles”» Н. Истигечевой, «Эстетическое воспитание молодежи и некоторые вопросы взаимодействия “легкой” и “серьезной” музыки» Е. Истратовой (1983), «Рок-музыка 70-х годов. Социальные и эстетические проблемы» Т. Сливкиной (1982), «Арт-рок и музыкальная культура XX века» Л. Кузнецовой, «Американская легкожанровая песня 20–40-х годов» Л. Шевцовой (1985), «Некоторые проблемы развития отечественной рок-культуры» С. Лукьянчиковой, «Творчество рок-группы “Pink Floyd”» Л. Алексеенко (1989), «Музыкальная критика и отечественная рок-музыка» С. Сафьян, «Вокальное исполнительство на советской эстраде (1970–1980-е)»

М. Кирпичевой, «Творческий облик группы “Аквариум”» И. Колобовой (1991).

Заслуживает внимания лекторская деятельность В. М. Калужского, которая не ограничивалась рамками консерватории. Частично она протекала в НСО (научном студенческом обществе), которое устраивало студенческие конференции, обсуждения различных вопросов (например, был вечер памяти Эдварда Кеннеди Дюка Эллингтона в 1973 году)<sup>7</sup>. Другой нишей, в которой можно было вести разговоры о так называемых легких жанрах – лекции по критике буржуазной культуры. Эта обязательная часть по так называемой «партийной линии», существовавшей во всех заведениях страны, выполнялась в рамках государственных политических канонов и стандартов. Работа по партийной линии в новосибирской консерватории включала, среди прочего, курс лекций по критике буржуазной культуры. Он читался не для всех, а для комсомольского актива, члены которого должны были знать, что происходит в мире буржуазных ценностей (думается, по принципу «врага надо знать в лицо»). «Что я там рассказывал – было исключительно на моей совести, и отдано полностью мне на откуп, – признается В. М. Калужский. – Но при любой проверке: “Есть критика?” – “Есть!”». Курс был удобным поводом говорить о популярной и рок-музыке, джазе, смотреть и обсуждать фильмы о звездах эстрады, слушать записи.

Драматичным моментом истории изучения массовых стилей и жанров стала одна из лекций, прочитанных для студентов консерватории в рамках всё той же пресловутой «Критики...». В 1985 году курс о музыке андеграунда в СССР был доверен Марку Копелеву, режиссёру новосибирского телевидения (ныне ГТРК «Новосибирск»), человеку весьма сведущему в этих вопросах. Во время лекции, посвященной группе «Машина времени», в аудиторию явилась представительница «партийной линии», возмущенная

<sup>7</sup> «Эллингтон умер, и было решено как-то это отметить, – вспоминает В. М. Калужский. – Выпустили афишку. Тогдашний ректор консерватории Леонид Николаевич Шевчук, человек поколения людей ранних, прошедших сталинские лагеря, мягко советовал: “Ты бы не связывался с этими Кеннеди...”».

и «недостойной» темой разговора, и количеством времени, на нее отведенным (два часа о какой-то «Машине времени»!). Завязалась провокационная дискуссия об относительности эстетических и этических оценок. Копелев имел неосторожность высказать мысль о том, что в Германии, например, были и те, кто оценивал фашизм как благо, и те, кто видел в нем величайшее зло. Тему развили: в год юбилея великой Победы это было воспринято особенно болезненно... Итогом развязанного конфликта стало отстранение В. М. Калужского от телевизионных эфиров (сроком на полгода), по ТВ объявили, будто его с позором лишили партийного билета (чего не было), ребят-студентов – как могли – карали. Марк Копелев был исключён из Союза журналистов, уволен с работы за пропаганду «чуждого» и «антисоветского» рок-ролла, эмигрировал в США, где стал успешным портным в театре Метрополитен-Опера и фотохудожником<sup>8</sup>. Закончилась эта история тем, что началась перестройка, и дело как-то само собой приостановилось...

1990-е годы, несмотря на известные демократические преобразования в стране, не привели к увлеченности столь вольными феноменами джаза, рок- или поп-музыки<sup>9</sup>. Интерес к массовым стилям и жанрам пошел на спад, пока удивительным образом *роковая* тема не была поднята уже в 2000-е годы. Выдающейся работой по проблематике, связанной с феноменом массовой культуры, стала докторская диссертация и книга нового ректора консерватории Константина Михайловича Курлени «Мифологемы бунта в музыкальной культуре Новосибирска 70-х – начала 90-х годов XX столетия», посвященная исследованию различных проявлений художественного протеста в музыке этого периода. Поистине прорывным стал материал, привлеченный в работе: автор обратился к творчеству лидера сибирской композиторской школы Аскольда Федоровича Мурова, с одной стороны, а с другой стороны – к местному

рок-движению. Удалось доказать, что различные формы художественного бунтарства проявляли себя в равной степени ярко и выразительно и в симфонических произведениях, и в песнях рок-музыкантов. Две главы книги были о Мурове, а остальные – о двадцатилетним периоде развития новосибирского рока. Рассуждения К. М. Курлени подводили к тому, что рок – полноценный объект музыкознания, который «необходимо восстановить в его праве на духовность или, что равнозначно, расширить понятие духовности, включив в него иррациональные и мистические проявления духа» [6, с. 184]. Смелые высказывания о бунтарстве в искусстве доводилось слушать студентам-музыковедам на лекциях по методологии музыкознания. Диссертация К. М. Курлени вызвала немало споров в музыковедческих кругах (даже дружелюбно настроенные, конечно, в шутку, спрашивали: «Какой неприятель подсказал тебе такую тему?»), а защита имела драматичную, но – в конечном итоге – благополучную историю.

Количество дипломных работ по проблемам массовой культуры было минимальным: это исследовательское направление удивительным образом не угасало, пожалуй, только в классах по специальности А. Г. Михайленко (назовем дипломные работы А. Стебуновой «Феномен QUEEN: опыт изучения психологии рок-музыки», 2004 и Е. Колесниковой «Музыка в радиорекламе: некоторые вопросы теории и практики», 2005), а также Б. А. Шиндина (Ю. Зелова в 2010 году написала диплом по проблемам джазовой импровизации, Д. Борзых в 2014 – магистерскую диссертацию по истории новосибирского рока до 1991 года в контексте жизни мегаполиса).

Наконец, укажу на участие в изучении массовой культуры автора этой статьи. С 2010 года (в связи с разработкой курса «Массовая музыкальная культура») были опубликованы материалы, среди которых такие: «“Гитар-гитар”»: к вопросу о постмодернистских приемах в творчестве Петра Налича», «Латиноамериканское направление в отечественной массовой музыке рубежа XX–XXI веков», «Балканизация как популярное явление в современной массовой музыкальной культуре», «Творческая рефлексия песенного наследия

<sup>8</sup> Описание тех событий изложено в книге М. Копелева «Письма с того света» [5].

<sup>9</sup> Исключением стала дипломная работа «Эволюция рок-движения в Новосибирске», выполненная в 1992 году Е. Г. Дудой (класс и. о. доцента К. М. Курлени).

Владимира Высоцкого», «Творчество группы “Ильвинги” (Новосибирск): к изучению отечественного арт-рока», «“Бурановские бабушки”: в диалоге с постмодерном и реалиями российского шоу-бизнеса», «Новый год эпохи постмодерна (о праздничных телеконцертах канала “Культура”»», «Романс в отечественной массовой музыке рубежа XX–XXI веков», «“Чумачечая весна плюс Цискаридзе”: к проблеме диффузии высокой и массовой культуры», «К проблеме плагиата в отечественной массовой музыке», «Барды как объект пародии», «Стиль фьюжн: к вопросу о различных формах диалога в отечественной массовой музыке», «Орган в неакадемической музыкальной практике. Орган и рок-музыка» и другие. Многие из вышеперечисленных материалов вошли в лекционную часть курса «Массовая музыкальная культура», построенного по принципу освоения стилистических и жанровых свойств отдельных феноменов – джаза, рок- и поп-музыки, этнических направлений, легкожанровых театральных традиций.

Раздел «Массовая музыкальная культура» включен в поддержанное Министерством культуры Новосибирской области учебное пособие «Музыкальная культура Сибири» (2012), в Предисловии к которому Б. А. Шиндин справедливо отмечал: «Наш взгляд на сибирскую музыку совершенно изменится, если мы будем говорить о ней не только и не столько с точки зрения композиторского творчества (безусловно учитывая его значимую роль), а с позиции такого обобщающего понятия, как «музыкальная культура» – понятия, объединяющего в себе множество связанных между собой элементов» [7, с. 8]. С 2014 года ведется работа над блоком «Массовая музыка» в электронной информационной базе «Музыкальная культура Сибири», в котором (на конец 2018 года) представлено около 200 наименований коллективов, персоналий, событий масскульта.

И – в заключение. В связи с деятельностью и убеждениями В. М. Калужского крайне важно подчеркнуть следующий момент, а именно – неперспективность, даже гибельность подхода, при котором складывается резкое разделение академического и массового музыкального пластов.

«Опыт знакомства с музыкальным образованием зарубежья, в том числе западной Германии (а мы имели возможность посещать зарубежные музыкальные учебные заведения от школы Шумана до специализированных центров для больных синдромами Дауна), убедил в актуальности таких образовательных систем (будь то школа Орфа, или подходы Лигети), в которых нет разведения на чистую и нечистую музыку, высокую и низкую, – делится В. М. Калужский. – Есть музицирование в целом, импровизация в кругу коллег по цеху, беседы на любые музыкальные темы, будь то история северо-немецкого барокко или мюзикла». Именно эта идея вдохновила Владимира Михайловича на создание филармонического проекта «Молодежный музыкальный портал» – большого цикла концертов, в каждом из которых приходящие в зал слушатели могли знакомиться с академическими, фольклорными, джазовыми и рок-коллективами, слушать оперно-симфонические опусы, импровизации джазменов и выступления рокеров. Именно такой подход воспитывает толерантность ко всем видам музыки, любовь и умение разбираться в ней как в живом языке человеческого общения. Совершенно правильно, что консерваторско-академическое образование утверждает эти идеи (достаточно напомнить, что в вузовские учебные пособия по истории зарубежной музыки давно включены разделы об оперетте; в академическом учебнике «История отечественной музыки второй половины XX века» – раздел «Старые и новые реалии массовой музыки», автором которого выступил В. Н. Сыров), а кроме того доказывает большую ценность многих образцов масскульта<sup>10</sup>. Остается надеяться на то, чтобы эта тенденция имела дальнейшее развитие, в том числе, и в Новосибирской консерватории, тем более, что такое достойное начало этому положено.

<sup>10</sup> «...Пристальное изучение отдельных стилей и жанров массовой музыки зачастую разрушают сложившиеся в ее отношении стереотипы. Никак не назовешь ориентированными на “средний слух” многие субкультурные стили... Не упрекнешь в усредненности музыкальные средства выразительности Бьорк (Исландия), Стинга (Англия), Пелагеи (Россия)... Не гонятся за коммерческим успехом авангардный джаз и бардовская песня...» [1, с. 22].

## Литература

1. Антипова Ю. В. Курс «Массовая музыкальная культура» в образовательной системе современных музыкальных вузов // Современные проблемы адаптации обучающихся в социально-культурном пространстве образовательного учреждения: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. (11 апр. 2013 года, Кемерово). – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2013. – С. 143–149.
2. Антипова Ю. В. Некоторые проблемы и перспективы изучения массовой музыки // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: культуросоциализация как теоретическая и прикладная проблема: мат-лы II Междунар. междисциплин. науч. конф. – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2013. – С. 22–33.
3. Калужский В. М. Сентиментальное путешествие. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2014. – 504 с.
4. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – Москва: Музыка, 1994. – 160 с.
5. Копелев М. Письма с того света [Электронный ресурс] // Журнальный зал. – URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2007/131/ko8.html>.
6. Курленя К. М. Мифологемы бунта в музыкальной культуре Новосибирска 70-х – начала 90-х годов XX столетия. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2005. – 420 с.
7. Музыкальная культура Сибири: учебно-метод. пособие для учащихся дет. муз. шк. и дет. шк. искусств. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. – 540 с.
8. Шугуров М. В. Масскультурный лик России [Электронный ресурс] // Российская массовая культура конца XX века: мат-лы круглого стола С.-Петерб. филос. об-ва. – 2001. – Вып. 15. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/sorokina-vn/massovye-kommunikacii-i-massovaya-kultura> (дата обращения: 10.06.2018).

## References

1. Antipova Yu.V. Kurs «Massovaya muzykal'naya kul'tura» v obrazovatel'noy sisteme sovremennykh muzykal'nykh vuuzov [Learning course "Mass musical culture" in the educational system of modern music universities]. *Sovremennye problemy adaptatsii obuchayushchikhsya v sotsial'no-kul'turnom prostranstve obrazovatel'nogo uchrezhdeniya: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (11 aprelya 2013 goda, Kemerovo)* [Modern problems of adaptation of students in the social and cultural space of an educational institution: materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference]. Kemerovo, 2013, pp. 143-149. (In Russ.).
2. Antipova Yu.V. Nekotorye problemy i perspektivy izucheniya massovoy muzyki [Some problems and prospects for studying mass music]. *Metamorfozy kul'tury na rubezhe tysyacheletiy: kul'turosozidanie kak teoreticheskaya i prikladnaya problema: materialy II Mezhdunarodnoy mezhdistsiplinarnoy nauchnoy konferentsii* [Metamorphoses of Culture at the Turn of the Millennium: Cultural Cultivation as a Theoretical and Applied Problem: Materials of the II International Interdisciplinary Scientific Conference]. Novosibirsk, 2013, pp. 22-33. (In Russ.).
3. Kaluzhskiy V.M. *Sentimental'noe puteshestvie* [Sentimental journey]. Novosibirsk, Novosibirsk State University Publ., 2014. 504 p. (In Russ.).
4. Konen V.Dzh. *Tretiy plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [The third layer. New mass genres in music of the 20th century]. Moscow, Muzyka Publ., 1994. 160 p. (In Russ.).
5. Kopelev M. *Pis'ma s togo sveta* [Letters from the Other World]. (In Russ.). Available at: <http://magazines.russ.ru/continent/2007/131/ko8.html> (accessed 10.06.2018).
6. Kurlenya K.M. *Mifologemy bunta v muzykal'noy kul'ture Novosibirska 70-kh – nachala 90-kh godov XX stoletiya* [Mythologems of rebellion in the musical culture of Novosibirsk in the 70's – early 90's of the twentieth century]. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire Publ., 2005. 420 p. (In Russ.).
7. *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: uchebno-metod. posobie dlya uchashchikhsya det. muz. shk. i det. shk. iskusstv* [Musical culture of Siberia: educational-methodical manual for students of children's music schools and children's art schools]. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire Publ., 2012. 540 p. (In Russ.).
8. Shugurov M.V. Masskul'turnyy lik Rossii [Mass cultural image of Russia]. *Rossiyskaya massovaya kul'tura kontsa XX veka: materialy kruglogo stola Sankt-Peterburgskogo filozofskogo obshchestva* [Russian mass culture of the late twentieth century: materials of the round table of the St. Petersburg Philosophical Society], 2001, no. 15. (In Russ.). Available at: <http://anthropology.ru/ru/text/sorokina-vn/massovye-kommunikacii-i-massovaya-kultura> (accessed 10.06.2018).

УДК 78.036

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ «НОВОЙ ВОЛНЫ»

*Чжу Линьцзи*, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 534366380@qq.com

С 50-х и вплоть до середины 90-х годов XX века применение западных музыкальных концепций в Китае находилось на стадии эксперимента, а обладающие мощным современным западным колоритом новейшие идейные течения и вовсе не могли найти поддержки в музыкальных кругах, задающих направление развитию китайского оперного искусства. Тем не менее творческий поиск китайских композиторов привел к крупным изменениям в жанрах современной китайской оперы в XXI веке и, в конце концов, – к созданию оперы «новой волны» (начиная с 90-х годов XX века). На рубеже веков особенно бурное развитие в Китае получило постмодернистское музыкальное искусство, что привело к колоссальным изменениям в техниках написания, жанрах и стилях оперы, новые произведения стали разительно отличаться от классической, «серьезной» оперы и китайской национальной оперы. При этом наиболее стремительно начала развиваться камерная опера: произведения небольшого объема, но с глубоким содержанием, они стали воплощать самую популярную форму оперного искусства в музыкальном мире Китая.

В качестве объекта исследования в статье – особенности развития оперы «новой волны» в Китае, а ее предметом выступают, главным образом, проблемы и препятствия, которые данный жанр встретил на пути своего развития, а также активный творческий поиск китайских композиторов. Кроме того, автор производит анализ художественных особенностей камерной оперы «Рискованная игра», написанной Вэнь Дэцином, раскрывая то, каким образом китайскому композитору удалось рационально использовать приемы западной постмодернистской музыки, в то же время гармонично включая в композицию элементы китайской этнической музыки.

**Ключевые слова:** камерная опера, опера «новой волны», постмодернистская музыка, стилевые параметры, элементы народной музыки.

## ARTISTIC CHARACTERISTICS AND HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF MODERN CHINESE OPERA OF THE “NEW TREND”

*Zhu Linji*, Postgraduate, Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 534366380@qq.com

From the 1950s and up to the mid-1990s, the use of Western musical concepts in China was at the experimental stage, and the newest ideological trends with powerful modern Western flavor could not find support in musical circles that set the direction for the development of Chinese opera. Nevertheless, the creative search for Chinese composers led to major changes in the genres of modern Chinese opera in the 21st century, in the end, led to the creation of the opera of the “New Trend” (beginning with 1990s). At this time, the post-modern musical art gained particularly rapid development in China, which led to enormous changes in the techniques of writing, genres and styles of opera, new works began to drastically differ from the classical “serious” opera and the Chinese national opera. At the same time, the chamber opera began to develop most rapidly: works having small volume but deep content began to embody the most popular form of opera in the musical world of China.

The object of study in this article is the development of opera of the “New Trend” in China, and its content is mainly devoted to the problems and obstacles that this genre encountered in its development, as well as in the active creative search of Chinese composers. In addition, the author analyzes the artistic features of the chamber opera “The Risky Game” composed by Wen Deqing, revealing how the Chinese composer managed to rationally use the techniques of Western postmodern music, while at the same time harmoniously incorporating elements of Chinese ethnic music into the composition.

**Keywords:** chamber opera, opera of the “New Trend,” postmodern music, style parameters, elements of folk music.

С точки зрения стилистики, в современной китайской опере «новой волны» в основном используются черты западного модернизма, постмодернизма и авангардизма, что и определяет специфику произведений данного жанра. С точки зрения масштаба композиции, этот жанр охватывает как современную торжественную «большую оперу», так и гораздо менее масштабную камерную оперу. Будь то форма или стиль, опера «новой волны» в любом случае обладает передовым, академическим и экспериментальным, характером, поэтому термины «авангардистская» и «постмодернистская» в равной мере относятся к этой категории оперы. Благодаря стремительной скорости развития оперы «новой волны», она быстро заняла одну из важнейших позиций среди прочих жанров современной оперы Китая и задала мощный толчок развитию оперного творчества в стране.

Целью исследования в данной статье является выяснение, каковы же причины столь быстрого развития китайской оперы «новой волны», ее успехов и поражений, а также с помощью анализа произведений этого жанра выяснение того, каким образом композиторам удалось преодолеть преграды на пути его развития и благодаря интеграции элементов народной музыки вывести данный жанр на совершенно новый уровень творчества.

История развития оперы «новой волны» в Китае относительно коротка, что обусловлено причинами в нескольких аспектах: с 50-х годов прошлого века творческие концепции мира культуры и искусства в КНР испытывали глубокое влияние советского революционера и политического деятеля А. А. Жданова, поэтому использование в оперном творчестве «авангардистских» идей и современных техник, а также концепция создания «музыки ради музыки» были в то время под запретом. В произведениях композиторов, писавших в период относительно стабильной

всеобщности, чрезмерно преувеличивалось значение придания опере национального характера, ведь национальное самосознание все еще росло [2, с. 91], и после проведения политики реформ и открытости музыкальное сообщество Китая продолжало погружаться в культурную полемику «борьбы между импортным и местным», поэтому применение классических западных музыкальных концепций все еще находилось на стадии эксперимента, а обладающие мощным современным западным колоритом новейшие идейные течения и вовсе пока не могли найти поддержки в музыкальных кругах, задающих направление развитию китайского оперного искусства. В 1989–1992 годах музыка «новой волны» по-прежнему считалась «злокачественной опухолью» идейного течения «буржуазной либерализации», поэтому была сильно ограничена вплоть до 1994 года, когда вышла в свет опера «Записки сумасшедшего», написанная композитором Го Вэньцзином, ознаменовав вступление на путь развития «авангардистской» оперы в стиле постмодернизма.

В начале своего развития китайская опера «новой волны» писалась композиторами с зарубежным опытом и по приглашению иностранных театров, так, например, опера Го Вэньцзина «Ужин» (преьера состоялась в 1998 году в Лондоне) была создана по заказу британского театра Алмейда, а опера Тань Дуня «Чай» (преьера – в 2002 году в Токио) была написана для концертного зала Сантори в токийском районе Гиндза. Премьеры таких произведений, а иногда и все постановки, можно было увидеть только за границей, многие из них практически неизвестны китайскому зрителю. Так, например, опера Тань Дуня «Цинь Шихуан» впервые была показана в Метрополитен-опера в США и на сегодняшний день ни разу не ставилась на территории КНР. В силу недостатка распространения на оперном рынке Китая опера «новой волны» могла претен-

довать на известность только за границей, причины этого феномена многосторонни. Прежде всего в специализированных музыкальных учреждениях страны наибольшее внимание уделялось классицизму и романтизму в музыке, тогда как темы авангардизма и постмодернизма практически не затрагивались.

В то же время, пережив 10 лет бедствий Культурной революции, после введения политики реформ и открытости учебным учреждениям пришлось заново восстанавливать учебные программы и всю систему преподавания. Музыкальные стили классицизма и романтизма оказались наиболее изученными с точки зрения композиции и техники, их исследования были наиболее зрелыми и в полной мере систематизированными, поэтому они полностью соответствовали требованиям, продиктованным желанием как можно скорее создать целостную музыкальную научную систему, тогда как музыка в стиле постмодернизма пребывала на этапе длительного развития, ее исследований было недостаточно, а объект и предмет исследования, так же как и определение особенностей ее стилистики, до сих пор вызывают споры в научной среде.

В отличие от классицизма и романтизма, в исследованиях постмодернизма еще не сформировалось целостной научной системы, что в конечном итоге и стало причиной его пренебрежения в музыкальных кругах. Создание и продвижение постмодернизма в музыке Китая остановилось на этапе специализированных музыкальных учебных заведений, проще говоря, большая часть произведений в этом стиле была написана преподавателями консерваторий, и в силу присущего этим операм экспериментального характера они так и не были представлены широкой публике. Наконец, степень принятия оперными театрами авангардистских произведений не высока, количество заказов на них минимально, вследствие чего их распространение и популяризация сильно затруднены. Многие оперные театры предпринимали попытки постановок произведений оперы «новой волны», но они не всегда приводили к успеху. Так, например, опера Сюй Цзяньцзяна «Троил и Крессида» (1994) была показана на сцене Харбинского оперного театра, несмотря на многочисленные препоны и трудности, и даже получила разнообразные положительные отзы-

вы, однако, к всеобщему сожалению, после пяти постановок она была снята с репертуара театра и больше не демонстрировалась широкой публике [7, с. 408].

В 90-е годы развитие постмодернистской оперы испытывало серьезные трудности, такие же, что наблюдались и в развитии модернизма в музыке Европы и США с 1920-х до 1960-х годов, когда только радикально настроенные и смелые деятели искусства могли идти вперед и достигать успеха. Такой путь хоть и мог вызвать настоящий «бум», тем не менее, в основном приводил музыкальное творчество в тупик. Немецкий музыковед Г. Х. Штукеншмидт в книге «Музыка XX века» назвал это время «экспериментальным периодом» [8, с. 175], так как только к 1970-м годам европейские и американские композиторы переосмыслили отношение к творчеству, устранив «новаторские волнения». Американский музыковед Роберт Морган в «Музыке XX века» так описал это время: «1970-е годы стали временем примирения, когда композиторы прекратили поиск новых возможностей, вместо этого начав объединять уже имеющиеся знания в новую интересующую их модель непрерывного и непосредственно ясного музыкального языка» [5, с. 512].

В 90-е годы опера «новой волны» в Китае прошла через точно такой же исторический этап, только несколько позже западных стран. Можно сказать, что этот период стал «уменьшенной копией» этапа развития оперной музыки в Европе и США в 60-х годах. Несмотря на то, что опера «Записки сумасшедшего», написанная Го Вэньцзином в 90-х годах, до настоящего времени постоянно корректируется и демонстрируется на сцене, сохраняя стойкую «волю к жизни», тем не менее, следует признать, что успех одного произведения не может передать общую картину развития оперы «новой волны». Так, необходимо обратиться к таким «экспериментальным» произведениям, как, например, опера «Троил и Крессида», сохранившимся только в библиотеках и музеях, но не на сценах театров. Факты указывают на то, что постоянное преследование новизны и «европеизации» сюжета вовсе не гарантируют произведению высоких оценок и признания на рынке. Так, опера «Троил и Крессида» с точки зрения как жанра, так и сюжета является подражанием европейскому модернистскому оперному искус-

ству и не нашла глубокого отклика у китайского зрителя. Китайские оперные композиторы испытывали подобный западным предшественникам глубокий кризис, в результате которого начали отказываться от постоянного поиска «инновационных решений» и «бунтарства», сконцентрировавшись лишь на извлечении основных элементов модернизма и постмодернизма, для использования в своих оперных произведениях. Такой подход позволяет отбросить «абсолютизм» «деконструкции ради деконструкции» и «соединения ради соединения». Можно сказать, что в действительности он стал для изначального модернизма своего рода спасением. «Модернистские произведения обладают присущей традиционному искусству определенной структурой и, несмотря на свою революционность, довольно упорядочены, в то время как искусство постмодерна отличается неупорядоченной структурой, применением так называемой деконструкции и спецификой многообразия», – пишет в своей книге Сун Ц [6, с. 47]. Несмотря на то, что серьезные оперные произведения, написанные с применением постмодернистских музыкальных приемов, в силу недостатка зрителей стали шаг за шагом приближаться к своему «закату», интерес китайских композиторов к этому направлению вызвал у них стремление к еще большему использованию разнообразных приемов и жажду творчества. В результате они стали применять все больше комбинаторных приемов, и, можно сказать, что при переходе от модерна к постмодерну, китайская постмодернистская опера вовсе не встретила сопротивления на пути своего развития: ряд постмодернистских камерных оперных произведений стал образчиком характерной формы китайской оперы «новой волны» 90-х годов XX века. Среди них можно назвать «Записки сумасшедшего» Го Вэньцзина, «Прощание с Кембриджем» Чжоу Сюэши, а также проанализированное ниже произведение Вэнь Дэцина «Рискованная игра».

В 90-е годы камерная опера в Китае имела абсолютное преимущество в развитии относительно грандиозной по масштабам «серьезной» оперы. Прежде всего произведения камерной оперы имеют относительно небольшой объем и обычно состоят из 1–2 актов. С точки же зрения сюжета, либретто таких опер написано на основе новелл или рассказов, так, например, сюжет

оперы Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего» основан на одноименной новелле Лу Синя, а «Рискованная игра» Вэнь Дэцина – на одноименной новелле Гао Сяошэна. Что касается оркестра, то его состав в камерных операх невелик, количество музыкантов и разнообразие инструментов также трактуются композитором достаточно вольно, что разрушает традиционные рамки, установленные «серьезной» оперой. Данная особенность позволяет лучше передать стиль и сюжет литературного произведения, положенного в основу оперы, в связи с чем композиторы также зачатую наравне с классическими используют китайские традиционные инструменты, современные электронные инструменты и даже разнообразные предметы из повседневного обихода, способные издавать определенные звуки. Так, Чжоу Сюэши в своем произведении «Прощание с Кембриджем» добавил к оркестру так называемую «деревянную рыбу» *муой* (деревянное било в форме рыбы или безногого краба, на котором отбивается такт при чтении молитв в буддийских храмах в Китае) и китайский литофон *цин*. Использование подобных народных инструментов помогло в опере обогатить и разнообразить сцены, передающие быт героев. И, наконец, сложность написания и воплощения на сцене, а также расходы на постановку камерной оперы гораздо ниже крупномасштабных произведений. Такие особенности, как сжатость и содержательность, позволили камерной опере стать легко реализуемой и оттого довольно популярной формой музыкального искусства, благодаря чему она достаточно быстро вошла в культурную жизнь массового зрителя. К примеру, реквизит оперы «Прощание с Кембриджем» включает лишь несколько скамеек и длинный стол, а декорации – несколько деревьев и мостик, актеры также одеты в простые костюмы времен Китайской республики (1912–1949). Простота и экономичность в декорациях и организации сценического воплощения данной оперы снизили степень сложности ее постановки, поэтому после ее презентации большое количество музыкальных вузов страны стали наперебой ставить ее на своих сценах, среди них можно назвать Китайскую консерваторию, Шанхайскую и Сианьскую консерватории, консерватории Сямэньского и Циндаосского университетов и т. д., – всего более 10 крупнейших вузов страны.

Успех камерной оперы на китайском оперном рынке объясняется применением композиторами выборочности и диалектичности, присущих стилю постмодернизма. Опера Вэнь Дэцина «Рискованная игра» стала примером успешного соединения следования музыкальному языку своего народа с постмодернистскими музыкальными приемами, китайской постмодернистской камерной оперой, повествующей истории собственной страны.

Опера Вэнь Дэцина «Рискованная игра» рассказывает историю двух пари и двух главных героев – азартных игроков, нищего и землевладельца. Помещик ставит на кон половину своего имущества, а нищий в качестве ставки обещает совершенно голым провести всю ночь на улице. Богач полагает, что в студеную зимнюю пору бедняк непременно замерзнет насмерть, однако на следующий день, ко всеобщей неожиданности, нищий выдерживает суровое испытание и получает половину имущества землевладельца. Через несколько лет, будучи уже весьма состоятельным человеком, он снова требует от землевладельца заключить пари. На этот раз он хочет заполучить вторую половину имущества помещика и стать богатейшим жителем города. Однако теперь он не выдерживает зимней стужи и замерзает насмерть у дверей в имении землевладельца. Это произведение стало первой оперой, написанной композитором Вэнь Дэцином. 20 июля 2003 года она была полностью закончена, а уже в сентябре того же года в Женеве состоялась её премьера. В 2004 году опера была продемонстрирована в рамках 7-го Международного Дня музыки в Пекине и 6-го Международного фестиваля искусств в Шанхае [7, с. 410].

Что касается организации оркестра, то здесь используются флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, – по одному музыканту на каждый инструмент, при этом к привычным западным классическим музыкальным инструментам композитор также добавил традиционные китайские музыкальные инструменты, такие как пипа, гуцинь, флейта сяо и т. д., чтобы придать звучанию оперы традиционный китайский колорит. Кроме того, композитор также включил настроенные на разную высоту звука бокалы и бутылки, – такого рода подражание экспериментальным техникам «органической музыки» (Organic music)

нашло в китайской музыке XXI века массовое применение. Такие произведения композитора Тань Дуня, как «Музыка воды», «Музыка бумаги» и «Музыка земли» являются классическими образцами «органической музыки». В опере «Рискованная игра» пять основных действующих лиц: презирующий жизнь помещик, нищий, которому вскружили голову желания и жажда богатства, добрая и великодушная жена помещика, ослепленная жадой наживы жена нищего, а также справедливый и добродетельный учитель. Кроме того, композитор добавил детский хор, который создает необходимый фон для действия оперы, а также задает последовательность сюжета, делая его более завершенным. Детские голоса, исполняющие народные песни в качестве фона, создают яркий контраст с полным алчности миром взрослых людей, пристрастившихся к азартным играм. Все произведение целиком представляет собой классический образец камерной оперы, что проявляется в упрощении как организации оркестра, так и распределения действующих лиц.

Что же касается приема гармонизации, то в отличие от традиционных китайских пентатонических произведений, в этой опере автор использует пять групп традиционных пентатонических гамм, каждую ноту внутри гаммы он расположил согласно серийной технике, получив серию гармонических блоков, обладающих новым звуковым эффектом. Пройдя через расстановку с поперечной и продольной сериализацией, новая воссоединенная пентатоническая гамма, с одной стороны, делает китайскую традиционную звуковую окраску более слабой, а, с другой стороны, обладает очень яркой и отчетливой спецификой авангардизма. Таким образом, передаваемая в опере основная тема обретает смутные, неясные очертания «рассеянных» элементов китайской народной музыки. Автор настоящей статьи считает, что именно эта особенность оперы «Рискованная игра» и составляет ее ядро. Сам Вэнь Дэцин в комментариях к своему произведению говорит: «Этот принцип пришел из соответствующих даосских трактатов, посвященных искусству приготовления эликсира бессмертия. В подобных книгах автор зачастую не сообщает читателю прямо то, что он хочет сказать: читая такой текст, ты будто быходишь в непроглядный туман, и необходимо изнутри очень внимательно самому раскрыть

действующие здесь законы, только так можно постичь суть сказанного» [3, с. 24]. Несложно увидеть, что композитор, воспользовавшись приёмами китайской пентатоники и западной серийной техники, создал целостную тональную систему данной оперы, а «деконструкция» и «реорганизация» музыкальных элементов в этих разных системах напрямую вызвали эффект «децентрализации», присущий стилю постмодернизма.

Тем не менее, очевидно, что эта опера не является постмодернистским произведением в традиционном смысле. Так же считает и сам композитор: «Я полагаю, что они (композиционные техники постмодернизма) сейчас используются чаще, чем следовало бы, и без разбора. Их использование должно быть подчинено особому содержанию и требованию особых условий. Сейчас для моего оперного творчества их ценность не так уж велика» [4, с. 70]. Таким образом, композитор в оценке авангардистских приёмов не придерживается отрицательного мнения, тем не менее, он выражает надежду на использование разнообразных техник для выражения через музыку своей мысли. Авангардистские техники – лишь один из многих инструментов, применённых автором в надлежащее время. Его отношение к традиционной китайской музыке ничем не отличается от вышеописанного, она для него также является одним из множества элементов оперного искусства. В одном из интервью он прямо обозначил свое мнение: «На самом деле, добавление народной специфики – это только выражение музыкальной окраски произведения. Я лично считаю, что разница между китайскими и западными композиторами не так уж велика, самым важным все-таки является вопрос, хорошо или плохо написано то или иное произведение» [1, с. 22]. С точки зрения данного критерия, глубоко понимающий авангардизм Вэнь Дэцин отрицает концепцию «авангардизма ради авангардизма», но в большей степени отталкивается от самого произведения, понимая, когда следует использовать тот или иной композиционный прием.

В данной статье были подробно рассмотрены особенности оперы «новой волны» в Китае, а также были изложены проблемы и препятствия, с которыми данный жанр столкнулся на пути своего распространения. В то же время, в качестве примера оперы «новой волны» было проанализи-

ровано произведение Вэнь Дэцина «Рискованная игра» и его главная особенность – синтез приемов постмодернизма и национального стиля.

Автор статьи пришел к выводу, что концепция жанра оперы «новой волны» XXI века в Китае довольно многогранна, появление этого понятия подчинено постмодернистским тенденциям, породившим феномен разнообразия в развитии китайской оперы этого периода. В процессе развития оперного искусства в Китае опера «новой волны» в силу своего экспериментального характера сыграла роль передового, новаторского направления, а ее расцвет является неизбежным результатом развития постмодернизма в музыке. Однако проблемы, с которыми этот жанр столкнулся, также стали ничем иным, как логичным результатом, характерным для любой инновационной деятельности. При этом только постоянные сомнения и критика могли привести к созданию полноценного, зрелого художественного шедевра, подобного «Рискованной игре», о которой говорилось выше. К счастью, можно наблюдать, как все больше композиторов, принимая во внимание прошлые ошибки, отбрасывают идею новаторства ради новаторства и модернизма ради модернизма в своем творчестве. Вместо этого они начинают использовать модернистские приемы как очередной инструмент, рационально используя его для обогащения художественной композиции своих произведений, и в то же время внедрять в оперу понятные для публики элементы традиционной китайской музыки, объединяя эти столь непохожие техники из разных эпох и культур в единое музыкальное полотно, воплощающее в себе невероятное очарование оперы «новой волны». В этой связи невозможно переоценить деятельность таких постмодернистских композиторов, как Вэнь Дэцин, Го Вэньцин и т. д., которые ради продвижения и распространения этого жанра ведут постоянный поиск и экспериментируют, не боясь быть непонятыми или подвергнуться критике. На основании проделанного исследования автор считает, что хотя опера «новой волны», этот новый для китайского музыкального искусства жанр, постоянно встречает всевозможные трудности и препятствия на пути своего развития, нельзя не признать, что она обладает способностью к выживанию и мощной художественной энергетикой, а также неудержимым стремлением к росту и движению вперед.

## Литература

1. Би И., Чэнь И. Посреди двух культур – запись интервью с композитором Вэнь Дэцином // Опера. – Шанхай: Шанх. оперный театр, 2004. – № 117. – С. 21–23.
2. Ван Ц. Исследование и практика сущности китайской культуры через призму нового музыкального опыта // Китайская музыка. – Пекин: Кит. Гос. консерватория. – 2011. – № 3. – С. 91–95.
3. Вэнь Д., Альбера Ф. Поиск равновесия между двумя полюсами – композитор Вэнь Дэцин рассуждает о создании оперы «Рискованная игра» // Опера. – Шанхай: Шанх. оперный театр. – 2003. – № 5. – С. 25–26.
4. Вэнь Д., Альбера Ф. Диалог о создании оперы «Рискованная игра» // Искусство Фуцзянь. – Фуцзянь: Фуцзяньский институт искусств. – 2007. – № 2. – С. 70–71.
5. Морган Р. П. Музыка XX века: история западных музыкальных стилей. – Шанхай: Шанх. музыка, 2014. – 619 с.
6. Сун Ц. Западная музыка: от современности до постмодерна. – Шанхай: Шанх. музыка, 2004. – 331 с.
7. Цзюй Ц. История китайской оперы с древнейших времен и до наших дней – история создания оперы в Китае и исследование современной ситуации. – Хэфэй: Литературное изд-во Аньхой, 2014. – 499 с.
8. Штукеншмидт Х. Х. Музыка XX века. – Пекин: Народ. музыка, 1992. – 223 с.

## References

1. Bi Y., Chen Y. Posredi dvukh kul'tur – zapis' interv'y'u s kompozitorom Ven' Detsinom [In the midst of two cultures – recording of the interview with the composer Wen Decin]. *Opera [Opera]*. Shanghai, Spankhayskiy opernyy teatr Publ., 2004, no. 117, pp. 21-23. (In Chinese).
2. Van Ts. Issledovanie i praktika sushchnosti kitayskoy kul'tury cherez prizmu novogo muzykal'nogo opyta [The study and practice of the essence of Chinese culture through the prism of a new musical experience]. *Kitayskaya muzyka [Chinese Music]*. Beijing, Kitayskaya gosudarstvennaya konservatoriya Publ., 2011, no. 3, pp. 91-95. (In Chinese).
3. Ven. D., Albera F. Poisk ravnovesiya mezhdu dvumya polyusami – kompozitor Ven' Detsin rassuzhdaet o sozdaniy opery "Riskovannaya igra" [The search for a balance between two poles – composer Wen Deqing discusses the creation of the opera "Risky game"]. *Opera [Opera]*. Shanghai, Spankhayskiy opernyy teatr Publ., 2003, no. 5, pp. 25-26. (In Chinese).
4. Ven. D., Albera F. Dialog o sozdaniy opery "Riskovannaya igra" [Dialogue on the creation of the opera "Risky game"]. *Iskusstvo Futszyan [Fujian art]*. Fujian, Futszyanskiy institut iskusstv Publ., 2007, no. 2, pp. 70-71. (In Chinese).
5. Morgan R.P. *Muzyka XX veka: istoriya zapadnykh muzykal'nykh stiley [XX Century Music: History of Western Music Styles]*. Shanghai, Shankhayskaya muzyka Publ., 2014. 619 p. (In Chinese).
6. Song Ts. *Zapadnaya muzyka: ot sovremennosti do postmoderna [Western music: from contemporaneity to postmodernism]*. Shanghai, Shankhayskaya muzyka Publ., 2004. 331 p. (In Chinese).
7. Tszyuy Ts. *Istoriya kitayskoy opery s drevneyshikh vremen i do nashikh dney – istoriya sozdaniya opery v Kitaye i issledovanie sovremennoy situatsii [The history of Chinese opera from ancient times to our days – the history of the creation of opera in China and the study of the current situation]*. He Fei, Literaturnoe izdatel'stvo Ankhoya Publ., 2014. 499 p. (In Chinese).
8. Shtukenshmidt Kh. Kh. *Muzyka XX veka [Music of the 20th century]*. Beijing, Narodnaya muzyka Publ., 1992. 223 p. (In Chinese).

УДК 78.781.07.035

## РЕКВИЕМ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ КАК ФЕНОМЕН ЗАПАДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА

**Королёва Анна Владимировна**, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: Nussel89@mail.ru

Глобальные изменения в развитии социальных и научных процессов в XX веке обусловили возникновение новых течений и школ в музыкальном искусстве, художественный поиск которых карди-

нально отличается от предыдущих эпох. В рамках, заложенных авангардом, для музыкальной Европы середины столетия стали характерны черты сюрреалистичности и радикального абстрагирования музыкального образа. В подобном стилевом развитии одной из ключевых проблем оказалось проявление возможностей традиционного жанра, как *художественной действительности* (термин М. Бонфельда), вступающей в определенные взаимосвязи и соотношения с действительностью реальной.

В статье анализируется произведение, сочетающее авангардные средства музыкальной выразительности и священные тексты, – Реквием Дьёрдя Лигети – представителя западного послевоенного авангарда. Выявлено, что Реквием занимает значимое место не только в творчестве композитора, но и в истории музыки послевоенного времени. Проанализированы особенности авторской полифонической техники – микрополифонии и музыкальное претворение латинского текста заупокойной мессы. Для более глубокого понимания взаимосвязей между музыкальным материалом и словом выявлены латинские слова-лексемы. На основе перевода на русский язык значений латинских лексем сформировано образное содержание Реквиема. В статье обозначены специфика «разобщения» жанровых признаков в Реквиеме и неординарное, абстрактное воплощение сакральных образов в соотношении с концептуально значимым появлением древнего жанра в заданном историко-музыкальном контексте. Исследование подобных примеров раскрывает возможности существования сакральных текстов в авангардной музыке XX века и открывает новый взгляд на музыкальную эстетику западного авангарда.

**Ключевые слова:** музыкальный авангард, реквием, сакральный текст, микрополифония, эстетические фигуры-образы.

## GYÖRGY LIGETI'S REQUIEM AS PHENOMENON OF THE WESTERN MUSICAL VANGUARD

*Koroleva Anna Vladimirovna*, Postgraduate, Department of Musical Education and Study, Institute of Music, Theatre and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: Nussel89@mail.ru

Global changes in the development of social and scientific processes in the 20<sup>th</sup> century caused emergence of new trends and schools absolutely different in the art search from the previous eras in the history of musical art. Within the framework laid by vanguard features of a surrealism and radical abstraction of the musical image became characteristic for the musical Europe of the mid-century. In such a style development one of the key problems turned out to be the manifestation of the traditional genre possibilities. The genre as an *art actuality* (term by M. Bonfeld) is entering into certain interrelations and relations with the actuality of the real.

The article presents the analysis of the rare in works combination of styles – music of vanguard and sacred texts – an example of which is the Requiem by composer György Ligeti of the western German vanguard. With the use of historical approach, it has been revealed that the Requiem takes a significant place not only in works of the composer, but also in the historical context of the post-war time. The author's polyphonic equipment of composing and musical realization of the Latin text in the set program scope of work have been analyzed with the use of theoretical approach features. For deeper understanding the interrelations between musical material and the word, the Latin words' lexemes have been designated. The article tells about the specificity of the "separation" of genre features in the Requiem and extraordinary, abstract embodiment of sacral images in relation to the conceptually significant emergence of the ancient genre in a given historical and musical context. The imagery contents of the Requiem have been shaped on the basis of the meaning of Latin lexemes. The study of similar examples reveals the possibilities of existence of sacral texts in the 20<sup>th</sup> century music and gives a new view on musical esthetics of the western vanguard.

**Keywords:** musical vanguard, requiem, sacral text, micropolyphony, esthetic figures-images.

Западный музыкальный авангард в искусстве XX века насыщен неординарными идеями, стилевыми коллизиями и открытиями в звукоорганизации и музыкальном синтаксисе. В сложной исторической обстановке после Второй мировой войны, с характерной для нее антиро-

мантической направленностью, музыкальный авангард приобрел такие стилевые черты, как радикализм, скептицизм, рационализм. Западно-европейские композиторы-новаторы, развивая традиции нововенской школы, трансформировали не только структуру музыкального языка, но и методы создания музыкальной композиции (электроника, конкретная музыка, алеаторика). Подобно высвобождению первичной природы цвета и формы в беспредметной живописи, лаборатория Дармштадтской школы новой музыки в ФРГ разработала свои, кардинально отличные от предыдущего опыта, пути возникновения и бытия звука в музыкальном пространстве-времени. Яркими примерами стали сочинения К. Штокхаузена («Контакты», «Моменты», «Микрофония I», «Микрофония II»), П. Булеза («Молоток без мастера», «Фигуры, дубли, призмы», «Осколок»), Д. Кагеля («Анаграмма», «Переходы», «Гетерофония»), Д. Лигети («Атмосферы»). Мощная экспериментальная направленность музыкального авангарда особым образом отразилась на репрезентации классических жанров. Научный интерес представляет обращение композиторов-авангардистов к средневековым музыкальным жанрам. Актуальным для современного музыковедения становится исследование подобного рода произведений, так как оно во многом раскрывает новые грани музыкальной эстетики послевоенного времени.

В данной статье предметом исследования является Реквием венгерского композитора Д. Лигети (1923–2006), созданный им в 1963–1965 годах в Германии, как пример уникального воплощения сакральной образности в авангардной музыке второй половины XX столетия. Цель статьи заключается в определении концептуального значения Реквиема в историко-стилевом контексте второй половины XX века и в выявлении особенностей композиторской техники Д. Лигети в сочетании с сакральными образами. Анализ произведения включает в себя исторический и теоретические подходы, суть которых заключается в освещении предпосылок появления Реквиема, а также исследовании техники полифонического письма Д. Лигети и особенностей претворения им латинского текста.

В обстановке сложных межгосударственных отношений в Европе композитор в 1956 году эмигрирует из Венгрии в ФРГ. После двух Миро-

вых войн в сознании общества произошло глубокое переосмысление таких понятий, как «вера» и «жизнь». Знаменитый философ и социолог Э. Блох в работе «Принцип надежды» пишет о вере в предзнаменования и возмездия, описанные в церковных текстах, которая в течение последних двух столетий у большинства людей стала исчезать. Но, тем не менее, он видит ее существование в музыке великих композиторов – в реквиемах В. А. Моцарта, Г. Берлиоза, Д. Верди [8, с. 115]. В параллели с наследием прошлого возникают противоречивые вопросы, требующие разъяснения, так как Реквием Д. Лигети не является религиозным прочтением жанра, и сам автор не относит себя ни к одной из конфессий. Вдохновением для композитора послужили поэзия Томмазо ди Челано и живопись Иеронима Босха и Питера Брейгеля [7]. В настоящее время Реквием Лигети воспринимается как потрясение, послание о страданиях человечества в середине XX века, воплощенное в древнем жанре на сакральный текст. Этому сопутствует ряд следующих событий.

Одной из причин для написания Реквиема стали личные обстоятельства и события, которые автор пережил во время Второй мировой войны. Через фашистские лагеря смерти – скопища ужаса и страха – пришлось пройти родным и близким композитора. В интервью Лигети свидетельствует: «...один из аспектов моей музыки несет на себе отпечаток времени под тенью смерти... Не то, чтобы это приносило трагичность в мою музыку, скорее наоборот. Тот, кто прошел через ужас событий вряд ли создает трагичные произведения во всей их серьезности. Скорее, с отчуждением...» [7, с. 71]. Разобщение между прежним (довоенным) смыслом жизни как ценностной категории и его пониманием после исторических событий 1939–1945-х годов выводит «сферу чувственного» за пределы рефлексии, что привносит в творчество Лигети черты отстраненности, крайней объективности, даже отчужденности. В особой степени это относится к Реквиему, определяемому автором как «Реквием всему человечеству», хотя его музыкальный материал для неподготовленного слушателя может показаться не совсем доступным.

Массовое религиозное сознание послевоенной эпохи разделилось на две половины, одна из которых стала конечной инстанцией про-

теста – отрицанием Божественного. В связи со становлением творческого замысла на сакральный текст важно упомянуть случай из жизни Лигети в социалистической Венгрии. В 1948–1949 годах, являясь президентом студенческой ассоциации в Музыкальной академии Будапешта, он отказался назвать полиции имена студентов-катастрофиков. С этого момента, как указывает Лигети [7, с. 73], зародилось желание написать произведение в память о тысячах исчезнувших людей разных национальностей и вероисповеданий. В середине 1960-х годов композитор осуществляет идею написания Реквиема для сопрано и меццо-сопрано, пятиголосного смешанного хора и оркестра.

Таким образом, становится очевидным, что Реквием Лигети не посвящен конкретным трагическим событиям и не является осмыслением автора религиозных вопросов. Скорее, это произведение является, своего рода, музыкальным символом *страха* и *смерти*. Концептуально оно стало мемориалом трагических реалий истории. Ниже мы рассмотрим *эстетическую* и *техническую композиции* (Ж. Делез, Ф. Гватари) Реквиема, с присущими заупокойной мессе образами и состояниями-ощущениями [3]<sup>1</sup>.

Лигети определяет работу художника как процесс взаимозависимости техники и художественной фантазии [6, с. 392]. Основой *технической композиции* в Реквиеме является разработанная Лигети *микрополифония* – уникальный способ контрапунктического письма. Насыщенная хроматизмами фактура из плотных, с трудом идентифицируемых звуковых линий, обусловлена художественным образом произведения; это, своего рода, способ непосредственного (*unmittelbaren*) воплощения его музыкального содержания. Свойствами микрополифонии являются *размытые* очертания вертикалей, минимальное интервальное сопряжение между горизонталями; наиболее осязаемыми остаются

артикуляция, тембр, фактурная плотность и контрапунктические изменения. Многомерность фактурных комплексов в технике микрополифонии обусловлена зависимостью от гармонических колебаний или изменений плотности звучания. Индивидуальный синтаксис, характерный для микрополифонии, по определению М. Лобановой создает пространственно-временной континуум с характерными соотношениями внутри музыкальной ткани: разреженность – плотность, объем – линия, монохромность – полихромность, контраст – единство пятен или масс [5, с. 114]. Микрополифония в концептуальном отношении создает ощущение «безличностного» – не живого, абстрактного, бесформенного. В Реквиеме подобные эффекты воплощаются прежде всего в партии хора. Показательно ее звучание во второй части, где в отдельных случаях все пять партий разделены еще на четыре голоса, что в общей сложности представляет собой микрополифонию из двадцати голосов. В каждой части изменения микрополифонической ткани обусловлены образной трансформацией.

Реквием Лигети – свободно скомпонованный цикл из четырех частей мессы: *Introitus*, *Kyrie*, *Dies irae* и *Lacrimosa*. Претворение в этой авангардной музыке сакрального слова нередко носит спонтанный, непредсказуемый характер: фонетические возможности текста порой приобретают большее значение, чем синтаксические. К. Флорос высказывает мысль, что композитор исходил из убеждения о латинском тексте как о *заведомо понятном и известном публике*. Автор воплотил именно аффективную сторону содержания, чему содействовали сопутствующие от соприкосновения со словесным первоисточником образы и картины [8]. Особенностью взаимодействия текста и музыки в Реквиеме является не только их тесное переплетение, но и как бы взаимодополнение: зачастую словесные очертания вовсе исчезают, но в то же время отдельные выражения и слова (*Domine*, *Rex*, *Salve*) обособляются музыкально. Отсюда следует, что латинский текст функционирует в Реквиеме опосредованно, в чем важную роль играют свойства архаичного языка.

Роль латинского текста в современной академической музыке на примере Реквиема неоднозначна. С позиции литургической традиции латинский молитвенный текст содержит в себе

<sup>1</sup> Философы-постструктуралисты Ж. Делез и Ф. Гватари обозначают искусство как *композицию, составление* – «таково единственное определение искусства» [3, с. 223]. Также они делают композицию на взаимобратимые части – *эстетическую* и *техническую композиции*: работу над ощущением и работу над материалом. В дальнейшем мы используем подобный подход в характеристике Реквиема.

глубокий духовный потенциал, апробированный тысячелетней церковной практикой. С другой стороны, неординарное, авангардное воплощение сакрального текста в музыке совершенно по-новому раскрывает полисемантическую природу латинского языка. Широко известные слова заупокойной мессы благодаря новой композиционной технике начинают обретать многозначный, порой отличный от интерпретации в классических произведениях смысл.

Определяя по Д. Юму ассоциации как качества, объединяющие идеи в их постоянстве и единстве, мы углубляемся в лексическую природу новаторски воплощенного латинского слова. Перевод (в данном случае на русский язык) зловых слов-лексем предельно лаконичного, злобчайшего по смыслу молитвенного текста свидетельствует о его исключительной эмоциональной неоднозначности, которая воплощена в сложной технической композиции Реквиема.

Ниже представлен содержательный анализ музыкального материала фигур-лексем каждой из частей.

Динамика первой части, выстроенная в диапазоне от *pp* до *pppp*, плавное перемещение хроматических колебаний через всю форму от нижнего регистра к высокому создает впечатление заполнения невидимым светом бесконечного пространства. В понимании состояний созерцания (неподвижности) и действия (движения) главными смысловыми ориентирами-аффектами становятся существительные *Интроита*: *requiem* – покой, успокоение; *votum* – приношение, стремление; *lux* – свет, сияние; и эпитет *aeterna* – вечный, незыблемый, бесконечный [2]<sup>2</sup>. Ассоциации с безликостью, бесплотностью, безграничностью указывают на эстетические фигуры-образы *Вечности* и *Духа*. Их воображаемое присутствие в неживом мире усиливает ощущение страха. Интроит является одним из редких примеров авангардного воплощения «потусторонних» образов представлений.

Древнегреческий призыв к Богу, унаследованный христианством, до сих пор в литургии звучит в неизменном виде. Во второй части Реквиема *Kyrie eleison* интерес представляют зна-

чения каждого греческого слова: *kyrie* – *имеющий власть, силу*; *eleison* – *жалобная песнь* [1]. У Лигети *eleison* становится *масштабной* элегией свершившимся страданиям. На основе непрерывного скольжения по хроматизмам в плотной микрополифонической ткани достигается два кульминационных нарастания, каждое из которых ассоциируется с массовым людским возгласом. Насыщенное хоровое звучание, посредством преобразованных в микрополифонии фугированных тем, усиливает эффект присутствия, несмотря на образ ирреальности.

Кульминационная третья часть Реквиема *Dies irae* – картина страшного суда. В тексте секвенции становится важной лексика глаголов со свойственной им динамикой ощущений: *действующие, внушающие, устрашающие*. Глаголами-лексемами первой половины *Dies irae* являются: *solvo* – *вскрывать, разрушать, растворять, разрывать*; *spargo* – *распространять, разносить, рассеивать, взрывать*; *soco* – *вызывать, сгущать, стягивать*; *stupro* – *останавливаться, быть не подвижным, замирать, застывать, немать*. Третья часть композиционно построена на внезапных контрастах: динамических, темповых, тембровых, ритмических. Постоянная резкая смена крупных и мелких длительностей создает эффект разрозненности, истеричности, безумия. Контрастность проявляется также и в интонации. Скачки мелких акцентированных длительностей включают в себя широкие интервалы (октавы, септимы, квинты), что создает эффект хаотичности. Крупные длительности в сольных вокальных партиях распределены по ультра широким интервальным скачкам: терцдецимам, квартдецимам и квинтдецимам. Подобные интонации звучат в прямой речи сольных вокальных партий, создавая мощное психологическое напряжение. Разработка на основе контрастирования и эмоционального нагнетания приводит к кульминационной вершине – смысловому корню *Dies irae*:

Recordare Jesu pie,	Помни, милостивый Иисусе,
Quod sum causa tuae viae:	Что я причина твоего земного пути,
Ne me perdas illa die.	Да не погубишь Ты меня в тот день [4, с. 157].

<sup>2</sup> Здесь и в дальнейшем используется перевод латинских слов на основе латино-русского словаря И. Х. Дворецкого.

Смена темпа на этих фразах, интонационная красота горизонтального рельефа и речевая ясность обуславливают содержание данного отрывка. В нерелигиозном прочтении реквиема трактовка данных фраз сводится к общефилософскому понятию жертвенности и ее причине, а интонирование этих трехстиший – к осмыслению гуманности. Последним контрастным комплексом по отношению ко всей части является кода, уходящая в статичную фактуру микрополифонии:

Oro supplex et acclinis,	Я молю, преклонив колени и чело,
Cor contritum quasi cinis,	Мое сердце в смятении подобно праху,
Gere curam mei finis	Осени заботой мой конец [4, с. 158].

Lacrimosa несет на себе функцию эпилога. Выстроенная на звучании двух солирующих женских голосов последняя часть прекращает «инсталляцию небытия». В динамике всего цикла четвертая часть менее напряженная. В ней концентрируются образы прощания, ухода, растворения. Лексемы последней части: *requiet* – покой, успокоение; *resurgo* – восходить, воскрешать, возникает; *parco* – щадить, беречь, жалеть.

В экспозиции потустороннего пространства Реквиема нет ярко-выраженного разделения на светлые и темные характеристики образов, но эмоционально-чувственное состояние подразделяется, с одной стороны, на ощущение страха, ужаса, с другой – отчуждения, покоя, затихания.

Эмоциональная гамма – от полного расслабления до сумрачной экзотичности раскрывает максимально усиленную динамику образов и всего Реквиема в целом.

Итак, эстетическая композиция произведения содержит фигуры-образы Хаоса, Жертвенности, неординарно представленные в *Kyrie eleison* и *Dies irae* и *Вечности, Духа* – во вступительной и заключительной частях Реквиема.

Реквием Лигети – образец свободной репрезентации жанра в его не литургическом прочтении, с концептуальным обращением к образам потустороннего мира и неземного пространства. Претворение сакрального латинского текста имеет по большей части символический, опосредованный характер. Акцент композитор делает на воплощении «неживых» состояний-аффектов, что имеет сильное психологическое воздействие на слушателя. При рассмотрении взаимодействия сакрального текста и музыки возможен вывод, что эстетическая композиция содержит фигуры-образы *безличного*: вечность, свет, хаос, жертвенность. В композиторской технике письма Лигети образное содержание раскрыто динамическими переходами состояний-ощущений от страха, напряжения к созерцанию, расслаблению.

В заключение необходимо определить концептуальное значение Реквиема как отражение свершившихся трагедий XX века.

С феноменологической позиции Реквием Лигети – крайне неординарное авангардно-музыкальное претворение образов потустороннего мира на основе сакрального Слова. Это является редким и значимым примером в эпоху Западного поствоенного авангарда.

#### Литература

1. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шачалина, 2006. – 1370 с.
2. Дворецкий И. Х. Латино-русский словарь. – М.: Рус. язык-Медиа, 2003. – 846 с.
3. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Академический Проект, 2009. – 260 с.
4. Лебедев С. Н., Поспелова Р. *Musica Latina*. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. – СПб.: Композитор, 2000. – 255 с.
5. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 221 с.
6. Dibelius U. *Moderne Musik 1945–1965: Voraussetzungen, Verlauf, Material*. – München: R. Piper und Co. Verlag, 1966. – 392 s.
7. Duchesneau L., Marx W. *Gyorgy Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*. – Woodbridge (Suff.): Boydell press, 2011. – 298 p.
8. Floros F. *Gyorgy Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. – Wien: Verl. Lafite, 1996. – 246 s.

## References

1. Veysman A.D. *Grechesko-russkiy slovar' [Greco-Russian Dictionary]*. Moscow, Greko-latinskiy kabinet Yu.A. Shachalina Publ., 2006. 1370 p. (In Russ.).
2. Dvoretzkiy I.Kh. *Latino-russkiy slovar' [Latino-Russian Dictionary]*. Moscow, Rus. yazyk-Media Publ., 2003. 846 p. (In Russ.).
3. Delez Zh., Gvattari F. *Chto takoye filosofiya? [What is philosophy?]*. Moscow, Akadmicheskiy Proyekt Publ., 2009. 260 p. (In Russ.).
4. Lebedev S.N., Pospelova R. *Musica Latina. Latinskie teksty v muzyke i muzykal'noy nauke [Musica Latina. Latin texts in music and music science]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2000. 255 p. (In Russ.).
5. Lobanova M.N. *Muzykal'nyy stil' i zhanr: Istoriya i sovremennost' [Music Style and Genre: History and Modernity]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1990. 221 p. (In Russ.).
6. Dibelius U. *Moderne Musik 1945-1965: Voraussetzungen, Verlauf, Material [Modern Music 1945-1965: Prerequisites, Courses, Materials]*. München, R. Piper und Co. Verlag Publ., 1966. 392 p. (In Germ.).
7. Duchesneau L., Marx W. *Gyorgy Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge (Suff.), Boydell Press, 2011. 298 p. (In Engl.).
8. Floros F. *Gyorgy Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne [György Ligeti: Beyond vanguard and postmodernism]*. Wien, Verl. Lafite Publ., 1996. 246 p. (In Aust.).

УДК 78.03

## О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА АНТОНИО СПАДАВЕККИА

**Кириянова Дарья Александровна**, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Калининградский областной музыкальный колледж имени С. В. Рахманинова (г. Калининград, РФ). E-mail: odincova\_darya@mail.ru

В статье рассматриваются личность и творчество советского композитора итальянского происхождения Антонио Спадавеккиа – автора многочисленных произведений для музыкального театра и кино, камерно-инструментальных сочинений. Музыка Спадавеккиа, некогда чрезвычайно популярная, особенно любимая зрителями киномузыка, в последнее время звучит редко. В статье приводятся сведения из биографии, воспоминаний супруги и родственников, даётся характеристика оперного творчества композитора.

Одним из ранних опытов А. Спадавеккиа в сфере оперного жанра стала опера «Акбузат» в трех действиях с прологом, которая была написана в 1942 году в Уфе по мотивам одноименного башкирского эпоса совместно со студентом башкирской студии при Московской консерватории Х. Заимовым на либретто С. Мифтахова. В 1948 году создана опера «Хозяйка гостиницы» по комедии К. Гольдони, которая продолжила лирико-комическую линию «Обручения в монастыре» С. Прокофьева. В 1974 году Спадавеккиа, уже будучи автором девяти больших оперных партитур, в поисках выхода из круга монументальных тем, обратился к жанру монодрамы. Либретто камерной оперы «Письмо незнакомки» написано композитором по мотивам одноименной новеллы С. Цвейга. Наибольшую же известность получила опера «Овод» в четырех действиях, семи картинах. В основе либретто – одноименный роман английской писательницы Э. Л. Войнич о деятельности подпольной революционной организации «Молодая Италия», развернувшейся в первой половине XIX века, и истории молодого революционера Артура Бёртона.

**Ключевые слова:** Антонио Спадавеккиа, музыка к кинофильмам, «Золушка», советская опера, Сергей Прокофьев.

## COMPOSER ANTONIO SPADAVECCHIA: LIFE AND CREATIVITY

*Kiryanova Darya Aleksandrovna*, Instructor of Musical Theoretical Disciplines, Kaliningrad Regional Musical College named after S.V. Rachmaninov (Kaliningrad, Russian Federation). E-mail: odincova\_darya@mail.ru

The article deals with the personality and work of the Soviet composer of Italian origin. Antonio Spadavecchia is the author of many works for the musical theater, music for movies and chamber-instrumental compositions. The works of A. Spadavecchia, who left an impressive musical legacy, now practically are not performed. The article presents information from the biography, memories of the spouse and relatives, characterises the composer's opera creativity.

One of the earliest experiments in the field of the opera genre A. Spadavecchia was the Opera "Ak buzat" in three acts with prologue, which was written in 1942 in Ufa based on the same Bashkir epic together with student of the Bashkir Studio at The Moscow Conservatory H. Zaimov on the libretto by S. Miftakhov. In 1948, "The Landlady" was written, the opera on the comedy of C. Goldoni, which continued lyric-comic line "Betrothal in a Monastery" by S. Prokofiev. In 1974, Spadavecchia turned to the genre of monodrama, as the author of nine large opera scores. In the chamber opera, he sought a way out of a circle of monumental themes. The composer wrote libretto of the opera based on the novel by S. Zweig "The Strange Lady's Letter."

The most famous was the opera "Gadfly" in the four day effects, seven scenes. The libretto was based on the eponymous revolutionary novel by British writer E.L. Voynich, dedicated to the activities of the underground revolutionary organization "Young Italy" in the first half of the 19<sup>th</sup> century and, in particular, the history of young revolutionary Arthur Burton.

**Keywords:** Antonio Spadavecchia, music for movies, "Zolushka," Soviet opera, Sergei Prokofiev.

В 2017 году исполнилось 70 лет со времени выхода на широкий экран известного советского художественного фильма-сказки «Золушка». Он был снят в 1947 году на киностудии «Ленфильм» режиссёрами Н. Кошеверовой и М. Шапиро. В основу фильма легла пьеса драматурга Е. Шварца на сюжет одноимённой сказки Ш. Перро. Эта трогательная история до сих пор любима многими благодаря вечному мотиву о кроткой и трудолюбивой Золушке, роль которой блистательно исполнила Я. Жеймо, злой, но невероятно обаятельной мачехе в интерпретации Ф. Раневской, неподражаемом Короле в исполнении Э. Гарина, а фраза «Я не волшебник, я еще только учусь» стала крылатой. Примечательно, что фильм был показан и за пределами Советского Союза<sup>1</sup>.

А кто из советских детей и взрослых не знал песенку про старого и доброго жука – она была невероятно популярна, ее даже напевали на улицах! Однако не многие могут назвать имя композитора, сочинившего эту мелодию, как и всю партитуру, к «Золушке». Между тем 2017 год стал годом

110-летия со дня рождения композитора Антонио Спадавекиа – автора не только музыки к фильмам, но и многочисленных опер, балетов, а также произведений инструментальных жанров. Имя замечательного композитора сегодня незаслуженно забыто, информации о нем практически нет. Сохранились лишь некоторые достаточно скудные биографические данные и изредка встречающиеся разнящиеся списки произведений. Сложно найти и музыкальные фрагменты его сочинений, за исключением наиболее известных. Отсутствуют в свободном доступе также нотные клавиры и партитуры.

Антонио Спадавекиа – советский композитор итальянского происхождения, народный артист РСФСР. Дед композитора – Никколо Спадавекиа – вместе с Джузеппе Гарибальди боролся за освобождение Италии от иностранных захватчиков, но после поражения римского восстания в 1849 году, спасаясь от преследования властей, вынужден был с семьёй бежать в Россию, где поселился сначала в Керчи, а затем в Одессе. Его сын Эммануэль – отец композитора – служил офицером в русской армии. Антонио Спадавекиа унаследовал фамильную любовь к музыке (отец был знатоком итальянского оперного искусства,

<sup>1</sup> В 1947 году фильм «Золушка» был показан в Финляндии и Австрии, в 1948 – во Франции, в 1949 – в Швеции, в 1951 – в Японии.

а мать получила музыкальное образование в Петербурге и была пианисткой). Спустя столетие, во время работы над оперой «Овод», он обратился к событиям национально-освободительного движения в Италии, к которым был причастен его дед.

Антонио Спадавекия родился 3 июня 1907 года в Одессе. С итальянского фамилия переводится как «старинная шпага»: «спада» – «меч», «веккьо – «старый». Вскоре после рождения Антонио семья переехала в Баку. Музыкальная жизнь в столице Азербайджана в 1920-е годы была весьма насыщенной. Антонио посещал камерные и симфонические концерты, оперный театр, где впервые услышал мировые шедевры («Князь Игорь», «Русалка», «Евгений Онегин», «Кармен», «Фауст» и др.). Занятия музыкой под руководством матери привили любовь к классическому искусству, однако в 1920 году, после её смерти, уроки оборвались, когда мальчику исполнилось тринадцать лет. По окончании школы Антонио ненадолго связал свою жизнь с морской службой, став сначала юнгой, а затем матросом на нефтеналивном флоте. Но склонность к музыке возобладала: в 1926 году Спадавекия, не оставляя службы, поступает на вечерние курсы Бакинского музыкального техникума.

Дальнейшие этапы жизненного и творческого пути были связаны с поступлением на музыкальный рабочий факультет при Московской консерватории, где на теоретическом отделении преподавали Н. Мясковский, М. Гнесин, А. Александров, И. Способин. Наконец, в 1932 году, Спадавекия становится студентом консерватории по классу композиции В. Шебалина. В 1937 году Спадавекия успешно оканчивает аспирантуру консерватории.

Особую роль в творческой судьбе А. Спадавекия сыграл С. Прокофьев, у которого Антонио также обучался. Эти занятия по композиции продолжались примерно с осени 1944 до конца того же года. В 1954 году, по просьбе вдовы С. Прокофьева М. А. Мендельсон-Прокофьевой, Спадавекия записал свои воспоминания в заметках, назвав их «Памятные встречи» (см. [2]). Вот как описывает он своё знакомство с музыкой выдающегося композитора: «Впервые услышал я имя и музыку Сергея Сергеевича в Баку в 1926 году. В Бакинской филармонии в те годы были интереснейшие симфонические концерты. И вот в один из концертов под управлением К. Сараджева я

услышал впервые Скерцо и Марш из оперы “Любовь к трем апельсинам”. Я еще тогда никак не мог решить свою судьбу, не мог уйти от моря и заняться только музыкой. Я увлекался Скрябиным и Дебюсси. Часто импровизировал на рояле, не находил еще себя, да и не очень понимал, что это значит. Но в тот незабываемый концерт я вдруг почувствовал необыкновенную силу и тягу к композиции. На следующий день после концерта, сдавши вахту (я в то время служил матросом в Каспийском пароходстве), я бросился в город, в нотный магазин, в поисках произведений Прокофьева. Достал в фортепианном переложении Марш и Скерцо и тетрадь “Сказки старой бабушки”, но, увы, сыграть не сумел, а в ушах продолжал звучать этот великолепный оркестр, эта чёткость и необычайная гармоническая свежесть. Я начал серьезно заниматься музыкой» [2, с. 268].

В годы Великой Отечественной войны Спадавекия был эвакуирован в Башкирию, в Уфу, где стал заниматься разработкой национального фольклора. В эвакуации написаны инструментальные концерты, начата работа над оперой «Хождение по мукам» по одной из частей трилогии А. Н. Толстого. Одно из сочинений военных лет особенно дорого Спадавекия. Это Концерт для фортепиано с оркестром, рукопись которого содержала поправки и замечания Прокофьева. Вернувшись из эвакуации в Москву, Спадавекия приступил к занятиям под руководством Прокофьева в рамках программы повышения квалификации, организованной Союзом композиторов. Общение с великим музыкантом стало одним из ярких событий жизни Спадавекия.

После окончания войны Спадавекия подолгу живёт в Ленинграде. В 1946 году его пригласили на киностудию «Ленфильм» для работы над фильмом-сказкой «Золушка». Композитора рекомендовал к участию Д. Шостакович, отклонивший предложение режиссера Н. Кошеверовой писать музыку к фильму. Огромный успех, сопровождавший выход фильма на широкие экраны, по времени совпал с триумфом одноимённого балета Прокофьева. Он во многом также определил дальнейшую творческую судьбу Спадавекия – его работа в кино была весьма успешно продолжена. Помимо «Золушки», композитором написана музыка к таким игровым кино и мультфильмам, как «Шумный день» (реж. А. Эфрос, Г. Натансон, 1960), «Неподающиеся» (реж. Ю. Чулюкин,

1959), «За тех, кто в море» (реж. А. Файнциммер, 1947), «Каин XVIII» (реж. Н. Кошеверова, М. Шапиро, 1963), «Золотое перышко» (реж. Л. Аристов, О. Ходатаева, 1960), «Испытательный срок» (реж. В. Герасимов, 1960), «Дудочка и кувшинчик» (реж. В. Громов, 1950) и др.

О личной жизни композитора сведений не много. Известно, что Спадавеккиа был трижды женат. Его первой женой была известная советская актриса Нинель Мышкова. Детей у Спадавеккиа не было. Композитор умер в 1988 году в Москве, похоронен на Кунцевском кладбище. Долгое время его могила с маленькой табличкой, на которой выцветшими буквами едва можно было прочесть имя и фамилию, оставалась заброшенной. 18 июня 2016 года состоялось открытие памятника на могиле Спадавеккиа. Памятник был установлен на средства некоммерческого партнерства «Общество некрополистов» (членские взносы, а также пожертвования неравнодушных людей). На открытии присутствовала вторая супруга композитора Лидия Дмитриевна Спадавеккиа [5].

Вернемся к творчеству. Уже в студенческие годы определился преимущественный интерес А. Спадавеккиа к музыкальному театру. И вновь, как указывает И. Ромашук, значительную роль в выборе жанровых предпочтений сыграла личность Прокофьева: «Благодаря С. Прокофьеву композитор определяет для себя в качестве основной сферу творческих поисков, связанной с оперным жанром» (цит. по [5, с. 6]). Среди его произведений есть и увертюры, и инструментальные концерты (для фортепиано, скрипки, трубы с оркестром), и камерные ансамбли (струнный квартет; Романтическое трио для скрипки, виолончели и фортепиано; Элегия памяти Н. Мясковского для виолончели и фортепиано), и романсы. Однако помимо музыки к кинофильмам, преобладают оперы (их, по меньшей мере, десять), музыкальные комедии, музыка к драматическим спектаклям, балеты. Наиболее значительные из них – оперы «Хозяйка гостиницы», «Хождение по мукам», «Бравый солдат Швейк», «Письма незнакомки», «Акбузат», балет «Берег счастья».

Наибольшей известностью пользовался «Овод» – опера в четырех действиях, семи картинах. Либретто было создано писателем, главным режиссером Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского Иосифом Келлером (с 1947–1975), с которым Спадавек-

киа связывали и другие творческие проекты. В основу либретто положен одноименный роман английской писательницы Этель Лилиан Войнич, посвященный деятельности подпольной революционной организации «Молодая Италия» в первой половине XIX века и, в частности, истории молодого революционера Артура Бёртона. Премьера спектакля состоялась в 1957 году в Пермском оперном театре, после чего он вошел в репертуар многих театров СССР, в том числе Харькова, Риги, Челябинска, Куйбышева, ставился в Чехословакии, Польше, Болгарии.

Автор использовал интонации народной и революционной итальянской песни, а основу драматургического развития в опере составляет система лейтмотивов. Одна из итальянских газет откликнулась на постановку «Овода» следующим образом: «Хотя он [А. Спадавеккиа] и является последователем русской оперной школы, тем не менее, на его сочинения налагает отпечаток его итальянское происхождение. Несомненно, он нередко черпал вдохновение в опусах Верди и Пуччини... Но он никогда не подражал им, ибо как музыкант Спадавеккиа глубоко индивидуален, самобытен» (Alfredo Glovine. Antonio Spadavecchia. La Voce della Regione, 1979, 12 dec.) [6]. В 2014 году в Мариинском театре под управлением А. Петренко была осуществлена концертная постановка оперы.

Одним из ранних опытов в сфере оперного жанра А. Спадавеккиа стал «Акбузат». Эта опера в трех действиях с прологом была написана в 1942 году в Уфе по мотивам одноименного башкирского эпоса совместно со студентом башкирской студии при Московской консерватории Х. Заимовым на либретто С. Мифтахова. Премьера состоялась 7 ноября того же года на сцене Башкирского государственного театра оперы и балета и была приурочена к 25 годовщине Октябрьской революции. В основе сюжета лежит противопоставление двух миров – реального и подводного, ведущей идеей становится героическая борьба главного героя с царем враждебного подводного царства. Акбузат – волшебный конь, с помощью которого удаётся одержать победу над злым врагом. Как отмечает Г. Галина, «Акбузат» развивает традиции сказочно-эпических опер Н. Римского-Корсакова и конкретно – «Садко». По мнению исследователя, эта связь прослеживается буквально

на всех уровнях драматургии оперы – образом, композиционном, тематическом [3].

В 1948 году была написана опера «Хозяйка гостиницы», по комедии Карло Гольдони. И снова отправной точкой послужило творчество Прокофьева, а точнее, его опера «Обручение в монастыре» («Дузнья»), лирико-комическую линию которой и продолжил его ученик. Премьера состоялась в том же году в музыкальном театре им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. На премьере, а также на репетициях присутствовал и С. Прокофьев. В 1950 году опера получила резко отрицательную оценку на страницах журнала «Советская музыка» [2, с. 266–267].

В 1974 году А. Спадавеккиа обратился к жанру монодрамы, будучи автором уже девяти больших оперных партитур. В камерной опере он словно искал выхода из круга монументальных тем: в числе его предыдущих опер – «Хождение по мукам», «Овод» и др. Либретто «Письма незнакомки» написано композитором по мотивам одноимённой новеллы С. Цвейга (1922). Её герой, известный беллетрист и любимец женщин, получает письмо без подписи и обратного адреса. До читав послание незнакомки, он ощущает «дыхание смерти» и думает «об ушедшей жизни», хотя герою в момент повествования исполняется всего 41 год. Спадавеккиа снимает эту сюжетную рамку и фокусирует внимание на письме.

Жанровое определение «моно» обусловило облик спектакля: опера представляет собой монолог женщины, посвятившей жизнь единственному человеку и не смеющей приблизиться к нему, женщины, так и не узнавшей своим кумиром – отцом своего ребенка, женщины, только

что потерявшей любимого сына и готовящейся к собственной смерти. Музыкальный язык «Письма незнакомки» разнороден: в нем ощущаются романсовые корни, влияние советской эстрадной песни и киномузыки. Экспрессивная подача материала и дробная «киномонтажная» структура в очередной раз отсылают к операм С. Прокофьева [7]. Премьера «Письма незнакомки» состоялась в 1975 году в Кисловодске. После этого она надолго была забыта, впрочем, как и другие оперы А. Спадавеккиа. В феврале 2016 года силами солистов Академии оперных певцов Мариинского театра под руководством Ларисы Гергиевой эта опера прозвучала вновь.

Таким образом, Антонио Спадавеккиа – композитор, прочно занявший свою нишу в плеяде представителей советской композиторской школы 1940–1960-х годов, мастер, оставивший большое количество музыкальных произведений в самых разных жанрах. Сегодня большинство сочинений Спадавеккиа не исполняется и не издается, о местонахождении многих его рукописей не имеется сведений. Часть творческого наследия композитора хранится в личном фонде А. Спадавеккиа и в фонде «Советские композиторы» Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Вместе с тем в репертуарах многих российских театров среди прочих спектаклей есть опера «Золушка» на музыку Антонио Спадавеккиа [1; 4; 8]. А единичные постановки опер композитора (такие, как «Овод» и «Письмо незнакомки» на сцене Мариинского театра) дают надежду на возрождение творческого наследия этого недооцененного, но заслужившего и достойного быть на своем пьедестале художника.

#### Литература

1. Антонио Спадавеккиа «Сказка про Золушку» [Электронный ресурс] // Новосибирский музыкальный театр: сайт. – URL: <http://muzkom.ru/theater/spectacle/children/Zolushka.html> (дата обращения: 01.03.2018).
2. Антонио Спадавеккиа «Я не волшебник, я еще только учусь...». Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Публикация Е. Кривцовой // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. – М., 2016. – С. 264–279.
3. Галина Г. Героника в сказочно-эпической опере «Акбузат» А. Спадавеккиа и Х. Заимова [Электронный ресурс]. – URL: <http://vatandash.ru/pics/pdf/2610.pdf> (дата обращения: 07.03.2018).
4. Когда часы двенадцать бьют [Электронный ресурс] // Официальный сайт Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва. – URL: [http://muz42.ru/repertoire\\_p\\_9\\_p\\_19.html](http://muz42.ru/repertoire_p_9_p_19.html) (дата обращения: 28.02.2018).
5. Могила композитора Антонио Спадавеккиа [Электронный ресурс] // Некоммерческое партнерство «Общество некрополистов». – URL: <http://necropolisociety.ru/spad.html> (дата обращения: 25.02.2018).
6. Овод [Электронный ресурс] // Мариинский театр: сайт. – URL: [https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/5/3/3\\_1900](https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/5/3/3_1900) (дата обращения: 21.02.2018).
7. Письмо незнакомки [Электронный ресурс] // Мариинский театр: сайт. – URL: [https://testus.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/3/22/8\\_1930/](https://testus.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/3/22/8_1930/) (дата обращения: 28.02.2018).

8. Репертуар. «Хрустальная туфелька, или Сказка о Золушке» [Электронный ресурс] // Башкирский государственный театр оперы и балета: сайт. – URL: <http://www.bashopera.ru/repertoire/children/302/> (дата обращения: 28.02.2018).

## References

1. Antonio Spadavecchia “Skazka pro Zolushku” [Antonio Spadavecchia “Cinderella story”]. *Novosibirskiy muzykal’nyy teatr [Novosibirsk Musical Theater]*. (In Russ.). Available at: <http://muzkom.ru/theater/spectacle/children/Zolushka.html> (accessed 01.03.2018).
2. Antonio Spadavecchia “Ya ne volshebnik, ya eshche tol’ko uchus’...”. *Vospominaniya o Sergee Prokofieve. Publikatsiya E. Krivtsovoy [Antonio Spadavecchia “I’m not a wizard, I’m just learning...” The memories of Sergei Prokofiev]. S.S. Prokofiev: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya [S.S. Prokofiev: to the 125th anniversary of his birth]*. Moscow, 2016, pp. 264-279. (In Russ.).
3. Galina G. *Geroika v skazochno-epicheskoy opere “Ak buzat” A. Spadavecchia i Kh. Zaimova [Heroics in an epic fairytale Opera “Ak buzat” A. Spadavecchia and J. Zaimov]*. (In Russ.). Available at: <http://vatandash.ru/pics/pdf/2610.pdf> (accessed 07.03.2018).
4. *Kogda chasy dvenadtsat’ b’yut [When the clock strikes twelve]. Ofitsial’nyy sayt Muzykal’nogo teatra Kuzbassa im. A. Bobrova [The official site of the Musical Theater of Kuzbass them. A. Bobrova]*. (In Russ.). Available at: [http://muz42.ru/repertoire\\_p\\_9\\_p\\_19.html](http://muz42.ru/repertoire_p_9_p_19.html) (accessed 28.02.2018).
5. Mogila kompozitora Antonio Spadavecchia [The grave of composer Antonio Spadavecchia]. *Nekommercheskoe partnerstvo “Obshchestvo nekropolistov” [Non-profit partnership “Society of necropolists”]*. (In Russ.). Available at: <http://necropolisociety.ru/spad.html> (accessed 25.02.2018).
6. Ovod [Ovod]. *Mariinskiy teatr [Mariinsky Theater]*. (In Russ.). Available at: [https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/5/3/3\\_1900](https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/5/3/3_1900) (accessed 21.02.2018).
7. Pis’mo neznakomki [Letter from an unknown woman]. *Mariinskiy teatr [Mariinsky Theater]*. (In Russ.). Available at: [https://testus.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/3/22/8\\_1930/](https://testus.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/3/22/8_1930/) (accessed 28.02.2018).
8. Repertuar. “Khrustal’naya tufel’ka, ili Skazka o Zolushke” [Repertoire. “Crystal slipper, or Cinderella’s Tale”]. *Bashkirskiy gosudarstvennyy teatr opery i baleta [Bashkir State Theater of Opera and Ballet]*. (In Russ.). Available at: <http://www.bashopera.ru/repertoire/children/302/> (accessed 28.02.2018).

УДК 78.781.6

## ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЬЕРА-ЛОРАНА ЭМАРА: НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

*Сайгушкина Ольга Павловна*, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: [olgasaigush@mail.ru](mailto:olgasaigush@mail.ru)

Актуальность работы состоит во введении в научный обиход материалов о творчестве выдающегося французского музыканта Пьера-Лорана Эмара, которые мало известны русскоязычному читателю. Новизна статьи заключается в выявлении новых тенденций в современном исполнительстве, а именно, в нестандартном подходе Эмара к составлению и исполнению концертных программ (принцип «коллажа-монтажа»), экспериментах с форматом проведения концертов и поиске новых акустических эффектов и способов управления звучанием рояля. Целью статьи является освещение этих и иных аспектов деятельности Эмара, а также его творческих контактов с Оливье Мессианом, Ивонн Лорио, Дьердем Куртагом, Пьером Булезом, Дьердем Лигети. Особое внимание уделено его интерпретациям сочинений Лигети и Дебюсси. Материалы интервью, электронных ресурсов, аудио- и видеозаписи изучены и обобщены с помощью методов комплексного и системного подхода и метода исполнительского анализа интерпретаций. В результате создается более полная картина разносторонней деятель-

ности Эмара, которая отмечена многочисленными премиями, в том числе премиями имени Сименса и Грэмми. Эмар – широко концертирующий пианист, исполнитель классической и современной музыки, записавший множество альбомов CD. Он является также дирижером, организатором и участником музыкальных фестивалей, педагогом, автором книги об исполнительстве, одним из главных героев документального фильма «Пианомания». Деятельность Эмара способствует расширению горизонтов мышления, обогащает представления о возможностях музыкально-исполнительского искусства, создает новые традиции и открывает широкие перспективы для будущих поколений музыкантов и ценителей этого вида искусства.

**Ключевые слова:** Пьер-Лоран Эмар, Оливье Мессиан, Дьердь Лигети, современная музыка, исполнительский стиль, фильм «Пианомания».

### THE CREATIVE WORK OF PIERRE-LAURENT AIMARD: NEW TRENDS IN CONTEMPORARY MUSICAL PERFORMANCE

*Saygushkina Olga Pavlovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of General Course and Technique of Teaching Piano, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: [olgasaigush@mail.ru](mailto:olgasaigush@mail.ru)

The topicality of the paper is explained by necessity to acquaint the Russian reader with an outstanding French musician Pierre-Laurent Aimard. The aim of the article is to show various aspects of Aimard's activity, his non-conventional approach to planning and performing the concert program (principle of collage assembly) and experiments with the format of concert organization and his contacts with people of art such as Olivier Messiaen, Yvonne Loriod, Gyorgy Kurtag, Pierre Boulez, Gyorgy Ligeti.

Special attention is given to his interpretation of works by Ligeti and Debussy. Aimard was the first to perform the First and Second books of piano etudes by Gyorgy Ligeti. His interpretation of all three books of etudes is one of the most interesting and stylistically true. The analysis of the interpretation of Debussy's Preludes was made under the impression of the concert performance of these pieces by Aimard in December 2017 at the Mariinsky Concert Hall in St. Petersburg. Interview script, digital resources, audio and video records have been studied and summarized with the help of complex and system approach and method of performing analysis of interpretation.

A result, we see a comprehensive picture of various activities performed by Aimard; he was awarded a lot of prizes including the prizes of Grammy and Siemens. Aimard is giving a lot of piano concerts, he is the performer of classical and contemporary music who recorded many CDs. He is also orchestra conductor, organizer and participant of music festivals, teacher, author of the book about music performance, one of the main characters of a documentary 'Pianomania'.

Aimard's activity expands horizons of mind, enriches representations about possibilities of music and performing art, creates new traditions and opens broad prospects for future generations of musicians and appreciators of this kind of art.

**Keywords:** Pierre-Laurent Aimard, Olivier Messiaen, Gyorgy Ligeti, contemporary music, performing style, documentary 'Pianomania'.

Искусство современного французского пианиста Пьера-Лорана Эмара (фр. Pierre-Laurent Aimard) отличается необычайной многосторонностью, оригинальностью. Он выделяется среди музыкантов, родившихся во второй половине XX века, своими творческими достижениями, исполнительскими принципами, подходом к выбору

репертуара, стилистическими предпочтениями, активной просветительской позицией. Однако в русскоязычной музыковедческой литературе о нем практически нет материалов, не считая нескольких интервью, в которых Пьер-Лоран Эмар делится своими взглядами на современную музыку и исполнительское искусство. Между тем

нестандартное отношение Эмара к исполнительской деятельности способствует созданию новых подходов, переосмыслению роли и функций исполнителя в современном культурном процессе. Эксперимент, приключение, необычный опыт – это его стихия. Он выступает с академическим репертуаром, исполняя классику и сочинения композиторов XX века, успевшие стать классикой: Баха и Скарлатти, Бетховена и Моцарта, Шумана и Листа, Дебюсси и Равеля, Бартока и Айвза, Шенберга и Берга, Веберна и Стравинского. В то же время пианист играет по всему миру произведения новейшей музыки, которую еще не знают ни просвещенные слушатели, ни профессионалы.

Эмар придает очень большое значение составлению концертных программ: «Как только я начал играть, – рассказывает он, – я стал очень серьезно относиться к продумыванию и организации программы. Потому что сила семантическая, поэтическая, эмоциональная, эстетическая исходит действительно из порядка ее организации» [8]. Составляя программу, Эмар может совместить самые разные культурные слои – музыку кино, этническую, классическую, уличную. А то и представить в престижном зале программу, составленную по принципу, определяемому им самим как «коллаж-монтаж». Подобный концерт-мозаика монтируется им из коротких пьес разных композиторов, противоположных по своим стилевым и временным параметрам. Такие блоки пьес исполнитель объединяет какой-то идеей или сопоставляет пьесы одного жанра, но написанные в предельно различных манерах.

Иногда Эмар загадывает знатокам загадки, комбинируя пьесы таким образом, «чтобы они переходили друг в друга, и не всегда было бы ясно, где одна, а где другая (Бетховен, Кейдж, Шуман, Скарлатти, Штокхаузен)» [6]. А в другой раз, по его собственным словам, просто играет «все подряд без перерыва, переплывая от одной пьесы к другой, так, чтобы даже искушенные слушатели заметили переход лишь через пару тактов (Мюрай, Шёнберг, Куртаг, Мессиян, Равель, Мусоргский)» [6].

Возможно, кому-то это покажется производом по отношению к произведению искусства как таковому, однако для Эмара подобная программа концерта – своеобразный художественный эксперимент: «Это игра, но весьма серьезная, – отмечает он, – она побуждает к размышлению о вре-

мени, о соотношении пьес между собой, о нашем к ним отношении и о том, что можно с ними делать» [6]. У Эмара имеется собственный взгляд на проблемы интерпретации сочинений разных стилей и эпох. Свои взгляды на подобные эксперименты пианист доносит в пояснениях, которыми нередко сопровождает концерты. В непринужденности этого общения с аудиторией как нельзя более ясно проявляется отсутствие всякой позы, безыскусность и искренность музыканта в его стремлении приобщить публику к богатствам классической и современной музыки. Это разговорное общение со слушателем, которое у других исполнителей в большинстве случаев сводится к объявлению очередного «биса», также является необычным для концертной практики, но привычным для Эмара.

В первой половине XX века принцип коллажа и монтажа, проявляющийся в наложении далеких образов, нарушении привычных пространственных и временных связей, известный еще со времен Средневековья, возродился в новом качестве, сначала в живописи и кино, а затем и в других видах искусства. В музыке этот принцип также активно используется, причем, особенно широкое применение он нашел во второй половине XX века. Пьер-Лоран Эмар применил принцип коллажа-монтажа в исполнительском искусстве, предоставив слушателю оценивать результаты подобного нового опыта. Совмещение в одной программе произведений противоположных по своим стилевым параметрам, форме, содержательному наполнению, или даже «слияние в одном звуковом поле» исполняющихся без перерыва фрагментов сочинений, принадлежащих к предельно различным художественным направлениям и историческим периодам, максимально обостряет впечатления. Подобный нестандартный подход пианиста к исполняемой музыке побуждает слушателя извлекать из сочинений новые смыслы, заставляет переоценивать эстетические критерии, позволяя открывать неизвестные грани в привычном и узнаваемые черты в незнакомом, способствуя, тем самым, расширению горизонтов мышления. Тем самым Эмар обогащает представления о возможностях музыкально-исполнительского искусства, создает новые традиции и открывает широкие перспективы для будущих поколений музыкантов и ценителей этого вида искусства.

Деятельность Эмара отличается разносторонностью: он записывает огромное количество произведений разных композиторов, проводит мастер-классы и ездит с лекциями-концертами по всему миру, представляя слушателям и молодым музыкантам авторский взгляд на музыку разных эпох и стилей. Эмар выступает и как дирижер, дает многочисленные интервью, преподает в элитных музыкальных учебных заведениях Парижа, Кёльна, является приглашённым профессором и почётным членом Королевской академии музыки в Лондоне, Баварской академии изящных искусств; Эмар снялся в фильме, рассказывающем удивительные истории о фортепиано, издал книгу об исполнительстве.

Эмар родился в 1957 году в Лионе, учился в Лионской, а потом и в Парижской консерватории. Самым замечательным событием его детства и юности стало знакомство с Оливье Мессианом. Дружба с Мессианом и его женой, выдающейся пианисткой и педагогом Ивонн Лорио, началась очень рано – когда Пьеру-Лорану было двенадцать лет. Тогда же он начал заниматься с Лорио, причем, был не просто успешным учеником, но и почти членом семьи. Супруги брали его с собой на репетиции и концерты, в турне и загородные поездки. Эмар посещал также и класс Мессиаана, где слушал его анализ различных сочинений. Поэтому неудивительно, что уже в 1973 году 16-летний пианист одержал победу на Международном конкурсе Оливье Мессиаана, благодаря чему сразу приобрел международную известность. С тех пор и по сей день Эмар исполняет и записывает сочинения своего любимого композитора, являясь одним из самых авторитетных и признанных его интерпретаторов. Именно произведение Мессиаана привело его в Москву в далеком 1981 году, хотя впервые в России совсем юный Эмар выступал в Санкт-Петербурге – тогда еще Ленинграде – в 1974 году [8]. Концерт 1981 года и сегодня называют «полуподпольным». Поскольку Эмар решил познакомить российскую интеллигенцию с выдающимся циклом Мессиаана «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса», а сочинения такого плана тогда не слишком приветствовались, то исполнение состоялось не в филармонических или консерваторских залах, а в концертном зале ФИАН (Физического института Академии наук). На этом незабываемом концерте присутствовали тогда многие выдающиеся музыканты и ученые.

Общением с Мессианом и Лорио не закончилось обучение Эмара, впоследствии он брал уроки в Лондоне у Марии Курчо – любимой ученицы и последовательницы Артура Шнабеля. В конце 70-х – начале 80-х годов Эмар активно сотрудничал также с венгерскими музыкантами и консультировался с Дьёрдем Куртагом, в прошлом также учеником Мессиаана, учителем Андраша Шиффа и Золтана Кочиша.

Еще одна важная веха в биографии Эмара – приглашение от Пьера Булеза войти в состав *Ensemble InterContemporain*. С 1977 года в течение 18 лет Эмар был солистом названного ансамбля, который специализируется на исполнении новейшей музыки. В этом коллективе ему посчастливилось играть с замечательными музыкантами, он овладел самыми разными клавишными инструментами, освоил новые технологии исполнения современной музыки, познакомился с огромным количеством произведений современных композиторов. И, главное, многолетнее общение с таким выдающимся композитором, дирижером, мыслителем, признанным мэтром французской музыки, как Пьер Булез, стало бесценным опытом для молодого музыканта. Несмотря на пietet перед Булезом, Эмар проявил независимость и настоял на том, чтобы был составлен гибкий контракт, позволявший ему достаточно свободно распоряжаться своим временем, успевать учить и играть более традиционную музыку, да и просто жить полной жизнью – путешествовать, общаться с интересными людьми, всесторонне развиваться в профессиональном отношении.

Эмар рассказывает: «*Ensemble InterContemporain* – коллектив, который сильно менялся. Вначале он искал своё лицо, так что Булез непосредственно участвовал в этом, и состоялось много премьер. А затем – после американского тура 1986 года, когда коллектив приобрёл известность и черты установившейся организации, – наступил второй период. Он стал прекрасной возможностью для встреч и работы с множеством самых профессиональных музыкантов и создания записей. А затем – в течение третьего периода – музыканты стали более независимыми, и камерные музыканты, среди которых был и я, образовали некую ячейку, и могли автономно управлять той частью программы, которая была посвящена камерной музыке. Таким образом, благодаря тому, что было несколько динамичных периодов, я

оставался в этом коллективе гораздо дольше, чем я мог когда-либо ожидать. Это всегда было свежо и ново» [3].

И все же после столь длительной работы в ансамбле Эмар почувствовал необходимость обновлений и ушел из *Ensemble InterContemporain*. Он стал очень востребованным музыкантом. Не счесть количества проектов, им осуществленных. Неугасающий интерес Пьера-Лорана Эмара к новейшей музыке побуждает многих композиторов доверять пианисту премьерные исполнения своих произведений. При участии Эмара неоднократно проходили мировые премьеры сочинений П. Булеза, К. Штокхаузена, Д. Лигети, Дж. Бенджамина, С. Райха, М. Строппы, Э. Картера, П. Этвёша, Х. Бёртуистла, Д. Андерсона и многих других авторов. Одним из заметных событий последних лет стало участие Эмара в мировой премьере фортепианного концерта Харрисона Бёртуистла в 2014 году. В ходе гастрольного турне 2015 года, приуроченного к 90-летию П. Булеза, Эмар вместе с сербской пианисткой Тамарой Стефанович исполнили все фортепианные произведения композитора. В феврале 2016 года Эмар принял участие в юбилейных концертах к 90-летию Д. Куртага, чьи фортепианные произведения он записал полностью. Другие выдающиеся современники, вдохновленные просветительским подвижничеством Эмара, посвящают ему свои опусы, или сочиняют фортепианные циклы специально для него. Эллиот Картер написал для Эмара Токкату (2006), а также посвятил ему свои «Эпиграммы» для фортепиано, виолончели и скрипки, а Джордж Бенджамин написал для пианиста Shadowlines, шесть канонических прелюдий для фортепиано.

Пьер-Лоран Эмар дает десятки сольных и ансамблевых концертов каждый сезон в лучших концертных залах, играет со многими оркестрами и прославленными дирижёрами, довольно часто выступает и в России; участвует во множестве престижных фестивалей, в том числе московском фестивале «Владимир Спиваков приглашает...», а нередко и руководит ими. Самым продолжительным (с 2009 по 2016 годы) стало его руководство знаменитым фестивалем в Олдборо, основанным в 1948 году Б. Бриттеном.

Среди его многочисленных наград особо следует выделить Премию имени Эрнста фон Сименса (2017), которую иногда образно назы-

вают Нобелевской премией по музыке, а также премию Grammy за диск с сочинениями Ч. Айвза («Конкорд-соната» и «Песни»).

Эмар много записывается на CD, начиная с 1992 года. Альбомы 1990-х годов были посвящены большей частью современной музыке – сочинениям Мессиана, Лигети, Булеза, Дюсапена, Дютыйё, Лакенмана, Ксенакиса. Среди более поздних записей Эмара – «Искусство фуги» Баха, Концерты № 6, 15, 17, 18, 27 Моцарта, все концерты Бетховена, Симфонические этюды и «Карнавал» Шумана, фортепианный концерт Дворжака, Этюды и «Образы» Дебюсси, «Ночной Гаспар» Равеля. В 2006 году пианист заключил эксклюзивный контракт с Deutsche Grammophon. В последние годы Эмар записал альбомы «Лист-проект» (2011, к 200-летию композитора), Прелюдии Дебюсси (2012), первый том «Хорошо темперированного клавира» Баха (2014). Это была последняя запись, сделанная с Deutsche Grammophon. Летом 2017 года пианист подписал новый контракт – с голландской звукозаписывающей компанией PentaTone, а к декабрю 2017 им уже была осуществлена запись полного цикла «Каталога птиц» Мессиана (три часа звучания), фрагменты которого ранее он неоднократно исполнял на фестивалях и в концертных турне.

Играя и записывая много классических произведений, Пьер-Лоран Эмар все же отдает предпочтение новейшей музыке, так как, по его мнению, она является самой актуальной потребностью. Он затрудняется понять, почему любители музыки, а иногда и профессионалы стремятся из года в год слушать одни и те же произведения, не интересуясь тем, что происходит здесь и сейчас. Его главный приоритет – исполнение такой музыки, которую не исполняет подавляющее большинство пианистов, однако он понимает, что нужно сочетать ее с более привычным репертуаром, сохраняя тем самым некое равновесие [3].

Особенности исполнительского стиля Пьера-Лорана Эмара уместно проследить на примере интерпретаций Этюдов Лигети и Прелюдий Дебюсси. Дьёрдь Лигети стал всемирно известен после того, как кинорежиссер Стэнли Кубрик без согласования с композитором использовал его музыку в своем знаменитом фильме «2001: Космическая одиссея». Разразился скандал, который, как это часто бывает, явился хорошей рекламой и для фильма, и для сочинений Лигети.

Музыку Лигети, как и фортепианные сочинения некоторых других современных композиторов, Эмар записал полностью. Более 15 лет их связывала близкая дружба. В 2015 году, спустя 10 лет после смерти композитора, Эмар при поддержке Рурского фестиваля основал сайт, посвященный музыке Лигети [10]. Пианист начал играть и записывать его сочинения с 1980-х годов, когда композитор вновь обратился к сочинению фортепианной музыки. Этюды Лигети Эмар называет одним из лучших сочинений для фортепиано во всей мировой фортепианной литературе, запись же всех этюдов, осуществленная Эмаром, считается многими музыкантами эталонной.

Три книги этюдов с посвящением Пьеру Булезу Лигети сочинял на протяжении 16 лет. Книга I написана в 1985 году, она содержит этюды с I по VI<sup>1</sup>. Книга II – этюды с VII по XIV – сочинялась с 1988 по 1994 год<sup>2</sup>, и, наконец, в книге III всего 4 этюда – с XV по XVIII<sup>3</sup>, их композитор написал в 1995–2001 годах.

Толчком к сочинению виртуозных этюдов стала, по признанию самого Лигети, его собственная недостаточно развитая техника. Вдохновляющих же факторов было много, в их числе музыка народов Северной Африки, организация которой подсказала идею ритмических структур, названных композитором «динамической статикой» или «статической динамикой». Кроме того, Лигети увлекался живописью Сезанна и Эшера, Брей-

<sup>1</sup> Книга I: I Désordre (Беспорядок), II Cordes à vide (Пустые струны), III Touches bloquées (Блокированные клавиши), IV Fanfares (Фанфары), V Arc-en-ciel (Радуга), VI Automne à Varsovie (Осень в Варшаве).

<sup>2</sup> Книга II: VII Galamb borong (Меланхоличный голубь), VIII Fém (Металл), IX Vertige (Головокружение), X Der Zauberlehrling (1994) (Ученик волшебника), XI En suspens (В нерешительности), XII Entrelacs (Сплетения), XIII L'escalier du diable (Лестница дьявола), XIV Coloana infinită (Бесконечная колонна).

<sup>3</sup> Книга III: XV White on White (Белое на белом), XVI Pour Irina (Ирине), XVII À bout de souffle (На последнем дыхании), XVIII Canon (Канон). Этюд «Pour Irina» посвящен жене Пьера-Лорана Эмара пианистке Ирине Витальевне Катаевой (ученице Я. Мильштейна), которая работала с О. Мессианом, П. Булезом и Д. Лигети. По просьбе Лигети она записала на Sony Classics его ранние опусы: вокальные сочинения, произведения для двух фортепиано и для фортепиано в 4 руки с Пьером-Лораном Эмаром.

деля и Босха, прозой Виана и Борхеса, а также фрактальной геометрией, сюрреализмом, венгерской поэзией, информатикой и множеством других областей искусства и человеческих знаний, на первый взгляд имеющих друг с другом мало общего [4]. В качестве примера отражения в художественном произведении философских и естественно-научных идей можно привести такие этюды, как *Vertige*, *L'escalier du diable* и *Coloana Infinită*. Они «образуют отдельную самостоятельную группу во Второй тетради этюдов, поскольку каждый из них представляет собой вариант решения одной проблемы: как музыкальными средствами изобразить спирали, которые можно наблюдать в природе (в текучих средах, в растениях, в галактиках, в ДНК и т. д.). Парадокс спирали заключается в следующем: при постоянном визуальном эффекте движения (вверх или вниз – в зависимости от того, в какую сторону крутится спираль) реального движения не происходит, и сама спираль остаётся на одном месте» [4].

В этюдном цикле Лигети искусно соединил романтические традиции Шопена и Листа с импрессионистической образностью Дебюсси. Этот же синтез отражается и в названиях этюдов, которые вызывают у исполнителя богатые художественно-поэтические ассоциации и помогают осмыслить эти непростые во всех отношениях произведения. В целом композитор следует этюдному принципу, соблюдая единообразие избранного фактурного варианта в каждом из номеров. Этюды Лигети – виртуозные, масштабные пьесы, способные украсить репертуар любого современного пианиста.

Первые две книги этюдов исполнил в 1993 году Пьер-Лоран Эмар. Ему Лигети посвятил десятый этюд *Der Zauberlehrling*, в котором он обращается «к своим ранним идеям, тесно связанным с концепцией «замороженного» времени и статической динамики» [4]. В интерпретации Эмара музыка Лигети наполняется сугубо инструментальными тембровыми красками, пианист тонко передает образные состояния этих пьес, отличающиеся многоплановостью и прихотливостью.

Исполнительскому стилю Эмара свойственна виртуозность, но это качество не выходит у него на первый план, хотя жанр виртуозного этюда к этому располагает. В первую очередь пианист стремится обеспечить абсолютную точность пе-

редачи произведения, сделать музыкальную ткань прозрачной, представить все подробности фактуры, все ее слои. В своем исполнении он обращается не столько к эмоциям слушателя, сколько к его способности расслышать все тонкости и самого произведения, и его интерпретации, насладиться красотой и соразмерностью целого и деталей.

Впечатления от прослушивания записей этюдов Лигети и многих других сочинений в исполнении Эмара, доступных в современном информационном пространстве, хочется дополнить и непосредственным впечатлением от концерта пианиста<sup>4</sup>, в котором исполнились все Прелюдии Дебюсси. Особенности стиля Эмара, сразу привлекающие внимание, – это экспрессивность, разнообразие динамических градаций, искусная работа со временем, что проявляется в пластичности и текучести музыки даже в тех случаях, когда Дебюсси стремился передать состояния оцепенения, покоя, отрешенности. Великолепно прочувствованы и переданы пианистом и тонкости разных танцевальных ритмов, которые в таком многообразии присутствуют в этих миниатюрах.

Видеть «общение» пианиста с роялем, как и слышать его игру, очень интересно и поучительно. Жесты Эмара сами по себе предельно выразительны: кажется, что если бы звука не было, то исполняемую им музыку можно было бы услышать внутренним слухом, лишь наблюдая за движением его рук. Иногда очень скупыми, а иногда артистически подчеркнутыми жестами, он «вылепливает» музыкальную фактуру, достигая поистине зримой выпуклости образов.

Каждая отдельная пьеса в исполнении Эмара представляет собой выверенное в драматургическом отношении целое, а все они вместе составляют единый стилевой и смысловой ряд. Его игра наполнена мощной исполнительской энергией, и в этом отношении музыкантский подход Эмара к стилю Дебюсси прямо противоположен знаменитой интерпретации прелюдий Артуром Бенедетти Микеланджели, который играл их неспешно, элегантно, любуясь каждым звуком, словно бы находясь вне времени. Эмар же, играя темпераментно и увлеченно, увлекает слушателя в

<sup>4</sup> Концерт П.-Л. Эмара в рамках XII Мариинского международного фортепианного фестиваля «Лики современного пианизма» состоялся 29.12.2017 в Мариинском концертном зале Санкт-Петербурга.

свое действие, мастерски владея вниманием аудитории и не допуская ни малейшей возможности появления каких-либо посторонних мыслей или отвлечения от происходящего. Такая манера подачи способствует тому, что концертная эстрада постепенно все больше напоминает театральную сцену, а сам концерт – спектакль. Артист с удивительной чуткостью передает живописность и воздушность пейзажей, непередаваемые словами ощущения и настроения, на которые столь богаты пьесы Дебюсси, характерностью, которой композитор наделил своих персонажей. «Прелюдии Дебюсси <...> – говорит П.-Л. Эмар, – представляют собой послания разных стран, разных культур, из другой атмосферы, с иным ароматом. И мы отправляемся в воображаемое путешествие, следуя по страницам сборника» [8].

Эмара не назовешь пианистом-романтиком, но играет он увлеченно, с большой артистической отдачей, со свойственной ему абсолютной ясностью мысли и точностью в воплощении своих намерений. Virtuозная техника и великолепная «выделка» музыкальной ткани позволяют услышать все детали фактуры, а тембровое разнообразие и присущее пианисту требовательное внимание к звуковым краскам и оттенкам придают музыке особую рельефность и выразительность. Но более всего впечатляет в его интерпретациях цельность формы (отдельных произведений и целых циклов), способность музыканта охватить самое масштабное сочинение единым взором. Сразу понимаешь, что Эмар не только пианист, но и дирижер – превосходное, мастерское «управление временем» является, пожалуй, одной из самых сильных сторон его музыкантского дарования и опыта.

В одном из интервью, впрочем, он довольно скромно оценивает плоды своей дирижерской деятельности: «Нет, я совсем не дирижер. Иногда дирижирую из-за рояля или встаю за пульт, когда сочинение и его автор слишком уж хорошо мне знакомы, – это некоторые вещи Мессиаана, Булеза, Картера, Штокхаузена, Лигети – или Гайдн, или Моцарт. Но если бы я взялся за музыку, которой нужен настоящий квалифицированный дирижер, это было бы плохо для всех, для моих коллег-инструменталистов в том числе.

На фестивале в Олдборо я иногда позволяю себе это с хорошо знакомыми мне коллек-

тивами, как Малеровский камерный оркестр или Britten Sinfonia. Но я работаю там не ради того, чтобы лишний раз выступить. Другое дело, если речь о новой или малоизвестной музыке, когда мое участие и мои руки могут действительно помочь делу» [1]. Конечно, Эмара не назовешь дирижером-универсалом, однако его достижения в этой области никак нельзя считать незначительными.

Что касается его отношения к исполнительской деятельности в целом, то здесь Эмар-музыкант по ряду признаков заметно отличается от привычной для публики фигуры концертирующего пианиста – у него иной подход и к произведению, и к задачам интерпретатора. Он не пытается подчеркнуть свое личное отношение к произведению, не стремится быть неповторимым и непревзойденным. Именно благодаря этому исполнение Эмара освобождается от многих набивших оскомину стереотипных приемов, так как он не стремится к оригинальности трактовок ради самой оригинальности. Так, например, он словно бы умышленно ровно и неторопливо, без виртуозного шика играет те фрагменты произведений, в которых многие другие пианисты не упустили бы возможности блеснуть незаурядной пианистической техникой или каким-то своим особенным произнесением выразительных интонаций.

В его игре нет и признака какой-либо отстраненности, напротив, вовлеченность в исполнительский процесс максимальна, но, вместе с тем, он доносит музыку до слушателя так объективно, психологически правдиво, ясно и честно по отношению к сочинению и композитору, что начинаешь понимать, что именно в этом и состоит своеобразие его исполнительского стиля. В искусстве Эмара удивительным образом сочетаются, казалось бы, трудно совместимые качества: яркость и артистизм в передаче музыки и отсутствие желания демонстрировать в исполнении субъективные стороны своей артистической личности. Он воспринимает свое мастерство исключительно как средство передачи всех смыслов и достоинств произведения.

Впрочем, в оригинальности Эмару отказать невозможно, хотя и она проявляется не совсем привычно. Так, в 2016 году завершение своей деятельности руководителя фестиваля в Олдборо пианист отметил исполнением «Каталога птиц»

Мессиана в нестандартном формате. «Каталог птиц» – не сочинение для обычного концерта, – рассказывает Эмар. – Для него действует особое время, это не время людей, это время природы. А также особое пространство – все эти птичьи песни доносятся из разных направлений и с разных расстояний. Каждой соответствует свое время и свое пространство. Поэтому я поделил «Каталог» между четырьмя моментами дня, начав на рассвете и закончив в полночь. Четыре времени суток – четыре разных места, то в помещении, то на природе. Начали мы в четыре утра: шли в полутьме к месту концерта, слушая пение птиц перед рассветом. Рассвет ожидался в половине шестого – к этому моменту мы пришли к ресторану у моря, где большой зал с огромными окнами. Все сидели в удобных креслах так, чтобы видеть рассвет; в ту же сторону, сидя за роялем, смотрел и я. И рассвет в реальности совпал с рассветом в музыке – мы вычислили это заранее. Слушатели наблюдали за тем, как меняются небо, свет, цвет, находясь в прямом контакте с природным течением времени.

Потом мы пили кофе, смотрели фильм о птицах, а в полдень было продолжение: ближе к обычному концерту, но люди сидели максимально близко к роялю, словно они внутри него. Ко времени заката, в половине седьмого, мы вновь вышли на природу, в орнитологический парк. Сначала прогулялись, слушая птиц, затем я играл, а они мне отвечали. Таким образом, написанные Мессианом паузы я обратил в антифоны! А потом, в полночь, я хотел воссоздать ощущение ночного леса. Мы пришли в большую студию, абсолютно пустую, где был рояль, матрасы и почти полная темнота, только лампа над роялем. Люди могли расположиться как им угодно. И я играл пьесы, посвященные ночным птицам. В Олдборо я мог это осуществить, там публика всегда готова к приключениям. Концерт в рассветный час – первый на фестивале, который был распродан! Получилось действительно нечто особенное. Каждый слушатель совершил в этот день настоящее паломничество вместе с другими»<sup>5</sup> [1].

Эстетические установки Эмара, проявляющиеся в столь необычном формате проведения

<sup>5</sup> Фрагменты видеозаписи этого удивительного концерта доступны на YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=LYyZxoq5tbg>).

концертов на фестивале, не всегда привычны для современного слушателя. Этот слушатель воспитан большей частью на других традициях и теми пианистами, которые играют преимущественно проверенные временем и вкусовыми предпочтениями публики произведения. Вместе с тем музыканты-исполнители, следующие обычным нормам концертной жизни, бывают просто вынуждены искать новые подходы к пьесам, ведь сегодня и искушенный любитель, не говоря уж о профессионалах, не склонен слушать ничем не удивляющую его интерпретацию знакомого до деталей произведения. Таким образом, поиск своей концепции и соответствующих ей исполнительских приемов становится одной из самых заметных тенденций современного искусства интерпретации. При этом оригинальная трактовка должна «оставаться в четких границах»: удивлять неожиданностью и, одновременно, соответствовать ожиданиям. Именно так, во множественности исполнительских интерпретаций протекает жизнь музыкального произведения. В эпоху постмодерна исполнителю – даже играющему «популярную» классическую музыку – позволено многое, хотя нельзя не вспомнить, сколько копий было сломано при обсуждении вопроса о том, что важнее в исполнительстве: объективное или субъективное; эти дискуссии были особенно горячими на рубеже XIX–XX веков и в первые десятилетия XX века [2, с. 14–47].

Следует подчеркнуть, что на формирование исполнительского стиля Пьера-Лорана Эмара в значительной мере повлияло то, что пианист на протяжении ряда десятилетий играл много новейшей музыки, в том числе камерных сочинений, еще совсем молодым начав работать в составе *Ensemble InterContemporain*. Сложнейшие и авангардные по приемам композиторского письма музыкальные опусы XX–XXI веков, а также игра в ансамбле, требуют от исполнителя в первую очередь абсолютной точности воспроизведения. И одной из главных задач становится верное прочтение авторского текста, который бывает совсем не прост и для «расшифровки» его исполнителем, и для восприятия его слушателем. Вероятно поэтому стремление Эмара «донести текст» без искажений и «интерпретационных излишеств» отражается и на исполнении произведений хорошо известных.

Об этом он говорит с читателем в своей сравнительно небольшой по объему, но важной по мысли книге «Роль и ответственность интерпретатора сегодня» [7]. Уже в самом названии подчеркнута серьезность отношения исполнителя к композитору и созданному им опусу. Как отмечает автор в кратком резюме, «музыкант-исполнитель развивается сегодня в культурной среде, которая характеризуется широким знакомством с историей создания произведений при невозможности непосредственного общения с их создателями; а также снижением уровня художественной образованности на фоне высокого уровня техники. Музыкант-исполнитель – это и наблюдатель, и актер в одном лице. Он должен быть сомневающимся и гибким. Должен постоянно обновляться сам и пересматривать свою роль в мире. Он должен обновлять свой репертуар, заботиться о выстраивании программ и соотношении в них разных музыкальных произведений, если он хочет оставаться творцом, выявлять смысл и давать жизнь произведениям в том месте откровения, каким является сцена»<sup>6</sup>.

Эмар не только предельно серьезно и требовательно подходит к составлению концертных программ и экспериментирует с форматом проведения концертов, но и пытается найти новые акустические эффекты и способы управления звучанием рояля; он очень скрупулезно выбирает инструмент и готовит его к выступлению – об этом становится известно благодаря его участию в документальном фильме «Пианомания». Это – увлекательный экскурс «за кулисы лучших концертных залов мира вместе со Штефаном Кньюфером – настройщиком фортепиано, специалистом высочайшего класса, работающим на компанию Steinway & Sons» [9]. В фильме снимались Альфред Брендель, Рудольф Бухбиндер, Ланг Ланг, Пьер-Лоран Эмар и другие музыканты. Но Эмару отведена в нем центральная роль, так как он, по словам Кньюфера, обладает редким талантом мгновенного распознавания качества звука во всех его оттенках и старается в каждом конкретном случае добиться от инструмента идеального звучания.

Основная сюжетная линия фильма связана с поисками инструмента для записи цикла И. С. Баха «Искусство фуги», к которому Эмар шел много лет. Работа в студии протекает предельно скру-

<sup>6</sup> Перевод автора статьи.

пулезно: отслеживается качество и каждого звука, и общей звуковой атмосферы. Нередко после прослушивания записанного отрывка коллектив единомышленников «выбраковывает» буквально один какой-то звук, который сразу же и переностраивается Кнюпфером, а фрагмент переписывается заново. Работа с инструментом отличается не только поразительной тщательностью, но и творческой изобретательностью. Так, например, Кнюпфер вместе с Эмаром придумали отражатели звука – пластины особой конструкции, которые монтируются на время концерта над струнами открытого рояля. Их можно поворачивать, и, учитывая акустику зала, добиваться разных эффектов. Первоначально эти «отражатели-зеркала» были изобретены для того, чтобы усовершенствовать качество и направленность звучания в том случае, когда пианист, играя на рояле и управляя одновременно оркестром, сидит спиной к залу. Потом эти способы управления звуком были использованы при обычном расположении рояля на эстраде во время сольного выступления. С помощью экспериментального подбора разных приспособлений и способов настройки удается найти звучание рояля, сходное с клавесином, лютойней, органом, а также фортепиано в камерном ансамбле.

Готовясь к записи, Эмар и Кнюпфер в течение нескольких месяцев перебирали варианты, пробуя и слушая разные рояли. Оценивали в первую очередь продолжительность звука и его дальнейшее акустическое «разрастание», которое проявляется благодаря тонкостям настройки и обертоновым

биениям. Эмар весьма требователен к тембру и качеству звука – иногда он просит сделать его более объемным, или легким, или «таинственным», причем настройщик понимает его с полуслова. Такие эксперименты, по словам Кнюпфера, требуют большого напряжения, но бесконечно интересны в творческом плане. Любимое выражение Эмара: «Все прекрасно, но есть вопрос», – и опыты продолжают. Эта взыскательность является основной движущей силой всей артистической жизни музыканта.

Для Пьера-Лорана Эмара такой бесконечный творческий поиск является способом существования – это позволяет с предельной точностью и художественным совершенством донести до слушателя музыкальное наследие прошлых веков и современности во всем его многообразии. Стремление играть новейшую музыку, необъятность репертуара, широчайший музыкальный кругозор, исполнение и запись полных собраний сочинений разных авторов – его творческие установки. Составляя необычные концертные программы, он вводит новейшую музыку в современное историко-культурное пространство, соединяя, иногда парадоксальным образом, привычные стили с авангардными приемами композиторского письма XX–XXI веков. В итоге этот артист – экспериментатор и философ от исполнительского искусства – приходит к совершенно иному, новому осмыслению произведений, добиваясь удивительной свежести и полноты восприятия музыки разных эпох.

#### Литература

1. Интервью П.-Л. Эмара с И. Овчинниковым в газете «Играем с начала» [Электронный ресурс]. – 2017. – № 11. – URL: [http://gazetaigraem.ru/author/i\\_ovchinnikov/](http://gazetaigraem.ru/author/i_ovchinnikov/) (дата обращения: 26.02.2018).
2. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
3. Пьер-Лоран Эмар в России [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-5160.html> (дата обращения: 25.02.2018).
4. Разгуляев Р. Позднее фортепианное творчество Дьёрдя Лигети [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XX/?id=3333> (дата обращения: 30.01.2018).
5. Эмар Пьер-Лоран. Технологии ничего не решают, надо работать над собой [Электронный ресурс] / Интервьюер И. Овчинников // Online Время новостей – 23.11.2010. – № 214. – URL: <http://www.vremya.ru/2010/214/10/265322.html> (дата обращения: 28.02.2018).
6. Эмар Пьер-Лоран. У меня своя стратегия [Электронный ресурс] / Интервьюер И. Овчинников. – 10.01.2012. – URL: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand) (дата обращения: 25.01.2018).
7. Aimard Pierre-Laurent. Rôle et responsabilités de l'interprète aujourd'hui [Электронный ресурс]. – Paris: Fayard; Collège de France, 2009. – 56 p. – URL: <http://www.fayard.fr/role-et-responsabilites-de-linterprete-aujourd'hui9782213644110> (дата обращения: 25.01.2018).

8. MariinskyRu [Электронный ресурс]. – 16.01.2012. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JZmdx9a-xmY> (дата обращения: 25.02.2018).
9. Pianomaniya [Электронный ресурс]. – URL: <https://kinolook.su/movie/id447050-pianomaniya-shtefan-knyupfer> (дата обращения: 30.02.2018).
10. ZUR LIGETIWEBSITE [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.explorescore.org> (дата обращения: 25.01.2018).

#### References

1. *Interv'yu P.-L. Emar s I. Ovchinnikovym v gazete "Igraem s nachala" [Interview of P. L. Emar with I. Ovchinnikov in the newspaper "We play from the beginning"]*, 2017, no. 11. (In Russ.). Available at: [http://gazetaigraem.ru/author/i\\_ovchinnikov](http://gazetaigraem.ru/author/i_ovchinnikov) (accessed 26.02.2018).
2. Korykhalova N. P. *Interpretatsiya muzyki [Music interpretation]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1979. 208 p. (In Russ.).
3. *Pyer-Loran Emar v Rossii [Pierre-Laurent Emar in Russia]*. (In Russ.). Available at: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-5160.html> (accessed 25.02.2018).
4. Razgulyaev R. *Pozdnee fortepiannoe tvorchestvo Derdyi Ligeti [Works written by G. Ligeti for piano playing in the late creative period]*. (In Russ.). Available at: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3333> (accessed 30.01.2018).
5. Emar Pyer-Loran. *Tekhnologii nichego ne reshayut, nado rabotat' nad soboy [Technology does not solve anything, you have to work on yourself]*. *Online Vremya novostey [Online News Time]*, 2010, no. 214. (In Russ.). Available at: <http://www.vremya.ru/2010/214/10/265322.html/> (accessed 28.02.2018).
6. Emar Pyer-Loran. *U menya svoya strategiya [I have my own strategy]*, 2012. (In Russ.). Available at: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand) (accessed 25.01.2018).
7. Pierre-Laurent Aimard. *Rôle et responsabilités de l'interprète aujourd'hui*. Paris, Fayard; Collège de France, Publ. 2009. 56 p. (In French). Available at: <http://www.fayard.fr/role-et-responsabilites-de-linterprete-aujourd-hui9782213644110> (accessed 25.01.2018).
8. *MariinskyRu*, 16.01.2012. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=JZmdx9a-xmY> (accessed 25.02.2018).
9. *Pianomaniya*. (In Russ.). Available at: <https://kinolook.su/movie/id447050-pianomaniya-shtefan-knyupfer> (accessed 30.02.2018).
10. *ZUR LIGETIWEBSITE*. (In Russ.). Available at: <http://www.explorescore.org> (accessed 25.01.2018).

УДК 78.07

## УРОКИ С. РИХТЕРА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

**Юдин Александр Наумович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: [u\\_rojala@mail.ru](mailto:u_rojala@mail.ru)

Творческий диапазон выдающегося пианиста Святослава Рихтера был поистине безграничен. Яркий темперамент, тонкость в звуковой нюансировке и невероятная техническая оснащённость сделала его одним из самых блистательных пианистов-солистов XX столетия. Не менее известна и его одарённость как ансамблиста, выступавшего в этом качестве с различными партнёрами-инструменталистами. В предлагаемой статье раскрывается ещё одна грань его творческого дарования, которую можно с долей условности назвать «третьей профессией С. Рихтера». Речь идёт о его концертмейстерской практике. На протяжении жизни пианист сотрудничал со многими вокалистами, среди которых Н. Дорлиак, Г. Писаренко, Д. Фишер-Дискау и другие. Существующие аудио- и видеозаписи, а также многочисленные высказывания самого пианиста позволяют говорить о том, что данная область творческой работы составляла важную часть его жизни. Особый интерес в этом смысле представляют дневниковые заметки С. Рихтера, в которых он часто и подробно рассуждает об особенностях профессии аккомпаниатора. Необходимо отметить, что, несмотря на свою известность, данная сфера деятельности музыканта не

подвергалась подробному анализу и не становилась материалом учебного курса. Между тем именно концертмейстерская практика великого музыканта может стать ключом к пониманию такого явления, как «Рихтер-педагог». Особенно актуальным это становится в свете того, что музыкант на протяжении всей своей творческой жизни не занимался систематической преподавательской работой. Таким образом, данная статья может стать одним из разделов учебной дисциплины «История и теория концертмейстерского искусства», представляя собой первую попытку проникновения в творческую лабораторию Рихтера-аккомпаниатора, одновременно предлагая дополнительные штрихи к творческому портрету мастера.

**Ключевые слова:** С. Рихтер, аккомпанемент, педагогическая работа в концертмейстерском классе, вокалисты, пианисты-аккомпаниаторы.

## LESSONS BY SVIATOSLAV RICHTER AS A CONCERTMASTER

*Yudin Aleksandr Naumovich*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Musical Instruments Training, Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: u\_rojala@mail.ru

The gamut of outstanding pianist Sviatoslav Richter's achievement was virtually unlimited. Vivid temperament, subtlety of sound nuances and unbelievable technical mastery made him one of the most brilliant solo pianists of the 20<sup>th</sup> century. As well known is his gift as an ensemble performer who in this quality performed alongside most diverse instrumentalist partners. The present article addresses a very special aspect of his artistic achievement, which with a degree of convention may be called "Sviatoslav Richter's Third Profession," namely, his concertmaster's practice. Over his career, the pianist cooperated with many singers including N. Dorliak, G. Pisarenko, D. Fischer-Dieskau and many others. The extant audio and video recordings and the pianist's numerous own utterances show that this sphere made an important part of his life. Of special interest in this connection are Richter's diary entries, where he often discusses at length specific features of accompanist's profession. Despite the subjective character of the author's opinions, such entries are a most important source to deduct his artistic aspirations and his specific understanding of the concertmaster's profession. All this will naturally contribute to the available knowledge of the Russian performance history. The publication may likewise be useful to graduate and postgraduate students whose studies pertain to vocal music or accompanist's art. It is noteworthy, that despite this pursuit of the musician was seen, it was not thoroughly examined or made a part of a teaching course. Therefore, the present article is one of the sections in the teaching course "History and Theory of Concertmaster's Art" and the first attempt to look into the working laboratory of Richter as an accompanist providing the additional clues to the master's achievement.

**Keywords:** Sviatoslav Richter, accompaniment, concertmaster teaching practice, singers, piano accompanists.

### Общая характеристика концертмейстерско-педагогической деятельности С. Рихтера

В истории концертмейстерского искусства творчество великого пианиста Святослава Теофиловича Рихтера (1915–1997) стоит особняком. Причин тому несколько. Прежде всего, масштаб личности музыканта, который оказал влияние на все сферы его художественной деятельности. Как известно, диапазон творческих возможностей мастера был поистине безграничен. Его гений

проявил себя во всех сферах фортепианного исполнительства и прежде всего, в выступлениях в качестве пианиста-солиста. Велика известность С. Рихтера и как ансамблиста. Эта ипостась его профессиональной деятельности всегда привлекала внимание как публики, так и исследователей. В качестве яркого примера такого интереса можно назвать недавно вышедшую монографию математика и музыковеда Вадима Могильницкого (1935–2012) «Рихтер-ансамблист» [3], в которой речь идет исключительно об ансамблевом твор-

честве пианиста. Данная статья посвящена ещё одной важнейшей творческой грани исполнительского дарования С. Рихтера – его концертмейстерской практике.

Значительная часть жизни музыканта была связана с искусством аккомпанемента. Вот имена лишь некоторых из тех солистов, с которыми он работал: немецкий оперный и камерный певец Дитер Фишер-Дискау (1925–2012), немецкий певец и дирижёр Петер Шрайер (р. 1935), российская певица Галина Писаренко (р. 1934). Кроме того, совершенно уникальным явлением был творческий союз С. Рихтера с его женой, певицей Ниной Дорлиак (1908–1998). Не меньший интерес представляют собой размышления пианиста об искусстве аккомпанемента и об исполнителях, посвятивших свою профессиональную жизнь концертмейстерской профессии.

Необходимо также отметить, что, работая в качестве аккомпаниатора, С. Рихтер до некоторой степени сталкивался с новой для себя ролью – ролью педагога. Несмотря на то, что он систематически никогда не занимался преподавательской деятельностью, данный аспект концертмейстерской работы позволял ему, выступая в роли наставника вокалистов, сформулировать не только конкретные требования в отношении того или иного музыкального произведения, но и высказать (как в непосредственной работе с певцами, так и на страницах дневника) своё понимание профессии аккомпаниатора. Разумеется, уровень и смысловая направленность таких замечаний были различными, и зависели как от личности солиста, так и от его готовности воспринимать пожелания своего партнёра. Целесообразно отметить, что подобные вопросы связаны со многими, часто совершенно различными факторами взаимоотношений двух музыкантов. Прежде всего в этом смысле здесь важен авторитет пианиста в глазах солиста, а также общие психологические особенности общения ансамблистов. В некоторых случаях пианисту приходится «подстраиваться» под певца, убеждённого в правильности собственной трактовки того или иного музыкального произведения (так, вероятно, было с Д. Фишером-Дискау). Для иных же авторитет С. Рихтера был настолько непререкаем, что солисты с готовностью подчинялись его воле, позволяя выступать

в роли наставника (очевидно, так было в случае с Н. Дорлиак и Г. Писаренко).

Пианист-концертмейстер, выступающий в роли педагога, оказывается в уникальной ситуации: с одной стороны, он в некотором смысле руководит репетиционным процессом, а с другой – является непосредственным участником процесса реализации своих творческих замыслов. Таким образом, в одно и то же время он и учитель, и ученик! Представляется, что именно такая «амбивалентная» педагогика и могла увлечь С. Рихтера. В то время как обычное исполнение учительских обязанностей, требующее совершенно иных методик, не подходило особенностям его творческой личности.

### **Первые шаги в профессии концертмейстера**

Первые концертмейстерские опыты С. Рихтера относятся к тому времени, когда он ещё не планировал быть профессиональным пианистом. В четырнадцатилетнем возрасте он выходил на сцену в качестве аккомпаниатора певцам-любителям в одесском Дворце моряков. Несмотря на то, что вокальный уровень исполнителей был невысок, пианист получал большое удовольствие от этой работы и одновременно знакомился с лучшими образцами оперной музыки. Примерно к тому же возрасту относится период его активной концертмейстерской деятельности, связанный с выступлениями в небольших залах, зачастую неприспособленных для концертной деятельности. Как известно, подобная работа предъявляет к исполнителю ряд совершенно особых требований, к числу которых относится умение аккомпанировать «с листа» незнакомые музыкальные произведения. Иногда концерты проходили на открытом воздухе, где и без того «разбитые» инструменты постоянно подвергались опасности быть окончательно разрушенными (см. об этом [6, с. 36]). Разумеется, одной из главных задач молодого музыканта был заработок, позволявший выжить в тот непростой период<sup>1</sup>. Вместе с тем можно с уверенностью утверждать, что такая деятельность не могла не стать важнейшей вехой на пути овладения исполнительской профессией.

<sup>1</sup> Речь идёт о времени, наступившем сразу после коллективизации и, как известно, отмеченном трудностями в жизни большинства людей.

В частности, этому способствовали трудности, возникавшие в процессе работы, что помогало воспитать столь необходимую в дальнейшем «стрессоустойчивость».

Последующая деятельность пианиста была связана с Одесским оперным театром и личностью его главного дирижёра Самуила Александровича Столермана (1874–1949), человека сложного и противоречивого, но благоволившего к молодому музыканту. Поступив туда сначала в качестве балетного концертмейстера, Рихтер вскоре начинает работать с хорами, и в результате его знакомство с оперной музыкой становится ещё более основательным. Удивительно, но даже в этот период он остаётся, по крайней мере формально, человеком, не имеющим музыкального образования, фактически самоучкой, не считая нескольких уроков и музыкального влияния его отца пианиста и органиста Теофила Даниловича Рихтера (1872–1941)<sup>2</sup>. И уж во всяком случае на тот момент его никак не интересовала сольная фортепианная литература [6, с. 38]. Таким образом, можно с полным основанием говорить о том, что блистательный в дальнейшем путь С. Рихтера в качестве солиста в своих истоках был связан именно с концертмейстерской работой в юности. Косвенно об этом свидетельствует и тот факт, что пианист не расставался с этим видом музыкантской работы всю жизнь.

Переломное событие в жизни пианиста произошло летом 1933 года в Житомире, когда С. Рихтер оказался на концерте скрипача Давида Ойстраха (1908–1974), который выступал с пианистом Всеволодом Топилиным (1908–1970)<sup>3</sup>. Выступая в качестве концертмейстера в этом концерте, пианист в ряду прочего сыграл Четвёртую балладу Шопена. Это исполнение произвело на Рихтера огромное впечатление, и именно тогда у него возникла мысль о сольном концерте [6, с. 38].

<sup>2</sup> Т. Д. Рихтер был расстрелян 6 октября 1941 года по обвинению в «измене Родине».

<sup>3</sup> В. В. Топилин в годы Великой Отечественной войны, будучи участником московского ополчения, в качестве военнопленного был угнан в Германию. После добровольного возвращения в СССР, он был репрессирован и приговорен к расстрелу, замененному позже 10 годами Колымских лагерей. После освобождения преподавал в Харькове, Киеве и Ростове.

По-видимому, в данном случае нужно говорить о некоем психологическом феномене, связанном в первую очередь с тем фактом, что пианист, заявленный в концерте как аккомпаниатор, внезапно вышел на сцену в другом качестве. С. Рихтер вспоминает: «Раз это удалось Топилину (также концертмейстеру – А. Ю.)... отчего бы не попробовать мне?» [6, с. 38].

Совершенно очевидна сложность и важность подобного шага в творческой биографии музыканта. Не секрет, что существует ряд психологических особенностей, отличающих сценическое самоощущение солиста в сравнении с аккомпаниатором. Так многие из тех пианистов, кто посвятил свою жизнь работе с вокалистами или инструменталистами, в какой-то момент оказываются неспособными остаться на концертной эстраде в одиночестве. И, быть может, если бы это переломное событие в жизни Рихтера не произошло, то неизвестно оставила бы его деятельность какой-либо след в истории фортепианного искусства.

#### **Дневниковые записи С. Рихтера как важнейший источник для изучения концертмейстерско- педагогической работы музыканта**

Для того чтобы составить наиболее полное представление не только о концертмейстерской практике самого пианиста, но и ознакомиться с его воззрениями на этот вид исполнительской деятельности, необходимо обратиться к личным дневникам музыканта. Эти записи – уникальный документ в руках историков музыки XX столетия, дающий возможность до некоторой степени проникнуть в мысли и чувства его автора. Но, несмотря на ценность такого источника, исследователь должен относиться к нему с известной долей осторожности. Прежде всего необходимо помнить о том, что это дневник выдающегося художника, а значит всё, что в нём содержится, в той или иной степени несёт на себе отпечаток крайне субъективного восприятия жизненных событий. Безусловно, то же можно сказать и о профессиональных оценках автора. Кроме того, любая запись, доверенная дневнику (то есть документу, изначально не рассчитанному на публикацию), всегда появляется под влиянием того или иного расположения духа, которое, в свою очередь, зависит от разных факторов. Именно этим, как

представляется, можно объяснить порой самые неожиданные высказывания Рихтера об аккомпаниаторах и, в целом, о концертмейстерском искусстве. При этом выявляется любопытная тенденция: пианисты, активно выступавшие с певцами и оставившие заметный след в истории исполнительского искусства, подвергаются им (за некоторым исключением) беспощадной, едкой критике, в то же время хвалебных отзывов достаиваются те, кто в большинстве своём остался неизвестным широкой публике.

Показательным в этом отношении является пример пианиста Эрика (Эриха) Верба. Признанный мастер, знаток немецкой «Lied», профессор Венской музыкальной академии, пианист, работавший с выдающимися певцами, среди которых тенор Николай Гедда (1925–2017) получает у Рихтера крайне пренебрежительную профессиональную оценку. Услышав на одном из концертов в исполнении Христы Людвиг (р. 1928) и Э. Верба вокальный цикл Шуберта «Зимний путь», он среди прочего отмечает: «Э. Верба мне не понравился; он сам себе переворачивал ноты, упуская каждый раз такт в левой руке, – нечестно» [5, с. 190]. Сейчас трудно предположить, чем было вызвано такое отношение к авторскому тексту со стороны пианиста (быть может, дневниковая запись содержит некоторое преувеличение), но важно обратить внимание на то слово, которое использует автор: «нечестно». То есть в данном случае, по мнению Рихтера, имела место профессиональная недобросовестность исполнителя, в результате чего пострадала музыка. Здесь также можно отметить, что среди концертмейстеров нет однозначного согласия в вопросе о том, кто должен перелистывать ноты во время концертного исполнения. Существует довольно распространённая точка зрения, согласно которой «лишний» человек на сцене, которым в данном случае будет являться помощник, переворачивающий страницы нотного текста, мешает слушателям воспринимать музыкальное произведение. Тем не менее совершенно недопустимой является ситуация, при которой в силу технических трудностей, пианист (а значит и слушатели) теряют часть авторского текста. Думается, что, если даже аккомпанемент Э. Верба был хорош во всём остальном, для Рихтера такая «нечестность» по отношению к композитору не могла быть оправданной.

Ещё более уничижительной характеристике подвергся британский пианист Пауль Гамбургер (1920–2004), который в разное время работал с певицами Дженит Бейкер (р. 1933, специально для нее Б. Бриттеном была написана партия Кейт в опере «Поворот винта»), Элизабет Сёдерстрём (1927–2009), Биргит Нильсон (1918–2005), а также скрипачом Максом Росталем (1906–1991), виолончелистом Пьером Фурнье (1906–1986) и многими другими выдающимися солистами. В течении 12 лет он был официальным аккомпаниатором компании «BBC», преподавал в Джульярдской музыкальной школе, ежегодно давал мастер-классы по всему миру, сотрудничал со многими оперными театрами. Услышав этого музыканта в концерте Элизабет Сёдерстрём, Рихтер отмечает у себя в дневнике: «Что касается пианиста, то лучше бы он продавал сосиски в ночных «Imbisstuben» (немецкие закусочные – А. Ю.), а также Hamburger`ы» [5, с. 133].

Кроме таких отзывов, дневник С. Рихтера содержит ряд очень важных замечаний, проливающих свет на некоторые вопросы, связанные с особенностями его собственных профессиональных взаимоотношений с солистами. Зачастую эти высказывания оказываются неожиданными. Например, когда речь заходит о его совместной работе с певцом Дитером Фишером-Дискау (1925–2012). Как известно, этот певец работал с самыми разными пианистами (Д. Баренбойм (р. 1942), К. Эшенбах (р. 1940), Д. Мур (1899–1987) и многие другие) и основные его творческие достижения связаны с исполнением вокальной музыки немецких композиторов XIX века, с жанром, который в истории музыки получил название «Lied». Существующие видео- и аудиозаписи способны передать то удивительное, многими считающееся эталонным звучание этих произведений. В ряду партнёров Д. Фишера-Дискау Рихтер был одним из самых ярких пианистов-аккомпаниаторов, и значительная часть этого репертуара была исполнена именно с ним. Во время звучания этих сочинений у слушателей рождается ощущение абсолютной общности музыкальных намерений двух музыкантов. Не вызывает сомнений, что подобная задача во время исполнения лежит целиком на плечах концертмейстера. Ибо, в конечном итоге, в таком тандеме мы имеем дело

не с двумя исполнительскими волями, а лишь с одной, волей солиста.

В этой связи интересно, обратившись к дневниковым записям Рихтера, обнаружить следующие, откровенные строки: «Работать с Дитером было нелегко. Дело в том, что его отношение к слову так требовательно, что он всегда хочет, если у него согласные (str. или pr. и т. д.), чтобы пианист немножко позже играл, всегда помня об его, конечно, изумительной дикции. Это несколько тормозит естественный ритм, идущий от самой музыки, и к этому надо скрупулёзно привыкать. Конечно, результат оказывается прекрасный, но всё это трудоёмко» [5, с. 141].

Действительно при прослушивании любой записи Д. Фишера-Дискау невольно обращает на себя внимание невероятная требовательность певца к интонационно правильно произнесённому слову. Текст у него предельно осязаем. Разумеется, такое отношение к смыслу музыкального произведения полностью оправдано, только так можно передать слушателю замысел автора в полной мере. Справедливости ради, необходимо отметить, что подобные требования чаще всего исходят от пианиста, который, таким образом, привлекает внимание певца к тексту в процессе совместной репетиционной работы и в этом случае пример Фишера-Дискау совершенно уникален. В то же время фонетические особенности немецкого языка создают в указанном отношении немало трудностей как для вокалиста, так и для его аккомпаниатора. Простое произнесение солистом подряд большого количества согласных требует предельной слуховой внимательности от пианиста, прежде всего, для элементарной согласованности звучания, не говоря уже о более тонких нюансах музыкального ансамбля.

Несмотря на то что С. Рихтер отмечает «прекрасный результат» такой работы, существовало некое изначальное несовпадение творческих подходов. И здесь мы вступаем в область довольно тонких художественных материй, с трудом поддающихся анализу. Сам пианист пишет об этом так: «Фишер-Дискау... идёт от слова. Мне лично это чуждо, и я начинаю терять свободу исполнения, когда его сопровождаю» [5, с. 285]. Очевидно, в данном случае необходимо говорить о некоем противопоставлении двух подходов к ин-

терпретации вокальной музыки, идущей либо «от слова», либо «от музыки». Представляется, что такое категорическое разграничение несколько искусственно и можно лишь говорить о некотором преобладающем внутреннем ощущении. Тем не менее такая проблема, по словам Рихтера, существовала, обнажая, быть может, индивидуальные различия между партнёрами, двумя яркими творческими личностями. К чести пианиста, необходимо отметить, что в данном случае во главу угла им были поставлены художественные устремления солиста и свою задачу он видел, прежде всего, в том, чтобы принять и понять его подход, пусть даже принеся в жертву часть своей исполнительской свободы. И здесь важно вспомнить, что мы говорим о ярчайшем пианисте-солисте в истории фортепианного искусства XX столетия, то есть о музыканте, привыкшем единолично решать все вопросы, связанные с трактовкой музыкального сочинения. Приходится признать, что это, чуть ли не единственный пример такого рода, когда музыкант, меняя в какие-то моменты свой модус существования в профессии, способен укротить свой индивидуальный темперамент пианиста-солиста и подчиниться другому исполнителю. Совершенно очевидно, что такое «перевоплощение» не даётся легко и именно с этим связаны слова Рихтера о «трудоёмкости» подобной работы.

### **Предельная требовательность мастера.**

#### **Работа с Н. Дорлиак и Г. Писаренко**

Совершенно особую страницу жизни Святослава Теофиловича составляет совместное творчество с Ниной Львовной Дорлиак, его женой. Их знакомство и начало совместной работы относятся к 1945 году, когда дирижёр Николай Аносов (1900–1962) подсказал пианисту мысль о таком сотрудничестве. В своих воспоминаниях Н. Дорлиак так описывает эту встречу: «Он предложил мне дать с ним совместный концерт. Но он был так знаменит! Я подумала, что он предлагает мне петь в одном отделении, а другое будет играть сам, но оказалось, что он хочет аккомпанировать мне весь вечер» [2, с. 126]. Их первое совместное выступление состоялось в авторском концерте С. Прокофьева, в том же 1945 году. Был исполнен вокальный цикл композитора «5 стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано».

Взаимная симпатия вызвала к жизни не только уникальный творческий союз, но и стала судьбоносной для двух музыкантов. Но, несмотря на то, что впереди их ждала долгая семейная жизнь (более 50 лет!), совместная работа продолжалась лишь до 1961 года, когда певица оставила сцену, посвятив себя полностью педагогике. Тем не менее за это время появились уникальные концертные программы, включающие в себя романсы Чайковского, Глинки, Рахманинова, Прокофьева, песни Мусоргского, вокальные циклы Шуберта, Шумана, песни Г. Вольфа, Шопена, Шимановского. Такой блестящий союз двух музыкантов, связанных не только в творческом, но и личном плане можно сравнить с не менее ярким дуэтом в истории XX века – Г. Вишневская и М. Ростропович [8, с. 138–141].

Безусловно, совместная работа со столь яркой личностью, как С. Рихтер не могла быть простой. От певицы требовалось качество, которое довольно редко встречается у солистов: не просто прислушаться к замечаниям аккомпаниатора, но и взять за основу его понимание того или иного музыкального произведения. В данном случае необходимо говорить о творческой гибкости и готовности принимать точку зрения партнёра, не обращая внимание на то, что в данном случае его функция в ансамбле подчинённая. Это возможно лишь тогда, когда авторитет пианиста непререкаем. Сама певица говорит об этом так: «У Славочки всегда было своё мнение, своё определённое понимание музыки. Но это было так близко мне, что я всецело разделяла его представления и *никогда с ним не спорила*» (курсив мой – А. Ю.) [8, с. 138–141]. Очевидно, такая позиция была единственно возможной в данной ситуации.

Особая творческая связь была у Рихтера также с одной из лучших учениц Нины Львовны Галиной Писаренко (р. 1934). Он не только аккомпанировал ей на сцене, но и заботливо следил за её творческой судьбой. Об этом свидетельствует большое количество записей в дневнике, посвящённых концертам Галины Алексеевны. Неизменно требовательным и внимательным он был к пианистам, с которыми работала певица. Его отзывы о них зачастую резкие, быть может, не вполне справедливые были вызваны особой нежностью и беспокойством за её профессиональное будущее. В частности, негативную оцен-

ку получает пианистка Вера Шубина (1909–1989), много лет проработавшая концертмейстером в классе Н. Дорлиак, а позже – и в классе самой Г. Писаренко.

Вера Яковлевна была ученицей Е. Ф. Гнесиной (1874–1967), пианисткой, посвятившей всю свою творческую жизнь (почти 50 лет) искусству аккомпанемента и вокалистам. Со многими из них она выступала на международных конкурсах, среди её лучших солистов: тенор Д. Королёв (р. 1938), баритон С. Яковенко (р. 1937) и многие другие. И, тем не менее, в дневниках Рихтера аккомпанемент В. Шубиной отмечен как «слабый художественно» и далее: «Гая включает Веру Шубину в свои концерты из чувства верности и благодарности, но у настоящего искусства другие законы и преступать их не годится» [4, с. 156].

Говоря о «чувстве верности и благодарности», пианист, вероятно, имеет в виду то время, когда Вера Яковлевна работала с певицей в консерватории. Интересно также отметить, что и сама Писаренко начинала своё обучение музыке у Е. Ф. Гнесиной как пианистка. Таким образом, музыкантов связывали ещё и общие музыкальные «корни». Вероятно, С. Рихтер считал, что профессиональная работа концертмейстера в учебном заведении и работа пианиста на концертной эстраде требуют различного уровня мастерства и, кроме того, каждая из них имеют свою специфику. Но, в любом случае, нельзя не отметить, что такие отзывы, несмотря на их ценность, всегда несут не себе, как уже упоминалось, печать субъективности.

Предельная критичность сохраняется и в тех случаях, когда С. Рихтер даёт положительную характеристику тому или иному пианисту-аккомпаниатору. В этом случае в дневниках содержится несколько довольно скупых слов одобрения. Представляется, что подобная сдержанность напрямую связана как с теми невероятно высокими требованиями, которые предъявлял пианист к концертмейстерам, так и с особенностями личности самого автора. Тем большую ценность приобретает каждая запись, содержащая одобрительную оценку. Среди отмеченных Рихтером пианистка, ныне профессор Московской консерватории Ирина Кириллова (р. 1958) («хорошая пианистка и хороший музыкант» [5, с. 313]), Александр Бахчиев (1930–2007), ставший в будущем народным арти-

стом России и также профессором Московской консерватории. Говоря об аккомпанементе Александра Георгиевича в песнях Листа, Рихтер называет его «подходящим и тактичным» [5, с. 330]. Очевидно, в данном случае речь идёт о том, что пианисту удалось, несмотря на развёрнутую, часто требующую виртуозных навыков партию фортепиано, остаться в рамках необходимого звукового баланса. Солисткой в этом концерте выступила Галина Писаренко. Также хорошее впечатление произвёл на него французский пианист Кристиане Ивальди (р. 1938), аккомпанировавший шведской певице Биргит Финниле (р. 1931) вокальные циклы Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» и «Круг песен» [5, с. 211], Евгений Шендерович (1918–1999) в ансамбле с басом Е. Нестеренко (р. 1938) [5, с. 214].

### Заключение

Таким образом, Рихтер-аккомпаниатор – явление совершенно уникальное, составляющее особую главу концертмейстерской истории. Его пример ещё раз подтверждает точку зрения, согласно которой хороший аккомпаниатор, прежде всего, должен быть хорошим пианистом. Разумеется, это не означает, что любой хороший пианист обязательно будет хорошим аккомпаниатором. Абсолютное, безусловное владение инструментом в техническом и звуковом отношении – лишь необходимое условие для того, чтобы стать достойным партнёром солиста (подробнее об этом см. [7]). Нельзя, например, согласиться с известным певцом Николаем Геддой (1925–2017), которой в своей книге воспоминаний «Дар не даётся бесплатно», рассуждая о том, почему одни пианисты становятся аккомпаниаторами, а другие солистами, пишет: «Линия водораздела лежит во вре-

мени, когда перестают интенсивно упражняться на инструменте. Солист-пианист... должен заниматься по шесть-семь часов в день... У аккомпаниаторов такого времени нет» [1, с. 183].

Совершенно очевидно, что это высказывание поверхностное, а его автор не вполне понимает особенности работы концертмейстера, зная о ней только «со стороны». Истина же заключается в том, что любой пианист, независимо от выбранного модуса существования в профессии, нуждается в систематических занятиях, призванных поддерживать его технические навыки. Кроме того, такая форма деятельности всегда содержит в себе педагогическую составляющую. И пример С. Рихтера в этом отношении не является исключением. На протяжении всей своей жизни он выступал в роли наставника вокалистов. Также многие из сохранившихся видео- и аудиозаписей с его аккомпанементом и по сей день остаются для нынешних пианистов-концертмейстеров прекрасными образцами мастерства. Многочисленные дневниковые записи пианиста, посвящённые профессиональному разбору концертов, на которых звучала вокально-фортепианная музыка, тоже могут служить своеобразным учебно-теоретическим наследием мастера. Представляется, что в настоящее время перед нами стоит задача реализовать эти профессиональные заветы в педагогической практике.

Творческая судьба С. Рихтера представляет собой редчайший пример соединения в одном исполнителе блестящего пианиста-солиста, ансамблиста (см. об этом [3]) и аккомпаниатора. И это заставляет говорить о нём, как об особом явлении в фортепианном искусстве, шире – во всей музыкально-исполнительской истории.

### Литература

1. Гедда Н. Почти любовная связь // Дар не даётся бесплатно. – М.: Радуга, 1983. – С. 179–183.
2. Дорлиак Н. Из воспоминаний // Терехов Д. Рихтер и его время. Неоконченная биография. – М.: Согласие, 2002. – 464 с.
3. Могильницкий В. Рихтер-ансамблист. – Челябинск: Изд-во Игоря Розина, 2012. – 96 с.
4. Рихтер С. Дневник // Монсенжон Бруно. Рихтер. Диалоги. Дневники. – М.: Классика-XXI, 2010. – С. 113–420.
5. Рихтер С. О музыке. Творческие дневники. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 767 с.
6. Рихтер С. Одесса, тридцатые годы // Монсенжон Бруно. Рихтер. Диалоги. Дневники. – М.: Классика-XXI, 2010. – С. 113–420.
7. Юдин А. Актуальные вопросы подготовки пианистов к концертмейстерской деятельности // Вестн. каф. ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 4. – С. 103–112.
8. Юдин А. Уроки М. Ростроповича-аккомпаниатора // Вестн. каф. ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование. – 2015. – № 1. – С. 133–142.

## References

1. Gedda N. Pochti lyubovnaya svyaz [Connection Almost Like Love]. *Dar ne daetsya besplatno [No Gift is Given for Free]*. Moscow, Raduga Publ., 1983, pp. 179-183. (In Russ.).
2. Dorliak N. Iz vospominaniy [From Memoirs]. *Richter i ego vremya. Neokonchennaya biografiya [Richter and his Time: Unfinished Biography]*. Moscow, Soglasie Publ., 2002. 464 p. (In Russ.).
3. Mogilnitskiy V. *Richter-ansamblist [Richter as an Ensemble Performer]*. Chelyabinsk, Igor Rogozin Publ., 2012. 96 p. (In Russ.).
4. Richter S. Dnevnik [Diary]. *Richter. Dialogi. Dnevniki [Richter: Dialogues, Diaries]*. Moscow, Classica-XXI Publ., 2010, pp. 113-420. (In Russ.).
5. Richter S. *O muzyke. Tvorchesknie dnevniki [Of Music: Artist's Diaries]*. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoy Mysli Publ., 2007. 767 p. (In Russ.).
6. Richter S. Odessa, tridtsatye gody [Odessa in the Thirties]. *Richter. Dialogi. Dnevniki [Richter: Dialogues, Diaries]*. Moscow, Classica-XXI Publ., 2010, pp. 113-420. (In Russ.).
7. Yudin A. Aktual'nye voprosy podgotovki pianistov k kontsertmeysterskoy deyatel'nosti [Actual Issues of Pianists' Training for Concertmastership]. *Vestnik kafedry UNESCO. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Herald of the UNESCO Chair. Musical Art and Education]*, 2016, vol. 4, pp. 103-112. (In Russ.).
8. Yudin A. Uroki M. Rostropovicha-akkompaniatora [Lessons from M. Rostropovich as an Accompanist]. *Vestnik kafedry UNESCO. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Herald of the UNESCO Chair. Musical Art and Education]*, 2015, vol. 1, pp. 133-142. (In Russ.).

УДК 781.01

**СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ И. ВЫШНЕГРАДСКОГО**

*Лосева Светлана Николаевна*, кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования, Иркутский государственный университет (г. Иркутск, РФ). E-mail: Loseva@bk.ru

В статье анализируется концепция творчества И. Вышнеградского. Описывая особенности исследования творческого пути композитора, автор отмечает основную основополагающую черту концепции И. Вышнеградского – синестетичность. В статье описывается первый концерт «Фестиваля четвертитоновой музыки» как феноменальное открытие в музыкальной жизни Парижа – нового явления, связанного с именем Ивана Вышнеградского – авангардиста, наиболее последовательного теоретика, практика и популяризатора микрохроматики, а также философа музыки.

Основополагающее понятие творческой концепции И. Вышнеградского – «звуковой континуум», или «всезвучие» – взаимосвязано с характеристикой звуковой праматерии. Становление понятия «континуума» в творчестве композитора взаимосвязано с особым чувством мистического просветления, внутреннего слышания пространства между звуками (а позже и звукового пространства в целом), которые в дальнейшем формируют определение четвертитоновой техники.

Характеризуется специфика взаимных сопряжений микрохроматической системы И. Вышнеградского, индивидуально трактуемой им программности в музыке и теории цветового ультрахроматизма. Указанные сопряжения интерпретируются как своеобразная «технология» раскодирования смысла, заключенного в музыкальном произведении. Представляется обоснование И. Вышнеградским микроинтервальной концепции музыки, основанное на обертоновом звукоряде; теория «распыления» звуковой материи музыки из умозрительных представлений о структуре пространства.

В статье рассматривается разработка проекта трехклавиатурного микрохроматического фортепиано И. Вышнеградского (где средняя клавиатура была настроена на 1/3 тона выше нижней, а верхняя – на 2/3 тона). Показано, что творчество И. Вышнеградского взаимосвязано с особым чувством мистического просветления, особенного слышания звуков.

**Ключевые слова:** И. Вышнеградский, микрохроматика, синестетическая концепция творчества, синтетическое восприятие музыки.

## SYNESTYTYCITY IN THE CREATIVITY OF I. VYSHNEGRADSKY

*Loseva Svetlana Nikolaevna*, PhD in Psychology, Associate Professor of Department of Music Education, Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: Loseva@bk.ru

The article considers the concept of creativity of I. Vyshnegradsky. Describing the features of the study of the composer's creative path, the author notes the basic fundamental feature of the concept of I. Vyshnegradsky as synesthetic. The article describes the first concert of the Festival of Quarter Tone Music as a phenomenal discovery in the musical life of Paris – a new phenomenon, *avant-garde* – connected with the name of Ivan Vyshnegradsky, the most consistent theorist, practitioner and popularizer of microchromatics, as well as the philosopher of music.

The fundamental concept of the creative concept of I. Vyshnegradsky – “sound continuum” or “all-soundness” – is interconnected with the characteristics of sound pra-matter. The formation of the concept of “continuum” in the composer's work is interconnected with a special feeling of mystical enlightenment, inner hearing of the space between sounds (and later of the sound space as a whole), which subsequently form the definition of quarter-tone technique.

Characterized by the specificity of the interconnections of the microchromatic system of I. Vyshnegradsky, individually interpreted by him as programmability in music and theory of color ultramatism. These interfaces are interpreted as a kind of “technology” of decoding the meaning, concluded in musical work. I. Vyshnegradsky substantiates the microinterval concept of music, based on the overtone scale; the theory of “sputtering” the sound matter of music from speculative ideas about the structure of space.

The article deals with the development of the project of the three-key microchromatic piano by I. Vyshnegradsky (where the middle keyboard was tuned to 1/3 of the tone above the lower one, and the upper one – to 2/3 of the tone). It is shown that the work of I. Vyshnegradsky is interconnected with a special feeling of mystical enlightenment, a special hearing of sounds.

**Keywords:** I. Vyshnegradsky, microchromatics, synesthetic concept of creativity, synthetic perception of music.

В современном мире открываются такие перспективы развития науки и творчества, которые были не подвластны мировоззрению ученых в XVIII–XIX веках: расщепление атома было пределом воображения в науке, а в искусстве ему соответствовало осознание того, что единица музыкальной материи может составлять менее полутона. Возникновение ультрохроматики связано с именем композитора Ивана Александровича Вышнеградского – авангардиста, наиболее последовательного теоретика, практика и популяризатора микрохроматики, а также философа музыки.

Творчество И. Вышнеградского связано с инновациями и новаторским мышлением. Иван Александрович Вышнеградский [4; 5] предложил виды темперации, основанные на делении целого тона на «микротонь» (деление целого тона на 4 четвертитона) в сопоставлении с традиционной 12-тоновой темперацией; также предлагал деление октавы на произвольное (10, 20) количество равных по величине интервалов и, наконец, де-

ление семиоктавного диапазона на 505 частей (тип звуковой системы – «звуковой континуум», а взаимную независимость ступеней подчёркивал термином «пансонорность»).

В детстве окружение ребенка было связано с миром прекрасного: мать И. Вышнеградского – писательница, отец – крупный банкир, композитор-любитель, прививавший первые навыки композиции своему сыну. Первый композиторский опыт И. Вышнеградского относится к 1910 году, но первый дебют состоялся только в 1912 году с сочинением «*Andante religioso et funèbre*» (не сохранилось), которое вызвало положительные отзывы Ц. Кюи. Первое зрелое сочинение «День бытия» (*La Journée de l'Existence*) написано И. Вышнеградским в 1916 году на собственный текст, в 1919 году он написал музыку к спектаклю «Макбет».

Практические опыты микрохроматики Вышнеградский начал сочинением «7 вариаций на ноту до» для 2 фортепиано с четвертитоновой на-

стройкой ор. 10 (1920). В 1920 году композитор эмигрировал в Париж, затем переехал в Берлин, где работали А. Хаба, Й. Магер, В. Мёллендорф, Р. Штайн, также работающие в области микрохроматики. Среди других сочинений: симфония «Так говорил Заратустра» для 4 фортепиано ор. 17 (2-я редакция – 1936), «Космос» для 4 фортепиано ор. 28 (1940), «Этюд в форме магического квадрата» для фортепиано ор. 40 (1956), «Ультрахроматический этюд» для органа в настройке 1/31 октавы ор. 42 (1959). В 1950–60-е годы он сочинял для волн Мартено («Transparences I, II» ор. 36 и 47 – 1953, 1963).

О «Фестивале четвертитоновой музыки», состоявшемся в 1937 году, пресса писала как о сильном и незабываемом впечатлении, которое произвело это мероприятие на музыкальный Париж. Первый концерт «Фестивала четвертитоновой музыки» прошел с грандиозным успехом, который полностью состоял из произведений Ивана Вышнеградского. В данный этап жизни композитор отмечает в своём дневнике «Тетрадь моей жизни», что это не просто соединение различных видов искусства, а Сверхискусство и «что оно таит в себе более глубокий и широкий синтез, чем просто сочетание отдельных родов впечатлений в одно художественное целое. Сверхискусство есть философия...» [3, с. 66].

И. Вышнеградский [2] представляет следующее обоснование микроинтервальной концепции музыки, основываясь на обертоновом звукоряде: «Если допустить, что прав Сабанеев в том, что скрябинский прометеевский аккорд сводится к ряду высших обертонов (до – 8-й, фа# – 11-й, си-бемоль – 14-й, ми – 10-й, ля – 13-й, ре – 9-й), то рождается вопрос – не является ли четвертитоновая музыка завоеванием дальнейшего ряда обертонов – между 16-м и 32-м. В самом деле, допустим, что равномерная температура в звукоряде компромиссно может отразить обертоновый ряд от 1-го до 16-го обертона. С введением четвертей тонов мы, прежде всего, получаем возможность более точно нотировать 11-й обертон, который гораздо ниже темперированного фа#. Легко понять почему: ведь ряд интервалов, образуемых соседними обертонами, делается постепенно все меньше и меньше, и целый тон до – ре больше целого тона ре – ми (до – ре выражается отношением 8:9, а ре – ми 9:10). Строго говоря, в обертоновом

ряде нет точного деления на тоны и полутоны, а есть лишь постепенное уменьшение интервалов в убывающей геометрической прогрессии» [3, с. 118–119].

Ультрахроматика – это «распыление» музыкальной интонации.

И. Вышнеградский в процессе своей творческой деятельности разрабатывает проект трехклавиатурного микрохроматического фортепиано (где средняя клавиатура была бы настроена на 1/3 тона выше нижней, а верхняя – на 2/3 тона). Особенность построения данной конструкции связана с тем, что белые клавиши – это полутоны, а черные – микрохроматические звуки. Для лучшего восприятия клавиатуры исполнителем предлагалось окрасить клавиши в различные цвета: до – белый, ми b – красный, фа # – черный, ля – голубой. Цвет оставшихся клавиш был темно-серого оттенка.

В переводе Н. Гуренко [1] статьи И. Вышнеградского «Закон всезвучия. Диалектическая философия музыкального искусства» можно выявить гравитационность синестетических ассоциаций, разработанную И. Вышнеградским шкалу «большого континуума» («grandcontinuum»), где расстояние между звуками составляет 1/12 тона» [1, с. 144].

Рассмотрим более подробно «Этюд на круговые движения» («Étude sur les mouvements rotatoire») для двух фортепиано в 1/4 тона в 8 рук ор. 45 а (1961) на предтекстовом и текстовом композиторских подуровнях. В предисловии к нотному изданию этюда (М. Р. Belaieff – Frankfurt / М) композитор объясняет, что изображение кругового движения затрагивает как организацию звукового пространства, так и его композиционную структуру в целом. В данном произведении можно представить три уровня воплощения кругового движения.

Первый уровень основывается на мотиве произведения, который распределен между первыми партиями первого и второго рояля (с третьего такта – и между вторыми партиями) и обозначенный в нотах *cycle 1*, *cycle 2* и т. д. (фр. цикл, круг). Круговые движения на уровне мотива являются результатом регулярных восходящих квинтовых ходов, состоящих из трех восьмых. Мерное повторение мотива дает ощущение вращения по кругу, что можно определить как визуальный гештальт

данного произведения. Произведение начинается с 8 циклов, из которых образуется восьмиголосный канон. Возникает симметричный восьмиугольник, который вращается вокруг своего центра (рисунок которого также предлагает композитор в предисловии к нотному изданию).

Вторым уровнем воплощения круговых движений является композиционный уровень, который подразумевает технику композиции данного произведения. «Этюд на круговые движения» – один из образцов «циклической гармонии», которую разрабатывал И. Вышнеградский. Весь цикл состоит из 12 периодов. Каждый период охватывает малую нону (октава, расширенная на полтона) и включает в себя 13 полутонов. В результате, он простирается на 13 октав. Звуковое пространство, состоящее из 13 октав, намного превышает предел слышимости, который охватывает около 7 октав, таким образом, неслышимый диапазон будет 6 октав. Часть круговых ходов выходит за пределы слышимого диапазона. Общий композиционный замысел (образующий наиболее масштабный структурный уровень) также соответствует циклической идее «периодических повторений» и проявляется в том, что этюд состоит из основан-

ных на объединении (интеграции) и разъединении (дезинтеграции) круговых движений внутри восьмиугольника.

Таким образом, рассмотрев проявление синестезии в композиторском творчестве И. Вышнеградского, определяющей модальностью для него можно назвать пространственную, что выражается в основополагающем для него понятии – музыкального континуума. Особое ощущение музыкального пространства повлияло и на технику композиции – И. Вышнеградский стремился преодолеть дискретность музыкального пространства обычной двенадцатитоновой темперации, применяя микрохроматику. Вместе с тем можно отметить и значимость визуальной модальности – что выразилось в создании цветowych мозаик, а также в использовании в программных названиях визуальных образов: «Этюд на круговые движения», «Этюд на магический квадрат», «Радуга», «Транспаренция» («Прозрачность»).

В целом пространственно-визуальные и гравитационные координаты микрохроматики показывают перспективность творческих опытов композитора для развития в XX веке синестетических представлений о звуковой материи.

#### Литература

1. Гуренко Н. Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики // Техника композиции XX века. – 2009. – № 1. – С. 142–147.
2. Ефимова И. В. Числовая символика в творчестве Ивана Вышнеградского // Символ науки. – 2016. – № 2. – С. 184–189.
3. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2. – М.: Композитор, 2001. – 320 с.
4. Кузнецов И. К. Вышнеградский Иван Александрович // Энциклопедия. – URL: <http://knowledge.su/v/vyshnegradskiy-ivan-aleksandrovich>.
5. Лозенко Е. Синестетическая концепция творчества И. Вышнеградского: опыт практического освоения // Южно-российский музыкальный альманах. – 2015. – № 3 (20). – С. 17–23.

#### References

1. Gurenko N. Ivan Vyshnegradskiy: teoriya i praktika mikrokhromatiki [Ivan Vyshnegradsky: theory and practice of microchromatics]. *Tekhnika kompozitsii XX veka [Technique of the composition of the twentieth century]*, 2009, no. 1, pp. 142-147. (In Russ.).
2. Efimova I. V. Chislovaya simvolika v tvorchestve Ivana Vyshnegradskogo [Numerical symbols in the work of Ivan Vyshnegradsky]. *Simvol nauki [The symbol of science]*, 2016, no. 2, pp. 184-189. (In Russ.).
3. *Ivan Vyshnegradskiy: Piramida zhizni: Dnevnik, stat'i, pis'ma, vospominaniya [Ivan Vyshnegradsky: The Pyramid of Life: Diary, articles, letters, memoirs]. Russkoe muzykal'noe zarubezh'e v materialah i dokumentah. Kn. 2 [Russian Musical Abroad in materials and documents. B. 2]*. Moscow, Composer Publ., 2001. 320 p. (In Russ.).
4. Kuznetsov I.K. Vyshnegradskiy Ivan Aleksandrovich [Vyshnegradsky Ivan Aleksandrovich]. *Entsiklopediya [Encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: <http://knowledge.su/> <http://knowledge.su/v/vyshnegradskiy-ivan-aleksandrovich>.
5. Lozenko E. Sinesteticheskaya kontseptsiya tvorchestva I. Vyshnegradskogo: opyt prakticheskogo osvoeniya [Synesthetic concept of I. Vyshnegradsky's creativity: experience of practical development]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [Southern Russian musical almanac]*, 2015, no. 3 (20), pp. 17-23. (In Russ.).

УДК 781.01

## МУЗЫКАЛЬНОСТЬ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

*Лосева Светлана Николаевна*, кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования, Иркутский государственный университет (г. Иркутск, РФ). E-mail: Loseva@bk.ru

Рассмотрение проблемы основывается на анализе многообразных данных, посвященных описанию исторического аспекта становления научного познания о музыкальности как структурном компоненте музыкальной одаренности и понятии синестезии. В процессе исследовательской работы дается анализ различных подходов к определению термина музыкальности, в которых определяются наиболее значимые тенденции формирования целостного представления о различных смысловых измерениях данного феномена. В статье рассматриваются различные подходы в исследовании структуры музыкальной одаренности и ее компонентов. Музыкальность, как основополагающий и системообразующий компонент, анализируется в различных трактовках исследований ученых. При рассмотрении синестетического механизма в музыкальности подчеркивается межчувственная форма проявления музыкальности в музыкально-художественном сознании. Анализируется исторический аспект становления феномена синестезии с построением цветозвукового соответствия: установления цветомузыкальных параллелей в исследовании Ньютона в определении соответствия между семью цветами спектра и семью звуками гаммы, основанного на физической (волновой) природе цвета и звука; психологическая природа «цветного слуха» Н. Римского-Корсакова; явления синестезии в исследовании Б. М. Галеева как способности психики соотносить образы разной модальности и образований ассоциаций. Выявляется тесная взаимосвязь музыкальности с синестетичностью.

**Ключевые слова:** синестетичность, музыкальная одаренность, музыкальность.

## MUSICALITY IN THE STRUCTURE OF MUSICAL GIFTEDNESS: SYNESTHETIC ASPECT

*Loseva Svetlana Nikolaevna*, PhD in Psychology, Associate Professor of Department of Music Education, Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: Loseva@bk.ru

Consideration of the problem is based on the analysis of diverse data on the description of the historical aspect of the development of scientific knowledge of musicality as a structural component of musical endowments and the concept of synaesthesia. In the course of research work, an analysis is given of various approaches to the definition of the term musicality, in which the most significant tendencies in the formation of a holistic view of the various semantic dimensions of a given phenomenon are determined. In the article, various approaches are considered in the study of the structure of musical endowments and its components. Musicality, as a fundamental and system-forming component, is analyzed in various interpretations of scientific research. When considering the synesthetic mechanism in musicality, the inter-sensory form of the manifestation of musicality in the musical-artistic consciousness is emphasized. The historical aspect of the phenomenon of synaesthesia is being developed with the construction of a color-sound correspondence: the establishment of color-musical parallels in Newton's research in determining the correspondence between the seven colors of the spectrum and the seven sounds of the scale based on the physical (wave) nature of color and sound, the psychological nature of N. Rimsky-Korsakov's "color hearing," the phenomenon of synaesthesia in B.M. Galeev's study as the ability of the psyche to correlate the images of different modalities and associations. There is a close relationship between musicality and synesthesia.

**Keywords:** synesthetic, musical giftedness, musicality.

В исследованиях системно-видовых контактов термином «музыкальность» именуют совокупность музыкальных признаков, обнаруживающихся в художественных текстах смежных с музыкой искусств. Н. Коляденко [5; 6] отмечает, что принятые в музыковедении три уровня анализа музыкального текста (фактурно-фонический, композиционный и интонационный) образуют в сфере внутренней речи или феноменологического «заднего плана» художественного постижения векторы к трем принципам, на основе которых выявляется музыкальность художественных текстов смежных искусств. По мнению автора, музыкальность – это «выявление “точек схода”, общих элементов, или, если воспользоваться синергетической терминологией, “силовых линий и узлов”, в которых накапливается потенциальная энергия, вызывающая резонансный обмен» [6, с. 206]. Музыкальность, функционирующую за пределами музыкального искусства, исследователь обозначает как «неакустическую музыкальность» (или «общеэстетическую музыкальность») [6, с. 227] и считает, что она «является категорией, лежащей в одной понятийной плоскости с выразительностью, континуальностью, беспредметностью» [6, с. 224].

Такое понятие музыкальности продуктивно в первую очередь для исследования художественных текстов в системе искусств. Что же касается музыкальности как психологического качества, она также получила достаточную разработку в трудах ученых. Между тем данный феномен до сих пор не имеет постоянных признаков, которые позволяют эффективно функционировать данному феномену в структуре музыкальной одаренности. Кроме того, отсутствуют исследования, в которых была бы установлена связь такого понимания музыкальности с синестетичностью. В связи с обозначенной актуальностью исследования, мы определили цель данной статьи – изучить музыкальность в структуре музыкальной одаренности и установить синестетический аспект феномена. Обратимся к истории исследования теоретических аспектов музыкальности как структурного компонента музыкальной одаренности.

Обращаясь к истории исследования музыкальной одаренности, необходимо отметить, что многие ученые рассматривали данную проблему с точки зрения исследования музыкальности и

музыкальных способностей. В 1920 году пионером данного направления стал западный ученый Г. Ревеш [11], описавший данный феномен как единое целостное свойство. Многие ученые этого времени предполагали решать вопрос о структуре музыкальности как о едином свойстве личности или как о комплексе отдельных способностей. Так, в работах Е. Шефи [19] выделены различные виды музыкального слуха, а Л. Холмстром [18] отмечает связь со звуковысотным восприятием, с музыкальным опытом и с общими тестовыми достижениями.

В работах отечественных исследователей подчеркивается значимость фундаментального труда Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей» [14]. В данной работе автор в состав музыкальной одаренности включает музыкальность. В настоящее время продолжается работа в данном направлении современными учеными. Так, например, Т. Ф. Цыгульская [15] изучает структуру одаренности в музыкально-педагогической деятельности, а М. А. Кононенко [7] – в музыкально-исполнительской деятельности учащихся.

Точка зрения отечественных ученых заключается в том, что в комплекс структурных компонентов музыкальности входят различные способности. Данное направление было представлено в работах Н. А. Ветлугиной [1], Ю. А. Цагарелли [16], С. Г. Корляковой [8], Л. В. Григоровской [3] и др.

В отечественной психологии прослеживается тенденция выхода за рамки сенсорно-перцептивного уровня исследования музыкальных способностей. Основными компонентами структуры музыкальности С. И. Науменко [9] считает музыкальный слух, творческое воображение, эмоциональность, чувство целого. О. А. Таллина [12] структурными компонентами музыкальности определяет музыкальный слух в его разновидностях, музыкальную память, музыкальное мышление и музыкальную эмоциональность. С. Д. Юдина [17] в структуру музыкальности включает: эмоциональную отзывчивость, познавательные музыкальные способности и психомоторику. В работе К. В. Тарасовой [13] устанавливается структура музыкальности как многоуровневая система общих музыкальных и частных способностей.

Мы полагаем, музыкальная одаренность как специальная одаренность включает в себя духовность, общие (интеллект, креативность) и специальные (музыкальность) способности. В рассмотрении структуры музыкальности как компонента музыкальной одаренности мы придерживаемся точки зрения Д. К. Кирнарской [4], определяя музыкальность как «синтез слуховой (аналитический слух) и эмоциональной (интонационный слух) музыкальных способностей» [4, с. 304], Д. К. Кирнарская отмечает, что «интонационный слух является “эмоциональной стороной” музыкальности, в то время как аналитический слух является ее “слуховой стороной”» [4, с. 215].

Кроме того, эмоциональные и сенсорные компоненты музыкальности в структуре музыкальной одаренности тесно связаны с синестетическими качествами. Вслед за Н. Коляденко, рассматривающей в своем исследовании проявления синестетического механизма музыкальности в музыкально-художественном сознании [6], можно таким же образом установить значимость межчувственной формы музыкальности в структуре музыкальной одаренности.

Исторический аспект становления феномена синестезии взаимосвязан с построением цветозвукового соответствия. Феномен синестезии у каждого человека проявляется индивидуально и может иметь различные проявления. Синестезия взаимосвязана с эмоциональным состоянием человека. Слушатели под воздействием музыки подвергаются эмоциональному воздействию, которое взаимосвязано с вегетативными сдвигами и психическими функциями. Причина возникновения звуко-цветовой синестезии имеет определенные причины: музыка обладает свойством выражать восприятие внешнего мира в визуальных формах и цвете.

Обратимся к краткой истории этого вопроса. Как показал анализ литературы, сложный, неоднозначный характер цветозвукового синтеза, индивидуальность проявлений этого феномена заинтересовали разных исследователей.

Первоначальные исследования синестезии были обозначены как явления «цветного слуха». Возникновение цветомузыкального восприятия уходит своими корнями еще к эпохе Ньютона и его исследованию, связанному с попыткой изучения взаимодействия семи цветов и звуков гаммы, опирающихся на физическую (волновую)

природу цвета и звука. Аналогичные варианты идеи с использованием принципа универсальности цветозвуковых соотношений выдвигались в XVIII веке Кастелем, Кирхером, Крафтом, Крюгером, Эккартсгаузенем и др. Изучением явления «цветного слуха» занимались известные композиторы: Берлиоз, Лист, Вагнер, Римский-Корсаков, Скрябин, Асафьев. Это повлияло на дальнейшее исследование данного феномена.

Психологическую природу «цветного слуха», по мнению Теплова, «едва ли можно понять, оставаясь в пределах простых звуко-цветовых соответствий. Мало того, можно думать, что самые эти соответствия являлись моментом производным... здесь речь идет вовсе не только о цветах, а о некоторых предметно-эмоциональных комплексах» [14, с. 15]. «Правильнее всего, – пишет Б. М. Теплов, – будет представлять себе природу цветного слуха Римского-Корсакова так: каждая тональность имела для него ярко выраженный эмоциональный тон, имела свое характерное настроение; а это настроение вызывало соответствующие ему зрительные образы, чаще всего картины природы; основной цвет этих образов и картин становился цветом данной тональности» [14, с. 15].

В современных научных исследованиях синестезия рассматривается в трех направлениях: как произвольные, мало контролируемые ощущения; как механизм оценки стимулов и их структурирования; как ассоциации и разномодальные стимулы. Так, Б. М. Галеев [2] отмечает, что синестезия является способностью психики соотносить образы разной модальности и образовывать ассоциации. Основная функция синестезии – образование целостного образа из отрывочных ощущений разных органов чувств. Это компенсирует ограниченность картины мира, вызванную модальным восприятием. Такая синестезия формируется за счет механизма ассоциаций.

Таким образом, определяя музыкальность как структурный компонент музыкальной одаренности, мы можем выявить тесную взаимосвязь музыкальности с предметом визуализации и символизации психологических механизмов. Рассматривая синестетический аспект музыкальности, важно подчеркнуть значимость межчувственной формы музыкальности в музыкальной одаренности, в которую она входит как составной

элемент. Данная форма синестетического воздействия музыкальности созвучна с определением, представленным в «Рабочей концепции одаренности». В соответствии с этим положением одаренность рассматривается как «системное, развивающееся в течение жизни качество психики, которое определяет возможности достижения человеком исключительно высоких результатов

в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми» [10, с. 5]. Можно констатировать, что тесная взаимосвязь психологических механизмов, аудиальных, тактильно-кинестетических компонентов и визуализации синестетического воздействия создает особое слухоэмоциональное свойство музыкальности как компонента музыкальной одаренности.

### Литература

1. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. – М.: Просвещение, 1967. – 415 с.
2. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника: (Проблема синестезии в искусстве). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. – 263 с.
3. Григоровская Л. В. Развитие образного мышления младших подростков средствами музыки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Киев, 1990. – 18 с.
4. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М.: Talants – XXI век, 2004. – 496 с.
5. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: на мат-ле искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2006. – 491 с.
6. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на мат-ле искусства XX века). – Новосибирск, 2005. – 392 с.
7. Кононенко М. А. Соотношение общих и специальных компонентов одаренности в музыкально-исполнительской деятельности: дис. ... канд. психол. наук: 19. 00. 01. – М., 2004. – 232 с.
8. Корлякова С. Г. Развитие психомоторного компонента музыкально-исполнительских способностей студентов: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07. – Ставрополь, 2001. – 196 с.
9. Науменко С. И. Формирование музыкальности у младших школьников: автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07. – Киев, 1980. – 26 с.
10. Рабочая концепция одаренности. – М.: Магистр, 1998. – 66 с.
11. Ревеш Г. Раннее проявление одаренности и ее узнавание // Что такое одаренность: выявление и развитие одаренных детей. – М.: ЧеРо, Омега Л, МПСИ, 2008. – С. 4–40.
12. Таллина О. А. Развитие музыкальных способностей (на примере музыкального звуковысотного восприятия): дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. – М., 1995. – 166 с.
13. Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей. – М., 1988. – 176 с.
14. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 379 с.
15. Цыгульская Т. Ф. Психологический анализ структуры музыкально-педагогических способностей: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07. – Киев, 1983. – 149 с.
16. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: автореф. дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.01. – Л., 1989. – 31 с.
17. Юдина С. Д. Психологические факторы формирования и развития музыкальных способностей: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. – Новосибирск, 1996. – 157 с.
18. Holmstrom Lars-Hunnar. Musicality and Prognosis. – Stockholm: Svenska Bokforlaget, Norstedts, 1963.
19. Szeghy E. A. Musikalitas vizsgalata. – Sreged, 1957.

### References

1. Vetlugina N.A. *Muzykal'noe razvitie rebenka [Musical development of the child]*. Moscow, Education Publ., 1967. 415 p. (In Russ.).
2. Galeev B.M. *Chelovek, iskusstvo, tekhnika: (Problema sinestezii v iskusstve) [Man, art, technique: (The problem of synaesthesia in art)]*. Kazan, Kazan University Publ., 1987. 263 p. (In Russ.).
3. Grigorovskaya L.V. *Razvitie obraznogo myshleniya mladshikh podrostkov sredstvami muzyki: avtoreferat dis. kand. ped. nauk: 13.00.01 [Development of figurative thinking of younger teenagers by means of music. Author's abstract diss. PhD in pedagogy: 13.00.01]*. Kiev, 1990. 18 p. (In Russ.).
4. Kirnarskaya D.K. *Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostey. Muzykal'nye sposobnosti [Psychology of special abilities. Musical abilities]*. Moscow, Talents XXI century Publ., 2004. 496 p. (In Russ.).

5. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: na materiale iskusstva XX veka: dis. d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Synesthetic music and artistic consciousness: On the material of art of the XX century: diss. Dr of Art History: 17.00.02]*. Novosibirsk, 2006. 491 p. (In Russ.).
6. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka) [Synesthetic music and artistic consciousness (based on art of the XX century)]*. Novosibirsk, 2005. 392 p. (In Russ.).
7. Kononenko M.A. *Sootnoshenie obshchikh i spetsial'nykh komponentov odarennosti v muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti: dis. kand. psikholog. nauk: 19.00.01 [The ratio of general and special components of giftedness in musical performance. Diss. PhD in psychology: 19.00.01]*. Moscow, 2004. 232 p. (In Russ.).
8. Korlyakova S.G. *Razvitie psikhomotornogo komponenta muzykal'no-ispolnitel'skikh sposobnostey studentov: dis. kand. psikholog. nauk: 19.00.07 [Development of the psychomotor component of the musical and performing abilities of students. Diss. PhD in psychology: 19.00.07]*. Stavropol, 2001. 196 p. (In Russ.).
9. Naumenko S.I. *Formirovaniye muzykal'nosti u mladshikh shkol'nikov: avtoref. dis. kand. psikholog. nauk: 19.00.07 [Formation of musicality in younger schoolchildren. Author's abstract diss. PhD in psychology: 19.00.07]*. Kiev, 1980. 26 p. (In Russ.).
10. *Rabochaya kontseptsiya odarennosti [The working concept of giftedness]*. Moscow, Master Publ., 1998. 66 p. (In Russ.).
11. Revesh G. *Ranee proyavlenie odarennosti i ee uznaniye [Early manifestation of giftedness and its recognition]. Chto takoe odarennost': vyyavlenie i razvitie odarennykh detey [What is giftedness: the identification and development of gifted children]*. Moscow, CheRo, Publishing house Omega\_L, MPSI Publ., 2008, pp. 4-40. (In Russ.).
12. Tallina O.A. *Razvitie muzykal'nykh sposobnostey (na primere muzykal'nogo zvukovysotnogo vospriyatiya): dis. kand. psikholog. nauk: 19.00.01 [Development of musical abilities (on the example of musical pitch-sound perception). Diss. PhD in psychology: 19.00.01]*. Moscow, 1995. 166 p. (In Russ.).
13. Tarasova K.V. *Ontogenez muzykal'nykh sposobnostey [Ontogenesis of musical abilities]*. Moscow, 1988. 176 p. (In Russ.).
14. Teplov B.M. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey [Psychology of musical abilities]*. Moscow, Nauka Publ., 2003. 379 p. (In Russ.).
15. Tsygulskaaya T.F. *Psikhologicheskyy analiz struktury muzykal'no-pedagogicheskikh sposobnostey: dis. kand. psikholog. nauk: 19.00.07 [Psychological analysis of the structure of musical and pedagogical abilities. Diss. PhD in psychology: 19.00.07]*. Kiev, 1983. 149 p. (In Russ.).
16. Tsagarelli Yu.A. *Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti: avtoref. dis. d-ra psikholog. nauk: 19.00.01 [Psychology of musical and performing activity. Author's abstract diss. Dr. psychol. sciences: 19.00.01]*. Leningrad, 1989. 31 p. (In Russ.).
17. Yudina S.D. *Psikhologicheskie faktory formirovaniya i razvitiya muzykal'nykh sposobnostey: dis. kand. psikholog. nauk: 19.00.01 [Psychological factors of the formation and development of musical abilities. Diss. PhD in psychology: 19.00.01]*. Novosibirsk, 1996. 157 p. (In Russ.).
18. Holmstrom Lars-Hunnar. *Musicality and Prognosis*. Stockholm, Svenska Bokforlaget, Norstedts Publ., 1963.
19. Szeghy E.A. *Musikalitas vizsgalata*. Sreged, 1957.

УДК 7.049.1

## **Э. ДЕГА – ЛЕТОПИСЕЦ ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТА: К ВОПРОСАМ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА**

**Портнова Татьяна Васильевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства хореографа, Институт Славянской культуры, кафедры искусствоведения, Российский Государственный университет им. А. Н. Косыгина (г. Москва, РФ). E-mail: infotatiana-p@mail.ru

В статье анализируется тематика танца в творчестве известного французского художника Э. Дега (1834–1917) на фоне развития самого балетного театра Парижской оперы, которое вносит новые формы диалога и общения в сферу взаимодействия смежных видов искусств. Показано, что данная тема

в творчестве художника условно развивалась в двух направлениях: академизм более тяготел к показу танцклассов, уроков и репетиций, а романтизм наиболее часто проявлялся в изображении сценических выступлений и лишь иногда был заметен в картинах, фиксирующих постановочный процесс рождения спектаклей. Установлено, что произведения художника, несмотря на общую тему, решают различные творческие задачи, лежащие в сфере импрессионистического метода изображения. Кроме того, формируют художественное сознание, требующее креативности, развивающее поисковое мышление в изображении закулисной жизни танцовщиц. Междисциплинарный характер темы статьи ориентирует и нацеливает нас на получение нового знания о визуальных образах исполнителей, балетмейстеров, постановочного процесса, репетиций и показа спектаклей в балетном театре второй половины XIX века, а также технической оснащенности сцены Парижской оперы, декорационного оформления и стилистики костюмов того времени. На основе проведенного исследования ряда произведений, находящихся в музейных коллекциях, автором формулируются основные динамические характеристики созданных художественных образов балета и их неповторимое своеобразие.

**Ключевые слова:** Э. Дега, балет Парижской оперы, импрессионистический метод, образ танца.

## **E. DEGAS, CHRONICLER OF THE FRENCH BALLET: TO THE QUESTIONS OF THE RESEARCH OF THE ARTIST'S CREATIVITY**

*Portnova Tatyana Vasilyevna*, Dr of Art History, Professor of Choreographer's Art Department, Institute of Slavic Culture, Department of Art History, Russian State University named after A.N. Kosygin (Moscow, Russian Federation). E-mail: infotatiana-p@mail.ru

The article is devoted to the interpretation of the dance theme in the work of famous French artist E. Degas (1834-1917) against the backdrop of the development of the Paris Opera's ballet theater, which introduces new forms of dialogue and communication into the sphere of interaction of related arts. It is shown that the theme of the dance in the artist's work was conventionally developed in two directions: academicism was more inclined towards showing dance classes, lessons and rehearsals, and romanticism was most often manifested in depicting the stage performances and was only occasionally seen in pictures fixing the production process for the birth of plays. It is established that the artist's works, in spite of the general theme, solve various creative tasks that lie in the sphere of the Impressionist image method. In addition, they form an artistic consciousness that requires creativity, which develops search thinking in the image of the behind-the-scenes life of dancers. The interdisciplinary nature of the topic of the article focuses and aims to gain new knowledge about the visual images of performers, choreographers, the production process, rehearsals and performances in the ballet theater of the second half of the 19th century, as well as the technical equipment of the stage of the Paris Opera, decoration and stylistics of costumes. Based on the study of a number of works in museum collections, the author formulates the main dynamic characteristics of the created artistic images of the ballet and their unique identity.

**Keywords:** E. Degas, ballet of the Paris Opera, impressionistic method, dance image.

### **Введение**

В современном искусствознании все больше внимания уделяется хореографии, ее значимости в обществе и отражению в искусстве. Тем не менее французский балет XIX века в российской науке достаточно не исследован. Э. Дега считается первым художником мира, в творчестве которого тема балета занимала значительное место и

сформировала субъективный взгляд на искусство танца. Этот знаменитый и широко известный художник, летописец французского балета и французской хореографии того времени оставил нам огромный пласт материала для анализа и собственных выводов. В данной статье освещается важность работ Э. Дега в контексте понимания балетной культуры Франции XIX века.

Цель статьи состоит в том, чтобы проследить творческую активность Э. Дега в интерпретации темы танца. Выявить и проанализировать творческий метод художника, складывающийся из композиционных, стилистических и динамических компонентов структуры художественного образа. Доказать значение художественных произведений мастера в популяризации балета как искусства.

Задачи исследования заключены в определении основных тенденций развития французской художественной культуры конца XIX века, изучении времени жизни и творчества Э. Дега, проведении анализа его произведений на балетную тематику, понимания метода художника, находящегося под непосредственным воздействием художественной системы эпохи и самого французского классического танца. Выявить особенности интерпретации балетной тематики Э. Дега внутри импрессионистического течения, оппозиционного академизму и сформулировать ее историческое значение.

Изучением творческой личности Э. Дега занимались И. Долгополов [7], В. Крючкова [17], Р. Торрес [24], отчасти А. Вишневский [4], Е. Иванова [10]. Из публицистики можно отметить статьи L. Vixenstine Safford [26], M. Gerstein [32], T. Rassieur [40], P. Pool [37] и др.

В зарубежном искусствознании творчество Э. Дега чаще является темой книг, статей, эссе. Особо отметим авторов, чьи работы способствовали более глубокому и полному знакомству с его искусством; F. Henry [39], J. DeVonyar [30], R. Kendall [33], T. Reff [42], [43].

Значимый вклад в изучение творчества Э. Дега внес известный российский искусствовед В. Прокофьев [6; 21; 22]. Именно он разносторонне проанализировал многие произведения художника, в том числе и посвященные танцу. Тем не менее подчеркнем, что отдельного исследования балетной тематики в творчестве Дега в сопоставлении с развитием самой французской хореографии еще не было. В имеющихся работах чаще всего затрагиваются вопросы личности художника, его мировоззрения, некоторые носят искусствоведческий характер, с обозначением образности и содержания произведений. Редко затрагиваются вопросы формирования личности художника, его мировоззрения, в связи с осмыслением им самим специфики балетной темы как творческого про-

цесса, заложенного в нем внутреннего духовного потенциала, концептуальных и теоретических идей самой хореографии.

В статье были использованы работы по импрессионистическому направлению в искусстве: М. Алпатова [1], Н. Бродской [3], М. Дьяковой [8], В. Жидкова [9], Т. Мартышкиной [20], О. Рейтерсверд [23], Т. Котельниковой [13], О. Кочик [14], Е. Кузнецовой [18], Л. Кузнецовой [19], С. Roger-Max [44], M. Serullaz [45], а также сборники [11; 12]. Сегодня, несмотря на сравнительно большое количество работ, посвящённых импрессионизму, проблема исследования этого художественного направления именно в контексте танцевальной образности Э. Дега остаётся актуальной.

Опираясь на источники самого балетного театра, осмысливаются графические и живописные работы художника, созданные в различные периоды творчества: С. Гагарина [5], В. Красовская [15; 16].

Источниковой и методологической базой статьи послужили произведения Э. Дега, посвященные балету, хранящиеся во многих музеях мира, кроме того, к настоящему времени в искусствознании сформировалась уже солидная иконография его художественного наследия, опубликованная в формате выставок и различных собраний. Данный материал так же оказался полезным [25; 27; 28; 29; 31; 34; 35; 36; 38; 39; 41; 46].

### Методология исследования

Необходимость междисциплинарного анализа балетного искусства второй половины XIX века, отображенного в произведениях Э. Дега, наглядно вытекает из самого комплексного характера рассматриваемого явления, включающего культурологическую, искусствоведческую, духовную и практическую сферы познания. Дело в том, что все исследования в области, имеющей отношение к художнику, отличаются фрагментарностью или специализированным рассмотрением проблемы с какой-то одной отдельно взятой стороны. Потребность в комплексном интегрирующем исследовании балета и живописи Э. Дега до сих пор не реализована. Междисциплинарный характер темы статьи позволяет привлечь широкий круг вопросов, охватывающих не только методологические, но и предметно-содержательные

аспекты (имена изображенных, композиция и техника танца, исполнительская манера и др.). Это дает возможность балетоведам дополнить и переосмыслить свои знания о данном историческом периоде, а современным артистам по-иному посмотреть на мир танца и на себя в этом мире. Смежный синтез живописи и балета ориентирует и нацеливает нас на получение нового знания о визуальных образах исполнителей, балетмейстеров, постановочного процесса, репетиций и показа спектаклей в балетном театре второй половины XIX века, а также технической оснащённости сцены Парижской оперы, декорационного оформления и стилистики костюмов того времени.

### **Балетный театр эпохи Э. Дега**

За всю историю живописи Э. Дега является единственным художником, который на протяжении всей жизни создавал картины на тему балета. Он занимался своим любимым делом, погружаясь в него полностью, обращал внимание на каждую деталь в картинах и стремился к тому, чтобы его творения были новаторскими, не похожими друг на друга или на работы других мастеров.

На развитие темы танца Э. Дега оказал воздействие сам балет современной ему эпохи. Во второй половине XIX века эпоха романтизма в хореографической культуре постепенно стала исчезать, все большее влияние в искусстве приобретает реализм. Вместе с этим и балет, так нравившийся Э. Дега, стал приходить в состояние упадка. Балет, как самостоятельный вид театрально-постановочного решения, перестал быть интересен публике, она более не находила его содержательным, он казался ей устаревшим. В родной стране Э. Дега, во Франции, балет стал слишком консервативным искусством, с отработанными схемами и приемами, он утрачивал связь с идеями того времени. Как романтическое, так и академическое направление в балете осталось запечатленным на картинах художника. Оно условно развивалось в двух плоскостях интерпретации темы танца: академизм более тяготел к показу танцклассов, уроков и репетиций, а романтизм наиболее часто проявлялся в изображении сценических выступлений и лишь иногда был заметен в картинах, фиксирующих постановочный процесс рождения спектаклей. В 1859 году вернув-

шись в Париж, Ж. Перро, мастер романтического балета вновь появляется в Опере – но уже в новом качестве. Именно тогда он начал заниматься педагогической деятельностью. На многих картинах Э. Дега можно увидеть Ж. Перро, получившего у балетной молодежи прозвание – Наставник. На картинах Э. Дега он предстает в своем амплуа романтического белотюникового балета, избранный среди групп танцовщиц на уроках и сценических репетициях, одетых в длинные юбки с лифом и завязанными на талии бантами. Э. Дега запечатлел последние отзвуки романтизма на французской сцене, так как эта эпоха уже исчезла, публика хотела видеть развлекательные, а не серьезные представления. Новые постановки хореограф Ж. Перро дирекции театра уже не предлагал. На картинах Э. Дега в ряде работ отразилось и это новое веяние танца в жанре мюзиклов и кабаре. Главным хореографом стал после него М. Петипа. Яркий представитель эстетики академического балета М. Петипа, французский танцовщик, в 1847 году приехал в Россию, где создал известные балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица», которые стали вершинами классической симфонической хореографии и переместили центр хореографической культуры в Россию.

### **Творческий метод Э. Дега**

Особое место в творчестве Э. Дега занимает французская Опера с ее интерьерами, репетиционными залами и сценой. Художник был постоянным посетителем как театральных кулис, так и учебных залов балерин, методично совершенствуя свою наблюдательность, стремясь показать подлинность балетной профессии. Отобразив в своих картинах как тяжелый труд балерин во время репетиций, так и их успехи на сцене, он стремился дать целостное о нем впечатление, первым стал показывать в своих картинах профессиональную динамику движений классической хореографии, применил методы импрессионизма к изображению закрытых помещений. Э. Дега принадлежит около 600 изображений балерин, находящихся в музейных собраниях и частных коллекциях. Однажды, отвечая на вопрос, почему он любит писать балет, Э. Дега сказал: «Меня называют живописцем танцовщиц; не понимают, что танцовщицы послужили мне предлогом пи-

сать красивые ткани и передавать движения» [6]. Соотнесенность с реальным миром танца обеспечивает известную одинаковость, инвариантность восприятий и ощущений от него. Последовательно, начиная с изучения натуры и лучшего художественного наследия прошлого античной эпохи, а также скульптурных шедевров Микеланджело, завершилось сложение особого метода, который был блестяще реализован в его творениях. Основные методы, которыми он пользовался для реализации своих замыслов, находятся в непосредственном общении с натурой. Это сосредоточенность на главной линии и идее без излишней детализации, изменение реального в сторону большей живописности, обобщение образа и сведение его к выразительному силуэту с одновременным воплощением движения. «На самом деле управлять своим телом в пространстве точно, ритмично и выразительно, да еще и удерживать при этом равновесие, чрезвычайно трудно. Лишь немногие из нас смогли бы соперничать с профессиональными танцорами, однако все искусство танца существует в пределах наших физических способностей, заложенных природой» [2]. Изображать балет для Э. Дега – значит смотреть, наблюдать и видеть самое существенное. В театре определяющую роль играет коллектив, начиная с режиссера и кончая актерами-исполнителями. Меняется сцена, свет, одна ситуация следует за другой, исполнители не стоят на месте. Зачастую самое существенное лишь промелькнет и бесследно исчезнет. Однако Э. Дега был одержим балетом, без чего достичь желаемого было невозможно. Именно регулярные посещения Парижской оперы открыли для него закулисный мир, мир балета и мир людей, прекрасный и противоречивый, он входит в него, чувствуя себя навеки слитым с ним. «Танцовщицы на репетиции», – так называются многочисленные закулисные пастели Э. Дега, – подсмотренный короткий момент балетной повседневности. Деревянные лестницы, под которыми, скорее всего, и устраивался художник, обрезанные краем холста фигуры танцовщиц – любимые приемы Э. Дега. Все вместе они создают впечатление случайного, не репетированного мимолетного взгляда, фиксируют действительность без попытки что-либо идеализировать, упорядочить, привести к гармонии. Однако это впечатление обманчиво, Э. Дега продумывал и выстраивал композиции своих работ с точно-

стью чертежника или архитектора. Математики в его картинах столько же, сколько живописной непринужденности. Помимо Парижской оперы художник делал наброски в балетных школах, но чаще приглашал юных танцовщиц в свою студию и создавал множество зарисовок, прежде чем найти выразительный ракурс или необходимую позу. Он работал на кальке, накладывая новые листы поверх отрисованных – и, меняя контур, добивался желаемой точности. Даже на тех редких рисунках, где танцовщицы находятся на сцене или на репетиции, они всегда изображены в пограничные моменты: поклоны, выслушивание замечаний, подготовка к танцу. Заметим, что в интерпретации художника внешний вид танцовщиц зачастую далек от идеальных форм и пропорций: короткие шеи, уродливые ноги, короткий торс и приземистые фигуры. В рамках заданной темы он ищет скорее конфликт, чем успокаивающую гармонию, чувствует взаимосвязь танцовщиц. Художник имеет свой стиль выражения, часто являющийся самой характерной чертой его работ. Однако не всегда визуальная занимательность сопровождается неожиданностью и необычностью изображенной реальности. В действительности его лучшие произведения совмещают оба компонента.

#### **Композиция и ракурс в балетных произведениях Э. Дега**

Важнейшим пунктом эстетической программы Э. Дега было исключительное внимание к изобразительной стороне в организации формата картин. Визуальные ресурсы его взгляда более емки по сравнению с недавно преобладающей повествовательной природой академического реализма. Академический стиль живописи постоянно находился во власти строгого регламента. Он, присматриваясь к персонажам, вплотную к ним приближается или удаляется, не отвлекаясь и не рассеивая зрительское внимание. Здесь же взгляд художника с большой непосредственностью следит за течением жизни и жизнь с большой свободой входит в раму картины, способствуя расширению эмоциональной атмосферы показываемого действия. Действительность показана в необычных ракурсах и композициях, подчеркивающих формообразующую функцию содержания. Именно в эти моменты Э. Дега более всего раскрыва-

ется как мастер решения пространства. Время и пространство, как мы видим, находятся в тесном единстве, а это свидетельство его мышления как мышления режиссерско-операторского. Причем пространство вовсе не подразумевает замкнутости, наоборот, пространство оживает тогда, когда картина или запечатленный на пленку кусок жизни говорит о том, что находится за пределами рамки – справа, слева, внизу, вверху. Пространство у Э. Дега всегда связано с человеком, с группой танцовщиц или одиночными фигурами, оно решается, чтобы перевести одно время в другое, одну тему слить с другой, по-новому ее осветить, создать иную композицию. В. Прокофьев отмечает: «В пошатнувшемся мире Дега человек физически не может сохранять центрального положения. Пространственная среда отбрасывает его в стороны, сдвигает вниз по наклонной плоскости, создавая даже ощущение возможного его выпадения из поля холста... Вспомним хотя бы три варианта «Репетиции балета на сцене» из музея Метрополитен и из Лувра (ок. 1873–1874), или два варианта «Танцкласса» из Лувра и из Вашингтонской галереи Коркоран (ок. 1875–1876), или «Урок танца. Репетиционный зал» из собрания Меллона в Аппервиле (ок. 1880–1885)» [22, с. 115]. В «Уроке танца» (1876, Музей д'Орсэ, Париж) зафиксирован один из рутинных эпизодов жизни Парижской оперы. В центре стоит балетмейстер Жюль Перро, кумир эпохи романтического балета, напоминающий о том, что само искусство балета является современным и было создано в XIX веке такими танцорами, как он. Ощущение случайности композиции и небрежного разброса фигур является здесь обманчивым. Смелый ракурс «с высоты» как бы отступает назад по диагонали, изолируя стоящего чуть справа от центра балетмейстера, окруженного беспорядочной группой начинающих балерин. Они толпятся вокруг учителя, ожидая своей очереди, изображены с полным набором естественных для данной ситуации поз и жестов – о чем-то задумались, поправляют лифы и юбки. Атмосфера повседневности подкрепляется эмпирическим наблюдением, где прозаические факты переплетаются с апокрифичными деталями – лейкой, собакой и т. д. Техника исполнения отчасти заимствует контрастную игру света и тени из картин старых мастеров, переби-

вая ее яркими цветовыми пятнами. Э. Дега, как режиссер фильма, пытался выстроить картинный мир по особым реалистическим законам, лишь сквозь малую призму поэзии здесь представлены самые, казалось бы, обыденные события. Э. Дега всю жизнь решал интеллектуальные сложные задачи, он постоянно искал точные способы изображения сокровенной истины жизни и при этом пытался оставаться верным классической художественной традиции. Он влезал на лестницы и прятался за кулисами и колоннами, отыскивая идеальный ракурс для случайного наблюдателя правды. «Находясь в театре ли, в кафе-концерте, художник то перемещается с гротесковой низким или вообще “потерянным” горизонтом... либо это происходит гораздо чаще в самой верхней ложе над сценой и, заглядывая через барьер, видит ее как бы опрокидывающейся... планшет со сплюснутыми арабесками балерин. Такова знаменитая Луврская “Звезда” (ок. 1878). Таков поразительно скадрированный “Опускающийся занавес” из бостонской коллекции Миткэлф (1880). И таковы же многочисленные вариации на тему отдыха танцовщиц (“Танцовщица в фойе. Перед танцем”, ок. 1897, Сан-Франциско, собр. Лазар: “Отдых танцовщиц”, ок. 1881–1883, Бостон, Музей изящных искусств; “Балерины, подвязывающие туфли”, ок. 1896, Кливенд, художественный музей). Все эти точки зрения не только заранее исключают какую-либо репрезентацию, но и в той или иной степени иронические по отношению к изображаемому человеку, хотя ирония эта отнюдь не исключает возможности сопереживания» [22, с. 115–116].

«Танцовщица, позирующая для фотографа» (1878, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) – еще одна интересная с точки зрения ракурса картина Э. Дега. Кажется, балерина позирует не ему и смотрит в другую сторону, на невидимого нам фотографа. Этот ракурс для нее невыигрышный и непарадный. Это изнанка того фотографического глянца, для которого она старается. С этой изнаночной стороны она пытается замереть в показательно демонстративной позе. В итоге получается что-то сложное, вывернутое наизнанку, «чужая нога» и «запрокинутое лицо». Именно с этой непредусмотренной точки зрения проще предста-

вить настоящую повседневную балетную жизнь: стертые пальцы, ноющие ноги, рутинная сценка, годы репетиций и надежд на большие роли. И именно с этой стороны художник наиболее часто запечатлевает балет.

Следует заметить, что необычное построение композиций Э. Дега дополнялось его экспериментальным подходом к материалам, сочетанием монотипии и пастели. Упомянутая «Звезда» как раз является тому показательным примером. Сама композиция уже способна вызвать легкое головокружение. Вид сверху словно «подвешивает» зрителя в воздухе, наподобие самой балерины, обнажая перед ней пустую сцену и позволяя заглянуть за кулисы. Перед нами очень стремительное пространство и художник использовал все его возможности, чтобы удлинить время нашего рассматривания. Выше уже отмечалось тяготение к глубинности, вертикализму – запрокидывание дали к передней плоскости холста. Пока художник считал нужным вычерчивать свои пространства, этот эффект отчасти нейтрализовался. Но уже во второй половине 1870-х годов графические координаты нередко исчезают, пространство передается чисто живописными средствами и методом воздушной перспективы. И уже в упоминавшейся «Звезде» эффект опрокидывания глубины на плоскость начинает превалировать. В поздних картинах – например, в московских «Голубых танцовщицах» (ок. 1897) – этот процесс завершается. Глубина исчезает или, вернее – впечатывается в вертикальное поле картины. По природе своей еще глубинное изображение целиком спроецировано на плоскость холста как на некий экран, конденсирующий в себе всю живописную энергию картины и прямо транслирующий ее в предлагаемое пространство. «Отныне открыт путь к плоскостным и активно обращенным вовне картинам фовистов, Матисса и принципиально апеллятивным пространственно-живописным системам XX века, новейшего времени» [22, с. 117].

#### **Движение и техника танца в произведениях Э. Дега**

Танцовщицы стали для Э. Дега навязчивой страстью, которую хотелось изучать бесконечно, передавать набор выразительных, повторяющихся движений, ритм самой жизни. Кажется, сложно переводить язык танца в логические, смысловые

решения и фигуры, но, скорее всего, это тоже история любви художника к нему в различных ее вариантах и формах.

Можно выделить несколько вариантов картин с решением движения в зависимости от избранного сюжета. Это три группы живописных произведений и рисунков к ним: мотив балетных уроков и танцклассы, где танцовщицы механично проделывают свои привычные движения, мотив отдыхающих балерин и завязывающих илиправляющих пуанты, мотив репетиций на сцене, мотив выступающих танцовщиц и мотив закулисного приготовления к спектаклю или ожидания выхода на сцену.

В первых двух группах работ: «Танцовщицы у станка» (1905, Коллекция Филлипса, Вашингтон, США), «Танцовщицы у станка. Этюд» (1877, Британский музей, Лондон), «Танцовщицы тренируются у станка» (1877, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Танцевальный класс (1871, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Урок танцев» (1879, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Балетный класс, танцевальный зал» (1880, Филадельфия, Художественный музей, США) и др. – можно видеть закрытый для непосвященного мир танца – его прозу, балет – это труд, он есть неприглядная обыденность. Танцовщицы Э. Дега, показанные в репетиционных залах и танцклассах, где в сотый и тысячный раз проделывают обязательные упражнения у станка, будто закованы в несколько внутренне суховатую, рациональную форму, порой нарочито умозрительную и подчеркнута холодноватую. В некоторых работах преувеличенная выворотность ног переходит в карикатурность: «Две танцовщицы» (1899, музей Орсе, Париж), «Танцовщицы» (1901, частн. собр.), «Танцовщицы за кулисами» (1901, Музей искусств, Сент-Луис, Мичиган, США). В некоторых группах загораживающих друг друга фигур создается ощущение изломанности конечностей. Вставшие на пуанты балерины демонстрируют достаточно освоенную пальцевую технику: «Балетная сцена» (1879, частн. собр.), «Две танцовщицы в студии. Танцевальная школа» (ок. 1975, частн. собр.), «Танцовщица на пуантах» (1878, Музей Нортон Саймона, Пасадена, Калифорния, США), «Греческий танец» (1889, частн. собр.). Балерины, изображенные в воздушных движениях: «Батман» (1879, частн. собр.), «Танцовщица

выгибается» (1883, частн. собр.), – хотя и позволяют представить элевацию движений и умение удержать позу в пространстве, однако их ракурсы кажутся несколько неуклюжими, как на старинных кинолентах, заснявших танец ушедших эпох. Танцовщицы, изображенные с предметами: «Танцовщица с тамбурином» (1882, частн. собр.), «Танцовщица с веером» (1880, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Танцовщица на сцене» (1890, Гамбург, Германия), – свидетельствуют об умении передавать характерный образ танца. С точки зрения передачи ритма и синхронности исполнения танца интересны работы: «Танцовщицы в зеленом» (1878, частн. собр.), «Занавес опускается» (1880, частн. собр.), «Три танцовщицы» (1898, частн. собр.), «Танцовщицы в фойе» (1890, частн. собр.), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках» (1898, Коллекция Филлипа, Вашингтон, США).

Из неброских, но выразительных деталей складывается атмосфера картин Э. Дега, где все довольно буднично, просто, где люди сдержаны, а чувства их спрятаны от чужих глаз. Восприятие им жизни танцовщиц видится как что-то навеки определившееся. «Четыре танцовщицы, завязывающие туфельки» (ок. 1895–1898, Кливенд, Музей, США), «Балерина, завязывающая туфлю» (1887, Н. И., частн. собр.), «Танцовщицы отдыхают» (1879, Музей изящных искусств, Бостон, Массачусетс, США) и другие работы Э. Дега – это острые и почти беспощадные в своей правдивости рисунки. Хрупкие фигурки танцовщиц глубоко наклонились вниз. Такое положение, выбранное художником, перекликается с напряженными упражнениями, которые они проделывают во время репетиций. Кажется, можно слышать прерывистое дыхание, исходящее от них. Поправить или завязать ленту на пуантах во время краткого перерыва – значит для них сбросить усталость, успеть отдохнуть. Во всем этом – совершенство тренированных мышц, отвлеченное непоколебимое физическое самосуществование. Критик Л. Хаскелл замечал, что Э. Дега, наиболее отчетливо из всех художников, говорит нам большую правду о балете своего времени, он может быть назван документальным художником профессиональных привычек танцоров, он заставляет смотреть нас на балет его глазами. Движения на картинах Э. Дега преимущественно не имеют

сильной динамики, но поражают глубиной и амплитудой исполнения.

В третьей и четвертой группе работ: «Балетная репетиция» (1875, Нельсон-Аткинс, Музей искусств, Канзас-Сити, МО, США), «Балетная репетиция на сцене» (1874, Музей Орсе, Франция), «Репетиция» (1878, Художественный музей Фогг, Кембридж, Массачусетс, США), «Танцовщицы в розовом» (1885, Музей Хилл-Стед, СТ, США), «Танцовщицы за кулисами» (1883, Национальная галерея, Вашингтон, США), «Репетиция в Опер» (1895, Музей Нортон Саймона, Пасадена, Калифорния, США) и др. – возникает дополнительный прием, который позволяет себе автор, это усиление контраста света и тени на сценической площадке и общее смещение тональности. Будучи же наложенными на сюжет, эти композиционные модели каждый раз варьируются, оказываются неточными, приблизительными в силу своей жесткой закрепленности за определенной театральной поэтикой – они слишком незначительно трансформированы, чтобы органично функционировать в чуждой им эстетической системе. Такая обработка цветовой шкалы во многих случаях значительно повышает степень воздействия работ Дега, придает волшебное своеобразие запечатленной сценической действительности, но не переходит за рамки ее правдоподобного облика.

#### **Импрессионистическая манера и балетный образ в произведениях Э. Дега**

Со временем Дега начинает уходить от научного реализма, достигшего своего апогея в «Танцовщицах на сцене», но его страстная любовь к самому балету лишь возрастает. Отдавая предпочтение пастели, которую он порой дополнял другими материалами, он обрезал фигуры, изображая хаотичные скопления групп танцовщиц в виде ярких цветовых пятен, показывая их лишь частично и под косым углом. Друг Э. Дега гравер Л. Лепик познакомил его с техникой монотипии в 1876 году, и Дега почти сразу же модифицировал ее по своему вкусу, добившись в результате такого взаимодействия линии и цвета, воздушной тонкости и свободы, которых сложно было бы достичь, используя эти техники отдельно. Импрессионизм в изображении танца становится бесспорной стилиевой доминантой. «Импрессионизму свойственен и обобщенный взгляд на

жизненный поток, воспринятый в единстве и одновременно в многообразии и изменчивости, а, следовательно, принципиально новое отношение к случайному и «незначительному» [18, с. 118]. В тональном решении своих работ художник исходит из цветовой гаммы, часто меняется рисунок, цветовая гамма взаимодействует с движением как главной константой балетной профессии. Таковы: «Танцовщицы в розовом» (1885, Музей Хилл-Стед), «Розовая танцовщица» (1898, Музей изобразительных искусств, Бостон, Массачусетс, США), «Танцовщицы в розовом и зеленом» (1890, Музей Метрополитен, Нью-Йорк, СТ, США). «Три танцовщицы в фиолетовых пачках» (1898, Коллекция Филлипса, Вашингтон, США). Именно это заставляет Дега применять разные колористические гаммы. Здесь художник получает все, что ему нужно: непринужденные движения, случайные позы, прекрасные тела, полупрозрачные праздничные ткани, которые предельно контрастируют с настроением фигур, и возможность оставаться незаметным. В «Танцовщицах в синем» (1895, Музей Орсе, Париж), «Три танцовщицы» (1901, коллекция Ordrupgaard, Копенгаген, Дания), «Четыре танцовщицы». (1902, частн. собр.), «Танцовщицы» (1900, Галерея, Университет Рочестера, США) это решение включает в себя реалии, предполагающие минимальную условность в воспроизведении точной бытовой повседневности, и вместе с этим уходит от такого воспроизведения в костюмность, в солнечную яркую колористичность, чуть ли не в карнавальность действия. Более того, танцевальный художественный образ у Э. Дега получил статус автономии, законченной индивидуальной сущности. Сильный штрих и контрастные сопоставления уступают импрессионистическому вниманию к мимолетным оттенкам состояний, сюжетной динамике. Ощущение, что танцовщицы просто живут на полотнах непредсказуемо, своевольно, парадоксально. Излюбленная модель Дега решительно меняется; расстояние от обыденного до необыкновенного сокращается, открывает свою оборотную метафорическую подоснову. Импрессионизм, как культурное явление, формируется в рамках художественной культуры Франции XIX века и является не только художественным методом, стилистическим направлением в искусстве определенного исторического периода,

но, прежде всего – своеобразной вневременной формой художественного видения. «Основные особенности импрессионистического видения состоят в синтетичности, субъективности, непосредственности, стремлении к целостности и обобщению, отсутствии центральной точки зрения» [20, с. 9]. «Еще одной особенностью искусства импрессионизма является «раскрытие объекта... как одной из фигур, включенной в общую структуру мира, который подчинен вселенскому ритму» [20, с. 65].

В этом же плане и следует рассматривать известную пастель «Голубые танцовщицы» (1897, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва), обычно выделяемую из всего балетного цикла. Здесь как будто нет ничего устоявшегося окончательно. Как будто мы следуем за блуждающим взглядом, остановившемся в следующее мгновение уже на чем-то другом. При этом способ видения так же (а возможно более) важен, как и сама тема, то есть слегка преувеличивается, можно сказать, образ формируется в процессе созерцания. Динамика кругового танца не исключает пронизательности взгляда художника, романтика не мешает ощущению движения. В ритме корсажа и пачек, в калейдоскопе обнаженных спин и рук, освященных ярким солнечным светом, а поэтому вбирающим в себя все цветовые рефлексы от окружающей среды, в чистых пульсирующих пятнах цвета, от интенсивно темного в тени и светлого, почти разбеленного на свету, сливающихся в одно целое, сконцентрировано основное эмоциональное звучание образа танцовщиц Э. Дега.

Сложно определить, что лежит в основе темы – действительность или видение. В поздних работах мастера, так же как и в более ранних, создается впечатление моментального снимка, возникающее даже в тех картинах, где нет запечатленного движения, но здесь все дополнено яркостью цветового звучания, при этом слабо очерченные формы часто более важны для художника, чем четко ограниченные. Все это показывает, насколько велика роль стиля в его произведениях.

### Заключение

Творчество Э. Дега оказало сильное влияние на развитие пластического искусства почти всех стран мира. Впоследствии многие художники,

обращавшиеся к тематике танца в графике, живописи, скульптуре, ориентировались на его концептуальные решения. По количеству и качеству созданных произведений он является не превзойденным фиксатором французского балета Парижской оперы.

Мы рассмотрели только некоторую долю творений Дега, посвященную служительницам Терпсихоры – как тем классам, в которых они получали специальное и весьма трудное воспитание, так и тем спектаклям, в которых они, одетые в совершенно отличные от обыденных костюмы, должны были изображать какие-то эфирные существа. Суровое, аскетичное, заземленное звучание одной группы работ и чувственное, феерическое – другой. В обоих случаях перед нами обнажаются ситуации истинно достоверные, характеризующие театральную среду столичного театра во всех ее проявлениях.

Произведения Э. Дега очень значимы для понимания самого балета второй половины XIX века. Именно благодаря работам этого худож-

ника, балет обрел новую популярность среди публики того времени. Мы можем представить, как выглядели танцовщицы и танцмейстеры его эпохи, погрузиться в атмосферу, царящую на репетициях и уроках в танцклассах. На базе многочисленных рисунков Э. Дега можно узнать об уровне техники классического танца, профессиональных особенностях французской национальной школы и предпочтениях в постановочных хореографических образах. Запечатленные интерьеры, залы, сцена Парижской оперы благодаря его работам сохранили для нас старинную архитектуру знаменитого театра. Данный материал оказывается бесценным как для искусствоведения, так и балетоведения. Новаторский подход Э. Дега позволил проникнуть в закулисную жизнь, малодоступные уголки сцены. Особенности творческого метода художника (композиционных приемов, ракурсного взгляда, пространственных решений) переносят зрителей его творений в творческую лабораторию классического танца и показывают его необычную красоту.

#### Литература

1. Алпатов М. Поэтика импрессионизма // Французская живопись втор. пол. XIX века и современная ей художественная культура: мат-лы науч. конф. – М.: Совет. художник, 1972. – С. 88–104.
2. Браун С. Нейрофизиология танца [Электронный ресурс] // В мире науки, – 2008, окт. – № 10. – URL: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008>.
3. Бродская Н. Импрессионизм: открытие света и цвета. – СПб.: Аврора, 2002. – 256 с.
4. Вишневский А. Об искусстве. – М.: Искусство, 1993. – 512 с.
5. Гагарина С. А. Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1(14). – С. 39–45.
6. Дега Э. Письма. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1971. – 304 с.
7. Долгополов И. Э. Дега // Долгополов И. Мастера и шедевры. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – Т. 1. – 720 с.
8. Дьякова М. Г. Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Саранск, 1998. – 19 с.
9. Жидков В. С. Искусство и картина мира. – СПб.: Алетейя, 2003. – 464 с.
10. Иванова Е. Великие мастера европейской живописи. – М.: Олма Медиа Групп, 2010. – 728 с.
11. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. – Л.: Искусство, 1996. – 227 с.
12. Импрессионисты, их современники, их соратники. – М.: Искусство, 1975. – 313 с.
13. Котельникова Т. Импрессионизм. – М.: Олма-Пресс Образование, 2009. – 128 с.
14. Кочик О. Импрессионизм // Западноевропейское искусство второй половины XIX века: сб. ст. – М.: Искусство, 1975. – С. 17–37.
15. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. – СПб.: Лань, 2008. – 512 с.
16. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Романтизм [Электронный ресурс]. – М.: Планета музыки, 2008. – 512 с.: ил. (+вклейка, 8 с.). – (Мир культуры, истории и философии). – URL: <https://e.lanbook.com/book/1953>.
17. Крючкова В. Дега. – М.: Белый город, 2003. – 47 с.

18. Кузнецова Л. В. «Философия» импрессионистической картины // Вестн. Тюмен. гос. ун-та. – 2012. – № 10. – С. 115–120.
19. Кузнецова Е. А. Эстетика импрессионизма // Вестн. Москов. ун-та. – 2000. – № 2. – С. 83–90.
20. Мартышкина Т. Н. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение: дис. ... канд. культурологии. – Нижневартовск, 2008. – 157 с.
21. Прокофьев В. Н. Пространство в живописи Дега // Совет. искусствознание. – М., 1982. – Вып. 2(17). – С. 102–119.
22. Прокофьева В. Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1971. – 302 с.
23. Рейгерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. – М.: Искусство, 1974. – 299 с.
24. Торрес Р. Дега. – М.: Айрис-Пресс, 2006. – 128 с.
25. Фонд имени М. Т. Абрахама. Эдгар Дега. Фигура в движении: каталог выставки в Государственном Эрмитаже. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2013. – 224 с.
26. Bixenstine Safford L. Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period // Nineteenth-Century French Studies. – 1993, Spring – Summer. – Vol. 21, № 3/4. – P. 419–433.
27. Buerger J, Stern Shapiro B. A Note on Degas' Use of Daguerreotype Plates // The Print Collector's Newsletter. – 1981, Sept. – Oct. – Vol. 12, № 4. – P. 103–106.
28. Burroughs. L. Degas in the Havemeyer Collection // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1932, May. – Vol. 27, № 5. – P. 141–146.
29. Current Exhibitions // Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, New Series. – 1967, Jan. – Feb. – Vol. 2, № 5. – P. 6–9.
30. De Vonyar J., Kendall R. "Dancers" by Edgar Degas // Record of the Art Museum, Princeton University. – 2007. – Vol. 66. – P. 30–40.
31. Degas // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – 1922, Feb. – Vol. 40, № 227. – P. 100–101.
32. Gerstein M. Degas's Fans // The Art Bulletin. – 1982, Mar. – Vol. 64, № 1. – P. 105–118.
33. Kelkel M. La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. – Paris: Vrin, 1992. – 330 p. – (Musique et esthétique).
34. Liebermann M, Stokes A. Degas // The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition). – 1900, Aug. – Vol. 28, № 247. – P. 113–120.
35. Loyrette H. Degas's Collection // The Burlington Magazine. – 1998, Aug. – Vol. 140, № 1145. – P. 551–558.
36. Lucretia H. Giese. A Visit to the Museum // MFA Bulletin. – 1978. – Vol. 76. – P. 42–53.
37. Pool P. Degas and Moreau // The Burlington Magazine. – 1963, Jun. – Vol. 105, № 723. – P. 243, 250–256, 268.
38. Portala B. The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues // Art Institute of Chicago Museum Studies. – 2008. – Vol. 34, № 2: Art through the Pages: Library Collections at the Art Institute of Chicago. – P. 50–52, 94.
39. Henry F. Drawings by Degas // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. – 1957, Dec. – Vol. 44, № 10. – P. 212–217.
40. Rassieur T. Degas and Hiroshige // Print Quarterly. – 2011, Dec. – Vol. 28, № 4. – P. 429–431.
41. Pantazzi M. Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada // Racar: revue d'art canadienne / Canadian Art Review. – 1988. – Vol. 15, № 2. – P. 122–135, 178.
42. Reff T. The Technical Aspects of Degas's Art // Metropolitan Museum Journal. – 1971. – Vol. 4. – P. 141–166.
43. Reff T. Some Unpublished Letters of Degas // The Art Bulletin. – 1968, Mar. – Vol. 50, № 1. – P. 87–94.
44. Roger-Marx C. Les impressionnistes. – Paris: Payot, 1956. – 213 p.
45. Serullaz M. Les peintres impressionnistes. – Paris: Payot, 1959. – 147 p.
46. Sutherland Boggs. J. Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection // Philadelphia Museum of Art Bulletin. – 1985, Spring – Summer. – Vol. 81, № 346/347: Degas. – P. 2–48.

## References

1. Alpatov M. Poetika impressionizma [Poetics of Impressionism]. *Frantsuzskaya zhivopis' vtor. pol. XIX veka i sovremennaya ey khudozhestvennaya kul'tura: materialy nauch. konf. [French painting of the second. floor. XIX century and contemporary art culture. Materials of scientific conference]*. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1972, pp. 88–104. (In Russ.).
2. Braun S. Neyrofiziologiya tantsa [Neurophysiology of dance]. *V mire nauki [In the world of science]*, 2008, Oct., no. 10. (In Russ.). Available at: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008>.

3. Brodskaya N. *Impressionizm: otkrytie sveta i tsveta [Impressionism: the discovery of light and color]*. St. Petersburg, Avrora Publ., 2002. 256 p. (In Russ.).
4. Vishnevskiy A. *Ob iskusstve [About art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 512 p. (In Russ.).
5. Gagarina S.A. Frantsuzskiy baletnyy teatr nachala XX veka: na puti k novomu sintezu [French ballet theater of the beginning of the twentieth century: on the way to a new synthesis]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, 2014, no. 1(14), pp. 39-45. (In Russ.).
6. Dega E. Pis'ma. *Vospominaniya sovremennikov [Memories of contemporaries]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 304 p. (In Russ.).
7. Dolgoplov I. Edgar Dega. *Mastera i shedevry [Masters and masterpieces]*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1986, vol. 1. 720 p. (In Russ.).
8. Dyakova M.G. *Impressionizm: filosofskaya kontsepsiya i bytiye v kul'ture: avtoreferat dis. kand. kul'turologii [Impressionism: the philosophical concept and being in culture. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]*. Saransk, 1998. 19 p. (In Russ.).
9. Zhidkov B.C. *Iskusstvo i kartina mira [Art and the picture of the world]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2003. 464 p. (In Russ.).
10. Ivanova E. *Velikie mastera evropeyskoy zhivopisi [Great masters of European painting]*. Moscow, Olma Media Grupp Publ., 2010. 728 p. (In Russ.).
11. *Impressionizm. Pis'ma khudozhnikov. Vospominaniya Dyuran-Ryuela. Dokumenty [Impressionism. Letters from artists. Memories of Durand-Ruelle. Documentation]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1996. 227 p. (In Russ.).
12. *Impressionisty, ikh sovremenniki, ikh soratniki [Impressionists, their contemporaries, their colleagues]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 313 p. (In Russ.).
13. Kotelnikova T. *Impressionizm [Impressionism]*. Moscow, Olma-Press Obrazovaniye Publ., 2009. 128 p. (In Russ.).
14. Kochik O. Impressionizm [Impressionism]. *Zapadnoevropeyskoye iskusstvo vtoroy poloviny XIX veka: sb. st. [Western European art of the second half of the XIX century: a collection of articles]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, pp. 17-37. (In Russ.).
15. Krasovskaya V. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Romantizm [Western European Ballet Theater. Romanticism]*. St. Petersburg, Lan' Publ., 2008. 512 p. (In Russ.).
16. Krasovskaya V.M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Romantizm. (Mir kul'tury, istorii i filosofii) [Western European Ballet Theater. Romanticism. (World of culture, history and philosophy)]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2008. 512 p. (In Russ.). Available at: <https://e.lanbook.com/book/1953>.
17. Kryuchkova V. *Dega [Degas]*. Moscow, Belyy gorod Publ., 2003. 47 p. (In Russ.).
18. Kuznetsova L.V. "Filosofiya" impressionisticheskoy kartiny ["Philosophy" of an Impressionist Painting]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tyumen State University]*, 2012, no. 10, pp. 115-120. (In Russ.).
19. Kuznetsova E.A. Estetika impressionizma [Aesthetics of Impressionism]. *Vestnik Moskovskogo universiteta [Bulletin of the Moscow University]*, 2000, no. 2, pp. 83-90. (In Russ.).
20. Martyshkina T.N. *Impressionisticheskoe mirovozzrenie v zapadnoevropeyskoy kul'ture XIX veka: istoki, sushchnost' i znachenie: dis. kandidata kul'turologii [Impressionistic worldview in Western European culture of the XIX century: origins, essence and significance. Diss. PhD in Culturology]*. Nizhnevartovsk, 2008. 157 p. (In Russ.).
21. Prokofyev V.N. Prostranstvo v zhivopisi Dega [Space in Degas painting]. *Sovetskoye iskusstvoznanie [Soviet art history]*. Moscow, 1982, iss. 2(17), pp. 102-119. (In Russ.).
22. Prokofyeva V. *Edgar Dega. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov [Edgar Degas. Letters. Memories of contemporaries]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 302 p. (In Russ.).
23. Reytersverd O. *Impressionisty pered publikoy i kritikoy [Impressionists before the public and criticism]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 299 p. (In Russ.).
24. Torres R. *Dega [Degas]*. Moscow, Ayris-Press Publ., 2006. 128 p. (In Russ.).
25. *Fond imeni M.T. Abrakhama. Edgar Dega. Figura v dvizhenii: katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe [The MT Abraham Foundation. Edgar Degas. Figure in motion. Catalog of the exhibition in the State Hermitage]*. St. Petersburg, Gosudarstvennyy Ermitazh, 2013. 224 p. (In Russ.).
26. Bixenstine Safford L. Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period. *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 21, no. 3/4 (Spring-Summer 1993), pp. 419-433. (In Engl.).
27. Buerger J, Stern Shapiro B. A Note on Degas' Use of Daguerreotype Plates. *The Print Collector's Newsletter*, vol. 12, no. 4 (September-October 1981), pp. 103-106. (In Engl.).

28. Burroughs. L. Degas in the Havemeyer Collection. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 27, no. 5 (May, 1932), pp. 141-146. (In Engl.).
29. Current Exhibitions. *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, New Series*, vol. 2, no. 5 (January-February 1967), pp. 6-9. (In Engl.).
30. De Vonyar J, Kendall R. "Dancers" by Edgar Degas. *Record of the Art Museum. Princeton University*, vol. 66 (2007), pp. 30-40. (In Engl.).
31. Degas. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 40, no. 227 (Feb., 1922), pp. 100-101. (In Engl.).
32. Gerstein M. Degas's Fans. *The Art Bulletin*, vol. 64, no. 1 (Mar., 1982), pp. 105-118. (In Engl.).
33. Kelkel M. *La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. (Musique et esthétique)*. Paris, Vrin Publ., 1992. 330 p. (In French).
34. Liebermann M, Stokes A. Degas. *The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition)*, vol. 28, no. 247 (Aug., 1900), pp. 113-120. (In Engl.).
35. Loyrette H. Degas's Collection. *The Burlington Magazine*, vol. 140, no. 1145 (Aug., 1998), pp. 551-558. (In Engl.).
36. Lucretia H. Giese. A Visit to the Museum. *MFA Bulletin*, vol. 76 (1978), pp. 42-53. (In Engl.).
37. Pool P. Degas and Moreau. *The Burlington Magazine*, vol. 105, no. 723 (Jun., 1963), pp. 243+250-256+268. (In Engl.).
38. Portala B. The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues. *Art Institute of Chicago Museum Studies. Vol. 34. No. 2. Art through the Pages: Library Collections at the Art Institute of Chicago*, 2008, pp. 50-52, 94. (In Engl.).
39. Henry F. Drawings by Degas. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 44, no. 10 (Dec., 1957), pp. 212-217. (In Engl.).
40. Rassieur T. Degas and Hiroshige. *Print Quarterly*, vol. 28, no. 4 (December 2011), pp. 429-431. (In Engl.).
41. Pantazzi M. Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada. *Racar: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 15, no. 2 (1988), pp. 122-135, 178. (In French).
42. Reff T. The Technical Aspects of Degas's Art. *Metropolitan Museum Journal*, vol. 4 (1971), pp. 141-166. (In Engl.).
43. Reff T. Some Unpublished Letters of Degas. *The Art Bulletin*, vol. 50, no. 1 (Mar., 1968), pp. 87-94. (In Engl.).
44. Roger-Marx C. *Les impressionnistes*. Paris, Payot Publ., 1956. 213 p. (In French).
45. Serullaz M. *Les peintres impressionnistes*. Paris, Payot Publ., 1959. 147 p. (In French).
46. Sutherland Boggs. J. Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection. *Philadelphia Museum of Art Bulletin. Vol. 81. No. 346/347. Degas (Spring-Summer, 1985)*, pp. 2-48. (In Engl.).

УДК 792

## ТВОРЧЕСКИЙ ДНЕВНИК В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

**Слесарь Евгений Александрович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

**Поздеев Николай Юрьевич**, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный артист Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: zart2001@mail.ru

Статья посвящена художественно-эстетическому значению творческого дневника в профессиональном становлении актера и фокусируется на эволюции художественного статуса творческого дневника. Актуальность настоящей статьи обусловлена значительным местом, отведенным творческому дневнику в театральной педагогике. В работе выявляются эволюция, структура и функции творческого дневника в профессиональном становлении актера и режиссера. Целью работы является определение изменчивой структуры творческого дневника, изучение его художественного назначения. Статья вы-

полнена на дидактическом и методологическом материале, посвященном образовательным стратегиям в области обучения актерскому искусству и режиссуре, а также на искусствоведческой литературе, отражающей современную театральную ситуацию. Важное место в статье отведено эволюции и структуре творческого дневника и его значению в профессиональном становлении актера и режиссера. В основе статьи лежит изучение творческого дневника в режиссерской и педагогической деятельности К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, Ю. А. Завадского, Б. Е. Захавы, Б. В. Зона, З. Я. Корогодского. Методология исследования базируется на культурно-историческом, сравнительном методах, выработанных отечественным театроведением. В результате исследования выделены структурные изменения в творческом дневнике, его функции и критерии в театральной педагогике.

**Ключевые слова:** творческий дневник, актерское искусство, театральная педагогика, режиссерское искусство.

### AN ARTIST'S DIARY IN THEATRE ARTS

*Slesar Evgeniy Aleksandrovich*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Production of Theatre Performances and Festivals, St. Petersburg State University of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

*Pozdeev Nikolay Yuryevich*, Associate Professor of Department of Direction and Acting Technique, St. Petersburg State University of Culture, Honorary Artist of the Russian Federation (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: zart2001@mail.ru

The article is concerned with artistic and aesthetic significance of an artist's diary in professional becoming the actor and it focuses on the evolution of artistic status of an artist's diary. The relevance of this article is determined by significant featuring the artist's diary in theatre pedagogics. Evolution, structure and functions of an artist's diary in professional becoming the actor and director are distinguished. The article is aimed at determination of artist's diary fluid structure and study of its artistic purpose. The article is based on didactics and methodology concerned with educational strategies in the field of acting and directing education, and it is also based on art literature reflecting the present-day theatre situation. Evolution and structure of an artist's diary and its significance in the professional becoming the actor and director are featured in this article. This article is based on study of the artist's diary in director and actor's activities of K.S. Stanislavski, E.B. Vakhtangov, Y.A. Zavadsky, B.E. Zakhava, B.V. Sohn, Z.Y. Korogodsky. The methodology of this research is based on cultural and historical, and comparative methods elaborated by the native theatre studies. As a result, structural changes in the artist's diary, its functions and criteria in theatre pedagogics are distinguished. To sum up, it should be said that entering the theatre field, the very diary begins to take drama form conveyed in dialogism, collectivity, agonistic character, blurring the lines between personal and public, procedural character, introduction the game practices into keeping the diary and dualism of perception and objectiveness. Thereby, it becomes a playing field for theatre arts.

**Keywords:** artist's diary, acting, theatre pedagogic, direction.

Дневник как повествовательная форма, фиксирующая процесс художественной рецепции, легитимирует себя в пространстве театрального искусства в полной мере в период формирования режиссерской профессии (Теляковский, Антуан, Станиславский и др.). Стремясь зафиксировать процесс воспитания актера, Станиславский выбирает форму творческого дневника, как наиболее подходящую для осмысления актерской

профессии. Данная повествовательная форма, апробированная им еще в «Начале сезона», становится основной при написании последующих его работ. Помещая «систему» в художественное поле дневника, он напишет: «Что если я буду систематически записывать все уроки и по возможности стенографировать? Ведь таким образом составителю целый учебник! Он поможет повторять пройденное! Впоследствии же, когда я сделаю

артистом, эти записи будут служить мне компасом в трудные моменты работы. Решено: буду вести записи в форме дневника». Несмотря на то, что жанровые признаки дневника сохраняются (датирование, последовательность), однако автор и обитатели дневника (Аркадий Николаевич Торцов и др.), обобщены, а внутренняя композиция дневниковых эпизодов имеет художественно-обоснованную структуру. Диалогизм, как одна из наиболее распространенных черт концептуализации театрального искусства (Дидро, Крэг и др.), фундирует «Работу актера над собой». В ней молодой начинающий актер, стремящийся освоить азы профессии, находится в постоянной связи с учителем. Дискуссионность реализуется не только через диалогическую структуру, помещенную в описываемый урок, но и через вопрошание и конкретизацию деталей и формулировок, позволяя актуализировать собственные ощущения. Таким образом, дневниковая ткань «Работы актера над собой» фиксирует предлагаемые техники работы с чувственным опытом – с одной стороны и пути присвоения этих техник самим актером – с другой. В сущности дневник позволяет выстроить особую нарративную форму, построенную на поиске и установлении учеником тождеств и различий в восприятии чувственной стороны сценического искусства. Ученику на уроке предлагается сверить предложенную технику с собственными ощущениями, обнаружить сходства и различия предложенного с личностным опытом. В данном случае дневниковая форма является фиксацией непосредственного процесса освоения собственной чувственной природы через установление связей тождеств-различий будущего актера с миром. Перепроверяя свои ощущения, соглашаясь или опровергая сказанное наставником, ученик получает необходимые актеру навыки саморецепции. Станиславский закрепляет в театральной практике новую форму познания художником реальности, когда будущий актер сверяет или примеряет себя к миру и к искусству. В этом случае включенные диалогические структуры меняют свой фокус, превращаясь в диалог актера, обращенного к самому себе. Очень часто диалогические фрагменты обрываются и ответ ученика продолжается, но уже как ответ на вопрос учителя, реализуемый в пространстве собственном чувственном: «только вопрос был поставлен

таким образом, наше отношение к действию – или, как потом выразился Торцов, “внутренний прицел” – сразу изменилось: мы уже не думали о том, как продлить игру <...> Глаза принялись вымерять пространство, искать безопасные подходы к двери. Мы осматривали всю окружающую обстановку, приспособлялись к ней и старались понять, куда нам бежать в случае, если сумасшедший ворвется в комнату. Инстинкт самосохранения предусматривал впереди опасность и подсказывал средства борьбы с ней» [7, с. 140].

Если практика творческого дневника у Станиславского носит интровертивный характер и является примером саморецепции над основными навыками актера, такими как: воображение, внимание, фантазия, видения и другие, то у Вахтангова художественно-эстетические задачи творческого дневника несколько усложняются. Понимание Вахтанговым природы театра как игровой, охватывающей жизнь в полноте своих проявлений, находит отражение в повествовательном характере творческого дневника. Переставая быть направленным исключительно на познание собственных ощущений и замыкаясь в непосредственном творческом процессе, дневник разворачивается собственным повествованием к многообразию внешнего мира, демонстрируя своей нарративностью включенность в самые различные сферы жизни. Текстуальная ткань дневника становится направленной на конкретные и самые разнообразные объекты внешнего мира, включая и сам спектакль и его выразительные компоненты. «Чехову – прислушиваться к чувству. Растрепаны, непричесаны, галстуки выбились. Все это поправляют в III акте. Фрэзер. Больше всех хочет жить. Поговорить с Леопольдом Антоновичем насчет макетов» [1, с. 138]. «Завтра первое представление “Потопа”. Пьеса, которой страдал, которую любил, которой горел, которую чувствовал и главное – знал, как подать ее публике. Пришли другие люди: Сулержицкий и Станиславский, пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором» [1, с. 142]. Значительное место в его дневниках отводится зрительской рецепции спектакля, появляется фигура смотрящего и его оценка: «В. Г. Чертков смотрел “Потоп”. Пришел за кулисы.

– Ни в одном театре я не получал такого удовольствия, как у вас, – сказал он.

И добрыми глазами смотрел на нас <...> Сегодня пришла за кулисы после II акта «Сверчка» артистка Никулина. Уже старуха.

– Хочу чаю.

И села пить.

Ни слова о первом и втором акте. Пришла после третьего.

– Очень мило поставлено. Студия – это затея Станиславского? У вас, говорят, плачут.

Пришла после четвертого.

Плачет. Прижимает руки к груди. Смотрит добрыми глазами. Всем пожимает руки, благодарит.

– Как чудесно, как хорошо вы играете. Приду, приду еще.

И не было генеральши. И не было снисходительного постава головы. Была добрая, расстроганная старушка» [1, с. 150]. Приведенные фрагменты демонстрируют не только перефокусировку текста дневника от саморецепции к рецепции зрительской, но и включение непосредственно в структуру дневника новых участников. Кроме зрителей, важным элементом становится и фигура автора: «Смотрел “Потоп” Леонид Н. Андреев. Ругал первый акт. Хвалил второй. Уходя в антракте в зрительный зал, сказал: – Но Чехов играет превосходно. И Хмара. Поставили очень хорошо. Этот негритянский марш, речь, хорошо» [1, с. 150]. Таким образом, в дневнике отражаются все инварианты театра: актер, режиссер, зритель, драматург. Кроме этого, желая вписать театр в стихийное течение жизни, автор дневника сообщает о явлениях, не имеющих, казалось бы, прямого отношения к спектаклю: очерки газет, анонсы концертов и выставок. Очевидно стремление Вахтангова, посредством творческого дневника, не только вписать театр в общекультурный контекст эпохи, но и всю окружающую действительность подчинить стихии театра, как бы вмещающая всю реальность в границы своего театра-дневника. И в результате он органично вводит дневник в пространство театральной педагогики. Н. М. Горчаков, говоря об уроках с мастером, так описывает место творческого дневника в обучении режиссеров: «И только я один имею право потребовать у режиссера его дневник, прочесть его, поговорить с вами всеми о занесенных в него записях.

– Значит, это все-таки записи не только для себя, но их может узнать по вашему желанию и вся режиссерская группа? – спросил кто-то из нас.

– Безусловно, – отвечал Вахтангов, – а если я найду нужным, то и вся студия. Я понимаю, что это обязывает ведущего дневник к строгому отбору своих мыслей, но этой цели и служит дневник: уметь из прожитого дня отбирать все наиболее ценное и нужное не только для себя, но и для окружающих. Я считаю, что это первое упражнение к тому, чтобы приучить режиссера пристально всматриваться в жизнь, глубже понимать людей, и в то же время контролировать свои наблюдения через их значимость для общества, для нашего искусства. Заведите дневники... Читайте литературу...» [2, с. 63]. Впервые артикулируются адрес и функция творческого дневника. Во-первых, его необходимость подчеркивалась способностью режиссера отбирать явления, которые бы полно и ярко отражали окружающую действительность. Здесь важным становится умение выделить из потока явлений то, что может емко и экономно эту реальность представить в качестве художественного в театре. Эту же способность мастера отмечает его ученик Ю. А. Завадский и так описывает свои впечатления от прочитанных дневников учителя: «Когда [читаешь] дневники, которые он вел во время пребывания в Париже, то даже не можешь себе представить, что таится за этими короткими, скупыми, сухими фразами, констатирующими чисто внешние факты. За ними таится огромнейшая, поразительная наблюдательность Вахтангова! У нас было впечатление, будто он вобрал в себя всю французскую жизнь с ее ритмами, красками, формами, угадал многое из того, что лежало подспудно, как подлинное содержание» [3, с. 74]. Поиск и отбор выразительной доминанты, отражающей сущностное в малом, ляжет в основу принципа стилизации и закрепится в творческом методе режиссера и его последователей. Во-вторых, кроме новых педагогических навыков, отрабатываемых в ведении дневника, устанавливается и его новый читательский статус. Теперь дневник не замкнутая на авторе и его ощущениях структура. Его пространство теперь подобно сущности самого театра – его пространство одновременно публично и интимно, как и само пространство спектакля, которое принадлежит не

только миру героя, но и зрителям. Кроме того, изменения касаются и самого поля дневника. Оно становится открытым, дискуссионным, легитимируется в его повествовательном пространстве не только фигура мастера, которая может комментировать текст дневника и выносить его положения на общее обсуждение, но и участие третьих лиц, которые также могут включаться в дискуссионное поле дневника и давать его содержанию оценку.

Вслед за Вахтанговым и Завадским важность творческого дневника подчеркивается Б. Е. Захавой, который указывает, что дневник призван научить актера и режиссера пристальности наблюдения, опирающегося на конкретные ощущения и образы. Принципиальным условием в практике ведения дневника выступает у Захавы фиксация на чувственной стороне жизни художника. Кроме этого, дневник формулируется им как форма упражнения, становясь обязательным элементом театральной педагогики. Подробно останавливаясь на характеристике творческого дневника, режиссер конкретизирует материал его составляющий, куда могут входить: «различные проявления человеческих чувств (в интонациях, мимике и жестикуляции), наружность людей, их костюмы, манеры, говоры, привычки, отдельные выражения и даже целые диалоги, неожиданные по своей выразительности мизансцены, описание различных мест действия, отдельных предметов, явлений природы и т. п.» [4, с. 190]. С одной стороны, отмечается предметность, выразительность и действенный характер материала дневника, но, вместе с тем, эта предметность должна иметь внутреннюю направленность, быть отзывчивой и иметь прочную эмоциональную связь с автором дневника. Захава уточняет, что «крайне существенны всякого рода выразительные детали, подробности, воздействующие на наши органы чувств, вызывающие образные представления о предмете, помогающие запомнить этот предмет, чтобы в случае надобности его можно было бы легко восстановить в своем воображении» [4, с. 191]. Представленный фрагмент демонстрирует набор свойств, которыми должен обладать материал дневника и их художественное назначение. Выполняя функцию, подобную якорю в нейролингвистическом программировании,

объекты предметного, чувственного и образного миров дневника работают со сферой психоэмоциональных ресурсов художника, высвобождая необходимую эмоциональную реакцию или запуская механизмы воображения, фантазии и др.

Прочное место будет занимать дневник в деятельности крупнейшего отечественного театрального педагога Бориса Вольфовича Зона. Очень часто дневник будет фигурировать в воспоминаниях его множества учеников. Зон укоренит использование дневника в театральной педагогике, сделал его «эпистолярным диалогом учителя с учеником» [8, с. 15]. Фигура педагога войдет в ткань дневника в виде комментариев, замечаний, пометок на полях, лишь укрепив его диалогический характер. Дневник сдается, читается, проверяется, комментируется и корректируется. В нем фиксируется ежедневный «процесс работы» [8, с. 17]. В сущности фиксация процесса, выраженная в форме диалога ученика и учителя, превращает творческий дневник в форму драматической литературы, где в качестве одновременно и протагониста, и антагониста выступает сам ученик, совершающий увлекательное интеллектуальное и чувственное путешествие со своим проводником-учителем по лабиринтам собственных ощущений в профессии. Если дневник, отражающий художественное поле автора, драматизируется, становясь элементом театральной педагогики, то справедливо, что, попадая в театральное поле, меняется и характер его интимности, она становится публичной и коллективной. Эта тенденция оформляется в новую форму – коллективный дневник или курсовой, где нивелируется зона приватного пространства творческого дневника и он в полной мере начинает отражать коллективную и драматическую природу театра, становясь местом не только фиксации ощущений и процессов, но и противоречий, споров. Практику работы с коллективным и личным творческим дневниками наследует ученик Зона – Зиновий Яковлевич Корогодский. Отмечая важность дневника как упражнения, он сформулирует главное требование к его ведению – «анализ себя в процессе учебы и жизни курса» [6, с. 13]. Саморецепция, выделенная Корогодским, очень созвучна идеям его современника Р. Ингардена [5], который писал о дневнике, как о фиксации откликов, которые и приводили автора к самоактуализации опыта.

Обобщая, следует сказать, что входя в театральное поле, дневник сам начинает принимать драматическую форму, выраженную в диалогизме, коллективности, конфликтности, размывании границы личное – публичное, процессуальности,

внедрении игровых практик ведения дневника, дуализме чувственного и предметно-конкретного, становясь самостоятельным игровым полем для театрального искусства.

#### Литература

1. Вахтангов Е. Б. Документы и свидетельства: в 2 т. / ред.-сост. В. В. Иванов. – М.: Индрик, 2011. – Т. 1. – 519 с., ил.; т. 2. – 686 с.
2. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. – М.: Искусство, 1957. – 220 с.
3. Завадский Ю. А. Об искусстве театра / предисл. П. А. Маркова. – М.: ВТО, 1965. – 347 с.
4. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. – М.: Планета музыки, 2013. – 456 с.
5. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.
6. Корогодский З. Я. Первый год. Начало. – М.: Совет. Россия, 1973. – 94 с.
7. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2: Работа актера над собой, ч. 1: Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский. – 511 с.
8. Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры / сост. В. Львов. – СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. – 608 с.

#### References

1. Vakhtangov E.B. *Dokumenty i svidetel'stva: v 2 t [Documents and evidence. In 2 volumes]*. Moscow, Indrik Publ., 2011, vol. 1. 519 p., ill.; vol. 2. 686 p. (In Russ.).
2. Gorchakov N.M. *Rezhisserskie uroki Vakhtangova [Directing lessons of Vakhtangov]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 220 p. (In Russ.).
3. Zavadskiy Yu.A. *Ob iskusstve teatra [About the art of theater]*. Moscow, VTO Publ., 1965. 347 p. (In Russ.).
4. Zakhava B.E. *Masterstvo aktera i rezhissera [Mastery of the actor and director]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2013. 456 p. (In Russ.).
5. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike [Research on aesthetics]*. Moscow, Izdatel'stvo inostrannoy literatury Publ., 1962. 572 p. (In Russ.).
6. Korogodskiy Z.Ya. *Pervyy god. Nachalo [First year. Start]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1973. 94 p. (In Russ.).
7. Stanislavskiy K.S. *Sobraniye sochineniy. V 9 t. T. 2. Rabota aktera nad soboy. Chast'1. Rabota aktera nad soboy v tvorcheskom protsesse perezhivaniya: Dnevnik uchenika [Collection of works. In the 9th century. Vol. 2. The actor's work on himself. Part 1. The actor's work on himself in the creative process of experience: Diary of a student]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 511 p. (In Russ.).
8. *Shkola Borisa Zona. Uroki akterskogo masterstva i rezhissury [School of Boris Zon. Lessons of acting and directing]*. St. Petersburg, Masterskaya SEANS Publ., 2011. 608 p. (In Russ.).



## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378.016:811

### ОПЫТ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПЕРЕПОДГОТОВКИ «ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ (АНГЛИЙСКИЙ, ФРАНЦУЗСКИЙ, КИТАЙСКИЙ, ЯПОНСКИЙ, КОРЕЙСКИЙ ЯЗЫКИ)» В ТОМСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

*Горюнова Елена Сергеевна*, кандидат педагогических наук, специалист по учебно-методической работе, Институт дистанционного образования, Томский государственный университет (г. Томск, РФ). E-mail: gorunova@ido.tsu.ru

*Французская Евгения Олеговна*, старший преподаватель, Учебно-научный центр «Организация и технологии высшего профессионального образования», Томский политехнический университет (г. Томск, РФ). E-mail: francuzskaya@tpu.ru

*Кулаковская Ксения Валериевна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры международной деловой коммуникации, Томский государственный университет (г. Томск, РФ). E-mail: evsevia@list.ru

*Андреева Татьяна Леонидовна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры международной деловой коммуникации, Томский государственный университет (г. Томск, РФ). E-mail: andreeva.tl2012@mail.ru

*Сидорова Татьяна Борисовна*, кандидат педагогических наук, доцент Академического департамента английского языка, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: sidorova.tb@dvvfu.ru

В статье описывается опыт реализации программы профессиональной переподготовки «Теория и практика преподавания иностранных языков (английский, французский, китайский, японский, корейский языки)» в Томском государственном университете. Целевой аудиторией программы выступили преподаватели вуза, реализующие дисциплину «Иностранный язык», владеющие иностранным языком на высоком уровне и использующие его в профессиональных целях. Необходимость участия в программе переподготовки обусловлена отсутствием квалификации учителя или преподавателя со специализацией в области теории и практики преподавания иностранных языков. Приводятся особенности формирования методического мастерства у преподавателей, имеющих образование по специальностям «Лингвистика», «Перевод и переводоведение», «Регионоведение» и «Международные отношения». Указываются подходы к обучению, обусловленные подготовленностью слушателей, а также трудности, возникающие при реализации подобных программ переподготовки. Описываются требования к выпускным квалификационным работам слушателей, сложности при их подготовке и результаты внедрения разработанных комплексов упражнений и планов занятий в реальный учебный процесс. В заключение приводится анализ данных анкетного опроса слушателей, проведенного в начале и по завершению обучения. Определяются перспективы дальнейшей работы над программой, варианты её модернизации в соответствии с потребностями субъектов обучения.

**Ключевые слова:** методическая компетенция преподавателя, организация обучения иностранному языку, педагогическое взаимодействие, метод анкетного опроса.

**EXPERIENCE OF “THEORY AND PRACTICE IN FOREIGN LANGUAGES  
TEACHING (ENGLISH, FRENCH, CHINESE, JAPANESE, KOREAN)”  
TRAINING PROVISION IN TOMSK STATE UNIVERSITY**

*Goryunova Elena Sergeevna*, PhD in Pedagogy, Education and Methodology Specialist, Institute of Distance Education, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: gorunova@ido.tsu.ru

*Frantsuzskaya Evgeniya Olegovna*, Sr Instructor, Research Center for Management and Technologies in Higher Education, Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: francuzskaya@tpu.ru

*Kulakovskaya Kseniya Valerievna*, PhD in Philology, Associate Professor of Department of International Business Communication, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: evsevia@list.ru

*Andreeva Tatyana Leonidovna*, PhD in Philology, Associate Professor of Department of International Business Communication, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: andreeva.tl2012@mail.ru

*Sidorova Tatyana Borisovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor of English Language Department, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: sidorova.tb@dvfu.ru

The paper describes the experience of the professional retraining program provision “Theory and practice in foreign languages teaching (English, French, Chinese, Japanese, Korean)” in Tomsk State University. The target audience for the retraining program was university teachers, delivering the discipline “Foreign language,” who are proficient in a foreign language and use it for academic and professional purposes. Their participation in the retraining program had been conditioned by the lack of appropriate qualification in theory and practice of teaching the foreign languages.

The process of building the methodological skills of 30 teachers majoring in “Linguistics,” “Translation and translation studies,” “Regional Studies” and “International relations” is given in detail. The planned results for the program are stated in terms of competences and cover the professional skills to be acquired by the program participants. The authors indicate approaches to the training provision based on the performance level of the program participants, as well as the difficulties encountered in the implementation of such retraining programs. The contents of the program modules are designed to ensure building and enhancing the methodical competence of the program participants. The technological base of the program comprises such approaches as context-based teaching, case-study, individual teaching experience analysis, class observation and self-reflection. The paper lists the requirements for final qualification projects, challenges faced in their preparation and the results of the implementation of the developed teaching materials and lesson plans in real teaching. In conclusion, the analysis of the questionnaire survey data of the program participants conducted at the beginning and at the end of training is given.

Prospects of further work on the program, some options of its modernization and development in response to the needs of the subjects of training are defined. The implemented research methods list the following ones: theoretical analysis, questionnaire and teaching and learning materials analysis, final qualification paper material analysis.

**Keywords:** methodical competence of a teacher, training provision in a foreign language, pedagogical interaction, questionnaire method.

Переход на новый профессиональный стандарт «Педагог» к 2020 году поставил перед вузами задачу о соответствии квалификации преподавателей дисциплинам, которые они читают. В связи с этим перед руководством факультета исторических и политических наук (ранее исторический факультет) Национального исследователь-

ского Томского государственного университета (НИ ТГУ) была поставлена задача о подготовке соответствующих документов и реализации программы профессиональной переподготовки по методике преподавания иностранных языков. Таким образом, целью программы переподготовки являлось обучение специалистов высокой

квалификации в области методики преподавания иностранных языков, готовых к педагогической деятельности в высшем, послевузовском и дополнительном профессиональном образовании.

Исследования в области реализации программ повышения квалификации и переподготовки рекомендуют формулировать компетентностно обозначенные цели на основе планирования результатов образования в форме компетенций [5, с. 23]. Программой были определены следующие результаты обучения:

1) слушатель в результате освоения программы должен обладать следующими профессиональными компетенциями (ПК):

а) в области лингводидактической деятельности:

– владеть средствами и методами профессиональной деятельности учителя или преподавателя иностранного языка, а также сущностью и закономерностями процессов преподавания и изучения иностранных языков (ПК-2);

– уметь использовать учебники, учебные пособия и дидактические материалы по иностранному языку для разработки новых учебных материалов по определенной теме (ПК-3);

– уметь использовать достижения отечественного и зарубежного методического наследия, современных методических направлений и концепций обучения иностранным языкам для решения конкретных методических задач практического характера (ПК-4);

– уметь критически анализировать учебный процесс и учебные материалы с точки зрения их эффективности (ПК-5);

б) в области научно-исследовательской деятельности:

– уметь использовать систематизированные теоретические и практические знания для постановки и решения исследовательских задач в области образования (ПК-11);

в) в области проектной деятельности:

– уметь проектировать новые образовательные программы (ПК-8);

2) выпускник должен обладать знаниями и умениями в следующих областях теории и практики преподавания иностранных языков:

– теория и практика методики преподавания иностранных языков;

– основы психолингвистики;

– основы педагогики;

– современные образовательные технологии;

– компетентностный подход в образовании;

– средства оценивания результатов обучения.

За период с 2016 по 2018 год по программе прошли обучение 30 сотрудников факультета исторических и политических наук НИ ТГУ. Данные сотрудники являются преподавателями двух кафедр – международной деловой коммуникации и востоковедения. Обе кафедры осуществляют языковую подготовку студентов по программам бакалавриата, магистратуры и аспирантуры. Кафедра международной деловой коммуникации проводит занятия со студентами по трем иностранным языкам – английский, немецкий, французский. Кафедра востоковедения проводит занятия со студентами по трем иностранным языкам – китайский, японский, корейский. Большинство слушателей программы получили высшее образование по направлениям «Международные отношения» и «Зарубежное регионоведение» и имели квалификацию магистр или специалист в области международных отношений или регионоведения, соответственно. Часть слушателей получила высшее образование по программе «Переводоведение» и имели квалификацию переводчик.

Программа реализуется в течение академического года без отрыва от работы. Общий объем составляет 520 часов, в том числе 284 часа аудиторной работы. Занятия проводятся в форме лекций и семинаров. Программа состоит из 11 модулей общей и специальной направленности: «Введение в языкознание»; «Теория межкультурной коммуникации»; «Практика устной и письменной речи»; «Культурология»; «Введение в педагогическую профессию»; «Психолингвистика»; «Теория и методика преподавания иностранных языков»; «Методика преподавания английского (французского, китайского, японского, корейского) языка»; «Современные образовательные технологии»; «Компетентностный подход в образовании»; «Современные средства оценивания результатов обучения». Такой набор рассматриваемых в рамках программы переподготовки дисциплин не случаен, поскольку призван обеспечить совершенствование методической компетенции слушателей.

Современные требования, регулирующие систему образования, предполагают наличие в составе профессиональной компетентности преподавателя

давателя вуза и сформированную методическую компетенцию. И если под профессиональной компетентностью понимается «интегральная характеристика личности, позволяющая определить меру ее профессионализма» [1, с. 34], то под методической компетенцией преподавателя иностранного языка будем понимать владение методическими приемами, направленными на введение, закрепление и тренировку языкового материала в определенной последовательности; на формирование умений в различных видах речевой деятельности и контроль уровня их сформированности [3]. Принципиально важным становится здесь способность организации обучения иностранному языку как процесса и успешное управление им, осуществление воспитания и развития личности обучающихся, реализация ключевых функций педагога: конструктивно-планирующей, организаторской, контролирующей и др.

Рассмотрение профессиональной деятельности преподавателя в педагогическом ключе предусматривает интерпретацию категории методического мастерства – «высокой степени овладения преподавателем способами достижения педагогических целей» [2, с. 132] – как основу успешности будущего или уже практикующего педагога.

Важно отметить, что слушатели программы профессиональной переподготовки «Теория и практика преподавания иностранных языков» помимо того, что выступают профессионалами в области лингвистики, зарубежного регионоведения, являются действующими педагогическими работниками организаций высшего образования. Данный фактор позволяет охарактеризовать их как сообщество единомышленников, преследующих одну и ту же цель и выражающих готовность и способность к обсуждению поднимаемых проблемных вопросов. Это в большой степени способствовало успеху в освоении содержания программы переподготовки.

Слушатель как субъект деятельности в рамках программы профессиональной переподготовки по педагогическому профилю обладает определенными особенностями. К таким особенностям можно отнести следующие: 1) статус преподавателя вуза на момент начала обучения, а, следовательно, слушатель – это уже обладающий опытом организации профессиональной деятельности

субъект педагогического взаимодействия; 2) высокая познавательная активность, направленная на решение профессионально ориентированных задач. Преподавательская аудитория – это аудитория, как правило, с высоким уровнем познавательной активности и мотивации, предметных и метапредметных знаний и очень высоким образовательным уровнем в целом.

Для достижения целей программы профессиональной переподготовки целесообразно использовать образовательные технологии, обеспечивающие развитие личности обучающегося, изменение его позиции в образовательном процессе, когда он становится активным участником образовательного процесса [6]. Тот фактор, что в качестве субъектов обучения выступали преподаватели-лингвисты и регионоведы, определил особенности реализации программы переподготовки как педагогического процесса:

– в ходе реализации содержания программы была выбрана тактика преломления сквозь призму уже имеющегося опыта преподавания у слушателей, сравнения имеющегося практического опыта с педагогической теорией;

– превалирующим подходом к обучению по актуальным аспектам большинства модулей программы явилась концепция контекстного обучения (А. А. Вербицкий). Педагогическая ситуация развертывалась посредством активных методов обучения – разбора кейсов и проблемных ситуаций, дискуссий, работы в группах;

– педагогическое наблюдение и саморефлексия выявили, что не все слушатели программы использовали разнообразный спектр педагогических приемов и методов для максимального раскрытия потенциала обучающихся в рамках преподаваемого предмета. Вместе с тем обсуждение затронутых проблемных вопросов в пленуме и в группах позволило обменяться имеющимся опытом в их разрешении;

– совместное обсуждение основных положений ряда педагогических дисциплин и дидактики показало, что большое количество слушателей обеспечивают сопровождение педагогической ситуации, не опираясь на специализированные педагогические и психологические знания, знания актуальных тенденций и требований к учебному процессу в вузе с точки зрения существующей нор-

мативной базы. При этом было констатировано, что зачастую поставленные педагогические цели и задачи достигались не в полном объеме. Не все слушатели учитывали психолого-педагогические условия и особенности обучающихся, полагая, что студенты – это достаточно взрослая категория обучающихся, а значит способная самостоятельно преодолевать возникающие сложности при освоении иностранных языков и культур. Для этого представлялось достаточным регулярно посещать учебные занятия и вовремя сдавать выполненные задания, а функция педагога, по их мнению, зачастую сводится к доведению интересного предметного содержания до внимания студентов, а также контролю степени усвоения полученных знаний, развития компетенций.

– обеспечение корректного педагогического взаимодействия по преподаваемым дисциплинам специалистами лингвистического и регионоведческого профилей облегчается спецификой самого предмета, педагогическое взаимодействие может успешно осуществляется ими на интуитивном уровне. Ведь одной из ключевых категорий в изучении иностранных языков является правильно выстроенная внутри- и межкультурная коммуникация. В педагогическом взаимодействии также важно восприятие друг друга как субъектов и установление субъект-субъектных отношений, что способствует признанию ценности другого человека. Таким образом, соответствующая образованность и квалифицированность способствуют тому, что слушатели нашей программы переподготовки отличаются уже сформированными педагогическим тактом, педагогической направленностью личности [4].

В целом, обращаясь к сути понятия «программа профессиональной переподготовки», отраженной в действующем Законе об образовании, можно определить, что это программа, направленная на приобретение «компетенций, необходимых для выполнения *нового* вида профессиональной деятельности, приобретение *новой* квалификации» [7]. Опыт реализации рассматриваемой программы в НИ ТГУ показал, что наиболее подходящим по сути (фактически) представляется словосочетание «программа по освоению *дополнительной* квалификации», поскольку не предполагается смена профиля деятельности как та-

кового. К ее главной отличительной особенности можно отнести принцип опережения практической профессиональной деятельности в качестве педагогического работника перед основательной теоретической, квазипрофессиональной подготовкой в данной сфере. Это, с одной стороны, бесспорно, оказалось преимуществом для успешного освоения содержания программы, с другой стороны, позволило обогатить профессиональную деятельность за счет приобретенных дополнительных знаний и умений.

В соответствии с требованиями программ повышения квалификации и переподготовки слушатели готовят финальный проект – выпускную квалификационную работу (ВКР), в которой обобщают полученные знания, личный опыт преподавания иностранного языка. ВКР в данной программе предполагает наличие трех глав исследования: общедидактической, методической и практической. Тематически ВКР посвящены особенностям обучения иностранному языку студентов неязыковых специальностей в НИ ТГУ и затрагивают специфику применения активных методов обучения, совершенствования навыков устной и письменной речи, развитие коммуникативной, страноведческой компетенций в группах с различным начальным уровнем владения иностранным языком. Слушатели описывают общепринятые подходы к решению выбранной проблемы, определяют наиболее подходящие технологии и методы, представляют собственный план занятия по иностранному языку и учебно-методическое обеспечение занятия в виде комплекса упражнений, ориентированного на аудиторную и самостоятельную работу.

ВКР слушателя программы переподготовки, организованная подобным образом, становится методическим продуктом, в основе которого лежит конкретное методическое решение, требуемое для разработки как самого занятия, так и учебно-методических материалов дисциплины в целом. Анализ методических продуктов программ повышения квалификации и переподготовки позволяет говорить о достижении поставленных целей.

Анализ подготовленных ВКР показал недостаток обеспечения как методической литературой, так и исследованиями по отдельным аспектам преподавания слушателей, реализую-

щих занятия по восточным иностранным языкам, например, в области развития фонологической компетенции студентов. Существует острая потребность в разработке и обеспечении занятий качественными современными учебными материалами, включающими не только печатные тексты, но и аудио-, видеоматериалы. Обзор разработанных в ВКР планов занятий и комплексов упражнений позволил выявить трудности целеполагания и планирования результатов занятия у слушателей программы, а также сложности с разработкой критериев оценивания заданий, направленных на совершенствование навыков и развитие умений письменной и устной речи (эссе, дебатов, дискуссий и т. д.).

Ряд слушателей имели возможность апробировать разработанные план занятия и комплекс упражнений в группах студентов и представить на защите ВКР собственный анализ и рекомендации по корректировке подготовленных ими планов и материалов. Обмен педагогическим и методическим опытом, безусловно, обогащает также слушателей, имеющих многолетнюю практику реализации занятий по иностранным языкам.

В целом, анализ ВКР, подготовленных слушателями программы, позволяет сделать вывод о достижении ими поставленных в рамках обучения целей.

В качестве метода выявления интересов и потребностей слушателей программы нами был выбран такой метод опроса, как анкетирование, позволяющее в короткие сроки опросить большое количество респондентов и выявить массовую закономерность [8]. С целью выявления исходных данных и соответствия ожиданий слушателей программы результатам, полученным в ходе её реализации, анкетирование было проведено как в начале учебного курса, так и по его завершении. За два года реализации программы было аттестовано 93 % зачисленных слушателей. В анкетировании приняли участие 25 респондентов с различным педагогическим стажем (от 1 года до 20 лет), которым были предложены анкеты, содержащие подробные инструкции по их заполнению. Для данного исследования были составлены две анкеты, состоящие из 9 и 3 вопросов соответственно.

Вопросы входной анкеты были призваны выявить имеющийся у слушателей опыт педагогической деятельности, наличие учебно-методических

разработок, методы обучения, используемые в процессе преподавания, а также наличие либо отсутствие интереса к содержанию программы переподготовки.

Входная анкета включала следующие пункты:

1) Общие сведения: фамилию, имя, отчество (предлагалось указывать по желанию); общий и педагогический стаж работы. Общий и педагогический стаж работы варьировался от 1 года до 14 лет, при этом в ряде случаев общий стаж значительно превышал педагогический (1–5 лет). 90 % респондентов предпочли заполнить анкету на анонимной основе, что в определенной степени могло способствовать получению более правдивых данных.

2) Ответы на вопрос о внедрении и использовании в учебном процессе активных/интерактивных методов обучения, проблемно-ориентированных и проектно-организованных образовательных технологий выявили факт активного использования на занятиях таких методов и образовательных технологий, как проектное обучение, деловые/ситуационные/имитационные игры, а также информационно-коммуникационные технологии. По данным опроса 18 % респондентов не используют техническое оснащение учебного процесса в виде электронных устройств и ресурсов, 30 % – на своих занятиях никогда не реализовывали проектное обучение.

3) Стоит отметить, что большинство респондентов имеет опыт разработки учебно-методического обеспечения преподаваемых дисциплин: 30 % указали на наличие опубликованных учебно-методических и учебных пособий, 90% участвовали в составлении и обновлении рабочих программ по дисциплинам.

4) Только 8 % респондентов имеют разработанные электронные курсы дисциплины (модуля) и используют их в учебном процессе, тогда как 12 % находятся в процессе работы над электронными учебными курсами.

5) При этом 40 % из опрошенных преподавателей прошли повышение квалификации по программам проектирования дистанционных курсов на платформе MOODLE. Низкая результативность по итогам обучения на подобных семинарах связана с недостаточной мотивированностью преподавателей на создание электронных курсов.

Следует отметить, что большая часть слушателей (92 %) регулярно совершенствует свои педагогические компетенции, участвуя в различных программах повышения квалификации в области методики преподавания иностранных языков на базе как отечественных, так и зарубежных образовательных учреждений.

б) На этапе планирования занятий все преподаватели (100 %) отметили факт составления кратко плана занятия с указанием его темы, средств обучения и упражнений. Составление подробного плана с указанием темы, цели, этапов занятия, знаний, умений, навыков, которые должны быть сформированы в ходе занятия, упражнений, а также времени, отводимого на каждый компонент занятия, было констатировано лишь одним респондентом (4 %). Данные показатели объясняются большим объемом работы профессорско-преподавательского состава в высшем учебном заведении, в обязанности которого наряду с проведением практических занятий входят и другие виды деятельности, такие как научно-исследовательская, административная и т. д. Составление подробных планов-конспектов является трудоемким процессом, однако крайне желательным, поскольку позволяет более точно сформировать структуру, методически верно определить способы достижения цели занятия. Подобная практика особенно рекомендуется молодым специалистам, поскольку она выполняет не только функцию напоминания, но и позволяет наставникам выявить возможные методические неточности в планировании и проведении занятия и своевременно помочь в их устранении.

7) 10 % респондентов характеризуют свою педагогическую деятельность как сочетание традиционной и новаторской, 90 % подражают педагогической деятельности своих учителей.

8) В качестве ожиданий от участия в программе профессиональной переподготовки «Теория и практика преподавания иностранных языков» 92 % слушателей указали желание получить новые знания с целью совершенствования своего методического мастерства, 8% отметили, что участие в программе для них является вынужденной необходимостью.

9) В качестве предложений по содержанию программы были высказаны пожелания изучить новые методики преподавания иностранных язы-

ков; интерактивные методы проведения занятий; способы снятия психологических барьеров, мешающих студентам овладевать разговорной иноязычной речью; научиться использовать эффективные методы общения со студентами, методы эффективного мотивирования студентов к занятиям, разобрать вопросы правильного планирования занятий, в частности смены видов речевой деятельности, удерживания внимания студентов в ходе занятия. Слушатели выразили надежду на превалирование практической формы занятий с разбором проблемных ситуаций и обсуждением способов их решения. Также организаторам программы переподготовки были поставлены вопросы о том, как наиболее продуктивно работать со студентами разного уровня владения иностранным языком в рамках одной группы и как работать с иностранными студентами, не владеющими ни изучаемым языком (английским), ни языком-посредником (русским).

Опрос на выходе способствовал выявлению соответствия ожиданий результатам, полученным в ходе обучения, и безусловно представлял ценные данные для рефлексии преподавателей, задействованных в организации процесса обучения. Анализируя результаты анкетного опроса по итогам обучения, можно констатировать факт успешной реализации поставленных преподавателями перед собой задач: 92 % слушателей указывают, что их ожидания от участия в программе профессиональной переподготовки оправдались в полном объеме, ожидания 8 % респондентов оправданы не в полной мере, что связано, по их мнению, с напряженным графиком работы, не позволяющим эффективно совмещать рабочую деятельность с обучением в рамках предложенной программы. В целом слушатели выразили благодарность организаторам и преподавателям за проделанную работу, один респондент выразил пожелание заменить форму итогового контроля (ВКР) тестированием.

Данные, полученные в ходе анкетного опроса, были предоставлены всем преподавателям, задействованным в реализации программы переподготовки, с целью более эффективной организации обучения: изучения потребностей слушателей и снятия всех поставленных проблемных вопросов.

Итак, проведенное исследование подтвердило актуальность и необходимость реализации подобных программ профессиональной переподготовки, направленных на формирование и развитие методической компетенции преподавателей иностранных языков. Компетенции слушателей, заявленные в программе, сформированы. Однако, степень сформированности компетенций как в лингводидактической так и в научно-исследовательской сферах деятельности отличается. Слушатели программы обладают готовностью уделять время на саморазвитие в целом и на совершенствование своей методической компетенции в частности. На наш взгляд, лишь 65% слушателей в полной мере достигли цели программы. Такой вывод сделан на основе объ-

ективного анализа качества подготовленных выпускных квалификационных работ с возможностью применения полученных результатов в реальном педагогическом процессе. Кроме того выявилась потребность в расширении аудитории слушателей: в следующем учебном году контингент слушателей будет включать в себя не только преподавателей, но и студентов, магистрантов, обучающихся по направлениям подготовки «Регионоведение» и «Международные отношения». Это связано с определенными сложностями при трудоустройстве в языковые школы как в России, так и за рубежом, в частности с новыми требованиями, предъявляемыми к педагогическим работникам – наличием документа, подтверждающего соответствующую квалификацию преподавателя.

#### Литература

1. Белозерцев Е. П., Гонеев А. Д., Пашков А. Г. и др. Педагогика профессиональной деятельности: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2004. – 368 с.
2. Киселев А. В. Сущность и содержание методического мастерства преподавателей // Вестн. Москов. гос. обл. ун-та. Сер.: Психологические науки. – 2009. – № 3. – С. 130–137.
3. Колкова М. К. Традиции и инновации в методике обучения иностранным языкам. – СПб.: КАРО, 2007. – 288 с.
4. Сивицкая Л. А. Профессионализм преподавателя высшей школы в контексте компетентностного подхода // Лингвистические и культурологические традиции образования: мат-лы VIII Междунар. науч.-практ. конф. «Лингвистические и культурологические традиции образования», 18–20 февр. 2008 года, Томск. – Томск: ТПУ, 2008. – С. 73–74.
5. Смышляева Л. Г., Яковлева А. Г. Реализация компетентностно-ориентированных образовательных программ: особенности оценки результативности // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). – 2009. – № 8(86). – С. 23–27.
6. Смышляева Л. Г., Французская Е. О. Развитие практики компетентностно-ориентированной технологизации высшего образования средствами программ повышения квалификации преподавателей // Науч.-пед. обозрение. – 2016. – № 2 (12). – С. 77–83.
7. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс] (с изм. и доп., вступ. в силу с 08.07.2018) п. 5 Ст. 76 // Консультант Плюс: справ. прав. система. – URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/) (дата обращения: 18.07.2018).
8. Page M., Slesarenko I., Frantcuzskaia E., Golubeva V., Osokin G., Fedorova N., Deeva V. Monitoring the effectiveness of English as a medium of instruction training provision for university research and teaching staff // *INTED 2018 Proceedings*. – Valencia, Spain, 2018. – P. 4808–4819.

#### References

1. Belozertsev E.P., Goneev A.D., Pashkov A.G. i dr. *Pedagogika professional'noy deyatel'nosti [Pedagogy of professional activity]*. Moscow, Akademiya Publ., 2004. 368 p. (In Russ.).
2. Kiselev A.V. Sushchnost' i sodержanie metodicheskogo masterstva prepodavateley [Essence and the maintenance of methodical skill of teachers]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Psikhologicheskkiye nauki [Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Psychological sciences]*, 2009, no. 3, pp. 130-137. (In Russ.).
3. Kolkova M.K. *Traditsii i innovatsii v metodike obucheniya inostrannym yazykam [Traditions and innovations in foreign language teaching methods]*. St. Petersburg, KARO Publ., 2007. 288 p. (In Russ.).

4. Sivitskaya L.A. Professionalizm prepodavatelya vysshey shkoly v kontekste kompetentnostnogo podkhoda [Professionalism of a higher school teacher in the context of competence-building approach]. *Lingvisticheskie i kul'turologicheskie traditsii obrazovaniya: materialy VIII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Lingvisticheskie i kul'turologicheskie traditsii obrazovaniya"* [Proceedings of VIII International research-to-practice conference "Linguistic and cultural traditions of education"]. Tomsk, 2008, pp. 73-74. (In Russ.).
5. Smyshlyayeva L.G., Yakovleva A.G. Realizatsiya kompetentnostno-orientirovannykh obrazovatel'nykh programm: osobennosti otsenki rezul'tativnosti [Realization of the competently-oriented educational programs: peculiarities of estimation of the results]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University], 2009, no. 8 (86), pp. 23-27. (In Russ.).
6. Smyshlyayeva L.G., Frantsuzskaya E.O. Razvitiye praktiki kompetentnostno-orientirovannoy tekhnologizatsii vysshego obrazovaniya sredstvami programm povysheniya kvalifikatsii prepodavateley [Development of competence-building technologisation of higher education by means of professional enhancement courses for academic staff]. *Nauchno-pedagogicheskoe obozrenie* [Pedagogical Review], 2016, no. 2 (12), pp. 77-83. (In Russ.).
7. Federal'nyy zakon ot 29.12.2012 № 273-FZ "Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii" [On education in the Russian Federation] (with changes and additions entered into force 08.07.2018). *Konsul'tant Plyus: spravochnaya pravovaya sistema* [Consultant: Reference Law System]. (In Russ.). Available at: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174) (accessed 18.07.2018).
8. Page M., Slesarenko I., Frantuzskaia E., Golubeva V., Osokin G., Fedorova N., Deeva V. Monitoring the effectiveness of English as a medium of instruction training provision for university research and teaching staff. *INTED2018 Proceedings*. Valencia, Spain, 2018, pp. 4808-4819. (In Engl.).

УДК 372.881.1

## **ЭВОЛЮЦИЯ МЕТОДОВ ИНТЕНСИВНОГО ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ (НАЧАЛО XIX ВЕКА – 80-Е ГОДЫ XX ВЕКА)**

*Подгорная Екатерина Артуровна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Кемеровский институт (филиал) Российского экономического университета им. Г. В. Плеханова (г. Кемерово, РФ). E-mail: podgornaia.ea@kemerovorea.ru

*Демиденко Ксения Анатольевна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Кемеровский институт (филиал) Российского экономического университета им. Г. В. Плеханова (г. Кемерово, РФ). E-mail: demidenko.ka@kemerovorea.ru

Одной из актуальных проблем современной отечественной системы образования является проблема её соответствия стратегическим задачам, стоящим перед страной. Развитие международных связей России, как неотъемлемая часть нашей глобальной стратегии, невозможно без широких межкультурных коммуникаций. В отечественной практике накоплен значительный опыт обучения иностранным языкам. В то же время современные реалии требуют интенсификации данной сферы образования.

Цель исследования – анализ развития систем интенсивного обучения иностранному языку в отечественной практике. Основные задачи: изучение развития обучения иностранному языку в дореволюционной России; рассмотрение эволюции обучения иностранному языку в СССР. Статья основана на базовых теоретических методах научного исследования (анализ, синтез, исторический метод и др.).

В дореволюционной России интенсивные методы преподавания иностранных языков развивались и ограниченно применялись как в государственных учебных заведениях, так и в частных, а также в частной практике. В СССР постепенно была выстроена государственная система языкового образования. Методики обучения иностранным языкам в СССР делились на традиционные, коммуникативные, авторские (сочетающие традиционные методы и коммуникативные методики с элементами творческого осмысления языка). Одна из главных причин медленного внедрения интенсивных методов изуче-

ния иностранных языков в России на протяжении последних 150 лет, на наш взгляд, лежит в институциональной плоскости. В результате проведенного исследования отмечены достоинства и недостатки системы языкового образования, условия повышения её конкурентоспособности.

**Ключевые слова:** интенсивные методы обучения, иностранные языки, коммуникация, компетенции, государственная политика, Россия, СССР, конкурентоспособность.

## EVOLUTION OF INTENSIVE FOREIGN LANGUAGE TEACHING METHODS IN RUSSIA

*Podgornaya Ekaterina Arturovna*, PhD in Philology, Associate Professor of Department of Humanities, Plekhanov Russian University of Economics (Kemerovo branch) (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: podgornaia.ea@kemerovorea.ru

*Demidenko Kseniya Anatolyevna*, PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Humanities, Plekhanov Russian University of Economics (Kemerovo branch) (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: demidenko.ka@kemerovorea.ru

One of the urgent problems of modern education system in Russia corresponds to the strategic tasks faced by the country. Being the integral part of the global strategy, development of Russia's international relations is impossible without broad intercultural communication. Significant experience in teaching foreign languages has been accumulated in local educational tradition. At the same time, modern world requires intensification of this sphere of knowledge.

The purpose of the research is to analyze development of the systems of intensive foreign language studies in Russia. The main tasks are to study the development of teaching the foreign languages in prerevolutionary Russia and consider the evolution of teaching the foreign languages in the USSR. The article is based on basic theoretical methods of scientific research (analysis, synthesis, historical method, etc.).

In prerevolutionary Russia intensive methods of teaching the foreign languages developed and were applied to a limited extent in both, state educational institutions and in private ones, as well as in private practice. In the USSR the state system of language education was gradually built up. Concerning the techniques of teaching the foreign languages in the USSR, there were traditional, communicative, and self-devised (combining traditional methods and communicative techniques with elements of creative comprehension of the language) methodologies. One of the main reasons for slow introduction of intensive methods of studying the foreign languages in Russia over the past 150 years, in our view, lies in the institutional field. As a result of the study, the advantages and disadvantages of the system of language education and the conditions for increasing its competitiveness were introduced.

**Keywords:** intensive methods of teaching, foreign languages, communication, skills, national policy, Russia, USSR, competitiveness.

Актуальность ретроспективного анализа развития систем интенсивного обучения иностранному языку обусловлена актуальностью этой проблематики для современного отечественного образования, необходимостью вернуть его на уровень обеспечения стратегических задач, стоящих перед страной.

Целью исследования является анализ развития систем интенсивного обучения иностранному языку в отечественной практике. Поставленная цель определяет основные задачи: изучение развития обучения иностранному языку в дореволюционной России; рассмотрение эволюции обучения

иностранному языку в СССР. Статья основана на базовых теоретических методах научного исследования (анализ, синтез, исторический метод и др.).

Интенсивное обучение иностранному языку как в отечественной, так и в зарубежной практике вот уже многие годы находится в центре исследовательского интереса. «Написаны сотни диссертаций и монографий, тысячи статей и других публикаций, – отмечает Г. А. Краснощекова, – авторы которых предлагают различные варианты методических решений, способных радикальным образом изменить сложившуюся ситуацию в практике обучения иностранным языкам» [8, с. 3].

В России интенсивные методы преподавания иностранных языков развивались и ограниченно применялись как в государственных учебных заведениях, так и в частных<sup>1</sup>, а также в частной практике. В государственной системе образования (гимназии и университеты) интенсивные методы практически не использовались, преобладали грамматико-переводной и текстуально-переводной методы, основанные на зубрежке. В целом обучение иностранному языку в школе во второй половине XIX века было поставлено неудовлетворительно. Увеличение количества часов и деление учащихся на группы ощутимых результатов не давало: «Со всех сторон, отмечал Г. П. Недлер, раздаются жалобы на неуспешность преподавания иностранных языков в наших средних учебных заведениях» [11, с. 16].

В государственных образовательных учреждениях интенсивные методики обучения иностранным языкам требовались, как правило, государственным служащим (дипломатам, военным и др.) для выполнения своих миссий. При этом овладеть языком требовалось в короткое время. В связи с тем, что в Российской империи дипломатические и военные должности занимали дворяне, знавшие французский и ещё, как правило, один-два европейских языка, ускоренные курсы были созданы для изучения азиатских языков, прежде всего – китайского<sup>2</sup>. Интересна последовательность введения языков для обучения дипломатов: 1825 – французский (язык дипломатического общения и протокола), 1835 – итальянский, 1851 – новогреческий, 1888 – татарский, 1907 – английский).

<sup>1</sup> В соответствии с уставами 1804 и 1828 годов в общеобразовательных начальных и средних учебных заведениях преподавались немецкий, французский, греческий и латинский языки. Интересы торговли требовали также изучения «соседственных языков» приграничных стран. В частности в Кяхте была открыта школа переводчиков, а в 1832 году по инициативе кяхтинского купца Н. М. Игумнова – школа китайского языка.

<sup>2</sup> Высочайший именной указ Александра I от 29 мая 1823 года об учреждении Учебного отделения для восточных языков при Азиатском департаменте Министерства иностранных дел Российской империи. 20 ноября 1835 года решением Государственного совета Отделение было зачислено в разряд высших учебных заведений Российской Империи.

В начале XX века проблема поиска и выбора методов изучения иностранного языка оставалась актуальной. «Считается нужным почему-то следовать одному общему шаблону преподавания для всех языков, – отмечал Н. Стромилов, – но каждый, русский человек может быть скорее, чем всякий другой (в зависимости от занимаемого русским языком определенного места среди прочих), должен иметь свои особые пути для изучения этих других языков» [17].

В первые десятилетия советской власти в системе народного просвещения интенсивные методы изучения иностранного языка не использовались. Исключение составляли, как и ранее, специализированные ускоренные курсы для государственных служащих. При советской власти 15 ноября 1919 года Учебное отделение при старом МИД было реорганизовано в Курсы иностранных языков (КИЯЗ) НКВД РСФСР (затем МИД СССР), где преподавались английский, немецкий, французский, итальянский, испанский, шведский и польский языки, а с 1921 года ещё и датский, румынский, арабский, персидский. В 1930 году обучение иностранным языкам на КИЯЗ стало обязательным для всех сотрудников НКВД. Посещение занятий приравнялось к исполнению служебных обязанностей.

В СССР, находящемся до конца Второй мировой войны в «империалистическом окружении», преподавание иностранных языков не было приоритетом народного образования и в вузах имело факультативный характер.

Созданный в 1932 году при ЦИК СССР Всесоюзный комитет по высшему техническому образованию поднял вопрос об изучении иностранного опыта и потребовал от преподавателей вузов обязательного использования в научно-методической работе материалов из иностранных журналов. С 1937 года при Комитете был открыт Отдел иностранных языков, в работе которого активно участвовал известный советский языковед академик Л. В. Щерба, изучавший возможности формирования личности в процессе преподавания иностранного языка. С середины 1930-х годов организовывались первые кафедры иностранных языков, разрабатывались первые программы и учебники.

В то же время база для изучения иностранного языка в вузе была ещё крайне слабой. Принятое в 1932 году постановление правительства об обязательном обеспечении знания одного иностранного языка каждым оканчивающим среднюю школу, а также о его изучении в высшей школе не выполнялось [15], а состояние дел с преподаванием иностранных языков в целом «находилось в совершенно неудовлетворительном и даже прямо нетерпимом состоянии». Основную причину такого неудовлетворительного состояния преподавания иностранных языков (немецкого, английского и французского) ЦК ВКП(б) видел в отсутствии должного руководства постановкой преподавания иностранных языков со стороны наркомпросов союзных республик и Комитета по Делах Высшей Школы при Совнаркоме СССР [13].

В соответствии с постановлением Правительства в целях улучшения преподавания иностранных языков в средних школах и в высших учебных заведениях вводилось преподавание одного иностранного языка (немецкого, английского, французского) с пятого класса к 1943 году во всех средних школах. В РСФСР с 1 октября 1940 года вводилось преподавание одного иностранного языка, начиная с третьего класса, в 30 средних школах г. Москвы и 20 средних школах г. Ленинграда<sup>3</sup>. Был утвержден план приема в педагогические и учительские институты иностранных языков для обеспечения средних школ и высших учебных заведений кадрами преподавателей иностранных языков. В 1941 году предусматривалось строительство 12 зданий типа средних школ (880 мест) для педагогических и учительских институтов иностранных языков.

При педагогических институтах «для лиц, практически владеющих знанием иностранного языка или обладающих знаниями иностранного языка в объеме программы средней школы» организовывались двухгодичные интенсивные курсы иностранных языков (немецкого, английского, французского). Окончившим такие курсы предоставлялось право преподавания иностранного языка в V–VII классах средних школ. Был

<sup>3</sup> Первая в РСФСР средняя школа для мальчиков с преподаванием ряда предметов на английском языке № 213 открылась в 1948 году в Ленинграде (наб. Фонтанки, д. 48 – «Дом Волконской»).

утвержден план приема в аспирантуру при педагогических институтах иностранных языков (140 человек в год). В вузах вводилось преподавание иностранного языка в течение 4 лет в объеме 2–3 часов в неделю.

Правительство установило обязательность для каждого студента, оканчивающего высшую школу, умения свободно читать специальную литературу и пользоваться разговорной речью на иностранном языке. Студенты, не сдавшие экзамен по иностранному языку за последний курс, не допускались к государственному экзамену или к защите дипломного проекта [13].

В этот период пропагандировался прямой (натуральный) метод ассоциирования иностранных слов с самими предметами, как наиболее экономичный и быстрый метод обучения. Затем сформировался сопоставительный метод обучения (Л. В. Щерба), применявшийся преимущественно на курсах иностранных языков. Он предполагал, что изучение иностранного языка ведется на основе его сопоставления с родным языком. В комбинации прямого и сопоставительных методов был выработан смешанный метод.

Реализацию принятых решений затормозила война.

После войны, особенно с расширением международных связей, росла потребность в знании иностранных языков. В Постановлении Совета Министров СССР от 4 октября 1947 года «Об улучшении изучения иностранного языка» ставились приоритетные задачи изучения и преподавания иностранных языков во втузах для специальных, то есть профессиональных, целей<sup>4</sup>. Новые языковые программы базировались на принципах рецептивно-репродуктивного усвоения и требовали выработки навыков самостоятельного перевода текстов.

В то же время часов для изучения иностранных языков, особенно инженерами, которым необходимо было работать с трофейной и импортной техникой, явно не хватало. В 1955 году анализ учебных программ некоторых политехнических и механических вузов отразил общую для втузов страны тенденцию в отношении к языковой подготовке (табл. 1) [12, с. 17].

<sup>4</sup> Постановление также определяло соотношение изучаемых языков: 45 % – английский; 25 % – немецкий; 20 % – французский; 10 % – испанский языки.

Таблица 1

**Сравнительный анализ количества учебных часов, отводимых  
на изучение иностранных языков техническими вузами в 1955 году**

Наименование института	Количество учебных часов, предусмотренное решением Коллегии МВО в 1948 г.		Практические занятия 1–2 курсов (в часах)	Факультативные занятия 3–4 курсов (в часах)
	Практические занятия	Факультативные занятия		
Ленинградский политехнический институт им. М. И. Калинина	240	140	136	120
Московский станкостроительный институт им. И. В. Сталина	240	140	136	120
Новочеркасский политехнический институт им. Серго Орджоникидзе	240	140	170	120

Таким образом, проблема интенсификации обучения языкам вновь стала актуальной, но, однако, не нашла своего научного воплощения. Элементы интенсивных методов по-прежнему применялись при краткосрочной подготовке дипломатов, военных и т. п. В 1940–1950-е годы интенсифицировалась языковая подготовка дипломатов. Учебные планы КИЯЗ свидетельствовали о расширении масштабов международной деятельности СССР. В 1945 году там изучалось уже 19 языков. В 1948–1949 годах были созданы секции дальневосточных языков, группы языков Ближнего и Среднего Востока. 12 апреля 1968 года КИЯЗ переименованы в Высшие курсы иностранных языков МИД СССР (ВКИЯ), как и называются до сих пор.

В период «оттепели» потребность в изучении иностранного языка возросла как в обществе, так и среди специалистов отраслей народного хозяйства [1; 2; 20]. В тот период в мире появилось новое направление в преподавании иностранных языков – Language for Specific Purposes (LSP). В СССР оно развилось в специальный или профессиональный иностранный язык. Ставилась задача создания отраслевых учебных пособий, ориентированных на обучение в высшей школе языкам профессиональной деятельности, что было в русле общемировой тенденции и широко приветствовалось преподавателями вузов. Также вводился государственный экзамен по иностранному языку во всех высших неязыковых учебных заведениях, а абитуриенты технических вузов

должны были сдавать иностранный язык на вступительных экзаменах.

27 мая 1961 года Совет Министров СССР принял постановление «Об улучшении изучения иностранных языков». Впервые признавалось, что «знание иностранных языков специалистами различных отраслей науки, техники и культуры и широкими кругами трудящихся нашей страны приобретает особо важное значение» [14].

Постановление давало объективный анализ состояния дел в сфере преподавания и изучения иностранных языков в системе образования страны: «В подавляющем большинстве лица, оканчивающие общеобразовательные средние школы, средние специальные и высшие учебные заведения, иностранным языком владеют слабо; незначительный запас слов и формальное знание грамматики не позволяют им переводить иностранный текст без словаря. Особенно недостаточны навыки разговорной речи<sup>5</sup>. Серьезные недостатки имеются в подготовке преподавателей иностранного языка» [14].

Идентичную характеристику дала выпускникам в начале 1880-х годов Секция иностранных языков Педагогического музея военно-учебных заведений: «Большинство молодых людей, окан-

<sup>5</sup> В данном случае постановление содержало существенное противоречие – «навыки иностранной речи» не могли формироваться ввиду отсутствия контактов с носителями языка и редкостью международных обменов, недоступных для большинства населения страны.

чивающих курс в наших средне-учебных заведениях, высказывают крайне неудовлетворительное знакомство с иностранными языками: они не могут сколько-нибудь свободно понимать ни устной, ни литературной речи и, следовательно, все занятия в этих заведениях оказываются почти бесплодными» [4, с. 66].

В анализе постановления 1961 года исследователи, как правило, обращают внимание лишь на факторы экстенсивного роста, планы открыть дополнительно в 1961–1965 годах не менее 700 общеобразовательных школ с преподаванием ряда предметов на иностранном языке.

В то же время постановление намечало широкую программу интенсификации преподавания и изучения иностранных языков. Впервые в советской истории ставилась задача «широкого распространения знаний иностранных языков среди населения» [14].

В этом плане, в частности, предлагались следующие мероприятия:

- улучшение программ по иностранным языкам для школ и издание в соответствии с ними новых учебников, с обращением «особого внимания на то, чтобы содержание их максимально способствовало выработке у учащихся навыков разговорной речи и перевода иностранного текста без словаря»;

- издание книг на иностранных языках как для преподавателей, так и для учащихся применительно к новым учебникам;

- введение деления на подгруппы в классах и группах;

- введение в вечерних (сменных) школах дополнительных факультативных занятий по иностранному языку по два часа в неделю;

- запрет преподавания иностранных языков учителями других предметов, слабо владеющими иностранными языками;

- отстранение преподавателей иностранных языков, не имеющих достаточной подготовки, с направлением их на курсы повышения квалификации или освобождением от работы с дальнейшим трудоустройством;

- расширение сети стационарных и заочных курсов иностранных языков для взрослых, с приравниванием преподавателей курсов иностранных языков в отношении учебной нагрузки, оплаты труда, а также льгот, преимуществ и пенсионного обеспечения к учителям средних школ;

- разрешение, с учетом пожеланий родителей и за их счет, организации групп для занятий по иностранным языкам в детских садах и в начальных классах общеобразовательных школ;

- улучшение подготовки учителей иностранных языков для школ (усовершенствование учебных планов, программ и учебников для университетов и педагогических вузов (факультетов), осуществляющих подготовку учителей иностранных языков, усиление педагогической практики и практических занятий студентов по овладению языком и т. п.);

- организация в университетах и в педагогических институтах подготовки учителей по общеобразовательным дисциплинам для работы в школах с преподаванием ряда предметов на иностранном языке;

- разрешение ректорам вузов организовывать курсы для студентов, желающих усовершенствовать свою подготовку по иностранным языкам;

- организация в ведущих пединститутах иностранных языков и университетах двухгодичных высших педагогических курсов по подготовке высококвалифицированных преподавателей иностранного языка для высших учебных заведений;

- отбор из зарубежных художественных фильмов на иностранных языках наиболее подходящих для учебных целей;

- изготовление обычных и долгоиграющих грампластинок и тонфильмов с записью уроков по иностранным языкам в соответствии с программами школ, техникумов и вузов.

Для развития заложенных в постановлении установок в СССР прошли научные конференции по совершенствованию методов преподавания и изучения иностранных языков. В июне 1962 года в Воронежском госуниверситете прошла Всесоюзная конференция преподавателей иностранных языков вузов (340 участников из 84 вузов 49 городов СССР). На конференции ученые из ВГУ противопоставили не оправдавшему себя сознательно-сопоставительному методу методические принципы сознательно-практического метода, с которого и началась перестройка преподавания иностранных языков [4, с. 74].

С начала 1960-х годов изучение/знание иностранного языка становится статусным, престижным. Владение иностранными языками указывалось в производственных характеристиках. В языковые школы возник конкурс. Выпускник

такой школы владел языком на уровне *intermediate*, в то время как выпускник «простой» средней школы – *beginning* или *advanced*. В языковых школах, имевших хорошую методическую и материальную базы, использовались элементы интенсивных подходов к обучению иностранным языкам.

По данным обследования поступивших в вузы в 1965–1970 годах (И. Ф. Плетенева) в ходе вступительных экзаменов подтвердились оценки: «отлично» – 50 %, «хорошо» – 25 %, «удовлетворительно» – 25 %. Полученные результаты качества знаний по иностранным языкам, по мнению автора, были обеспечены приведением в соответствие содержания образования и методов обучения в средней и высшей школах. Современные исследования также показывают рост эффективности обучения иностранным языкам при соблюдении принципа преемственности в системе «школа-вуз» [16].

В то же время в соответствии с учебными планами преподавания иностранного языка в 1950–1980-е годы учебный процесс представлял собой постепенное освоение грамматики и расширение лексического запаса. За год обучающиеся осваивали базовые утвердительные и вопросительные грамматические формы, многократно комбинируемые, и варьируемые, постепенно закрепляя их в сознании. Язык представлялся в виде системы грамматических конструкций, наполненных лексическим содержанием.

Таким образом, приоритеты принадлежали грамматике, механическому овладению вокабуляром, чтению и литературному переводу. Овладение языком осуществлялось «посредством долгого рутинного труда... Неудивительно, что язык знали хорошо только единицы: только очень целеустремленные и трудолюбивые люди могли овладеть им на высоком уровне. Зато по степени владения грамматикой они могли тягаться с выпускниками Кембриджа» [10, с. 42].

Основой обучения было повторение речевых ситуаций, выработка речевых образцов. Учебник формулировал простые задания: *Say and do; Ask and answer; Sound the letters; Read, Do and Answer* и т. п., нацеливал на развитие техники чтения [19]. Аудирование в обычной средней школе было сведено к минимуму. Таким образом, преобладала ориентация на чтение и перевод текстов, что закреплялось в вузе на специальных профессиональных текстах.

Большинство учебников содержали диалоги, что могло свидетельствовать о коммуникативной направленности обучения. В то же время, по справедливому замечанию М. Литовской, «коммуникация носит специфический характер квазиобщения, когда равные по уровню владения языком партнеры либо обмениваются заранее заданными репликами, либо по очереди отчитываются перед наделенным возможностью задать вопрос, но лишенным возможности ответить собеседником» [9].

Интенсивные методы изучения иностранного языка в этот период применялись лишь в тех случаях, когда существовал лимит времени. Как правило, это, как и ранее, было обучение дипломатов, военных, спортсменов, командированных за границу специалистов. Так, для работы за границей в качестве преподавателей, слушатели 10-месячных курсов должны овладеть всеми видами речевой деятельности на иностранном языке: говорением, аудированием, чтением, а также письмом [18]. Основное внимание на интенсивных курсах уделялось устной речи. Жесткие временные рамки интенсивных курсов вынуждали ограничиться обучению лекциям и, в меньшей степени, докладам.

Для подобных курсов были разработаны интенсивные методы обучения лексике, грамматике, говорению, аудированию, чтению, письменной речи.

Опыт работы на интенсивных курсах выявлял своеобразие подготовки по иностранному языку дипломированных специалистов для работы за рубежом, дипломатов, военных и т. п. Это своеобразие определялось контингентом обучающихся, краткостью сроков обучения, спецификой и сложностью стоящих задач. Указанные характерные особенности интенсивных курсов требовали создания особой методики, учитывающей цели и условия интенсивного обучения. По отдельным направлениям шла разработка таких методик. Так И. А. Уварова предложила методику, основанную на принципиально новом подходе к обучению научной речи, который предусматривал овладение специалистами не каждым жанром в отдельности, а всем одновременно и реализовывался с помощью единой модели логико-смысловой структуры научных текстов различных жанров. Такой подход позволял не только получить значительный выигрыш во времени (2,5 месяца вместо 5 месяцев), но и повысить эффективность обучения.

Обучение письменной научной речи на иностранном языке по разработанной И. А. Уваровой методике начиналось с овладения слушателями синтаксическими структурами разных уровней (предложение, смысловой кусок). Овладев синтаксисом иноязычной научной речи, обучаемые переходили к изучению логико-смысловой структуры письменных и научных текстов при помощи модели, которая была упрощенным образом логико-смысловой структуры наиболее значимых для специалистов четырех научных жанров. Поскольку все основные характеристики логико-смысловой структуры научного текста любого жанра входят в модель в качестве ее частей, то овладев ими, обучаемые могли составить любой текст, обладающий определенной структурой. При этом предусматривалась следующая последовательность этапов обучения написанию иноязычных научных текстов различных жанров:

- обучение синтаксису иноязычной научной речи;
- обучение логико-смысловой структуре иноязычных научных текстов по модели,
- обучение особенностям письменных научных текстов, присущим каждому из четырех жанров.

Обучение по разработанной методике предполагало выработку у слушателей определенных умений и навыков, необходимых им для написания научного текста любого из изученных жанров. Овладение данными умениями и навыками осуществляется с помощью целенаправленной системы упражнений [18].

В 1950–1980-е годы методики изучения иностранных языков в СССР делились на: традиционные, коммуникативные, авторские (сочетающие традиционные методы и коммуникативные методики с элементами творческого осмысления языка).

Таблица 2

Основные методы изучения иностранного языка в России (СССР) в XX веке

Метод	Цель	Инструменты	Плюсы	Минусы
Грамматико-переводной метод (весь XX век до 1970-х годов)	Изучение грамматики, чтение и понимание текстов	Грамматические переводные упражнения	Последовательное логическое осмысление письменного языка	Отсутствие языковой практики, без которой грамматика не закрепляется; студенты не говорят на языке
Аудиолингвальный (1970-е годы)	Заучивание наиболее употребительных формул в типовых речевых ситуациях	Прослушивание типовых диалогов, постоянные подстановочные упражнения на механическую замену в структуре предложения, заучивание в ходе них фраз и грамматических структур	Большая соотнесенность с живой ситуацией общения, нежели прежде; дается хорошее понятие о структуре предложения изучаемого языка	Нет обратной связи, ограниченность формул общения; как результат – невозможность общаться в реальной языковой ситуации
Суггестопедия (1970–1980-е годы)	Погружение в атмосферу другого языка, снятие психологического барьера при изучении	Декламация, песни, сценические действия на иностранном языке	Погружение в иностранный язык, его изучение как развлечение	Невысокая квалификация преподавателей, вынужденное применение традиционных методик
Коммуникативный	Умение общаться на другом языке в реальных речевых ситуациях, снятие языкового барьера	Нелинейные задания, в ходе которых язык проявляется не как самоцель, а как средство её достижения	Гибкость и естественность изучения; достигается наибольшая эффективность	Невысокая квалификация преподавателей, вынужденное применение традиционных методик

В 1960–1980-е годы были предложены методы коммуникативного, интенсивного, деятельностного и других видов обучения. В 1970-е годы востребованным интенсивным методом изучения иностранного языка стала суггестопедия. Для изучения иностранного языка здесь чрезвычайно важны психологический настрой и эмоциональное состояние обучающихся, а учитель должен создавать атмосферу, снимающую робость и страх ошибок. Суггестопедия активно использовала музыку, движение, сценическое действие. В СССР преподаватели не имели специальной подготовки для проведения подобных занятий, поэтому метод нередко оборачивался профанацией.

Наиболее активно идеи интенсивного обучения иностранному языку в 1980-е годы разрабатывались Г. А. Китайгородской. Метод активизации возможностей личности и коллектива Г. А. Китайгородской широко изложен в трудах автора [5; 6; 7] и об авторе [3]. Поэтому мы не видим смысла подробно анализировать его. Отметим лишь, что в полной мере эти идеи были реализованы лишь с созданием в 1986 году Центра интенсивного обучения иностранным языкам при МГУ.

Интересен опыт организации изучения иностранного языка на заочных отделениях вузов, где, как показывают новейшие исследования, на протяжении всего периода становления высшего заочного образования в России изучались пути и средства совершенствования учебного процесса. Именно преподаватели иностранного языка на заочных отделениях, испытывая крайнюю ограниченность в учебных часах, стремились к интенсификации процесса обучения. Так, Э. В. Ершова и Н. А. Шелингер на Ленинградской студии телевидения организовали телевизионные курсы по обучению чтению и переводу немецкой, а затем и английской технической литературы. Они же с 1963 года разрабатывали методику программированного обучения с применением машинного контроля знаний студентов.

В то же время для современной высшей школы было выпущено огромное количество учебно-методических пособий традиционного типа по иностранным языкам для студентов заочных отделений. В таких пособиях, как правило, отсутствовали коммуникативные задания. Очевидно, студенты, не имевшие соответствующей базовой подготовки по иностранному языку, навыков самостоятельной работы, были неспособны ав-

тономно приобрести практические навыки владения иностранным языком. Поэтому проблема создания для студентов заочного профессионального обучения учебно-методических пособий по иностранным языкам, обеспечивающих формирование общей коммуникативной и профессиональной коммуникативной компетенций при самостоятельном обучении, оставалась актуальной. В значительной степени это и проблема внедрения интенсивных методов изучения иностранного языка, так как они, как правило, традиционно связаны с дефицитом времени при сохранении качественных требований.

Таким образом, остановимся на основных результатах нашего исследования. В дореволюционной России интенсивные методы преподавания иностранных языков развивались и ограниченно применялись как в государственных учебных заведениях, так и в частных, а также в частной практике. В СССР постепенно была выстроена государственная система языкового образования.

В первые десятилетия советской власти в системе народного просвещения интенсивные методы изучения иностранного языка не использовались. В СССР, находящемся до конца Второй мировой войны в «империалистическом окружении», преподавание иностранных языков не было приоритетом народного образования, и в вузах имело факультативный характер. С середины 1930-х годов организовывались первые кафедры иностранных языков, разрабатывались первые программы и учебники. В то же время база для изучения иностранного языка в вузе была ещё крайне слабой. Реализацию принятых решений затормозила война. После войны, особенно с расширением международных связей, росла потребность в знании иностранных языков. Проблема интенсификации обучения языкам вновь стала актуальной, но, однако, не нашла своего научного воплощения. Советское правительство регулярно принимало постановления о развитии обучения иностранным языкам (1932, 1940, 1947, 1961 и др.), которые способствовали активизации развития языкового образования в стране. Элементы интенсивных методов по-прежнему применялись при краткосрочной подготовке дипломатов, военных и т. п. В 1940–1950-е годы расширялась интенсивная языковая подготовка дипломатов. В период «оттепели» потребность в изучении иностранных языков возросла как в обществе, так

и среди специалистов отраслей народного хозяйства. Интенсивные методы изучения иностранных языков в этот период применялись лишь в тех случаях, когда существовал лимит времени. Как правило, это, как и ранее, было обучение дипломатов, военных, спортсменов, командированных за границу специалистов.

Одна из главных причин медленного внедрения интенсивных методов изучения иностранных

языков в России на протяжении последних 150 лет, на наш взгляд, лежит в институциональной плоскости. Сегодня российское общество нуждается в прорывном научно-технологическом и социально-экономическом развитии. Отечественная система образования призвана обеспечить реализацию стратегических задач, стоящих перед страной, её глобальную конкурентоспособность.

#### Литература

1. Аннинский Л. Шестидесятники и мы. – М.: Киноцентр, 1991. – 255 с.
2. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 368 с.
3. Варденга М. Говорящая книга (интервью с Г. А. Китайгородской). – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 171–173.
4. Ведель Г. Е. Соображения об истории отечественной методики обучения иностранным языкам // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2003. – № 2. – С. 65–83.
5. Китайгородская Г. А. Интенсивное обучение. Теория и практика. – М.: Рус. яз., 1992. – 280 с.
6. Китайгородская Г. А. Методика интенсивного обучения иностранному языку. – М.: Высш. шк., 1986. – 103 с.
7. Китайгородская Г. А. Методические основы интенсивного обучения иностранным языкам. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 1986. – 175 с.
8. Краснощекова Г. А. Фундаментализация неспециального лингвистического образования: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02. – Пятигорск, 2010. – 398 с.
9. Литовская М. Конструирование чужого, или Учимся говорить по-английски // Неприкосновенный запас. – 2008. – № 2. – С. 104.
10. Матвеева Н. В. Коллективная учебная деятельность при подготовке и проведении ролевой игры «Заключение контракта» // Иностранный язык в школе. – 2004. – № 7. – С. 41–45.
11. Миролюбов А. А. История отечественной методики обучения иностранным языкам. – М.: Ступени: Инфра-М, 2002. – 448 с.
12. Мусихина О. Н. Развитие языковой подготовки инженерных кадров в советский и постсоветский периоды (на примере Краснодарского края и Республики Адыгея): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Ульяновск, 2011. – 32 с.
13. О преподавании немецкого, английского и французского языков. Постановление СНК СССР от 16 сент. 1940 года № 1696 // СП СССР. – 1940. – № 25. – С. 858–862.
14. Об улучшении изучения иностранных языков. Постановление Совета министров СССР от 27 мая 1961 года // СП СССР. – 1961. – № 9. – С. 73–74.
15. Постановление ЦК ВКП(б) «Об учебных программах и режиме в начальной и средней школе» 25 августа 1932 года // Народное образование в СССР. Общеобразовательная школа: сб. док. 1917–1973 / сост. А. А. Абакумов, Н. П. Кузин, Ф. И. Пузырев, Л. Ф. Литвинов. – М.: Педагогика, 1974. – С. 161–164.
16. Паршуткина Т. А. Преемственность в обучении иностранным языкам в средней и высшей школах России в 60-е годы XX века: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Елец, 2009. – С. 16–17.
17. Стромиллов Н. О вековой неудаче иноязычной муштры (на развалинах немецкой системы) // Пед. сб. – 1917. – № 1. – С. 6.
18. Уварова И. А. Методика обучения письменной научной речи в условиях интенсивных курсов (французский язык): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – М., 1985. – 225 с.
19. Учебник английского языка для 2-го класса школ с преподаванием ряда предметов на иностранном языке. Первый год обучения. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1966. – 196 с.
20. Чупринин С. Оттепель: Время больших ожиданий // Оттепель. 1953–1956: Страницы русской советской литературы. – М.: Москов. рабочий, 1989. – 480 с.

#### References

1. Anninskiy L. *Shestidesyatniki i my [Men of the sixties and us]*. Moscow, Kinotsentr Publ., 1991. 255 p. (In Russ.).
2. Vayl P., Genis A. *60-e. Mir sovetskogo cheloveka [60s. The world of a Soviet man]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 368 p. (In Russ.).

3. Vardenga M. Govoryashchaya kniga (intervyu s G.A. Kitaygorodskoy) [Talking book (interview with G.A. Kitaygorodskaya)]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009, pp. 171-173. (In Russ.).
4. Vedel G.E. Soobrazheniya ob istorii otechestvennoy metodiki obucheniya inostrannym yazykam [Considerations on the history of the domestic method of teaching foreign languages]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Lingvistika i mezhkulturnaya kommunikatsiya [Voronezh State University Bulletin. Linguistics and intercultural communication]*, 2003, no. 2, pp. 65-83. (In Russ.).
5. Kitaygorodskaya G.A. *Intensivnoe obuchenie. Teoriya i praktika [Intensive language training. Theory and practice]*. Moscow, Russkiy yazyk Publ., 1992. 280 p. (In Russ.).
6. Kitaygorodskaya G.A. *Metodika intensivnogo obucheniya inostrannomu yazyku [The intensive method of foreign language training]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1986. 103 p. (In Russ.).
7. Kitaygorodskaya G.A. *Metodicheskie osnovy intensivnogo obucheniya inostrannym yazykam [Methodological bases of intensive training in foreign languages]*. Moscow, Moscow University Publ., 1986. 175 p. (In Russ.).
8. Krasnoshchekova G.A. *Fundamentalizatsiya nespetsial'nogo lingvisticheskogo obrazovaniya: avtoref. dis. d-ra ped. nauk [Fundamentalization of nonspecialized linguistic education. Author's abstract of diss. Dr of ped. sci.]*. Pyatigorsk, 2010. 398 p. (In Russ.).
9. Litovskaya M. Konstruirovaniye chuzhogo, ili Uchimysya govorit po-angliyski [Constructing the unfamiliar or Learning to speak English]. *Neprikosnovennyy zapas [Emergency reserve]*, 2008, no. 2, pp. 102-119. (In Russ.).
10. Matveeva N.V. Kollektivnaya uchebnaya deyatel'nost pri podgotovke i provedenii rolevoy igry "Zaklyucheniye kontrakta" [Team educational activity in preparing and conducting role-playing game "Concluding a contract"]. *Inostranny yazyk v shkole [Foreign language at school]*, 2004, no. 7, pp. 41-45. (In Russ.).
11. Miroyubov A.A. *Istoriya otechestvennoy metodiki obucheniya inostrannym yazykam [The History of domestic methodology of foreign language teaching]*. Moscow, Stupeni, Infra-M Publ., 2002. 448 p. (In Russ.).
12. Musikhina O.N. *Razvitie yazykovoy podgotovki inzhenernykh kadrov v sovetskiy i postsovetskiy periody (na primere Krasnodarskogo kraya i Respubliki Adygeya): avtoref. dis. kand. ped. nauk [Development of language training of engineers in the Soviet and post-Soviet periods (the example of the Krasnodar Territory and the Republic of Adygea). Author's abstract of diss. PhD in pedagogy]*. Ulyanovsk, 2011. 32 p. (In Russ.).
13. O prepodavanii nemetskogo, angliyskogo i frantsuzskogo yazykov. Postanovlenie SNK SSSR ot 16 sentyabrya 1940 goda № 1696 [Of teaching German, English and French languages. Council of People's Commissars Decree from 16 sept. 1940]. *SP SSSR [USSR regulations]*, 1940, no. 25, pp. 858-862. (In Russ.).
14. Ob uluchshenii izucheniya inostrannykh yazykov. Postanovlenie Soveta ministrov SSSR ot 25 maya 1961 goda [Of improving foreign language learning. Council of Ministers of the USSR Decree]. *SP SSSR [USSR regulations]*, 1961, no. 9, pp. 73-74. (In Russ.).
15. Postanovlenie TsK VKP(b) "Ob uchebnykh programmakh i rezhime v nachal'noy i sredney shkole" 25 avgusta 1932 goda [Decree of the Central Committee of the All-Union Communist Party of the Bolsheviks "Of academic programs and education mode at primary and secondary schools" 25 aug. 1932]. *Narodnoe obrazovanie v SSSR. Obshcheobrazovatel'naya shkola. Sbornik dokumentov. 1917-1973 [Public education in the USSR. General education school. Collection of documents 1917-1973]*. Moscow, Pedagogika Publ., 1974, pp. 161-164. (In Russ.).
16. Parshutkina T.A. *Preemstvennost' v obuchenii inostrannym yazykam v sredney i vysshey shkolakh Rossii v 60-e gody XX veka: avtoref. dis. kand. ped. nauk: 13.00.01 [Continuity in teaching foreign languages at secondary and higher schools of Russia in the 60s of the XX century. Author's abstract of diss. PhD in pedagogy]*. Elets, 2009, pp. 16-17. (In Russ.).
17. Stromilov N. O vekovoy neudache inoyazychnoy mushtry (na razvalinakh nemetskoj sistemy) [About a century-old failure of language teaching regimentation (on the ruins of German system)]. *Pedagogicheskiy sbornik [Pedagogic digest]*, 1917, no. 1. (In Russ.).
18. Uvarova I.A. *Metodika obucheniya pismennoy nauchnoy rechi v usloviyakh intensivnykh kursov (frantsuzskiy yazyk): dis. kand. ped. nauk [The method of teaching intensive courses in academic writing (French language). Author's abstract of diss. PhD in pedagogy]*. Moscow, 1985. 225 p. (In Russ.).
19. *Uchebnyy angliyskogo yazyka dlya 2-go klassa shkol s prepodavaniem ryada predmetov na inostrannom yazyke. Pervyy god obucheniya [English for 2 form of secondary schools specializing in a foreign language. The first year of training]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1966. 196 p. (In Russ.).
20. Chuprinin S. Ottepel: Vremya bolshih ozhidaniy [The thaw period: A time of high expectations]. *Ottepel'. 1953-1956: Stranitsy russkoy sovetskoy literatury [The thaw period. 1953-1956: Pages of Russian Soviet literature]*. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1989. 480 p. (In Russ.).

УДК 378

## ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ЭКСПЕРТОВ В ОБРАЗОВАНИИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ВУЗЕ XXI ВЕКА

*Третьяков Андрей Леонидович*, магистр библиотечно-информационной деятельности, старший преподаватель, кафедра дошкольного образования, Московский государственный областной университет (г. Москва, РФ). E-mail: altretyakov@list.ru

В эпоху глобальных перемен особое внимание всегда уделяется вопросам экономического процветания государства, развития социокультурных практик и становления личности новой формации. Образование как весомый сегмент экономического роста государства всегда является важнейшим элементом формирования высокого ВВП, выстраивания новых научно-практических соглашений о совместной деятельности с государствами и проч. В этой связи была определена цель статьи, которая состоит в определении инновационных трендов и направлений подготовки экспертов в образовании в педагогическом вузе XXI века как фундамента и развития педагогического корпуса Российской Федерации на основании проведённого исследования среди обучающихся на магистерской программе «Экспертиза в образовании». Кроме того, приведён подробный анализ Указа Президента России «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» в части формирования человеческого капитала с точки зрения подготовки высококвалифицированных педагогических кадров – экспертов в сфере образования. Описаны функции экспертизы в образовании как феномена педагогической теории и образовательной практики. Особое внимание уделено подготовке кадров в современном инновационном педагогическом вузе как флагмане выстраивания образовательной архитектуры третьего тысячелетия. Подробно описаны ключевые ориентиры экспертизы в сфере образования. Наряду с этим, выделены принципы компетентностного подхода в сфере образования, который выступает в настоящее время одним из главных научных подходов. Приведены результаты исследования, целью которого явилась разработка новых подходов подготовки и обоснования конкурентоспособности экспертов в современной системе российского образования в контексте вызовов нового времени. Отражены принципы профессиональной этики эксперта в образовании. Обозначена социально-экономическая необходимость разработки инновационной магистерской программы, в рамках которой осуществлялась бы подготовка экспертов в образовании, готовых и способных в быстроменяющихся условиях проектировать свою профессиональную деятельность на различные субъекты внешней среды.

**Ключевые слова:** эксперт в образовании, профессиональная подготовка, педагогический анализ, педагогический вуз XXI века, образовательный ландшафт, магистратура.

## PROFESSIONAL TRAINING OF EXPERTS IN EDUCATION IN THE PEDAGOGICAL UNIVERSITY OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

*Tretyakov Andrey Leonidovich*, Master of Library and Information Activities, Sr Instructor, Department of Preschool Education, Moscow State Regional University (Moscow, Russian Federation). E-mail: altretyakov@list.ru

In an era of global change, special attention is always paid to the economic prosperity of the state, development of socio-cultural practices and formation of the personality of the new type. Education as a significant segment of the state's economic growth is always the most important element in the formation of high GDP, construction of new scientific and practical agreements on joint activities with states, etc. In this regard, the goal of the article was defined, which is to identify innovative trends and directions for training the experts in education at the pedagogical university of the 21st century as the foundation and development

of the pedagogical corps of the Russian Federation on the basis of a study among students in the Master program “Expertise in Education”. In addition, a detailed analysis of the Decree of the President of Russia “On national goals and strategic tasks of the development of the Russian Federation for the period until 2024” is given in terms of the formation of human capital in training the highly qualified pedagogical staff as experts in the field of education. The functions of expertise in education as a phenomenon of pedagogical theoretical and educational practice are described. Particular attention is paid to the training of personnel in the modern innovative pedagogical university as the flagship of building educational architecture of the Third Millennium. The key points of expertise in the field of education are described in detail. The socio-economic necessity of developing the innovative master’s program is indicated, within the framework of which training the experts in education, ready to a rapidly changing environment and capable of projecting their professional activities to various subjects of the external environment to be carried out.

**Keywords:** expert in education, professional training, pedagogical analysis, pedagogical university of the 21<sup>st</sup> century, educational landscape, Master’s Degree.

Глобализация, меняющиеся в быстром темпе социально-экономические, социокультурные и социально-политические базисные платформы определяют развитие различных отраслей экономики, построенных на цифре и знаниях.

Безусловно, экономическая успешность и лидирующие места Российской Федерации в международных рейтингах в той или иной степени зависят от специфики образовательного ландшафта, в рамках которого может осуществляться различная профессиональная деятельность, направленная на выполнение указов Президента России, в том числе и самого последнего, подписанного главой государства 7 мая 2018 года за № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» [10].

Данный Указ раскрывает сущностные векторы развития государственной политики на ближайшее время, среди которых стоит выделить следующие:

- необходимо обеспечить глобальную конкурентоспособность российского образования, вхождение Российской Федерации в число 10 ведущих стран мира по качеству образования;
- необходимо сформировать эффективную систему выявления, поддержки и развития способностей и талантов у детей и молодежи, основанной на принципах справедливости, всеобщности и направленной на самоопределение и профессиональную ориентацию всех обучающихся;
- необходимо создать платформу для модернизации профессионального образования, в том числе посредством внедрения адаптивных, практико-ориентированных и гибких образовательных программ и проч. [10].

Рассматривая феномен экспертизы в образовании, стоит обратить внимание на то, что именно экспертная деятельность в сфере образования предусматривает исследование специалистами (экспертами) степени соответствия педагогических систем (объектов, явлений, процессов) определенным нормам, стандартам. Поэтому названная процедура включает применение комплекса научно-обоснованных, нормативных правовых действий и операций, необходимых для получения объективного суждения и умозаключения о качестве изучаемого объекта (экспертное заключение).

В психолого-педагогической литературе выделяют следующие функции экспертизы в образовании: гуманистическая – раскрывает и обосновывает уникальность педагогического опыта (С. Л. Братченко, И. В. Гладкая, Е. Н. Глубокова, Н. В. Кузьмина, В. Н. Сагатовский); социальная – выявляет значимость инновационного опыта, определяет статус педагога (А. Турбовский, Л. М. Фридман); диагностическая (С. С. Татарченкова); оценочная (контрольно-оценочная) (С. Л. Братченко, М. А. Смирнова, С. С. Татарченкова, А. Л. Третьяков, В. С. Черепанов); прогностическая (О. С. Анисимов, А. К. Маркова, В. М. Полонский); коррекционная (О. С. Анисимов, А. К. Маркова); мотивационная (С. С. Татарченкова, В. С. Черепанов); обучающая (С. С. Татарченкова, Л. М. Фридман) и проч. [6; 7; 9].

Перспективным современным направлением подобных исследований является компетентностный подход (В. А. Болотов, Э. Ф. Зеер, И. А. Зимняя, Т. С. Комарова, Н. В. Кузьмина, А. К. Маркова, О. Е. Лебедев и проч.). Согласно данному подходу традиционная концепция образования «сменяется

сегодня новой, в которой формирование личности с активным запасом основных компетенций, приобретенных в самостоятельном творческом обучении, становится главным приоритетом, а процесс образования – непрерывным в течение всей жизни человека» [2; 5; 8].

По мнению члена-корреспондента РАО О. Е. Лебедева, «с позиций компетентного подхода основным непосредственным результатом образовательной деятельности становится формирование ключевых компетентностей» [5]. Под ключевыми компетентностями применительно к общему образованию понимается способность обучающихся самостоятельно действовать в ситуации неопределённости при решении актуальных для них проблем [3].

Подготовка экспертов для современной системы российского образования является одной из ведущих задач модернизации образовательной политики Российской Федерации.

В этой связи, нами было проведено исследование среди студентов 1-го курса магистерской программы «Экспертиза в образовании», обучающихся в Институте педагогике РГПУ им. А. И. Герцена. Было обработано 33 анкеты, которые состояли из 10 вопросов. Анкета была разработана с целью обоснования необходимости данной магистерской программы для образовательных предприятий, а также выработки инновационных подходов для решения актуальных образовательных проблем.

Итак, рассмотрим некоторые ответы респондентов.

Первый вопрос, который задавался респондентам, состоял в выявлении связи выбора магистерской программы «Экспертиза в образовании». Первую позицию занимает ответ: «Хочу получить педагогическое образование» (17 опрошенных), – что вполне подтверждается современными требованиями Министерства науки и высшего образования Российской Федерации к кадрам, работающим в системе общего и высшего образования. Вторым в рейтинге был ответ: «Хочу познать новый для себя аспект, связанный с экспертизой», – который выбрали 12 магистрантов. Примечателен ответ, – который выделили 10 студентов: «Интересны вопросы экспертизы в образовании». Выбор данного ответа, на наш взгляд, обусловлен различными причинами, но мы можем акцентировать внимание на реальной

заинтересованности магистрантов в применении данных знаний в практической деятельности, то есть в оценке образовательной практики. Следующий ответ: «Хотел получить магистерское образование» – говорит о профессиональной самореализации личности и её реальной заинтересованности в профессиональном становлении и движении в рамках концепции «Образование в течение всей жизни», продиктованной ЮНЕСКО. Четыре человека выбрали следующий вариант: «Моя профессиональная деятельность связана с экспертной оценкой в образовании».

Следующий вопрос анкеты был направлен на выявление мнений магистрантов о перспективах развития рассматриваемого направления «Экспертиза в образовании». Относительно большое количество суждений нами были получено в весьма абстрактной формулировке, например, как: «Стремительно развивается, весьма прогрессивно». Так считают 13 опрошенных. Пятеро обучающихся затруднились ответить на поставленный вопрос. Семь человек вообще проигнорировали данный ответ, что может быть связано с их профессиональной неосведомлённостью в данном вопросе и, быть может, к моменту окончания обучения их мнение изменится. Трое респондентов считают, что перспективной развития данного научного направления может стать: «Выявление актуальных критериев в различных направлениях педагогической деятельности», – что отчасти, на наш взгляд, верно.

Таким образом, частично описанное выше исследование представляет собой базовую основу для развития и выработки новых требований, предъявляемых к экспертам в области образования, разработки новой магистерской программы, в рамках которой возможна подготовка инновационных кадров, чья деятельность будет связана в той или иной степени с экспертной оценкой образовательной деятельности и проч.

Однако стоит всегда иметь в виду тот факт, что подготовка кадров в современном педагогическом вузе возможна лишь при условии соблюдения высокой степени профессионализма и этических норм и правил в сфере образования. В этой связи, стоит выделить принципы профессиональной этики эксперта в образовании.

Принципы: компетентности; независимости; осведомлённого согласия; объективности и бес-

пристрастности эксперта; упреждения незаконных действий экспертируемых; конструктивности и эмоционального комфорта; нанесения ущерба; сочетания открытости и конфиденциальности [4].

Главной и важной задачей системы образования является развитие человеческого ресурса и подготовка кадров для инновационной экономики, происходящие модернизационные процессы затрагивают все уровни системы образования и предполагают кардинальные преобразования во всех её звеньях, начиная от содержания образования, технологий, учебного оснащения и заканчивая инфраструктурой. В этой связи актуальной становится разработка нового инструментария для оценки производимых изменений и результатов, полученных от их внедрения. Ключевую роль наряду с традиционными и апробированными средствами будет выполнять экспертиза.

Важно сказать, что актуальным и перспективным представляется вопрос необходимости разработки соответствующего профессионального стандарта эксперта в образовании. Анализ данного аспекта, обозначение ключевых позиций, требующих отражения в профессиональном стандарте, и взаимосвязь с образовательным стандартом пойдёт в следующих работах автора.

Таким образом, профессиональная подготовка экспертов в образовании в педагогическом вузе XXI века выступает флагом реализации государственной образовательной политики и выстраивания новых векторов и инновационной образовательной архитектуры профессионального становления будущих экспертов в сфере образования. Важно подчеркнуть, что именно педагогический вуз – это та платформа, на которой должна жидиться основа и условия для будущего развития национального образовательного ландшафта.

#### Литература

1. Бахмутский А. Е., Гладкая И. В., Глубокова Е. Н., Кондракова И. Э., Писарева С. А., Тряпицына А. П. Аттестация педагогических работников: концепция экспертизы профессиональной деятельности учителя. – СПб.: Свое изд-во, 2014. – 56 с.
2. Гладкая И. В., Третьяков А. Л. Подготовка экспертов в системе высшего образования: анализ проблемы // Проблема человека в пед. исслед.: сб. науч. ст. Всерос. симп. молодых учёных, 26–28 апр. 2017 года. – СПб., 2017. – С. 94–100.
3. Глездинский В. И., Скударёва Г. Н. Общественная экспертиза в образовании: научно-теоретические и правовые аспекты // Наука – Подмосквю: мат-лы Междунар. науч. конф. – Орехово-Зуево, 2014. – С. 54–58.
4. Комарова И. И., Третьяков А. Л. Экспертиза в образовании: элементы анализа // Педагогическая наука и современное образование: сб. ст. III Всерос. науч.-практ. конф., посвящённой Дню российской науки 11 февр. 2016 года. – СПб., 2016. – С. 278–282.
5. Лебедев О. Е. Компетентный подход в образовании // Школьные технологии. – 2004. – № 5. – С. 1–9.
6. Новикова Т. Г. Экспертиза в образовании: содержание и типология // Методист. – 2011. – № 8. – С. 2–12.
7. Профессиональная подготовка и непрерывное образование в контексте развития науки и технологий: аналитический обзор [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.extech.ru/files/anr\\_2015/anr\\_3.pdf](https://www.extech.ru/files/anr_2015/anr_3.pdf).
8. Третьяков А. Л. Формирование информационной компетентности обучающихся в современном дополнительном образовании // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 216–224.
9. Третьяков А. Л. Этика экспертизы в образовании: теоретико-организационные аспекты // Проблема человека в пед. исслед.: сб. науч. ст. Всерос. симп. молодых учёных, 26–28 апр. 2017 года. – СПб., 2017. – С. 160–165.
10. Указ Президента Российской от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» [Электронный ресурс]. – URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/57425>.

#### References

1. Bakhmutskiy A.E., Gladkaya I.V., Glubokova E.N., Kondrakova I.E., Pisareva S.A., Tryapitsyna A.P. *Attestatsiya pedagogicheskikh rabotnikov: kontseptsiya ekspertizy professional'noy deyatel'nosti uchitel'ya* [Attestation of pedagogical workers: the concept of expertise of professional activity of the teacher]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2014. 56 p. (In Russ.)
2. Gladkaya I.V., Tret'yakov A.L. Podgotovka ekspertov v sisteme vysshego obrazovaniya: analiz problem [Training of experts in the system of higher education: the analysis of the problem]. *Problema cheloveka v pedagogicheskikh issledovaniyakh: sb. nauch. st. Vseros. simpoziuma molodykh uchenykh, 26-28 aprelya 2017 goda* [The problem of

- man in pedagogical studies: *Sat. sci. Art. All-Russian Symposium of Young Scientists, April 26-28, 2017*]. St. Petersburg, 2017, pp. 94-100. (In Russ.).
3. Glezdinskiy V.I., Skudarova G.N. Obshchestvennaya ekspertiza v obrazovanii: nauchno-teoreticheskie i pravovye aspekty [Public examination in education: scientific-theoretical and legal aspects]. *Nauka – Podmoskov'yu: mater. Mezhdunar. nauch. konf. [Science – Moscow Region: materials of the International Scientific Conference]*. Orekhovo-Zuevo, 2014, pp. 54-58. (In Russ.).
  4. Komarova I.I., Tretyakov A.L. Ekspertiza v obrazovanii: elementy analiza [Expertise in Education: Elements of Analysis]. *Pedagogicheskaya nauka i sovremennoe obrazovanie: sb. st. III Vseros. nauch.-prakt. konf., posvyashchennoy Dnyu rossiyskoy nauki 11 fevralya 2016 goda [Pedagogical Science and Modern Education: Sat. Art. III Vseros. scientific-practical. Conf., dedicated to the Day of Russian Science on February 11, 2016]*. St. Peterburg, 2016, pp. 278-282. (In Russ.).
  5. Lebedev O.E. Kompetentnostnyy podkhod v obrazovanii [Competence approach in education]. *Shkol'nye tekhnologii [School technology]*, 2004, no. 5, pp. 1-9. (In Russ.).
  6. Novikova T.G. Ekspertiza v obrazovanii: sodержanie i tipologiya [Examination in Education: Content and Typology]. *Metodist [Methodist]*, 2011, no. 8, pp. 2-12. (In Russ.).
  7. *Professional'naya podgotovka i nepreryvnoe obrazovanie v kontekste razvitiya nauki i tekhnologii: analiticheskiy obzor [Vocational training and continuing education in the context of the development of science and technology: an analytical review]*. (In Russ.). Available at: [https://www.extech.ru/files/anr\\_2015/anr\\_3.pdf](https://www.extech.ru/files/anr_2015/anr_3.pdf).
  8. Tretyakov A.L. Formirovanie informatsionnoy kompetentnosti obuchayushchikhsya v sovremennom dopolnitel'nom obrazovanii [The formation of information competence of students in modern secondary education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 43, pp. 216-224. (In Russ.).
  9. Tretyakov A.L. Etika ekspertizy v obrazovanii: teoretiko-organizatsionnye aspekty [Ethics of examination in education: theoretical and organizational aspects]. *Problema cheloveka v pedagogicheskikh issledovaniyakh: sb. nauch. st. Vseros. simpoziuma molodykh uchenykh, 26-28 aprelya 2017 goda [The problem of man in pedagogical studies. Sat. sci. Art. All-Russian Symposium of Young Scientists, April 26-28, 2017]*. St. Peterburg, 2017, pp. 160-165. (In Russ.).
  10. Ukaz Prezidenta Rossiyskoy ot 07.05.2018 № 204 “O natsional'nykh tselyakh i strategicheskikh zadachakh razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2024 goda” [Decree № 204 of the President of the Russian Federation of 07.05.2018 “On national goals and strategic tasks for the development of the Russian Federation until 2024”]. (In Russ.). Available at: <http://kremlin.ru/events/president/news/57425>.

УДК 377.6:004.9:784

## СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРИМЕНЕНИЯ ЭЛЕКТРОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕСУРСОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ПОДРОСТКОВ ЭСТРАДНОМУ ПЕНИЮ

**Моисеев Евгений Олегович**, аспирант, кафедра методологии и технологий педагогики музыкального образования, Московский педагогический государственный университет (г. Москва, РФ). E-mail: [masterofstyle89@mail.ru](mailto:masterofstyle89@mail.ru)

В статье представлены основные виды электронных образовательных ресурсов; раскрыта сущность и структура информационно-образовательного пространства; обозначена роль электронных образовательных ресурсов в активизации самостоятельной работы студентов. Роль информационно-коммуникационных технологий в образовании постоянно возрастает. Процессы совершенствования, усложнения и расширения возможностей мы также наблюдаем в сфере применения электронных образовательных ресурсов. Чрезвычайно актуальным является научное осмысление этих явлений, как в общей педагогике, так и в отраслевой – при обучении эстрадному пению. Именно здесь необходима систематизация и упорядочивание, так как многие задачи, стоящие сегодня как перед педагогом – эстрадным вокалистом, так и перед его подопечными, требуют своего разрешения. И если в системе

образования в целом раскрыта сущность и структура информационно-образовательного пространства, представлены основные виды электронных образовательных ресурсов в активизации самостоятельной работы обучающихся, то возможности использования электронных образовательных ресурсов в процессе обучения эстрадному пению подростков требуют отдельного целенаправленного изучения.

Необходимость научно обоснованного и методически выверенного перехода от традиционных моделей и технологий, ориентированных на потребности индустриального общества, к новым установкам, позволяющим максимально оптимизировать процесс обучения эстрадному пению, отвечает запросам современного, информатизированного общества. Сформулированы задачи, решение которых позволит преодолеть эту проблему. Это: оптимизация информационно-технологического обеспечения процесса обучения, разработка адекватного критериально-диагностического аппарата для обеспечения эффективности музыкального образования и др. В процессе развития и совершенствования системы отечественного музыкального и музыкально-педагогического образования на современном этапе главной целью должна стать его модернизация при условии сохранения его фундаментальных достижений и соответствия актуальным потребностям личности и общества в целом.

**Ключевые слова:** информационная образовательная среда, электронные образовательные ресурсы, самостоятельная работа обучающихся, дистанционное обучение, процесс обучения подростков эстрадному пению.

## MODERN PROBLEMS AND PERSPECTIVES OF THE USE OF ELECTRONIC EDUCATIONAL RESOURCES IN THE PROCESS OF TEACHING THE ADOLESCENTS (TEENAGERS) SINGING

*Moiseev Evgeniy Olegovich*, Postgraduate, Department of Methodology and Technology of Music Education Pedagogy, Moscow State Pedagogical University (Moscow, Russian Federation). E-mail: masterofstyle89@mail.ru

This article presents the main types of electronic educational training resources, reveals the essence and structure of the information-educational space, designates the role of electronic educational resources in enhancing students' independent work. In the modern development of the Russian education system, the main aim should be modernizing the higher pedagogical education, providing the necessary quality of higher pedagogical education on the basis of preservation of its fundamentality and corresponding to prospective and actual needs of the individual, society and the state.

The role of information and communication technologies in education is constantly growing. We also observe the processes of improvement, complication and expansion of opportunities in the field of application of electronic educational resources. Extremely topical is the scientific comprehension of these phenomena, both – in general pedagogy and in industry pedagogy – when teaching singing. This is where systematization and ordering are needed, since many problems and tasks are facing the teacher today: the pop vocalist and his wards need their solution. And if the essence and structure of the information and educational space are disclosed in the educational system as a whole, the main types of electronic educational resources are shown in activating the independent work of students, then the possibilities of using the electronic educational resources in the process of teaching the singing of adolescents require a separate, purposeful study. The need for a scientifically grounded and methodically verified transition from traditional models and technologies oriented to the needs of an industrial society to new installations that make it possible to optimize the process of learning the solo singing meets the needs of a modern, informatized society. The formulated problems are solution of which will allow to overcome this problem. They are optimization of information and technological support of the learning process, development of adequate criteria and diagnostic apparatus to ensure the effectiveness of the learning process, etc.

**Keywords:** information educational environment, electronic educational resources, independent work of students, distance learning, the process of learning pop singing to teenagers.

Одним из наиболее перспективных направлений развития системы образования является широкое внедрение методов обучения как очного, так и дистанционного, а также различных способов самообразования на основе использования информационных технологий и средств удаленного доступа к распределенным базам данных и знаний. Характерной чертой информационной образовательной среды (ИОС) как совокупности информационно-коммуникационных и программных средств для обеспечения эффективного взаимодействия всех участников образовательного процесса – является возможность пользоваться структурированными учебно-методическими материалами, различными обучающими мультимедийными комплексами в любое время и в любом месте. Помимо доступности учебного материала, необходимо обеспечить для обучающегося возможность взаимодействия с преподавателем (например, получение консультаций в **on-line** режиме), а также возможность получения или уточнения индивидуальной «направленности» в освоении того или иного предмета. Технологическая составляющая информационной образовательной среды объединяет множество устройств: серверов, компьютеров или периферийных устройств (принтеров, сканеров и др.), гаджетов (планшетов, смартфонов, очков виртуальной реальности и др.). К таким устройствам можно причислить электронные доски, электронные учебники, программное обеспечение и др. Так, в едином образовательном пространстве планшет или смартфон обучающегося может быть синхронизирован с любым другим интерактивным устройством и выступать в качестве учебника, интерактивного пособия, справочника или пульта для проверки знаний. Планшет или смартфон педагога здесь – это инструмент создания образовательного пространства, проведения занятий, оценивания обучающегося.

Стратегический характер компьютерных информационно-коммуникационных технологий в развитии и совершенствовании российской системы образования сегодня ни у кого не вызывает сомнений. Вместе с тем нельзя говорить о кардинальных изменениях в этой сфере, о масштабной и всеобъемлющей трансформации методических подходов к общему, профессиональному и дополнительному образованию без учета

социально-культурных процессов, происходящих в обществе. Социально-культурная составляющая оказывает весьма существенное влияние на качество, эффективность и доступность образования, существенно влияет она также и на развитие информационной образовательной среды, и на совершенствование компьютерных информационно-коммуникационных технологий.

Весьма важен такой подход в обучении подростков, развитию социально-культурной сферы которых с максимальной адекватностью может способствовать освоение музыкального искусства, в частности, эстрадного вокала. Анализ социально-культурных интересов и художественно-эстетических потребностей подростков показывает, что большинство из них не просто увлекается эстрадной вокальной музыкой или современными компьютерными программами. Эти составляющие, фактически интегрированы в некий поведенческий комплекс, сформированный современным российским социумом. Такой интерес подростков к эстрадной вокальной музыке может послужить дополнительным стимулом в совершенствовании их вокально-исполнительских умений, способствовать формированию музыкального вкуса, развитию слуха, активизировать их творческую самостоятельность, поощрять инициативность, развивать потребность в общении с музыкой.

К числу ключевых понятий, рассматриваемых в настоящей статье, также следует отнести понятие электронного образовательного ресурса (ЭОР), который можно трактовать как комплексное средство обучения, позволяющее осуществить индивидуально-личностный и деятельностный подходы к процессу целенаправленного формирования профессиональных знаний, умений и навыков (компетенций) в предметной области [4]. Из всех составляющих информационно-образовательного пространства для нас наиболее интересна информационно-коммуникационная инфраструктура, объединяющая различные информационные и электронные образовательные ресурсы того или иного образовательного учреждения и обеспечивающая их единообразное использование.

Рассмотрим основные виды электронных образовательных ресурсов.

Для современного общества значимо, чтобы подрастающее поколение, получая образование,

приобретало знания, умения и навыки, востребованные в условиях инновационной экономики. Для соответствия требованиям современного информатизированного общества необходимо образование нового качества, необходим педагог-новатор, способный своевременно и оперативно реагировать на происходящие социально-культурные изменения, модифицировать свою собственную педагогическую деятельность в соответствии с социальным заказом и эффективно решать педагогические задачи за счет активизации собственных профессиональных и личностных компетенций и ресурсов [4].

Отсюда возникает потребность в изменении подходов к системе образования: от традиционных моделей и технологий, ориентированных на потребности индустриального общества, к новым, в большей степени отвечающим запросам современного информатизированного общества. Для преодоления этой проблемы необходимо, на наш взгляд, решить следующие задачи:

- провести научный анализ специальных знаний, умений и навыков обучающихся, социально-культурных запросов и интересов, информационно-коммуникационных оснований функциональных и институциональных изменений в системе отечественного образования;

- оптимизировать совершенствование информационно-технологического обеспечения обучения с помощью электронных образовательных ресурсов и/или дистанционных образовательных технологий;

- сформулировать организационно-педагогические условия эффективности информационно-технологического обеспечения процесса обучения;

- разработать критериально-диагностический аппарат, позволяющий анализировать различные системы информационно-технологического обеспечения процесса обучения.

Другими словами, для конструктивного решения проблемы информационно-технологического обеспечения образования актуальным становится создание современной педагогической модели процесса обучения, включающей в себя условия и формы применения электронных образовательных ресурсов, а также ее реализация на практике. Методика применения электронных образовательных ресурсов дополняет традиционные

методы обучения, открывает новые возможности в изучении того или иного предмета и позволяет повысить мотивацию и педагога, и обучающегося.

Мотивированность обучающихся к использованию электронных образовательных ресурсов косвенно проявляется также в их интересах и склонностях, обеспечивающих внимание к содержанию образования и способам его приобретения [5]. Педагог должен уважительно относиться к индивидуально-личностным, ценностным запросам обучающихся, формировать готовность к применению электронных образовательных ресурсов и побуждать к осуществлению тех или иных образовательных действий, направленных на формирование соответствующих знаний, умений и навыков, в условиях информационной образовательной среды. Также необходимо оказывать педагогическое содействие обучающимся в процессе использования ими различных информационно-коммуникационных технологий, когда педагог может диагностировать способности каждого с точки зрения наличия определенного набора качеств, важных для успешной деятельности в той или иной специальной области [1].

Для современного педагога – эстрадного вокалиста работа с различными электронными образовательными ресурсами и информационно-коммуникационными технологиями должна стать неотъемлемой частью подготовки к занятию и его проведения. Подобно применению многочисленных технических средств обучения (микрофоны, усилители, микшерные пульта, колонки, различные носители информации) электронные образовательные ресурсы могут существенно расширить как технологическую, так и содержательную базу обучения эстраднему вокалу.

При таком обучении (с применением ЭОР) усваивается гораздо больше образовательного материала, чем в условиях традиционного обучения. Основными характеристиками использования электронных образовательных ресурсов в процессе обучения эстраднему пению являются возможность дифференциации и индивидуализации обучения, а также развития познавательной творческой активности учащихся. Использование новых информационных технологий в процессе обучения пению позволяет систематизировать и применять методические средства и приемы с задачей расширения форм и методов обучения, сделать занятие увлекательным и вдохновенным.

Можно с уверенностью говорить о том, что применение электронных образовательных ресурсов в процессе обучения эстраднему пению:

- 1) расширит рамки образовательного процесса;
- 2) будет способствовать его конкретно-практической направленности;
- 3) повысит мотивацию обучающихся – будущих эстрадных вокалистов;
- 4) создаст условия для успешной самореализации личности;
- 5) расширит и углубит межпредметные связи;
- 6) будет способствовать развитию творческих способностей обучающихся, формированию их вокально-исполнительской самостоятельности;
- 7) повысит качество знаний в области эстрадного вокала.

Говоря более подробно, следует отметить, что наиболее предпочтительным электронным образовательным ресурсом является информация, представленная в электронно-цифровой форме и включающая в себя различные специальные эстрадные вокальные данные, предметное содержание, либо программное обеспечение, необходимое в процессе обучения.

Электронные образовательные ресурсы в области эстрадного вокала подразделяются на:

- мультимедийные продукты,
- программные продукты,
- иллюстративные продукты,
- аудио-, видеопродукты,
- тестовые продукты,
- электронные аналоги печатных изданий.

Все это многообразие условно можно разделить на информационные источники и информационные инструменты.

В процессе обучения эстраднему вокалу возможно использование как простых информационных источников (звук, изображение, текст, видеоматериалы, аудиомодели и т. п.), так и комплексных источников, содержащих простые информационные источники, связанные с гиперссылками (например, мультимедиаэнциклопедии) [1].

Приведем рабочую классификацию электронных образовательных ресурсов (по С. П. Полозову, см. [6]), существенно модифицированную

нами с учетом профессиональных особенностей обучения подростка эстраднему вокалу.

Таблица 1

**Рабочая классификация электронных образовательных ресурсов (по С. П. Полозову)**

Класс	Тип	Вид
Демонстрационные	Презентативные	Учебник (суррогат)
		Учебное пособие (суррогат)
		Презентация (база данных)
Обучающие	Креативные	Музыкальный редактор
		Компьютерный синтезатор
		Мобильные приложения для сольного и ансамблевого пения
		Генератор минусовых фонограмм
	Тренинговые	Вокальные тренажеры
		Программы, диагностирующие звуковысотность и чистоту интонации
	Тестовые	Виртуальный практикум
		Блицопрос
		Модуль проверки знаний
	Справочные	Гипертекстовые
Гипертекстовая база данных		
Библиотека плагинов (оцифрованные вокальные записи)		

Электронные образовательные ресурсы позволяют в процессе обучения эстраднему вокалу производить активные действия с информационными источниками (объектами): создавать, видоизменять, связывать, микшировать, сэмплировать, транслировать и т. п. Они являются универсальным средством поддержки процесса обучения в различных формах и на различных уровнях. С их помощью обучающийся может:

- получать учебную и справочную информацию;
- организовывать процесс усвоения знаний, приобретения умений и навыков самостоятельной учебной или практической деятельности.

В свою очередь, педагог может:

- эффективно осуществлять контроль результатов обучения, тренаж, повторение;
- активизировать познавательную деятельность обучающихся;
- формировать и развивать определенные виды мышления.

Перечислим также технические и технологические аспекты использования электронных образовательных ресурсов в работе педагога – эстрадного вокалиста:

1. Запись голоса – это неотъемлемая часть работы над ошибками и средство совершенствования исполнительского и вокального мастерства обучающегося (для записи фонограмм можно использовать компьютерные программы-секвенсоры: Cakewalk Pro Audio и Cubase VST, виртуальные синтезаторы: Reaktor, Re Birth, Gigastudio, звуковые редакторы: Sound Forge, Wave Lab, Cool Edit Pro, Samplitude).

2. Использование фонограмм (минус и плюс) позволяет работать вне зависимости от наличия или отсутствия инструмента в аудитории (<http://www.mp3minus.ru>; <http://www.minusy.ru>; <http://www.minusland.ru> и др.).

3. Возможность дистанционного ансамблевого или сольного совершенствования (Skype, Smule).

4. Использование в учебном процессе аудио-, видеоматериалов, всевозможных графических, текстовых и звуковых редакторов, обогащающих процесс обучения эстраднему пению. Для самостоятельной деятельности обучающихся могут быть привлечены возможности Интернета (Voice Tutor).

5. Применение технических средств обучения: синтезатора, шнуровых и радиомикрофонов, микшерных пультов, аудиоколонок, музыкального центра.

Практически все виды учебной деятельности в процессе обучения эстраднему вокалу организуются и контролируются педагогом, в том числе и работа с электронными образовательными ресурсами. Своего рода демократизация в этой сфере образовательной деятельности может быть представлена на уровне конкретных способов и приемов обучения (даются ссылки на конкретные сайты, ресурсы; происходит ознакомление с различно-

го рода мультимедийными средствами обучения, осуществляется самостоятельное освоение разнообразных информационно-коммуникационных технологий и т. п.). Это, закономерно, расширяет образовательные возможности, создает эффект вовлечения обучающихся в общемировые современные процессы в области эстрадно-джазового искусства и, таким образом, стимулирует интерес к процессу обучения, формирует понимание необходимости и важности собственного специального эстрадного вокального совершенствования.

Все вышеперечисленные аспекты ориентированы на инновационное развитие российского музыкального и, в частности, эстрадного вокального образования. Любые изменения, связанные с внедрением новых информационных технологий, формированием и развитием информационной образовательной среды, применением электронных образовательных ресурсов, обусловлены ориентацией на фундаментализацию и непрерывность образования, на максимальное удовлетворение образовательных потребностей личности. Средством достижения таких целей должны быть высокотехнологические и научно обоснованные формы и методы.

Еще раз подчеркнем, что современному педагогу – эстраднему вокалисту необходимо ориентироваться в быстро меняющемся информационном пространстве, четко классифицировать информацию и дифференцировать ее в соответствии с профессионально-личностными потребностями, поскольку в силу специфики педагогической деятельности ему приходится иметь дело с различной информацией: визуальной, аудиальной, вербальной, кинестетической и др. Комплексное использование этой информации во всем ее многообразии, помогает найти и сформулировать содержание занятий по эстраднему вокалу, разнообразное и интересное для каждого обучающегося в условиях как профессионального, так и дополнительного образования.

#### Литература

1. Аналитический обзор № 5 международных тенденций развития высшего образования (январь – июнь 2003 года) [Электронный ресурс] / Центр проблем развития Белорус. гос. ун-та; А. М. Алтайцев, М. Ф. Гербовицкая, А. М. Корбут, Ю. Э. Краснов, Т. И. Краснова, С. В. Костюкевич, А. В. Харченко, Л. А. Ященко. – Минск. – URL: <https://www.bs.u.by/Cache/pdf/287973.pdf> (дата обращения: 17.07.2018).
2. Белоусова Н. В. Информационные и коммуникационные технологии в художественном образовании [Электронный ресурс] // Педагогика искусства: сетевой электрон. науч. журн. – 2012. – № 1. – URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/> (дата обращения: 17.07.2018).

3. Голошумова Г. С., Бологова А. А. Имитационные компьютерные модели как инструмент модернизации высшего образования // Вестн. УРАО. – 2013. – № 1. – С. 18–21.
4. Голошумов А. Ю., Голошумова Г. С., Красновский Д. И., Равинский Н. М. Пути и средства оптимизации информационного образовательного пространства // Вестн. УРАО.– 2016. – № 2. – С. 26–30.
5. Егоров В. В., Скибицкий Э. Г., Храпченков В. Г. Педагогика высшей школы. – Новосибирск: САФБД, 2008. – 260 с.
6. Полозов С. П. Обучающие компьютерные технологии в музыкальном образовании: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2000. – 238 с.

#### References

1. Altaytsev A.M., Gerbovitskaya M.F., Korbut A.M., Krasnov Yu.E., Krasnova T.I., Kostyukevich S.V., Kharchenko A.V., Yashchenko L.A. *Analiticheskiy obzor № 5 mezhdunarodnykh tendentsiy razvitiya vysshego obrazovaniya [Analytical review no. 5 of international trends in higher education (January – June 2003)]*. Minsk, Center for Development Problems Belarus State University Publ. (In Russ.). Available at: <https://www.bs.u.by/Cache/pdf/287973.pdf> (accessed 17.07.2018).
2. Belousova N.V. Informatsionnye i kommunikatsionnye tekhnologii v khudozhestvennom obrazovanii [Information and communication technologies in art education]. “*Pedagogika iskusstva*”: *setevoy elektronnyy nauchnyy zhurnal [“Pedagogy of art”: network electronic scientific journal]*, 2012, no. 1. (In Russ.). Available at: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/> (accessed 17.07.2018).
3. Goloshumova G.S., Bologova A.A. Imitatsionnye komp’yuternye modeli kak instrument modernizatsii vysshego obrazovaniya [Simulation computer models as a tool for the modernization of higher education]. *Vestnik URAO [Herald of URAE]*, 2013, no. 1, pp. 18-21. (In Russ.).
4. Goloshumov A.Yu., Goloshumova G.S., Ravinsky N.M., Krasnovsky D.I. Puti i sredstva optimizatsii informatsionnogo obrazovatel’nogo prostranstva [Ways and means of optimization of the information educational space]. *Vestnik URAO [Herald of URAE]*, 2016, no. 2, pp. 26-30. (In Russ.).
5. Egorov V.V., Skibitsky E.G., Khrapchenkov V.G. *Pedagogika vysshey shkoly [Pedagogics of higher education]*. Novosibirsk, SAFBD Publ., 2008. 260 p. (In Russ.).
6. Polozov S.P. *Obuchayushchie kompyuternye tekhnologii v muzykal’nom obrazovanii: dis. kand. iskusstvovedeniya [Educational computer technologies in music education. PhD in Art History diss.]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 2000. 238 p. (In Russ.).

УДК 378.14

## СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ СИСТЕМЫ ОБУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ

**Палилей Александр Васильевич**, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры бакалавриата факультета творчества, декан факультета хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [palileyav@mail.ru](mailto:palileyav@mail.ru)

**Мелентьева Людмила Дмитриевна**, доцент кафедры классической и современной хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [aplomb55@mail.ru](mailto:aplomb55@mail.ru)

Модернизация образовательной системы подготовки студентов-хореографов в вузах культуры в области классического танца на сегодняшний день является одним из приоритетных направлений подготовки специалистов для учреждений культуры, средних образовательных учреждений культуры, центров дополнительного образования. Проблема совершенствования образовательной системы заключается в интеграции образовательной, научной и практической деятельности. Выпускник вуза, хореограф, молодой специалист в области классического танца должен уметь ориентироваться в нестандартных ситуациях, применять полученные в период обучения знания, умения, навыки и проектировать их на свою профессиональную деятельность. Подготовка студента должна осуществляться в непосредствен-

ной взаимосвязи трех циклов: педагогического, исторического и профессионального, который включает в себя профилирующие специальные и общеразвивающие гуманитарные дисциплины. Профилирующие дисциплины по хореографии формировались и складывались исторически, постепенно. Взаимосвязь всех образовательных циклов поможет выпускнику успешно решать профессиональные задачи. Согласно федеральным образовательным стандартам в вузах культуры не ведется подготовка преподавателей по отдельным видам танца: классический, народно-сценический, современный (джаз, модерн, балльный танец). Классический танец является одной из основополагающих дисциплин при подготовке хореографов в вузе культуры, а также своеобразным стимулом постоянного физического развития и профессионального роста.

**Ключевые слова:** система, метод, способ классический танец, образование, преподаватель, профессиональная деятельность, цели, задачи.

### IMPROVING THE SYSTEM OF TRAINING THE CLASSICAL DANCE FOR STUDENTS OF CHOREOGRAPHY AT THE UNIVERSITIES OF CULTURE

*Paliley Aleksandr Vasilyevich*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Dean of the Faculty of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: palileyav@mail.ru

*Melentyeva Lyudmila Dmitrievna*, Associate Professor at the Department of Classical and Modern Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: aplomb55@mail.ru

Modernization of the educational system of training the students-choreographers at the universities of culture in the field of classical dance today is one of the priority areas for training the specialists for cultural institutions, secondary educational institutions of culture, centers of additional education. The problem of improving the educational system is its integration of educational, scientific and practical activities, the ability of a university graduate to navigate in unusual situations, which is important for a young specialist. The choreographer in the field of classical dance should be able to form and apply the knowledge and skills acquired during the period of study at the university, and design them for their professional activities. The training of the student should be carried out in the direct relationship of the pedagogical, historical cycles with the professional, which includes specialized and general development of humanitarian disciplines. The major disciplines in choreography were formed and developed historically, gradually. The relationship of all educational cycles will help the graduate to successfully solve professional problems. According to the federal educational standards, higher education institutions of culture do not train teachers for certain types of dance: classical, folk-stage, modern (jazz, modern, ballroom dance). Classical dance, as a discipline, is one of the fundamental in the preparation of choreographers at the university of culture, which is a stimulus for continuous physical development and professional growth.

**Keywords:** system, method, method classical dance, education, teacher, professional activity, goals, objectives.

В соответствии с концепцией модернизации российского образования основной целью профессионального образования является подготовка квалифицированного работника соответствующего уровня, направления и профиля; работника, конкурентоспособного на рынке труда, компетентного и ответственного, свободно владеющего своей профессией и ориентированного в смеж-

ных видах деятельности; человека, способного не только к эффективной работе по специальности на уровне мировых стандартов, но готового к постоянному профессиональному росту.

Образование подразумевает не только усвоение знаний, но и формирование гармонично развитой личности. Выпускник вуза сегодня должен сочетать в себе профессионализм, высокий уро-

вень культуры, способность работать в коллективе и с коллективом. Актуальность данной статьи заключается в том, что современная педагогика профессионального образования стоит перед необходимостью углублённого изучения творческого потенциала человека, создания образовательной среды, способствующей творческой активности личности. Применительно к процессу вузовской подготовки студента-хореографа эти задачи конкретизируются в необходимости развития специальных способностей и формирования особых хореографических навыков.

Для того чтобы решать эти задачи, необходимо и дальше совершенствовать содержание обучения, методы преподавания, повышать педагогическое, исполнительское и балетмейстерско-постановочное мастерство, активно развивать научную и методическую работу.

Школа классического танца имеет свою историю, научную основу, систему обучения, свою языковую структуру. Всё это зафиксировано в учебных пособиях и трудах замечательных и выдающихся педагогов, которые по крупицам собирали, развивали и передавали методику обучения классическому танцу из поколения в поколение.

Вопросам исторического развития хореографического искусства, в частности методике преподавания классического танца, обучения профессиональных исполнителей в хореографических училищах (хореографических колледжах – сейчас), посвящен ряд работ. Это известные источники, представляющие большую научную ценность. Основополагающим трудом в области классического танца является учебник профессора А. Я. Вагановой «Основы классического танца». Огромный вклад в развитие классического танца внес Н. И. Тарасов своей уникальной работой «Классический танец» («Школа мужского исполнительства»), а также другие известные педагоги советского периода, такие как В. И. Пономарёв, В. Э. Мориц, А. И. Чекрыгин, Н. П. Базарова, В. А. Мей, В. С. Костровицкая, А. А. Писарев и др. Работы этих авторов имеют огромную ценность, но предназначены они, в первую очередь, для педагогов хореографических училищ и артистов балета. Развитие любительской хореографии происходит в современных условиях очень активно, публикаций для применения школы классиче-

ского танца для взрослых людей (студентов колледжей и вузов культуры) недостаточно.

Институты культуры являются важным элементом в получении профессионального образования большого числа студентов-хореографов. На качество подготовки будущего специалиста в области хореографии огромное влияние оказывает профессионализм самого педагога, его методика и методы работы. В вузах культуры согласно федеральным образовательным стандартам не ведется подготовка отдельно преподавателей по видам танца: классический, народно-сценический, современный и др. Классический танец является одной из основополагающих дисциплин при подготовке хореографов в вузе культуры.

Современный уровень развития хореографического искусства показывает, что при подготовке самодеятельных артистов в любительских хореографических коллективах, школах искусств от преподавателя или руководителя коллектива требуется более высокий уровень исполнительского, педагогического мастерства, знаний в области композиции танца, методики преподавания классического танца, так как классический танец – основа формирования физического тела артиста балета, ансамбля.

Преподавание хореографических дисциплин в вузе, основанное только на технологиях, не может в полной мере учесть многообразия творческого процесса подготовки студента-хореографа. Эти процессы должны быть взаимосвязаны, тогда технологии обучения и педагогическое мастерство приведут к развитию педагогических качеств личности студента-хореографа и его профессиональному росту. Поэтому в современных условиях назрела необходимость совершенствования технологий обучения и процесса формирования профессиональных компетенций, знаний, умений в области классического танца не только в любительских хореографических коллективах, но и в высших, средних учебных заведениях культуры и искусства.

Настоящая работа имеет целью теоретически обосновать способы и методы подготовки специалистов в области классической хореографии в вузе культуры к практической деятельности, выявить педагогические условия формирования современного преподавателя классического танца.

В Кемеровском государственном институте культуры на факультете хореографии дисциплина

«Теория, методика и практика классического танца» преподается по следующим направлениям: 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», 52.03.02 «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля народного танца (ансамбля современного танца), педагог-репетитор», 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом». Одним из видов профессиональной деятельности выпускников является педагогическая работа. Поэтому методологические и методические способы подготовки педагогов классического танца являются одними из основополагающих.

Рассмотрим понятия «методика» и «метод». Методика – это совокупность способов и приёмов выполнения какой-либо работы (исследовательской, учебной, воспитательной и др.) [4, с. 24]. Методика обучения предмету – отрасль педагогической науки, представляющая собой частную теорию обучения, которой можно научиться в хореографии только практически, занимаясь с учениками. «Метод – способ достижения какой-либо цели, решения определённой задачи» [4, с. 24]. Методы могут быть вербальными (замечания, указания, и т. д.), наглядными (показ движений, демонстрация наглядных средств и т. д.) и практическими (упражнение, репетиция, выступление).

Одним из основных постулатов хореографического образования является развитие и совершенствование двигательной функции обучающегося, таким образом, основополагающими компонентами являются физические данные (танцевальный шаг, выворотность, прыжок, гибкость), которые составляют техническую сторону экзерсиса классического танца. Однако развитие артистизма, музыкальности, координации, являясь художественной составляющей хореографии, также актуально в области обучения студентов хореографов в современных условиях.

Можно ли перенести требования профессионального обучения детей балету в хореографических колледжах на студентов вузов культуры и искусства? На тех, кто начинает серьёзно и сознательно заниматься классическим танцем только в вузе, при этом не всегда имея физические данные? Можно ли передать знания и научить

тем профессиональным мышечным ощущениям, которые приобретают ученики хореографических училищ?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно подробно рассмотреть методы обучения постановке основы в классическом танце.

В процессе многолетней педагогической практики в подборе методов постановки основы в классическом танце авторы опираются на огромный опыт и методику заслуженного учителя Российской Федерации Алисы Васильевны Никифоровой. Она вырастила и выпустила целую плеяду высокопрофессиональных артистов балета, многие из которых продолжают традиции своего учителя в педагогической деятельности после завершения исполнительской карьеры. А. В. Никифорова – продолжатель традиций воспитания и обучения классическому танцу, созданных легендарной танцовщицей и педагогом А. Я. Вагановой.

В своей книге «Советы педагога классического танца» Алиса Васильевна корректно предлагает воспользоваться её принципами постановки основы в классическом танце [3].

В чём заключается постановка основы в классическом танце по методике Никифоровой? В первую очередь это постановка и работа стоп, корпуса, рук, при которых спина не может отклоняться назад, за пятки. При этом опорная нога расположена перпендикулярно полу. Необходимо воспитывать работу мышц через сопротивление полу и опорной стороне. Голени развёрнуты друг от друга, изнутри – кнаружи, при этом мышцы над коленями подняты и тоже развёрнуты кнаружи с усилием. Ягодичные мышцы должны быть прижаты к паху, это даёт возможность поддерживать мышцы спины. Лопатки должны быть «приглажены» (слово автора), прижаты, но не сильно вдавлены, они не должны быть пережаты.

С постановки корпуса, ног, рук и головы начинается обучение танцу вообще. Чем раньше начинается эта работа, тем лучше, так как можно не только научить, но и что-то исправить. Грамотная методика постановки корпуса способствует не только развитию профессиональных данных, к которым относятся гибкость, выворотность, танцевальный шаг, устойчивость (*aplomb*), прыжок, помогает развивать силу, ловкость, вынос-

ливость, но и предупреждает травмы, а это залог движения ученика вперёд, его успехи.

С такими требованиями и ощущениями должны работать мышцы и связки во всех движениях классического танца, при этом комбинации движений, предлагаемые преподавателем, не должны быть длинными, чтобы не перенапрягать мышцы студента. Одновременно, при такой нагрузке, в случае системных занятий, мышцы и связки растягиваются и становятся эластичными.

Следовательно, согласно методике А. В. Никифоровой, при постановке основы «правильно поставленный корпус – основа для всякого рода рас...» [3], укрепляются и развиваются основные требования классического танца, предъявляемые к исполнителю-хореографу, это: **aplomb**, **выворотность**, танцевальный шаг, гибкость и т. д.

Заложенная основа – постановка и работа стоп, корпуса, рук во всех положениях классического танца – «помогает развивать силу, ловкость, выносливость, предупреждает травмы и перегрузку опорно-двигательного аппарата, дает возможность в совершенстве овладеть техникой классического танца» [3, с. 10].

Таким образом, по А. В. Никифоровой, в постановку основы классического танца входят:

- постановка и работа стоп, корпуса, рук, головы во всех положениях классического танца;
- мышечные ощущения в работе ног, корпуса, рук;
- развитие выворотности ног, эластичности мышц.

Анализ учебно-методических источников по классическому танцу разных авторов, в том числе и заслуженного учителя Российской Федерации А. В. Никифоровой, их многолетний опыт работы с профессиональными исполнителями даёт возможность использовать предлагаемую ими методику при постановке основы и развитии физических и технических данных обучающихся.

Данная методика обучения профессиональных исполнителей применяется не только в хореографических училищах, но и вузах культуры. Свободное и уверенное владение телом, которое готово к любым трудностям, необходимо не только профессиональным исполнителям, а применение авторских методик – это залог развития и дальнейшего процветания искусства танца.

Таким образом, вопросы о переносе требований профессионального обучения детей балету в хореографических колледжах на студентов вузов культуры, о передаче знаний и обучения тем профессиональным мышечным ощущениям, которые приобретают ученики хореографических училищ не вызывают сомнений в том плане, что требования подготовки специалистов хореографов в вузе культуры направлены на формирование и применения знаний, умений и навыков в своей профессиональной деятельности.

Контингент поступающих на хореографические факультеты вузов культуры очень разнообразен по возрасту, физическим данным, творческим способностям, перспективам дальнейшего развития в области хореографического образования. Учитывая все эти обстоятельства, необходим индивидуальный подход к каждому студенту, особенно на начальном этапе обучения, на котором закладывается фундамент исполнительского, педагогического и балетмейстерского мастерства. Профессиональное владение педагогической методикой очень важно на этом этапе обучения, когда передаётся опыт из «ног в ноги», от наставника к ученику.

Например, при постановке корпуса преподаватель кафедры классической и современной хореографии Л. Д. Мелентьева (ученица А. В. Никифоровой) на занятиях со студентами закладывает основы выработки **aplomb** у станка, опираясь на методику А. Я. Вагановой, которая заключается в следующем: «...во время экзерсиса корпус должен держаться прямо на ноге так, чтобы в любой момент можно было опустить руку, которая держится за палку, не теряя равновесия. Это послужит задатком правильного исполнения экзерсиса на середине зала. Ступня ноги, стоящей на полу, не должна опираться на большой палец, а вес тела должен распространяться по всей ее поверхности. Корпус, который не стоит прямо, а наклоняется к палке, не вырабатывает **aplomb**» [1, с. 36].

Основываясь на технологиях развития мышечных ощущений, освоенных в период обучения в Новосибирском хореографическом училище у А. В. Никифоровой, в процессе занятий по классическому танцу с обучающимися над выворотностью Л. Д. Мелентьева ставит перед собой задачу поиска способов и методов, которые по-

зволяют добиться эластичности связок костно-мышечного аппарата у студентов, здесь важен индивидуальный подход к каждому. И начинается она эту работу с изучения технологии выворотных позиций ног: 1-й, 2-й, 4-й и 5-й, при исполнении движений ног на 45 и 90 градусов по этим позициям, обращая внимание на расположение стоп на полу, развернутость колен, работу мышц ног и ягодиц. Особое внимание обращается на вытянутость корпуса, работу мышц спины и развитие гибкости всех отделов позвоночника, расположения рук на палке. Данная методика положительно сказывается на профессиональной подготовке обучающихся факультета хореографии КемГИК, помогает выпускнику успешно решать профессиональные задачи в области педагогической, исполнительской и балетмейстерской деятельности по месту работы.

Таким образом, постановка основы по методике заслуженного учителя Российской Федерации Алисы Васильевны Никифоровой может применяться не только для обучения профессиональных артистов балета, но и студентов вузов культуры, будущих педагогов-хореографов. Эта методика, проверенная практикой, в том числе преподавателями кафедры классической и современной хореографии факультета хореографии

Кемеровского государственного института культуры, дает положительные результаты в подготовке выпускников и дальнейшем их трудоустройстве. Работодатели образовательных учреждений, творческих любительских и профессиональных коллективов принимают на работу выпускников факультета хореографии, в частности кафедры классической и современной хореографии, в качестве артистов балетных трупп музыкальных театров (Музыкальном театре Кузбасса им. Боброва, Северском музыкальном театре), в профессиональных ансамблях народного танца (Губернаторском театре танца «Сибирский калейдоскоп» Государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штоколова, Красноярском государственном академическом ансамбле танца Сибири им. М. С. Годенко, Государственном академическом Сибирском русском народном хоре, Академическом дважды Краснознаменном ордена Красной Звезды ансамбле песни и пляски Российской Армии им. А. В. Александрова); выпускники работают в Красноярском театре оперы и балета, Детском драматическом театре «На Неве», Челябинском театре современного танца под руководством Ольги Пона и т. д., преподавателями классического танца школ искусств, средних и высших учебных заведениях.

#### Литература

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – М.: Лань, Планета музыки, 2007. – 192 с.
2. Есаулов И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии. – 2-е изд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2015. – 256 с.
3. Звездочкин В. А. Классический танец. – Ростов н/Д.: Феникс, 2005. – 410 с.
4. Никифорова А. В. Советы педагога классического танца. – СПб.: Искусство России, 2005. – 117 с.
5. Султан Р. Г., Костюк Н. В. Социальное партнерство в профессиональном хореографическом образовании // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 149–155.
6. Энциклопедический словарь / под ред. Б. А. Введенского. – М.: Совет. энцикл., 1964. – Т. 2. – 736 с.

#### References

1. Vaganova A.Ya. *Osnovy klassicheskogo tantsa [Bases of classic dance]*. Moscow, Lan', Planeta muzyki Publ., 2007. 192 p. (In Russ.).
2. Esaulov I.G. *Pedagogika i repetitorstvo v klassicheskoy khoreografii [Pedagogics and tutoring in a classic choreography]*. St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki Publ., 2015. 256 p. (In Russ.).
3. Zvezdochkin V.A. *Klassicheskii tanets [Classical dance]*. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 2005. 410 p. (In Russ.).
4. Nikiforova A.V. *Sovety pedagoga klassicheskogo tantsa [Advices of teacher of classic dance]*. St. Petersburg, Iskusstvo Rossii Publ., 2005. 117 p. (In Russ.).
5. Sultan R.G., Kostyuk N.V. *Sotsial'noe partnerstvo v professional'nom khoreograficheskom obrazovanii [Social partnership in professional choreographic education]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 44, pp. 149-155. (In Russ.).
6. *Entsiklopedicheskiy slovar' [Encyclopaedic dictionary]*. Ed by B.A. Vvedenskogo. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1964. 736 p. (In Russ.).

УДК 37:39(=511.132)

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ РУССКОЙ ЛАПЛАНДИИ В ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЯХ НАРОДА КОМИ

*Сергеева Анна Александровна*, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры психологии, Мурманский арктический государственный университет (г. Мурманск, РФ). E-mail: aser2001@mail.ru

В статье определяется связь этноса и культурного наследия на примере национального искусства народа коми через призму педагогических возможностей эпического, декоративно-прикладного, музыкального и фольклорного творчества. Уникальность и своеобразие, оригинальность и креативность этнотрадиций Арктического региона позволяют определить их влияние на формирование и развитие когнитивно-мотивационных и эмоционально-волевых сфер личности.

Характеризуется этническое самосознание как особый показатель индивидуализации личности, который раскрывает конструктивистские возможности познания окружающей действительности, процесса социализации, расширения диапазона мировоззренческих позиций.

Дается общая характеристика различных видов этнического искусства и творчества Кольского полуострова. Ведущим фактором в этнокультурных процессах народа коми является интеграция культуры коми-ижемцев, русского и ненецкого этносов. Коми-культура выражается особыми национальными символами: в эпической традиции выделяются две ее разновидности: вычегодско-вымские баллады и ижмо-колвинские сказания; в малых фольклорных формах – сказки, загадки, потешки, считалки, скороговорки, пословицы. Традиционные семейные ценности: почтение старших членов семьи, помощь младшим детям, глубокое уважение родителей – проецируются на произведения декоративно-прикладного и фольклорного коми-творчества. Семейные традиции вышивания, шитья, создания кукол и украшений, изготовление утвари и малой мебели способствуют развитию морально-нравственных качеств и свойств личности, приобщают к формированию иерархии жизненных ценностей и приоритетов.

Определяются этнопедагогические особенности и возможности традиционного искусства северных коми Русской Лапландии, способствующие формированию национально-этнической терпимости, уважения и толерантности.

**Ключевые слова:** этничность, этническое самосознание, этнокультура, этноискусство, коми-ижемцы, этнопедагогика.

## PEDAGOGICAL ATTITUDES OF RUSSIAN LAPLAND WITHIN ETHNOCULTURAL TRADITIONS OF KOMI PEOPLE

*Sergeeva Anna Aleksandrovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Psychology Department, Murmansk Arctic State University (Murmansk, Russian Federation). E-mail: aser2001@mail.ru

The article reveals the relationship between the ethnic group and cultural heritage using Komi people's national art as an example through the prism of psycho-pedagogical opportunities of epic, decorative and applied, musical and folklore art. Uniqueness and identity, originality and creativity of Arctic region's ethnic traditions let define their impact on the formation and development of cognitively motivational and emotional-volitional areas of growing-up generation's personality.

Characteristics of ethnic self-awareness as a special indicator of children's personality individualization are given, which discover constructive opportunities for learning about the environment, process of socialization, expansion of the worldviews and philosophical visions' range.

Different kinds of ethnic art and creativity within the Kola Peninsula are characterized. The main factor of the ethnocultural processes of Komi people is the integration of Komi Izhemi, Russian and Nenetz people's culture. Komi culture is expressed by special national symbols: epic tradition identifies two different kinds: Vychedod-Vym ballads, Andizh-Kolvin tales; small folklore forms: fairytales, mysteries, nursery rhymes, hide-and-go-seeks, tongue twisters and proverbs. Traditional family values: reverence of the older family members, help to the younger children, deep respect of the parents are projected on masterpieces of decorative and applied, folklore Komi art. Family techniques of embroidery, dressmaking, doll making and jewellery making, making of utensils and little furniture contribute to development of moral qualities and personality characteristics of a child, familiarize with the formation of life values and priorities' hierarchy.

Ethno-pedagogical and ethno-psychological features are defined, as well as opportunities for traditional art of northern Komi within Russian Lapland, which stimulate the formation of nation-ethnic indulgence, respect and tolerance.

**Keywords:** ethnicity, ethnical self-awareness, ethnic culture, ethnic art, Izhma Komi, ethnopedagogy.

Этнокультурные феномены Кольского полуострова, Арктического региона, Русской Лапландии переплетаются в освоении межнационального пространства искусства и культуры. Связь этноса и культурного наследия определяет не только уникальность и колоритность творчества, но и несет в себе выполнение таких важных функций становления и развития личности, как когнитивная, эстетическая, мотивационная, эмоциональная и др. О. Ю. Кузванова в своей работе отмечает, что «этничность и традиционная культура находятся в тесной связи друг с другом. С одной стороны, этничность (как особая форма идентичности) как бы “приватизирует” традиционную культуру. С другой стороны, сама идентичность и границы отличительности вырабатываются в рамках традиционной культуры. Этничность демонстрирует потрясающие конструктивистские возможности, но и имеет глубинную связь со своим традиционным и природным компонентом, а также некую иррациональную сторону» [5, с. 26]. В свою очередь, этнизация как «разновидность социализации, процесс активного присвоения ценностей конкретного этноса... включает становление этнических стереотипов, этнического самосознания» [11, с. 27].

Этническое самосознание как «фиксация своеобразных этнопсихологических черт и отделение или противопоставление на этой основе одной этнической группы другой... выражается в выборе этносом самоназвания – этнонима» [11, с. 34], превалирует в освоении пластов народной культуры, так как оно способно регулировать межэтнический обмен в этой сфере, тесно взаимосвязано с проблемой культурного единства

группы. Однако, как индикаторы этнического самосознания, этнокультурные ориентации носят условный характер. Исследование какой-либо местной национальной культуры в отрыве от других явлений художественной культуры данного ареала в той или иной степени односторонне, так как искусственно вычлениет один из компонентов единой художественной традиции. Поэтому этноискусство не всегда выступает «опредмеченным», подкрепленным реальным знанием истории, культуры, современного состояния педагогики этноса.

Исторически складывались разные старообрядческие устои северных народов, детерминирующие склад и разворот художественных традиций и этноискусства как такового. Ведущей составляющей этой детерминанты были личностные характеристики создателей произведений этнического творчества. Бывало так, что, например, религиозный контекст экзистенциального пространства личности, уникальности его бытия обуславливался глубиной веры и святости. Тем не менее известные историки-этнографы С. А. Приклонский и А. С. Пругавин в результате своих исследований пришли к выводу о том, что в основе религиозного объединения лежат личные и личностные переживания: «главным фактором у старообрядцев, который привлекал народников во второй половине XIX – начале XX века к этому движению, был “дух свободы”, возникший у староверов еще в самом начале раскола в середине XVII века и сопутствовавший им даже в конце XIX века. Именно это стремление к свободе выделяли все исследователи старообрядческого вопроса. Однако С. А. Приклонский и А. С. Пругавин предполагали, что в реальной

жизни традиционного общества опасность, исходившая от старообрядчества, официальной властью была сильно преувеличена. Исходя из своих исследований, авторы заключили, что во многом причиной возникновения особых религиозных групп становилось стремление личности, переживавшей духовный кризис, защититься таким образом от негативного окружения (общества, государства)» [6, с. 59].

Исходя из этого обоснования, следует заключить, что народный творческий процесс создания художественных произведений, независимо от географической привязанности, носит сублимированный и проецированный характер. Таким образом, социально-психолого-педагогический контекст коми-искусства определяется климатическими особенностями проживания, сезонными кочеваниями, спецификой питания и жизнедеятельности и на этой основе теми детско-родительскими и семейными принципами, которые закладываются в менталитете представителей северных народностей.

Исследованию традиционного искусства народа коми посвящены работы ряда авторов: Н. Д. Конакова [3], О. В. Котова [4], О. Ю. Кузивановой [5], Н. Н. Мачуровой, С. К. Мачурова [8], С. С. Мусановой [9] и др.

Рассматривая особенности художественной культуры коми-ижмцев на Кольском полуострове, необходимо отметить, что освоение и заселение ими новой территории позволили достаточно быстро воссоздать в Русской Лапландии традиционную систему хозяйства, а на его базе – традиции художественной культуры. Нехристианские верования – составная часть культуры коми-пермяков. Определяющим фактором в этнокультурных процессах коми-ижмцев является интеграция культуры коми, русского и ненецкого этносов. Коми-культура выражается особыми национальными символами, которые отличают ее от других смежных этнокультур, так как «с точки зрения этнопсихологии национальные символы выражают содержание национальной психики, черты характера нации, ее чувства и установки по отношению к себе и к другим этносам» [5, с. 25].

В эпической традиции коми выделяются две ее разновидности: вычегодско-вымские баллады и ижмо-колвинские сказания. Вычегодско-вымский фольклор о богатырях – воинах Федо-

ре Кироне и Кирьяне-Варьяне, о Пере-богатыре, где первостепенным выступает синтетическое единство борьбы за народное и личное счастье. Ижмо-колвинский эпос о Сюдбее, Евлее, Куим-Вай-воке повествует о межплеменных войнах, о подвигах богатырей, мстящих за гибель рода. В сказках, сказаниях, загадках, потешках, считалках, скороговорках, пословицах, поговорках коми отсутствует ирреальность, здесь отражены картины окружающей действительной природы: «жемчужные дресва», «золотолиственная береза»; характерен трудовой мотив со свойственной для коми поэтизацией крестьянского труда: «с поклонной головой», «с терпением досады».

Современная семья утратила те традиционные исходные функции, способствующие укреплению и гармонизации супружеских и детско-родительских отношений: «глубокая трансформация институтов традиционной культуры, стремление к эгалитаризму в отношении полов оказывают наибольшее влияние на семью и семейно-брачные отношения. Традиционные семейные ценности уходят в прошлое, а новые находят в процессе становления. Современная семья оказывается как бы на «разломе» ценностных систем, вследствие чего ее положение в обществе и функции можно обозначить как кризисные» [10, с. 145–146]. Эталоном семейного благополучия издревле у народа коми считалась многодетная семья, которая преследовала выполнение ряда принципиальных правил: почтение старших членов семьи, помощь младшим детям, глубокое уважение родителей, общее ведение домашнего хозяйства, четкое распределение обязанностей и др. «Жили-были старик со старухой. У них было тридцать женихов-сыночек. Трудно было с ними – ведь для всех нужно тридцать шапок, тридцать кафтанов, тридцать пар сапог. Выросли братья, умными стали, работающими» – вступительный абзац сказки «Тридцать женихов» отчасти отражает вышеуказанную особенность коми-семьи. Основное содержание сказочного материала сопряжено с отражением качеств народного характера, его национальных традиций, отношения к добру и злу («Гундыр», «Яг-морт», «Солдат, скупой мужик и злой царь»), либо с соприкосновением к теме труда, лени, жадности, трудолюбия («Фома», «Ёма и две сестры», «Как Иван Нужду закопал», «Лекарь-мужик» и др.). Волшебные сказки соединяют

в себе образы главных действующих героев: Ёмы (злой ведьмы), Ега (бога), Ъдждыд вэrsa (главного лешего), Туна (злого колдуна), Чукли из Яги (лешего из бора), Омэля (беса), тем самым уравнивают или разобщают, возвышают или разоблачают устоявшиеся морально-нравственные оппозиции: борьба добра и зла, сопоставление труда и лени, жадности и щедрости, любви и ненависти («Лиса и заяц», «Лиса», «Портной и Омэли», «Медвежья няньки», «Марпида-царевна» и др.).

Малые формы фольклорного жанра находят достойное отражение во всех жизненных ситуациях. Мудрость пословиц и поговорок коми объясняется их человековедческим потенциалом: «Ас пёсьён перйём няньыд медся чёскыд» (Хлеб, заработанный своим потом, самый вкусный), «Бурьсь бур чужо да рёдмё» (От добра добро рождается и множится), «Правдасьыд он дзёбсьы» (От правды не спрячешься).

Загадки составляют огромный пласт эпоса коми, их отличает своеобразная «режимность» всех жизненных моментов. Например, приему пищи у коми предназначались следующие загадки: «Горница тыр йёз, а петныс ёд зёсыс абу» (Полна горница людей, а дверей для выхода нет) (*Огурцы*); «Еджыд, кыз лым, ставлы кажитчё, но пыньяслы лек вёчё» (Белый как снег, но зубам вредит) (*Сахар*).

Народные загадки являются важным средством умственного совершенствования личности. Они развивают наблюдательность, учат сопоставлять, делать обобщения, знакомят с яркими образами народной поэзии. Трудность отгадки вызывается сложной образно-эмоциональной формой и ассоциативностью загадки. Однако именно эти показатели способствуют совершенствованию фантазии и воображения, стимулируют умственные качества. Эффективным приемом развития познавательных способностей является сравнение: в этом смысле загадки, поговорки, пословицы незаменимы в процессе развития. Так, коми-загадка: «Китём и коктём, а ёдзёс востьё» (Без рук, без ног, а дверь открывает) созвучна с русской загадкой «Без рук, без ног, а ворота открывает» (*Дверь*).

Изобразительное искусство у коми тяготеет к целостному изображению мира, универсальной концепцией которого является модель «мирового дерева». Мировое дерево (древо) олицетворяет жизненное сосредоточение мира, гармонии, сча-

стья. С точки зрения социально-психологического обоснования такой подход определяет некую гештальт-модель восприятия мира с конкретизацией истинных личностных потребностей.

В этнокультуре коми вышивались женские рубахи и головные уборы-«сороки». Рубахи из белого холста украшались геометрическими замысловатыми узорами, которые выполнялись красными хлопчатобумажными нитками наборным, тамбурным и двусторонним швами. Узоры составлялись строго геометрически и выдержанно-стилизованно. Некоторые коми-ижемки вышивали золотом свои головные уборы: кокошники и повойники, а бисером и пуговицами – головные повязки невесты. Растительные и орнитоморфные орнаментальные мотивировки встречаются в вышивке на полотенцах и покрывалах. В текстиле коми выделяются несколько основных композиций: сетчатые узоры, узоры ассиметричного строения («пуганка») и др. Мотивы структурных построений вышивания в декоративно-прикладном искусстве северных аборигенов состоят из вариативных элементов: треугольников, ромбов, квадратов, полукружий, прямых и волнистых линий, завитков, гребней.

Меблировка, утварь, посуда у коми заимствованы по названию и по практическому предназначению у русского народа. Стул (улёс), кровать (крёвать), полати (пёлать), горшки (гырнич), чашки (тасьти) и другие являлись предметами первой бытовой необходимости и поэтому чаще украшались художественно-эстетическими элементами. Орнамент, как узор, состоящий из повторяющихся знаков, предназначался для украшения поверхности предмета, подчеркивания его формы. Создание такого культурного наследия декоративно-прикладного профиля развивало когнитивные процессы, волевые качества, эстетические чувства, положительно эмоционально окрашенные, что, в свою очередь, формировало этническое самосознание.

Коми-подвески с ярким орнаментированным окрашиванием вывешивались у детской люльки и своим впечатляющим узором вызывали у малышей позитивные эмоциональные реакции. Сменяющие их мячи, луки, волчки прививали технические навыки, тренировали и вырабатывали меткость и ловкость. Несомненно, самой распространенной народной игрушкой являлась кукла,

в которую играли у северных народов, как девочки, так и мальчики, но преследуя разные игровые роли. Куклы изготавливали из тряпичного материала, дерева, кожи, замши, вылепливали из глины, вертели из бересты, украшали мехом.

Народная музыка коми генетически восходит к древней финно-угорской музыкальной культуре. По музыкально-поэтическому строю, художественно-композиционным и исполнительским особенностям песни коми разделяются на песни-импровизации и песни с устойчивым текстом и мелодией. Песни-импровизации, вследствие большой конкретизации, носят характер затяжного, медленного повествования: одной довольно растянутой поэтической строке (от 12 до 23 слогов) соответствует развернутая мелодия (до 40 музыкально-временных единиц). Такое «растяжение» напева осуществляется путем широкой распевности, выпевания слогов и вставных гласных. Музыкально-интонационная база характеризуется определенной стилевой монолитностью, имеющей практические связи с обрядностью, импровизационностью и формальностью исполнительских вариантов.

Музыковедческий и фольклористический литературный анализ позволяет выделить жанры северных народных песен: трудовые, исторические, бытовые, шуточные.

Для коми культуры и музыкальная форма, и тематический материал трудовых импровизаций представляют собой единый, традиционный для региона стиль с характерным типовым напевом, построенным на сопоставлении узкообъемных терцовых попевок, сдержанных по развитию кварто-квинтовым диапазоном: «Асья кыа» («Утренняя заря»), «Мелуг вывтӧ модӧ» («Я по лугу пошла»).

Звуковая гармонизация, мелодический рисунок, ритмика движений помогают постичь национальную образность коми-музыки: «Мыйла ме ичӧт?» («Эх, почему я так мал?»), «Козйӧ, козйӧ» («Елка, елка»), «Коми му» («Коми земля»).

Основные праздничные циклы Заполярья, развитые в обрядовом отношении, в которых уча-

ствовали все половозрастные группы общины, концентрировались в осенне-зимнем периоде, где значительными выделялись Святки и Масленица. Многие весенне-летние обрядовые комплексы и праздники, известные по земледельческому календарю, такие как егорьевские обходы дворов, троицко-семицкие и купальские игры, мольба на полях, братчины, дожинки и другие на Кольской земле отсутствовали. Это объясняется причинами обособленности северных этнических групп, природно-климатическими и хозяйственными особенностями: «нельзя не учесть такие факторы, как позднее наступление весны и короткое лето, отсутствие... пород деревьев, игравших обрядовую роль в праздниках – вербы, рябины, березы, неземледельческий характер занятий» [2, с. 153].

Резюмируя изложенное, следует отметить, что диалектика художественного творчества, культуры и искусства народа коми обуславливает педагогические возможности применения результатов этнокультурной деятельности. Идея о совершенстве человеческой личности характерна для коми-этноса, что обусловлено самой природой человека и характером его деятельности, что, в свою очередь, находит отражение в эпосе и музыкальном творчестве. В личностном идеале северных этносов общечеловеческое органично сочетается с особенным, обусловленным менталитетом автохтонного народа коми. Поэтому ретроспективный взгляд в историю этнической педагогики показывает, что сверхзадача воспитания и гармонизации личности – общечеловеческий идеал, который создается только интегрированными формами творчества и искусства, а подтверждается содержанием, формами и методами физического, нравственного, эстетического, умственного и трудового развития. Более того, на фоне обозначенных характеристик коми этнокультуры и искусства и в свете современных инновационных воспитательных тенденций, характерных для поликультурного образовательного пространства Русской Лапландии, этнопедагогика северных народов выступает как основа формирования межнациональной толерантности.

#### Литература

1. Бабунова Е. С. Основы этнопсихологии и этнопедагогики. – М.: ФЛИНТА, 2015. – 153 с.
2. Бернштам Т. А. Русская народная культура Поморья в XIX – начале XX века: этногр. очерки. – Л.: Наука, 1983. – 232 с.

3. Конаков Н. Д. Ижемцы в Мурманском Заполярье // Родники пармы. – Сыктывкар: Коми книж. изд-во, 1989. – 192 с.
4. Котов О. В. Этнокультурные процессы у современных коми Кольского полуострова: автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 1988. – 18 с.
5. Кузиванова О. Ю. Символические ресурсы этничности (на примере коми народа) // Уч. зап. Петрозавод. гос. ун-та. – 2012. – № 5. – С. 25–29.
6. Кузнецова Н. Ю. Изучение старообрядчества на Русском Севере: особенности исследовательского опыта С. А. Приклонского и А. С. Пругавина // Уч. зап. Петрозавод. гос. ун-та. – 2017. – № 5. – С. 57–60.
7. Латышина Д. И., Хайруллин Р. З. Этнопедагогика. – М.: Юрайт, 2018. – 394 с.
8. Мачурова Н. Н., Мачуров С. К. Психологические защитные механизмы как этнические бессознательные стереотипы поведения сказочных персонажей и литературных героев коми писателей // Третьи Мяндинские чтения: сб. науч. тр. по мат-лам Всерос. науч. конф. (8–9 июля 2015 года, г. Сыктывкар). – Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2016. – С. 214–222.
9. Мусанова С. С. Русский песенно-игровой репертуар лужских коми // Уч. зап. Петрозавод. гос. ун-та. – 2018. – № 1. – С. 50–56.
10. Ултургашева Н. Д., Алексеева А. Г. Семейно-брачные отношения коренных народов Сибири как этнокультурный феномен традиционного общества // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 1 (42). – С. 144–151.
11. Этнопсихология / авт.-сост.: В. Л. Цветков, А. В. Соловьева. – М.: Закон и право, 2015. – 119 с.

## References

1. Babunova E.S. *Osnovy etnopsikhologii i etnopedagogiki [Principles of ethnopsychology and ethnopedagogics]*. Moscow, Flinta Publ., 2015. 153 p. (In Russ.).
2. Bernshtam T.A. *Russkaya narodnaya kul'tura Pomor'ya v XIX – nachale XX veka: etnograficheskie ocherki [Russian folk culture of Pomerania in the 19th-early 20th centuries: ethnographic essays]*. Leningrad, Nauka Publ., 1983. 232 p. (In Russ.).
3. Konakov N.D. *Izhemtsy v Murmanskom Zapolar'e [Izhemtsy in the Murmansk Arctic]. Rodniki parmy [Springs of the Parma]*. Syktyvkar, Komi knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1989. 192 p. (In Russ.).
4. Kotov O.V. *Einokul'turnye protsessy u sovremennykh Komi Kol'skogo poluostrova: avtoreferat dis. kand. istor. nauk [Ethnocultural processes in modern Komi of the Kola Peninsula. Author's abstract of diss. PhD in history]*. Moscow, 1988. 18 p. (In Russ.).
5. Kuzivanova O.Yu. *Simvolicheskie resursy etnichnosti (na primere Komi naroda) [Symbolic resources of ethnicity (for example, the Komi people)]. Uchebnye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta [Proceedings of Petrozavodsk state university]*, 2012, no. 5, pp. 25-29. (In Russ.).
6. Kuznetsova N.Yu. *Izuchenie staroobryadchestva na Russkom Severe: osobennosti issledovatel'skogo opyta S.A. Prik-lonskogo i A.S. Prugavina [the Study of the old believers in the Russian North: particularities of research experience Prikamskogo S.A. and A.S. Prugavin]. Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta [Proceedings of Petrozavodsk State University]*, 2017, no. 5, pp. 57-60. (In Russ.).
7. Latyshina D.I., Khayrullin R.Z. *Etnopedagogika [Ethnopedagogy]*. Moscow, Yurait Publ., 2018. 394 p. (In Russ.).
8. Machurova N.N., Machurov S.K. *Psikhologicheskie zashchitnye mekhanizmy kak etnicheskie bessoznatel'nye stereotipy povedeniya skazochnykh personazhey i literaturnykh geroev komi pisateley [Psychological defense mechanisms as an unconscious ethnic stereotypes of behavior of fairy tale characters and literary heroes of Komi writers]. Tret'i Myandinskiye chteniya: sbornik nauchnykh trudov po materialam Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii (8-9 iyulya 2015 goda, g. Syktyvkar) [Myandin's third reading Collection of scientific papers on the materials of the All-Russian Scientific Conference (July 8-9, 2015, Syktyvkar)]*. Syktyvkar, SGU im. Pitirima Sorokina Publ., 2016, pp. 214-222. (In Russ.).
9. Musanova S.S. *Russkiy pesenno-igrovoy repertuar luzskikh Komi [Russian song and game repertoire luzskiy Komi]. Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta [Proceedings of Petrozavodsk State University]*, 2018, no. 1, pp. 50-56. (In Russ.).
10. Ulurgasheva N. D., Aleskeeva A. G. *Semeyno-brachnye otnosheniya korennykh narodov Sibiri kak etnokul'turnyy fenomen traditsionnogo obshchestva [Family and marriage relations of indigenous peoples of Siberia as an ethnocultural phenomenon of traditional society]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 1 (42), pp. 144-151. (In Russ.).
11. *Etnopsikhologiya [Ethnopsychology]*. Moscow, Zakon i pravo Publ., 2015. 119 p. (In Russ.).

УДК 37.013.43:378.18

## ИЗ ОПЫТА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ В ИНОСЛАВЯНСКОЙ СРЕДЕ

**Благоевич Ненад**, доктор филологических наук, ассистент Департамента русского языка и литературы Философского факультета, Университет в Нише (г. Ниш, Республика Сербия). E-mail: nenad.blagojevic@filfak.ni.ac.rs

**Илич Велимир**, доктор филологических наук, доцент Департамента русского языка и литературы Философского факультета, Университет в Нише (г. Ниш, Республика Сербия). E-mail: velimir.ilic@filfak.ni.ac.rs

**Трапезникова Ольга Александровна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Российская Федерация), лектор русского языка на Философском факультете Университета в Нише (г. Ниш, Республика Сербия). E-mail: trapeznikova-olg@mail.ru

В статье рассмотрена возможность использования кинематографа как средства обучения и повышения мотивации студентов, изучающих русский язык как инославянский. Актуальность проекта показа фильмов отражается в многозадачности такого подхода к организации внеучебной деятельности – одновременной работе с аудиторией разного уровня знания и мотивации к изучению языка. Целью нашего исследования было совершенствование существующей методики обучения РКИ и повышение мотивации обучающихся путем организации внеучебной деятельности студентов. В качестве материала использовано несколько проекций фильмов, показанных в аудиториях Философского факультета Университета в Нише в разные учебные годы. В статье проанализированы ключевые характеристики выбранных фильмов, а также предложены рекомендации по работе со студентами и учениками начальных и средних школ города Ниша. Особо рассмотрен мотивационный фактор указанной деятельности, поскольку открытый характер показа фильмов проекций привлекает широкое внимание общественности и тем самым формирует положительный имидж России. В результате исследования авторы пришли к выводу о необходимости использования кинофильмов в процессе обучения РКИ, их высокой эффективности в стимулировании интереса к изучению русского языка, русской литературы и культуры.

**Ключевые слова:** внеучебная деятельность, русский как инославянский, кинофильмы в преподавании РКИ, методика преподавания РКИ.

## FROM THE EXPERIENCE OF USE OF FILMS IN TEACHING THE RUSSIAN LANGUAGE IN DIFFERENT SLAVIC ENVIRONMENT

**Blagojevic Nenad**, Dr of Philological Sciences, Assistant at Department of the Russian Language and Literature of the Faculty of Philosophy, University of Nis (Nis, Republic of Serbia). E-mail: nenad.blagojevic@filfak.ni.ac.rs

**Ilic Velimir**, Dr of Philological Sciences, Associate Professor at Department of the Russian Language and Literature of the Faculty of Philosophy, University of Nis (Nis, Republic of Serbia). E-mail: velimir.ilic@filfak.ni.ac.rs

**Trapeznikova Olga Aleksandrovna**, PhD in Philology, Sr Instructor, Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russian Federation), Russian Language Lector at the Faculty of Philosophy of the University of Nis (Nis, Republic of Serbia). E-mail: trapeznikova-olg@mail.ru

This article examines the experience of Department of the Russian Language and Literature of the Faculty of Philosophy in Nis (Serbia) in application of motion pictures as an auxiliary didactic material in education of philologists. The film screenings are understood as extra-curricular activities of students, which allow usage of

all advantages of such approach without negative effect on amount of lessons planned in the training program. The film screenings are presented in the article as a passive phase of work with students, after which an active phase of work takes place, during the course of exercise classes on conversational practice, literature and culture. The article gives recommendations on understanding the methodology of film application in teaching the Russian language, literature and culture. A separate topic in the article were problems with motivation in learning Russian in other educational institutions, film screenings are visited not only by students of the Department but also by pupils of primary and secondary schools of the city of Nis and other audience. All of them in the course of projection are attached to Russian culture and language, while teachers, following the recommendations of the authors of this article, are preparing the thematic lessons of the Russian language. Thus, film screenings turn into multilevel work on increasing the motivation, speeding up the learning process, expanding the knowledge and popularization of the Russian language and culture in Serbia. Such effect and level of public interest is achieved, among other things, by creation of film subtitles, since the Serbian audience is accustomed to watching movies with such type of translation. Avoidance of duplication in the translation of films plays an extremely positive role in teaching the language, as evidenced by some aspects of work with students in the active phase of film application.

**Keywords:** extracurricular activities, Russian as second Slavic, films in teaching Russian as foreign, methodology of teaching Russian as foreign.

Одним из наиболее актуальных вопросов в обучении иностранным языкам, литературе и страноведению является выбор эффективного методического подхода при разработке учебных планов. Решение этой сложной задачи зависит от целого ряда факторов, среди которых важную роль играет мотивированность студентов, их включенность в образовательный процесс.

Кафедра русского языка и литературы Филологического факультета Университета в Нише ежегодно набирает 10–15 студентов для подготовки будущих филологов-русистов. Ключевым моментом в процессе подготовки таких специалистов является осознание ими языка не только как набора лексики, грамматических и синтаксических правил, но как особого образа мышления, поведения и мировоззрения. Только так можно подготовить качественного преподавателя, переводчика, ученого, способного осознавать тонкости неродного языка.

Несмотря на близость сербского и русского языков и общность их лексического фонда, охватывающую до 30 % словарного состава, а также многочисленные межкультурные контакты, носители обоих языков нередко допускают существенные ошибки, вызванные интерференцией. С учетом данного фактора сербские филологи-слависты называют изучаемый славянский язык не иностранным, а инославянским, и настаивают на необходимости разработки особого подхода,

акцентирующего внимание обучающихся именно на межязыковых отличиях [11, с. 9–12]. Таким образом, кажущаяся на первый взгляд простота обучения сербских студентов русскому языку и культуре оборачивается достаточно сложным и трудоемким процессом.

Учитывая сказанное, для изучения русского языка как инославянского необходимо создать учебную программу, основанную на мультидисциплинарном подходе. Однако для полной реализации такой программы времени в рамках учебного процесса, как правило, оказывается недостаточно. Вследствие этого необходимо повышение мотивации студентов и их активности во внеучебной деятельности. Одним из наиболее эффективных приемов, направленных на достижение данных результатов, является использование аутентичных художественных фильмов.

Кинофильм как синтетическое искусство характеризуется, по словам Ю. М. Лотмана, весьма сложной знаковой структурой, совмещающей в себе множество семиотических отношений [6, с. 3–15]. Целью данной работы является рассмотрение того, каким образом отмеченное ученым богатство семиотических отношений может способствовать более интенсивному усвоению обучающимися изучаемого материала, а также его закреплению. Для этого обратимся, прежде всего, к ключевым характеристикам кинофильма как средства, стимулирующего у учащихся разви-

тие не только навыков аудирования и говорения<sup>1</sup>, но и абстрактного мышления.

Во-первых, фильм оказывает на зрителя визуальное воздействие. На ранних этапах развития кинематографа он вообще считался техническим средством запечатления действительности. Другими словами, посредством фильма происходит замена реального предмета иконическим знаком подобно тому, как осуществляется замена того же предмета его словесным именованьем. Естественно, зрительное изображение предмета в фильме обычно сопровождается соответствующим звуковым или текстуальным определением. В этом отношении особую ценность представляет мимика актеров, а также костюмы, антураж, хронологические и пространственные особенности и т. д. Таким образом, при помощи того, что мы называем невербальным общением, у зрителя складываются определенные представления о другой культуре.

Во-вторых, благодаря фильму зрители получают и звуковую информацию, что имеет огромное значение для обучающихся, поскольку они могут слышать живую речь носителей языка. Актерская речь передает и интонационные конструкции, характерные для этой речи, и языковые особенности, присущие различным ситуациям общения. Не менее важную роль при этом играет и темп речи актеров, приспособление к которому для обучающихся является одной из важных задач. Как видим, фильм является неотъемлемой частью обучения аудированию и стимулом к говорению, а также полезным инструментом для освоения фонетики иностранного языка.

В-третьих, кинематографическая продукция оказывает существенное воздействие на развитие абстрактного мышления обучающихся, заставляя их сравнивать и связывать те или иные явления, проводить аналогии, искать ответы на множество вопросов, разгадывать метафоры и символы. В ходе просмотра зрители неосознанно знакомятся с ценностной системой, нормами поведения и другими явлениями иностранной культуры. Само содержание фильма, его замысел и сюжет неизбежно несут значимую культурологическую информацию, отражающую ментальность определенного общества.

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. [1, с. 20].

Особое место среди обучающих фильмов занимают картины, снятые по мотивам литературных произведений. Просмотр таких фильмов открывает для учащихся новую перспективу познания другой культуры, особенно в тех случаях, когда студенты уже знакомы с текстами литературных произведений, положенных в их основу. Такие фильмы могут быть использованы не только на занятиях по разговорной практике, но и на занятиях по литературе и культуре, что позволит сделать работу со студентами более динамичной и качественной. В данную категорию фильмов входит и художественное, и документальное кино. При этом даже комедийно-сатирические фильмы обладают образовательным потенциалом, поскольку отражают особенности чувства юмора, характерного для представителей определенной культуры, что, в свою очередь, немало говорит и об их психологии.

Особенности использования кинофильмов в обучении РКИ и анализ их эффективности широко рассматриваются в педагогической науке, о чем свидетельствует разнообразие методических разработок, учебных и учебно-методических пособий (см. работы [3; 4; 5; 9] и др.). Однако в большинстве работ основное внимание уделяется дидактическим функциям фильмов, реализуемым в рамках учебного процесса. При этом авторы отмечают и их высокий мотивационный потенциал, проявляющийся, прежде всего, в создании условий, максимально способствующих восприятию иноязычной речи и увеличению интереса к изучаемому языку. Последнее особенно значимо в сербской языковой среде, в которой русский язык, начиная с 90-х годов XX века утратил свои лидирующие позиции, характерные для предыдущих нескольких поколений. Сказанное обуславливает необходимость особого выделения мотивационной составляющей в работе с аутентичными фильмами в иноязычной среде и привлечения в качестве зрителей не только обучающихся, уже проявивших интерес к языку, но и более широкой аудитории с целью его популяризации.

Мотивационная составляющая показа фильмов различается, по-нашему мнению, для активных и пассивных зрителей. Под активными зрителями мы подразумеваем обучающихся – школьников и студентов, выбравших русский

язык (в настоящем или будущем) предметом своего профессионального интереса; пассивными являются зрители, специально не занимающиеся изучением русского языка. Безусловно, кино захватывает внимание всех зрителей и посредством аудиовизуального побуждения и экспрессивно-эмоционального воздействия способствует повышению интереса к русской культуре, укреплению так называемого «диалога культур» (то есть применительно к обучающимся речь идет о формировании межкультурной компетенции). Для активных зрителей кинофильмы становятся одним из ведущих стимулов дальнейшего изучения языка и культуры, прежде всего, благодаря возникающему в них «эффекту присутствия», то есть «иллюзии участия обучающихся в актах коммуникации на иностранном языке, происходящих на экране» [2, с. 75]. Другими словами, для активных зрителей мотивационная и обучающая составляющие тесно переплетаются. Для пассивных зрителей просмотр фильмов служит в первую очередь преодолению имеющихся предрассудков, касающихся жизни в России в советское и постсоветское время, а также предубеждений, возникших под влиянием некоторых западных массмедиа.

Суть мотивационного аспекта нашей работы заключается в объединении нескольких направлений внеучебной деятельности в рамках одного мероприятия: 1) привлечение группы студентов для подготовки субтитров, что само по себе имеет важное обучающее значение; при этом сами субтитры способствуют преодолению языкового барьера у обучающихся с начальным уровнем подготовки и необходимы для понимания фильма пассивными зрителями, не владеющими русским языком даже на начальном уровне; 2) собственно организация просмотра с привлечением обучающихся с разным уровнем подготовки, в том числе учащихся школ и гимназий, а также их педагогов и наставников; 3) дальнейшая работа на занятиях по русскому языку и литературе на основе просмотренных фильмов (для активных зрителей) и анализ отзывов пассивных зрителей.

Не все фильмы обладают одинаковым обучающим и мотивационным потенциалом. В связи с этим вопрос выбора фильмов имеет ключевое значение. Как известно, в зависимости от позиции режиссера те или иные явления могут при-

обретать различную оценку, как положительную, так и отрицательную, могут быть показаны со значительной долей преувеличения, что, в свою очередь, может привести к нежелательным последствиям, вызвав дисбаланс реального и вымышленного в представлениях о культуре изображаемого общества. Поэтому одним из главных условий в выборе фильмов является взвешенная и выдержанная позиция автора. Другое условие касается сюжета фильма, который должен содержать полезную культурологическую информацию. Особое внимание следует уделить фильмам, получившим широкую известность и признание в стране изучаемого языка. С учетом данных условий строится и наш выбор фильмов, включающий, во-первых, наиболее популярные в России кинокартины, во-вторых, киноверсии литературных произведений, в-третьих, фильмы, насыщенные культурными отсылками.<sup>2</sup>

Показ фильмов осуществлялся Департаментом русского языка и литературы в актовом зале Философского факультета Университета в Нише в течение целого семестра. Нами были показаны следующие фильмы современной российской кинопродукции: «18:14», «Русский ковчег», «Поколение “П”» и другие. На выбор фильмов повлиял и дополнительный фактор, связанный с необходимостью популяризации русского языка в регионе и приобщения к его изучению учащихся средних школ и гимназий города Ниша. Остановимся подробнее на некоторых из них.

#### **О показе фильма «18:14»**

Речь идет об историко-приключенческом фильме режиссера Андреса Пуустусмаа по сценарию Дмитрия Миропольского, вышедшем на российские экраны в декабре 2007 года. Фильм основан на реальных событиях 1814 года. Съемки картины проходили в реальных исторических интерьерах Государственного музея-заповедника «Царское Село», а также в парковых ансамблях города Пушкина. Показ фильма предварял краткий комментарий представителя Департамента русского языка и литературы, содержащий

<sup>2</sup> Более подробно о проблеме выбора фильмов для РКИ см. [5]. Наш выбор художественных фильмов обусловлен стремлением включить в программу просмотра наиболее современные и актуальные произведения русского кинематографа.

основную информацию о жизни и творчестве А. С. Пушкина.

Ценность фильма заключается в следующем:

1. Антураж фильма позволяет познакомить зрителей с ролью и значением Царскосельского лица в истории русской культуры и развитии образовательной системы; 2. Фильм содержит полезные сведения о молодости Пушкина и его однокурсников, будущих декабристов, что имеет немаловажное значение для объяснения студентам особенностей исторических процессов первой трети XIX века; 3. Экранизированный образ молодого Пушкина может способствовать повышению интереса к его творчеству не только среди школьников и студентов, но и среди людей, профессионально не связанных с русской литературой и даже не знакомых с ней; 4. В основу сюжета положен реальный детективный эпизод, роль которого заключается в привлечении как можно более широкого круга аудитории, что и достигается за счет интриги и динамичного развития событий.

Данный фильм, по нашему мнению, является очень полезным, так как позволяет познакомить учащихся с русской классикой особым – игровым способом, который, возможно, более соответствует настроениям современной молодежи. Такого же мнения придерживается и Александр Роднянский, один из продюсентов данного фильма. О своем проекте он высказался так: «Это попытка сделать современное кино. Ведь есть проблема – если разговаривать о культуре языком канала “Культура”, то мы попадаем в сегмент “музейного кино”. Молодая аудитория привыкла к другому ритму, у нее другие кино-предпочтения, и она не может воспринимать такой язык»<sup>3</sup>.

По итогам просмотра фильма была проведена следующая работа: 1. Основные проблемы, затронутые в фильме, обсуждались со студентами Департамента русского языка и литературы Философского факультета в рамках курса по истории русской литературы первой трети XIX века и творчеству А. С. Пушкина; 2. Просмотр фильма и темы, связанные с ним, стали предметом устных и письменных размышлений учащихся средних и начальных школ, изучающих русский язык; 3. Фильм послужил темой интернет-обсуждений в более широком кругу, что, в свою очередь,

способствовало продвижению и популяризации в сербской аудитории русского языка и культуры в целом и творчества Пушкина в частности.

#### **О показе фильма «Русский ковчег»**

Этот фильм режиссера Александра Сокурова снят в едином кадре длительностью 87 минут 12 секунд, без остановки камеры и монтажной обработки. Изобразительная техника режиссера этим не ограничивается: три века русской культуры и истории автор объединил в едином сюжете.

Значение этого фильма в образовательном процессе заключается в следующем: 1. В центр картины режиссер поставил музейный комплекс Эрмитажа, благодаря чему зрители получают непосредственное представление о хранящихся в нем культурных богатствах и масштабах коллекции; 2. Развитие сюжета организовано по хронологическому принципу, в соответствии с которым на экране поочередно сменяются ключевые фигуры русской истории XVIII, XIX и XX веков, такие как Петр I, Екатерина II, Николай II, писатели, поэты и художники разных эпох; 3. Каждую изображенную эпоху сопровождают музыкальные произведения знаменитых русских композиторов: М. Глинки, П. Чайковского и др.; 4. В кадр искусно вписаны и шедевры живописи, хранящиеся в Эрмитаже; 5. Диалог между французским аристократом начала XIX века, характеризующимся высокомерным отношением к русской культуре, и русским патриотом, нашим современником, голос которого звучит за кадром, играет немаловажную воспитательную роль – фильм учит ценить собственную культуру и традиции.

Показ данного фильма позволил: 1) систематизировать имеющиеся у обучающихся исторические сведения, выстроить их в соответствующем хронологическом порядке, а также упорядочить информацию о роли известных деятелей культуры и искусства, что для студента-иностранца, изучающего русский язык, является особенно важным; 2) органично включить культурологическую информацию в занятия по русскому языку как на уровне начальных и средних школ, так и на уровне университета; 3) познакомить широкий круг зрителей с богатством русской культуры, расширить их представления о музейном комплексе Эрмитаж и его значении в мире. Последнее способствует преодолению некоторых предрассудков о русской

<sup>3</sup> См. <http://www.kinopoisk.ru/film/395107/>.

цивилизации и формированию положительного отношения к ней. Таким образом, показ данного фильма и последующий разговор о нем на занятиях по русскому языку, русской культуре и литературе служат повышению интереса и мотивации студентов к дальнейшему изучению предмета.

#### **О показе фильма «Поколение “П”»**

Фильм «Поколение “П”» режиссера Виктора Гинзбурга, вышедший в прокат в 2011 году, представляет собой экранизацию одноименного романа современного русского писателя Виктора Пелевина. Исследователь русского литературного постмодернизма Ирина Скоропанова отмечает, что Пелевина «преимущественно интересуют процессы, совершающиеся в сфере сознания и коллективного бессознательного, индивидуальной психике, их воздействие на ход истории, социальное поведение людей» [10, с. 433]. В романе «Поколение “П”», опубликованном в 1999 году, центральная тема посвящена воздействию компьютерных технологий и виртуальной реальности на сознание людей, манипуляциям общественным мнением.

Для работы со студентами и учениками важны следующие характеристики этого фильма: 1. Произведение, положенное в основу фильма, входит в программу курса по современной русской литературе для студентов Департамента русского языка и литературы Университета в Нише; 2. Фильм незаменим для адекватного понимания студентами особенностей постмодернистской поэтики и эстетики, в частности, интертекстуальности, игры слов, поп-арта и соц-арта, а также других явлений современной массовой культуры; 3. Несмотря на «вторичную художественную условность» (термин Ю. Лотмана), возникающую в результате ряда фантастических отклонений, фильм знакомит обучающихся с эпохой 90-х годов XX века в России, временем крупных социально-политических изменений, вызванных распадом СССР и последующим социально-экономическим кризисом; 4. Фильм, как и книга, представляет богатый лингвистический материал для анализа типичных для разных социальных слоев стилей речи и характеристики реальной современной коммуникации на русском языке; 5. Фильм затрагивает актуальную и довольно болезненную тему отсутствия духовного аспекта жизни в потреби-

тельском обществе и может способствовать отождествлению зрителей с героями. Благодаря увлекательному и интересному сюжету данный фильм удерживает внимание зрителей разных возрастных групп, даже тех, кто ранее не был знаком с русской культурой и языком.

Просмотр фильма представляет собой первый этап в использовании кинематографии в образовательных целях. На следующем этапе предполагается активизация и осмысление полученной информации. Это уже практическая деятельность преподавателей на занятии, строящаяся на основе представленного выше материала. В первую очередь просмотренный фильм может служить в качестве разговорной темы и стимулировать развитие коммуникативных навыков студентов на иностранном языке. С другой стороны, с опорой на фильм преподавателю гораздо легче охарактеризовать историческую и культурную обстановку определенного периода страны, язык которой изучается. На практических занятиях по литературе целесообразным представляется проведение сравнительного анализа фильма с его литературным источником, что может помочь студентам не только лучше понять само произведение, но и развить навыки диалектического мышления, предусматривающего анализ каждого элемента в отдельности с последующим их синтезом с целью формирования собственного мнения о прочитанном / просмотренном материале. Потенциал кинопоказа этим, конечно, не исчерпывается.

Показы русских фильмов на Философском факультете Университета в Нише проводятся как открытые некоммерческие мероприятия, что позволяет каждому заинтересованному человеку познакомиться с русской кинематографией. С этой целью для каждого фильма готовятся соответствующие субтитры, в том числе с участием студентов Департамента русского языка и литературы. Субтитры, как отмечает Д. Маркович, играют важную образовательную роль, так как «способствуют пониманию не только определенных слов, но и всего смысла диалога» [7, с. 446] (перевод – Н. Б.). С другой стороны, в процессе их создания студенты учатся и особому виду художественного перевода. Титры характеризуются «ограниченным временем показа, которое не

дает возможности расширенного изложения», то есть требуют от переводчика быть «как можно более информативным и понятным» [8, с. 173–174] (перевод – Н. Б.).

Таким образом, показ фильмов как один из видов внеучебной деятельности Департамента русского языка и литературы Филологического факультета в Нише принес положительные результаты как в плане совершенствования образовательного процесса, так и в плане повышения мотивации обучающихся к дальнейшему изучению языка, что подтверждается увеличением активности студентов в учебной работе, их уча-

стием в дискуссиях-обсуждениях, посвященных фильмам, а также непосредственно отзывами. Данный проект, позволивший собрать в кинозале школьников и студентов, а также представителей других возрастных групп, оказал заметное влияние на преодоление некоторых предрассудков о русском языке и культуре, послужил формированию положительного к ним отношения и расширению круга лиц, заинтересованных в изучении языка. Все это приводит к выводу, что фильмы являются одним из наиболее эффективных вспомогательных средств обучения русскому языку и литературе в славянской аудитории.

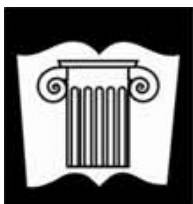
### Литература

1. Барменкова О. И. Видеозанятия в системе обучения иностранной речи // Иностранные языки в школе. – 1999. – № 3. – С. 20–25.
2. Бегийович О. С. Кино в обучении иностранным языкам // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. Сер.: Лингвистика. – 2009. – Вып. 8. – С. 75–77.
3. Воробьева Г. В. Батурина Л. А. Язык кино в обучении иностранцев русской речи // Высшее образование в России. – 2012. – № 6. – С. 165–167.
4. Иванова И. С., Ильина С. А. Обучение аудированию на материале художественного фильма (на примере киноленты «Ирония судьбы, или с легким паром!») // Педагогическое образование в России. – 2016. – № 12. – С. 77–82.
5. Летцбор К. В. Отечественное киноискусство в обучении русскому как иностранному // ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. – 2018. – № 1. – С. 168–176.
6. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
7. Марковић Д. Употреба филмова и титлова у настави руског језика у српској језичкој и социокултурној средини // Славистика. – Београд: Славистичко друштво Србије, 2012. – № XI. – С. 443–450.
8. Марковић Д. О некоторых проблемах перевода русских кинофильмов на сербский язык // Ново и традиционно у транслатологији и настави руског језика као страног: сб. науч. ст. – Баня Лука (Республика Сербская): Ин-т славяноведения РАН и Фак. филол. наук Панъевроп. Ун-та “Апеирон”, 2017. – С. 172–186.
9. Молчанова Н. С. Обучение аудированию на уроке русского языка как иностранного с использованием российских кинофильмов // Вестн. Астрахан. гос. техн. ун-та. – 2016. – № 2 (62). – С. 83–87.
10. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, 2001. – 608 с.
11. Станкович Б. О целесообразности формирования методологии изучения и методики преподавания русского языка как инославянского // Русский язык как инославянский. – Белград: Славист. о-во Сербии, 2009. – № 1. – С. 9–12.

### References

1. Barmenkova O.I. Videozanyatiya v sisteme obucheniya inostrannoy rechi [Video lessons in the foreign language teaching system]. *Inostrannye yazyki v shkol'e* [Foreign languages in school], 1999, no. 3. (In Russ.).
2. Begiyovich O.S. Kino v obuchenii inostrannym yazykam [Film in teaching foreign languages]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of South-Ural state university], 2009, iss. 8, pp. 75-77. (In Russ.).
3. Vorobyeva G.V. Baturina L.A. Yazyk kino v obuchenii inostrantsev russkoy rechi [The language of cinema in teaching foreign students to speak Russian]. *Vysshee obrazovanie v Rossii* [Higher education in Russia], 2012, no. 6, pp. 165-167. (In Russ.).
4. Ivanova I.S., Ilyina S.A. Obuchenie audirovaniyu na materiale khudozhestvennogo fil'ma (na primere kinolenty „Ironiya sud'by, ili s legkim parom!“) [Teaching listening on the material of art film (on the example of film “The irony of Fate”)]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii* [Pedagogy education in Russia], 2016, no. 12, pp. 77-82. (In Russ.).

5. Letsbor K.V. Otechestvennoe kinoiskusstvo v obuchenii russkomu kak inostrannomu [Domestic cinematography in teaching Russian as foreign]. *PNIPU. Problemy yazykoznanija i pedagogiki* [PNIPU. Problems of linguistics and pedagogy], 2018, no. 1, pp. 168-176. (In Russ.).
6. Lotman Y.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Talin, Eesti Raamat Publ., 1973. (In Russ.).
7. Markovich D. Upotreba filmova i titlova u nastavi ruskog jezika u srpskoj yezichkoj i sotsiokulturnoj sredini [Applications of films and subtitles in teaching Russian language in Serbian linguistic and sociocultural environment]. *Slavistika* [Slavistika]. Belgrade, Slavic Society of Serbia Publ., 2012, no. XVI, pp. 443-450. (In Serb.).
8. Markovich D. O nekotorykh problemakh perevoda russkikh kinofil'mov na serbskiy yazyk [On some problems of translating Russian films into Serbian]. *Novo i traditsionalno u translatologiji i nastavi ruskog jezika kao stranog* [New and traditional in translatology and teaching Russian language as foreign]. Banja Luka, Faculty of Philology of the University "Apeiron" Publ., 2017, pp. 172-186. (In Russ.).
9. Molchanova N.S. Obuchenie audirovaniyu na uroke russkogo yazyka kak inostrannogo s ispol'zovaniem rossiyskikh kinofil'mov [Teaching listening in the class of Russian language as foreign with the use of Russian films]. *Vestnik Astrakhanskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Bulletin of Astrakhan state technological university], 2016, no. 2 (62), pp. 83-87. (In Russ.).
10. Skoropanova I.S. *Russkaya postmodernistskaya literatura* [Russian postmodernist literature]. Moscow, Flinta Publ., 2001. (In Russ.).
11. Stankovich B. O tselesoobraznosti formirovaniya metodologii izucheniya i metodiki prepodavaniya russkogo yazyka kak inoslavyanskogo [On the advisability of forming a methodology for studying and teaching Russian language as a second-Slavic]. *Russkiy yazyk kak inoslavyanskiy* [Russian language as other-Slavic]. Belgrade, Slavic Society of Serbia Publ., 2009, no. 1. (In Russ.).



## КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 745.52

### ШАХМАТНЫЙ ОРНАМЕНТ НА СКУЛЬПТУРЕ НИКОЛАЯ МОЖАЙСКОГО В ОБСКО-УГОРСКОЙ КУЛЬТУРЕ

*Науменко Ольга Николаевна*, доктор исторических наук, профессор, Югорский государственный университет (г. Ханты-Мансийск, РФ). E-mail: oolgann@mail.ru

В статье на основе культурно-исторической психологии и анализа уникальной коллекции предметов декоративно-прикладного искусства XVII–XXI веков рассматривается процесс трансформации культуры обских угров из шаманизма в ислам, что привело к формированию народа с синкретичной культурой – обско-угорских иштяков. Действие фронта, двигавшегося из стран ислама, а также через контакты с сибирскими татарами, привело к обогащению культуры обских угров за счет быстрого процесса внешних заимствований. Автор обращает внимание, что обские угры формировались в условиях «обедненной жизненной среды» и были изначально готовы к культурной трансформации в рамках принятия необходимых для выживания норм. В статье подчеркивается, что православные миссионеры опоздали в отношении этих групп обских угров, так как к XVIII веку ислам в региональном варианте уже стал частью их духовной и повседневной жизни. Кроме этого, в отличие от ислама, православие не обеспечивало нужную степень выживания в сложных условиях Сибирского Севера. Эволюционные процессы привели к слиянию иштяков и сибирских татар, что стало одним из путей приобретения последними устойчивых черт угорской культуры. Автор анализирует декоративное украшение фелони на деревянных скульптурах Николая Можайского XVII века, сопоставляя их с орнаментами коренных народов Севера, христианской и мусульманской культур. Внимание автора привлечено шахматный орнамент, использованный миссионерами; в процессе анализа выдвигается несколько гипотез его происхождения – от связи с греческо-православной и масонской культурами до отражения в нем северных традиций и мусульманского **гириха** в его сибирском варианте. Обско-угорская культура является синкретичной по своему содержанию, охватывает самые разнообразные формы обычаев, веры, языка, быта. В представленной статье автор вносит определенный вклад в исследование данной проблематики, освещая одну из сторон самобытной обско-угорской культуры.

**Ключевые слова:** обские угры, ислам, культурно-историческая психология, Западная Сибирь, традиционная культура, иштяки, обско-угорское искусство, христианство.

### CHESS ORNAMENT ON THE SCULPTURE OF NIKOLAI MOZHAISKY IN THE OB-UGRIC CULTURE

*Naumenko Olga Nikolaevna*, Dr of Historical Sciences, Professor, Ugra State University (Khanty-Mansiysk, Russian Federation). E-mail: oolgann@mail.ru

In article on the basis of cultural-historical psychology and the analysis of a unique collection of decorative and applied art of the 17<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries the processes of transformation of the Ob Ugrians' culture of shamanism are discussed. This led to the formation of the people with syncretic culture, the Ob-Ugric Istiaks. The action

of the frontier, which moved it from the countries of Islam, as well as through contacts with the Siberian Tatars, led to the enrichment of the culture of the Ob Ugrians due to the rapid process of external borrowing. The authors note that the Ob Ugric people was formed under conditions of “poor living environment,” was originally prepared for a cultural transformation in the framework of the adoption necessary for the survival of norms. The article emphasizes that the Orthodox missionaries were late in relation to these groups of the Ob Ugrians, as by the 18<sup>th</sup> century, Islam in the regional version has become part of their spiritual and daily life. In addition, unlike Islam, Orthodoxy did not provide the necessary degree of survival in the difficult conditions of the Siberian North. Evolutionary processes have led to merging the Istiaks and Siberian Tatars, which became one of the ways to acquiring the latest sustainable features of the Ugric culture. The author analyzes the decoration *feloni* on the wooden sculptures of Nikolai Mozhaisky of the 17th century. He compares them with the ornaments of indigenous peoples of the North, Christian and Muslim cultures. Attention was drawn to the chess ornament used by the missionaries. In the process of analysis several hypotheses of its origin are put forward from the connection with the Greek Orthodox and Masonic cultures to the reflection in it of northern traditions and the Muslim *giriha* in its Siberian variant.

**Keywords:** Ob Ugrians, Islam, cultural-historical psychology, Western Siberia, traditional culture, istaks, Ob-Ugric Art, Orthodox.

### Введение

Взаимодействие народов приводит к многочисленным синкретичным явлениям в традиционных культурах, что в большинстве случаев создает благоприятные условия для их адаптации к социальным изменениям. В истории наблюдалось несколько способов воздействия на культурно-религиозные представления народа: активное миссионерство, светские государственные программы, а в определенных ситуациях – политика невмешательства, но в результате, так или иначе, обязательно проявлялось действие **культурного фронта**.

Обские угры сначала подверглись исламизации (XIV–XVI века, не ранее XII века) со стороны суфийских орденов и средневековых мусульманских государств [6, с. 5], и лишь с XVIII века началась их активная христианизация. Не имея возможности покинуть территорию, охваченную миссионерством, ханты и манси вынуждены были приспособляться, одновременно включая в свою культуру новые нормы. Однако процесс не был прямолинейным, породив ряд уникальных явлений. Одно из них – исчезнувший народ «иштяки» (от «остяки») – исламизированные обские угры, слившиеся с сибирскими татарами, при этом существенное влияние ислама ощущалось и на других группах обских угров [15].

Цель статьи – на основе сравнительно-исторического метода рассмотреть трансформацию шахматного орнамента на скульптурных образах Николая Можайского, созданных для христиани-

зации угорских народов, но с учетом представлений традиционной обско-угорской и мусульманской культур. Источниковой базой послужили экспонаты Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника и Пермской государственной художественной галереи.

### Трансформация шахматного орнамента в культуре обских угров

Николай Можайский в обско-угорской культуре появился в результате христианизации (см. Приложение, рис. 1); в православной традиции – это скульптурный образ Николая Чудотворца (Святого Николая). Термин «Николай Можайский» произошел от названия Можайской крепости, где эта русская православная скульптура находилась до XIV века. Таким образом, первый идентификационный признак образа – наличие изначальной деревянной скульптурной формы, которую православные миссионеры умело использовали для воздействия не только на хантов и манси, но в целом на угорские народы, имевшие деревянных идолов: у тобольского Николая Можайского сохранился близкий «двойник» (с небольшими отличиями) из образцов Пермской деревянной скульптуры (см. Приложение, рис. 2).

На обеих скульптурах заметен второй идентификационный признак образа Николая Чудотворца – черно-белая шахматная филонь (облачение) Святого. На православных изображениях такой вариант фелони не является обязательным элементом, но близкий к нему иногда встречается в иконописных сюжетах.

Два образца деревянной скульптуры Николая Можайского – тобольская и пермская – отражают сочетание православных традиций и шаманизма, характерного для угорских народов в XVII веке. Однако обратим внимание на черно-белую «шахматную» фелонь Святого: для скульптурных изображений Николая Можайского в других регионах этот элемент не характерен, там фелонь изображается по-другому. Кроме этого на скульптурах и иконописных образах Николая Можайского, созданных для обских угров в более позднее время (XVIII–XIX века), также фелонь изображают в другом, приближенном к православной традиции, варианте. Следовательно, шахматный орнамент был сознательно использован миссионерами в качестве некоего переходного элемента.

Христианский характер скульптуры Николая Можайского первоначально подводит к поискам православных корней в шахматном орнаменте. Именно такое сочетание черных и белых квадратов присутствовало на полу в Храме Соломона, что заимствовано иудейской культурой [14, с. 75, 180] и дало название Шахматной синагоге в Праге, но у евреев это явление встречается редко. В православной культуре шахматный орнамент практически не используется; он характерен только для двух художественных традиций – греческой и масонской. Однако версия о заимствовании орнамента от евреев и масонов в статье не рассматривается – как изначально несостоятельная в силу отсутствия данных о длительных культурных контактах последних с хантами и манси.

Обратимся к другому культурному вектору. А. А. Богордаева при анализе одежды шаманов ваховских хантов пришла к выводу о наличии в ней общих компонентов с культурой селькупов, кетов и эвенков [2, с. 132]. Эти же связи подтверждены этногенетическим исследованием, которое показало родственный характер обских угров и сибирских татар с народами Северного Алтая [1, с. 986]; именно там использовался и шахматный орнамент. До настоящего времени он присутствует в некоторых традиционных культурах: например, у юкагиров, якутов [5] и т. д., но у них шахматное расположение квадратов идет полосой в два-три ряда, представляя собой не просто украшение, а магическую защиту головы, ног или человека в целом. Шахматный орнамент (или близкий к нему) встречается и в культуре хантов,

например, на мешочках для хранения швейных принадлежностей [13, с. 148–149].

Значение этого орнамента связывается с чередованием дня и ночи, зимы и лета, добра и зла, – он уравнивает эти явления, приводя их в гармонию [12, с. 342–363]. Шахматный орнамент на облачении Николая Можайского имеет такое же значение, но отличается по расположению и объему, представляя собой заполненное чередующимися элементами поле. Это не характерно для обско-угорской и православной культур, но соответствует принципам построения мусульманских геометрических орнаментов. По содержанию для классического исламского *гириха* он слишком простой: в основе *гириха* лежит сложная, математически выверенная орнаментальная сетка.

Отдельные предметы исламизированных хантов и манси все же соответствовали *гириху*, который по принципам построения заполняет все поле. Такой орнамент присутствует на рубашках исламизированных обских угров из фондов Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника (см. Приложение, рис. 3, 4). На рубашке (см. Приложение, рис. 4) хантыйский воротник из бисера наложен на мусульманский *гирих*, выполненный в красно-синей цветовой гамме, характерной для хантов.

Как показало этногенетическое исследование, угорский компонент является главным для основной части сибирских татар-мусульман (особенно – тоболо-искерской группы) [1, с. 985], геометрические орнаменты которых также включают чередование в шахматном порядке повторяющихся элементов. Это проявляется, в частности, при оформлении Грамоты хранителя Юрумской астана: орнамент имеет лишь описание [10, с. 180], но это позволило сделать схематический рисунок (см. Приложение, рис. 5).

Впервые орнамент на Грамоте был проанализирован Ю. А. Бортниковой, пришедшей к выводу о его шаманско-исламском синкретизме [3, с. 147–153]. В сочетании элементов проявляется традиционная орнаментация обских угров, где круги и кресты (особенно кресты) были широко распространены: у хантов, например, они часто располагаются в косом положении. Обратив внимание на коричневый цвет кругов, Ю. А. Бортникова пришла к выводу, что это не просто отражение хантыйской культуры, но и

мусульманский оберег. Действительно, коричневый цвет используется в исламе именно с этой целью: «Чтобы глаз врага нашей веры отвлекся на него и не мог взглянуть божественную красоту остального» [11, с. 126].

В этой связи характерен современный образ Нуми-Торума (см. Приложение, рис. 6), «действующего» идола с хантыйского капища. На нем мы видим важнейший идентифицирующий признак Николая Можайского, но уже в трансформированном варианте: узкие полоски клетчатой ткани расположены на поясе и на плечах в виде воротника, то есть в местах оберегов. Такое расположение характерно для культуры народов Севера, но бело-коричневая цветовая гамма близка мусульманским оберегам.

В целом процесс трансформации культуры обских угров произошел за относительно короткий исторический период: всего за 250 лет «неизвестный ранее Нуми-Торум, сидящий на небесах и меняющий погоду», превратился «в центральную фигуру... абсолютное божество, которому, как считают ханты, подчиняются все: люди, животные, духи. Под влиянием христианства он стал стражем мирового порядка» [4, с. 100].

Таким образом, процессы культурной трансформации были не прямыми и подчас вызвали причудливые формы местной этнической среды. Эти формы зависели от комплекса факторов, связанных с географическими, климатическими, культурно-историческими и иными особенностями региона.

#### ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Николай Можайский. XVII век.  
Из фондов Тобольского историко-архитектурного  
музея-заповедника [8]



Рисунок 2. Николай Можайский. XVII век.  
Из коллекции Пермской деревянной скульптуры [9]



Рисунок 3. Рубаха женская из крапивного холста [8]



Рисунок 5. Фрагмент орнамента на Грамоте хранителя Юрумской астана (рисунок с описания)



Рисунок 4. Рубаха женская из конопляного холста.  
Конец XIX – начало XX века [8]



Рисунок 6. Нуми-Торум. Капице. Югра. XXI век [7]

## Литература

1. Агджоян А. Т., Балановская Е. В., Падюкова А. Д. и др. Генофонд сибирских татар: пять субэтносов – пять путей этногенеза // Молекулярная биология. – 2016. – Т. 50, № 6. – С. 978–991.
2. Богордаева А. А. Состав и особенности шаманской атрибутики ваховских хантов // Вестн. археологии, антропологии и этнографии. – 2009. – № 11. – С. 125–132.
3. Бортникова Ю. А. Исламо-угорский синкретизм в оформлении «Грамоты хранителя Юрумской астана» // Ежегодник финно-угорских исслед. – 2017. – Т. 11, № 1. – С. 147–153.
4. Кулемзин В. М., Лукина Н. В. Знакомьтесь: ханты. – Новосибирск, 1992. – 136 с.
5. Лица Сибири. Фотокаталог [Электронный ресурс]. – URL: <http://loveopium.ru/fotografiya-2/lica-sibiri.html> (дата обращения: 17.08.2018).
6. Маслюженко Д. Н. Деятельность суфийских орденов на территории Тюменского и Сибирского ханств // Вестн. Томск. гос. ун-та. Сер. История. – 2015. – № 2 (34). – С. 5–9.
7. Нуми-торум [Электронный ресурс]. – URL: <http://polkrug.ru/media/news/5/12-4-311690039.jpg> (дата обращения: 17.08.2018).
8. Официальный сайт Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника. Скульптура [Электронный ресурс]. – URL: [http://tiamz.ru/ru/cast\\_iron](http://tiamz.ru/ru/cast_iron) (дата обращения: 17.08.2018).
9. Официальный сайт Пермской государственной художественной галереи [Электронный ресурс]. – URL: <http://permartmuseum.ru/gallery/show/image/486> (дата обращения: 17.08.2018).
10. Рахимов Р. Х. Грамота хранителя Юрумской астаны (новый источник об исламизации Сибири // Земля Тюмен.: ежегод. Тюмен. обл. краевед. музея. – Тюмень, 2005. – Вып. 18. – С. 178–191.
11. Серов Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. – Санкт-Петербург, 2003. – 322 с.
12. Сподина В. И. Изображения человека в культуре обских угров: мировоззренческий аспект // Современная финно-угорская филология: теория и практика: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Ханты-Мансийск, 2016. – С. 342–363.
13. Утварь обских угров (ханты и манси): альбом этнографических рисунков / ред.-сост. Т. А. Молданова. – Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2012. – Т. 1. – 234 с.
14. The Jews. A treasury of Art and Literature. – New York: Beaux Art Edition, 1992. – 384 p.
15. Naumenko O. N. Naumenko E. A. The Ob Ugrians-Muslims: Historical and Psychological Factors of the Islam Penetration in the Traditional Culture // Bylye Gody. – 2018. – Vol. 49, iss. 3. – P. 931–939.

## References

1. Agdzhoyan A.T., Balanovskaya E.V., Padyukova A.D. i dr. Genofond sibirskikh tatar: pyat' subetnosov – pyat' putey etnogeneza [Padyukova etc. the Gene pool of Siberian Tatars: five sub – five ways of ethnogenesis]. *Molekulyarnaya biologiya [Molecular biology]*, 2016, vol. 50, no. 6, pp. 978-991. (In Russ.).
2. Bogordaeva A.A. Sostav i osobennosti shamanskoy atributiki vakhovskikh khandov [The Composition and characteristics of shamanic paraphernalia Wachowski hunts]. *Vestnik arkeologii, antropologii i etnografii [Bulletin of archaeology, anthropology and Ethnography]*, 2009, no. 11, pp. 125-132.
3. Bortnikova Yu.A. Islamo-ugorskiy sinkretizm v oformlenii “Gramoty khranitelya Yurumskoy astana” [Islamo-Ugric syncretism in the design of the “Letters of the guardian of Yurum Astana”]. *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy [Yearbook of Finno-Ugric studies]*, 2017, vol. 11, no. 1, pp. 147-153. (In Russ.).
4. Kulemzin V.M., Lukina N.V. *Znakom'yes': khanty [Meet the Khanty]*. Novosibirsk, 1992. 136 p. (In Russ.).
5. *Litsa Sibiri. Fotokatalog [Faces of Siberia. Photo catalog]*. (In Russ.). Available at: <http://loveopium.ru/fotografiya-2/lica-sibiri.html> (accessed 17.08.2018).
6. Maslyuzhenko D.N. Deyatel'nost' sufiyskikh ordenov na territorii Tyumenskogo i Sibirskogo khandstv [Activities of the Sufi orders on the territory of Tyumen and the Siberian khanates]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Istoriya. [Bulletin of the Tomsk state University. Ser. History]*, 2015, no. 2 (34), pp. 5-9. (In Russ.).
7. *Numi torum [Numi Torum]*. (In Russ.). Available at: <http://polkrug.ru/media/news/5/12-4-311690039.jpg> (accessed 17.08.2018).
8. *Ofitsial'nyy sayt Tobol'skogo istoriko-arkhitekturnogo muzeya-zapovednika. [Official site of Tobolsk historical and architectural Museum-reserve]*. (In Russ.). Available at: [http://tiamz.ru/ru/cast\\_iron](http://tiamz.ru/ru/cast_iron) (accessed 17.08.2018).
9. *Ofitsial'nyy sayt Permskoy gosudarstvennoy khudozhestvennoy galerei [Official website of Perm state art gallery]*. (In Russ.). Available at: <http://permartmuseum.ru/gallery/show/image/486> (accessed 17.08.2018).

10. Rakhimov R. Kh. Gramota khranitel'ya Yurumskoy astany (novyy istochnik ob islamizatsii Sibiri [Diploma custodian Urumchi Astana (the new source of Islamization in Siberia)]. *Zemlya Tyumenskaya: ezhegodnik Tyumenskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya [The Land of Tyumen: The Yearbook of the Tyumen Regional Museum of Local History]*. Tyumen, 2005, iss. 18, pp. 178-191. (In Russ.).
11. Serov N.V. *Tsvet kul'tury: psikhologiya, kul'turologiya, fiziologiya [Color of culture: psychology, cultural studies, physiology]*. St. Petersburg, 2003. 322 p. (In Russ.).
12. Spodina V.I. Izobrazheniya cheloveka v kul'ture obskikh ugrov: mirovozzrencheskiy aspekt [The image of man in the culture of the Ob Ugrians: the philosophical aspect]. *Sovremennaya finno-ugorskaya filologiya: teoriya i praktika: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Modern Finno-Ugric Philology: theory and practice. Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference]*. Khanty-Mansiysk, 2016, pp. 342-363. (In Russ.).
13. *Utvar' obskikh ugrov (khanty i mansi): al'bom etnograficheskikh risunkov [Utensils Ob Ugrians (Khanty and Mansi): album of ethnographic drawings]*. Khanty-Mansiysk, Print-Klass Publ., 2012, vol. 1234 p. (In Russ.).
14. *The Jews. A treasury of Art and Literature*. New York, Beaux Art Edition Publ., 1992. 384 p. (In Engl.).
15. Naumenko O. N., Naumenko E. A. The Ob Ugrians-Muslims: Historical and Psychological Factors of the Islam Penetration in the Traditional Culture. *Bylye Gody*, 2018, vol. 49, iss. 3, pp. 931-939. (In Engl.).

УДК 008:94(47).01/07

## ОБРАЗ «ЧУЖОГО» В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ: ФРАНЦУЗЫ В РАССКАЗАХ ОЧЕВИДЦЕВ 1812 ГОДА

**Красильникова Оксана Сергеевна**, ст. преподаватель, Кемеровский государственный университет; соискатель, кафедра культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: oks-vulf@yandex.ru

Межкультурная коммуникация проявляется в миграции, миссионерстве, торговле, завоевательных походах, дипломатии, войнах. Эти формы фиксируют противостояние «Своего» и «Чужого». Поэтому оппозиция «Свой – Чужой» носит универсальный, постоянный характер, имея отношение ко всем сферам человеческого бытия. Наиболее ярко образ «Чужого» проявляется в военных столкновениях, дополняется и уточняется. Отечественная война 1812 года сохранилась в русской культуре в разных источниках, среди которых мемуары дворянства, рассказы обывателей.

На основе рассказов очевидцев 1812 года, собранных исследовательницей XIX века Татьяной Толычевой, проведен анализ и выявлено отношение обывателей во время войны к противнику. Особое внимание в статье уделено проблематике «Чужого» в межкультурной коммуникации, отмечены разные подходы в понимании «Чужого», указана дискуссионность данной темы, актуальность изучения этого вопроса. Анализ источников позволил выявить двойственное, иногда противоречивое отношение к чужому в представленный период. Автор отметил исключительность данного вида источника. Рассказы очевидцев дополняют восприятие «Чужого» в русской культуре указанного периода. Война 1812 года актуализировала диалог русской и французской культуры и представила иные образы француза. В заключении представлены разные подходы исследователей в теоретическом понимании «Чужого» в межкультурной коммуникации. Полученные материалы могут быть использованы в курсе культурологии, истории России, межкультурной коммуникации для наполнения конкретным фактологическим материалом.

Опыт осмысления образа «Чужого» в русской культуре XIX века помогает оценить динамику взаимодействия двух культур.

**Ключевые слова:** межкультурная коммуникация, образ, «Чужой», Отечественная война 1812, французы, русские.

## THE “FOREIGNER” IMAGE IN INTERCULTURAL COMMUNICATION: FRENCH IN THE EYEWITNESSES’ OF 1812 STORIES

*Krasilnikova Oksana Sergeevna*, Sr Instructor, Kemerovo State University; Applicant of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oks-vulf@yandex.ru

Intercultural communication presented in different migration forms, missionary work, trade, conquests, diplomacy, wars. These forms are fixed on confrontation between the “Native” and “Strange”. The opposition “Native” and “Strange” is universal and constant in the sphere of human existence. A “strange” image becomes intense in a military conflict. Patriotic War of 1812 preserved in Russian culture in various sources memoirs of the nobility and stories of ordinary people.

The main data for the study of “strange” image were stories of eyewitness of 1812 collected in the 19<sup>th</sup> century by Tatiana Tolacheva. The materials are stored in the Russian State Library. We analyzed the attitude of ordinary people during the war of 1812 to the enemy. We paid attention to the problem of “strange” in intercultural communication, noted different points of view, pointed out the relevance of this question and problems. An analysis of documents defined contradictory attitude to “strange” and to enemy. These stories of eyewitnesses about the Patriotic War of 1812 helped form image of “strange” in the Russian culture of the 19<sup>th</sup> century. We are to use this information for lectures on history of Russia, culturology and intercultural communication. The Patriotic War of 1812 actualized a dialogue between French and Russian cultures and creates new image of the French in Russian culture of the 19<sup>th</sup> century. The conclusion presented different theoretical opinions about problems of “strange” in the intercultural communication.

The experience of understanding the image of the “Strange” in the Russian culture of the 19<sup>th</sup> century helps analyze the dynamics of interaction between the Russian and French cultures. In theoretical interpretation the article presents the fundamental problem of culturologic studies of the opposition “Native” and “Strange”.

**Keywords:** intercultural communication, image, “Strange”, Patriotic War of 1812, French, Russian.

Проблематике межкультурной коммуникации в культурологических исследованиях на сегодняшний день уделяется пристальное внимание. Каналами межкультурной коммуникации могут быть: торговля, образование, общественная и международная дипломатия, войны. В ходе войны всегда формируется образ «Чужого», врага, открываются неизвестные черты национального характера противника. Поэтому изучение опыта межкультурной коммуникации прошлого позволяет оценить динамику взаимодействия двух культур, увидеть исключительность собственной национальной культуры, найти примеры положительного отношения к «Чужому», к врагу. Отечественная война 1812 года позволяет проанализировать культурный диалог России и Франции, который не прекращался на протяжении всего XIX века. Поэтому военные события и исторические примеры XIX века интересны с точки зрения современного диалога культур в XXI веке.

Цель нашей статьи состоит в том, чтобы проанализировать образ француза 1812 года в рассказах очевидцев, собранных Т. Толычевой, как пример межкультурной коммуникации русских и французов XIX века. А также выявить особенности образа врага, отметить противоречивые оценки в восприятии обывателей. Для достижения данной цели мы изучили собранные в XIX веке рассказы очевидцев, выходцев из крестьянской, мещанской, купеческой среды, духовенства.

В 1872 году, спустя 60 лет после Отечественной войны, увидел свет сборник рассказов Т. Толычевой (1820–1885) о событиях войны. Уникальность сборника заключалась в том, что собирательница свидетельств записала рассказы очевидцев разных сословий – крестьян, мещан, провинциального духовенства, купечества. Ей удалось собрать более 30 рассказов о событиях Отечественной войны. Рассказы эти отличает удивительная простота, искренность, что, в свою

очередь, создает очень яркие картины происходящего и образы как русских, так и французов. Исключительность сборника связана с тем, что он позволяет расширить круг источников, который обширно представлен мемуарной литературой дворянства. Например, с 1830 по 1850 год было опубликовано около 100 дворянских мемуаров [4, с. 67]. В воспоминаниях, собранных Т. Толычевой, сохранилось много отрывочных рассказов, которые не нашли отдельного места в издании в силу своей эпизодичности. Поэтому она объединила эти записи в образе безымянной старушки. В предисловии автор предупредила своих читателей, что, несмотря на то что данный персонаж собирательный и созданный автором, «я не позволила вложить в ее уста ни единого вымышленного слова» [15, с. 5]. О популярности «Рассказа старушки о двенадцатом годе» свидетельствует тот факт, что книга издавалась 12 раз [4, с. 69]. Рассказы очевидцев Т. Толычевой были популярным чтением XIX века в домашнем кругу. Татьяна Толычева – это псевдоним Екатерины Владимировны Новосильцевой, которая была известным литератором, публицистом XIX века. Отец писательницы – Владимир Григорьевич Новосильцев, офицер 16-го Иркутского гусарского полка, принимал участие в войне с Наполеоном и вел походные записки [5, с. 62]. Возможно, это и побудило писательницу к сохранению памяти о событиях 1812 года. Историки оценивают ее записки как достоверный источник [4, с. 67].

Рассказы о войне 1812 года повествуют о частной жизни, тяжелых бытовых условиях, взаимоотношениях между русскими и французами. В рассказах представлен разноплановый образ врага. Очевидцы оценивают французов двойственно. Можно встретить такие характеристики, как мародеры, злодеи, псы, так и жалостные – «жалко их сердечных... не своею волею шли» [14, с. 54]. Через это сожаление о враге у читателя и исследователя формируется зеркальный образ русского народа, который страдает несчастным, попавшим в плен.

Но в большинстве рассказов встречаются все-таки образы мародеров, злодеев. Об этом свидетельствует рассказ дворянки. Например: «Целая толпа ворвалась в монастырь и давай грабить <...>. Это они злодеи, притащили наших вешать: зажигателей <...>. Хватали кто под руку

попался <...> накинули им веревку на шею <...> у злодеев не дрогнула рука» [7, с. 7–10]. Картины грабежа, бесчинства представлены во всех рассказах очевидцев. Купец А. Д. Сысоев: «Приходили к нам французы <...> что им попадет, то отымут, и все отдавали свое добро, лишь бы голова на плечах осталась <...> они с ружьями, да саблями, а мы с голыми руками» [8, с. 13]. Мещанин П. Кондратьев описывал грабежи и то, что вначале французы были шутивого нрава, но под конец приуныли: «<...> не пошло в впрок наше добро. И сам Бонапарт <...> сидел бы дома, так верней бы было» [9, с. 22]. Русские крестьяне, еще до начала войны, знали о том, что французы – это люди веселого нрава, шутники, проказники и любители вина. Упоминание о таком случае, и о том, как вино спасло русских женщин представлено в рассказе бывшей крепостной крестьянки А. А. Созоновой. Она, как и все очевидцы, вспоминает грабеж, учиненный французами. Они безжалостно грабили кладовые, сундуки рубили саблями и ловили женщин. Это бесчинство было остановлено догадкой дворового человека, который вынес из погреба вино и закричал: «Мусье, камрад, камь ля <...> Как французы увидели вино, бросили женщин <...> осушили бутылки и принялись уписывать окорок ветчины <...> «Хоть бы псам подавиться этою ветчиной. Нечто ее про них, окаянных, готовили» [11, с. 30]. Образ вора, грабителя, мародера очень ярко описан, но в то же время он переключается с образом пленного француза, которого уже жалко. Подобное настроение описала жена священника Марья Степановна Никольская: «Как нахлынут бывало неприятели, так своими руками кажется перевешала бы, а возьмут их в плен, так и злоба на них пропадет» [12, с. 37]. Такие же умонастроения встречаются у многих очевидцев: «А они сердечные, чем виноваты?» [11, с. 32]; «Вижу куда поволокли бедного француза...» [8, с. 14]; «<...> ведь они тоже не звери какие» [12, с. 47]; «Ведь не своею волею шли, – говорили крестьяне, – нас пошлют, так и мы пойдем. Люди тоже подневольные <...> Ишь, сердечные, все в крови, да как умаялись! Говорили бабы и угощали их также, Христа ради, чем Бог послал» [14, с. 53–54].

Образ француза как врага, «Чужого» во время войны в рассказах обывателей XIX века не всегда однозначно негативный. Русские отме-

чали их храбрость: «молодец, бравый такой», «дрались храбро нечего сказать, молодцы... <...> были». Очевидцы вспоминали и веселый нрав, и шутливость французов: «...веселый народ нечего сказать...<...> Раз встретился мне француз: ехал верхом и каску держал в руке, а на голове у него кокошник. Едет, подбоченясь, ...<...> а сам смеется» [8, с. 16]. В другом воспоминании, мешанина Петра Кондратьева, упоминается шутка французов: «Шутники такие были! Принесли бочонок спирта и отца угощают, а сами переглядываются. Отец не стал пить: «Это говорит не добре!» Расхохотались они, что русский-то догадался» [9, с. 22]. Крестьянин, который испек французам хлеба из своей муки и получил за свой труд хлеб, вспоминал, что французы – «добрые люди...<...> дали нам за труды» [8, с. 15]. В воспоминаниях упоминается о том, что пленные французы оставались и «век у нас свековали», хорошо выучили русский, были хорошими работниками: «Здоровенный старик, иного молодого за пояс заткнет, как его имя не знаю, все зовут его Французом, и все его любят. Добрый он такой, и веселый» [13, с. 48].

Анализируя эти воспоминания, мы отметили удивительное свойство русского народа – жалость к врагу, никакого торжества или злорадства, когда замерзшие французы отступали. И купец, и монах одинаково с состраданием вспоминали: «Кто в женском капоте, кто в капоре, кто подвязал уши полотенцем, кто в поповской ризе...»; «Нам от них плохо пришлось, да и они немало горя приняли. Чего они не натерпелись, как шли от нас назад! Видимо и мы, и они прогневали Господа» [8, с. 16; 10, с. 27].

Таким образом, в рассказах очевидцев представлены двойственные, противоречивые образы «Чужого». С одной стороны, это негативные характеристики французов завоевателей, с другой – понимание того, что эти французы «люди подневольные», к пленным французам русские проявляли и сострадание, и милосердие, и со-

чувствие. Рассказы очевидцев 1812 года стали важным источником о бытовом взаимодействии русской и французской культур в условиях военного времени. Это общение способствовало формированию образа «Чужого» в народной культуре. С точки зрения межкультурной коммуникации эти рассказы интересны еще и тем, что отражают зеркальный образ самих рассказчиков.

В теоретическом плане образ «Чужого» в межкультурной коммуникации – дискуссионная проблема, которая представлена различным пониманием «Чужого». Можно отметить ряд ракурсов видения вопроса. В семиотической концепции Ю. М. Лотмана противопоставление «Свое – Чужое» всегда связано с пониманием границы между «Своей» и «Чужой» культурой. В концепции этногенеза Л. Н. Гумилева проблема «Чужого» раскрывается через противопоставление этноса всем остальным на основе деления «мы» – «не – мы». Р. М. Шукуров отметил, что абсолютно «Чужое» всегда непостижимо, в случае, если «Чужое» осознается, как «Свое», то «Чужое» растворяется в «Своем». В. И. Марков отмечает, что проанализировать «Свое – Чужое» можно с точки зрения системного понимания культуры. Поскольку ни одно явление невозможно оценить только в положительном или отрицательном ключе, каждый раз важны конкретные условия, «Чужой» не всегда воспринимается негативно, иногда его значение амбивалентно. Кроме того, отношение к «Чужому» в европейской и восточной традиции различаются. В европейском понимании присутствует жесткая дихотомия «Своего» и «Чужого». На Востоке противостояние «Свое – Чужое» смягчается восприятием Иного [3, с. 85].

Мы полагаем, что русская традиция восприятия «Чужого» более близка к восточной. Образ «Чужого» в контексте событий Отечественной войны 1812 года позволяет проанализировать проблематику межкультурной коммуникации, отметить национальные особенности культурного диалога русских и французов.

#### Литература

1. Гумилев Л. Н. Этнический стереотип поведения // Этногенез и биосфера земли. – СПб.: Кристал, 2001. – С. 99–103.
2. Лотман Ю. М. Понятие границы // Внутри мыслящих миров. – СПб.: Азбука, 2016. – С. 200–221.
3. Марков В. И. «Свое» и «Чужое» в культуре // «Свое», «Чужое» и отчуждение в культуре. – Кемерово, 2001. – С. 72–99.

4. Острейковская Н. В. «Невоенная» история войны в записях Е. В. Новосильцевой (Т. Толычевой) // Изв. Саратов. ун-та. Сер. Социология. Политология. – 2009. – Т. 9, вып. 4. – С. 67–70.
5. Строганова Е. Н. Е. В. Новосильцева как историк войны 1812 года // Культура и текст. – 2015. – № 2(20). – С. 61–70.
6. Толычева Т. Страницы святой жизни [Электронный ресурс] // Проза.ру. – URL: <http://www.proza.ru/2015/09/03/2000> (дата обращения: 19.07.2018).
7. Толычева Т. Рассказ дворянки Анисьи Павловны Полуярославцевой // Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / [Соч. Т. Толычевой]. – М.: Университет. тип. (Катков и К), 1872. – С. 7–10.
8. Толычева Т. Рассказ Апполона Дмитриевича Сысоева из купеческого звания // Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / [Соч. Т. Толычевой]. – М.: Университет. тип. (Катков и К), 1872. – С. 11–16.
9. Толычева Т. Рассказ мещанина Петра Кондратьева // Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / [Соч. Т. Толычевой]. – М.: Университет. тип. (Катков и К), 1872. – С. 17–22.
10. Толычева Т. Рассказ Иеромонаха Чудова монастыря отца Павла (в миру Петр Григорьевич Боровский) // Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / [Соч. Т. Толычевой]. – М.: Университет. тип. (Катков и К), 1872. – С. 23–27.
11. Толычева Т. Рассказ Набилкинской богоделенки Анны Андреевны Созоновой, бывшей крепостной Василия Титовича Лепехина // Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / [Соч. Т. Толычевой]. – М.: Университет. тип. (Катков и К), 1872. – С. 28–34.
12. Толычева Т. Рассказ попады Марии Степановны Никольской Созоновой // Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / [Соч. Т. Толычевой]. – М.: Университет. тип. (Катков и К), 1872. – С. 35–47.
13. Толычева Т. Разкащикь ранний священник церкви Филиппа митрополита на 3-й мыщанской, Федоръ Иванович Левицкий // Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / [Соч. Т. Толычевой]. – М.: Университет. тип. (Катков и К), 1872. – С. 47–51.
14. Толычева Т. Французы в Горенках // Рассказы очевидцев о двенадцатом годе / [Соч. Т. Толычевой]. – М.: Университет. тип. (Катков и К), 1872. – С. 51–54.
15. Толычева Т. Рассказ старушки о двенадцатом годе, посвящается Елизавете Евграфовне Новосильцевой. – М.: ВЪ Университет. тип. (М. Катковъ) на страстном бульваре, 1878. – 94 с.
16. Шукуров Р. М. Введение, или Предварительные замечания о Чуждости в истории // Чужое: опыты преодоления. Очерки по истории культуры Средиземноморья. – М.: Алетейа, 1999. – С. 9–33.

#### References

1. Gumilev L.N. Etnicheskiy stereotip povedeniya [Ethnic stereotype of behavior]. *Etnogenez i biosfera zemli [Ethnogenesis and the earth's biosphere]*. St. Petersburg, Kristal Publ. 2001, pp. 99-103. (In Russ.).
2. Lotman Yu.M. Ponyatie granitsy [Concept of boundary]. *Vnutri myslyashchikh mirov [Inside thinking worlds]*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2016, pp. 200-221. (In Russ.).
3. Markov V.I. “Svoe” i “Chuzhoe” v kul'ture [“Its” and “Outsider” in the culture]. “Svoe”, “Chuzhoe” i otchuzhdenie v kul'ture [“Its” – “Outsider” and alienation in the culture]. Kemerovo, 2001, pp. 72-99. (In Russ.).
4. Ostreykovskaya N.V. “Nevoennaya” istoriya voyny v zapisyakh E.V. Novosiltsevoy (T. Tolychevoy) [“Non-military” history of war in the note E.V. Novosiltseva – T. Tolacheva]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Seriya sotsiologiya. Politologiya [News of Saratov state University. Series Sociology. Political science]*, 2009, vol. 9, iss. 1, pp. 67-70. (In Russ.).
5. Stroganova E.N. E.V. Novosiltseva kak istorik voyny 1812 goda [E.V. Novosiltseva as historian of war 1812 years]. *Kul'tura i tekst [Culture and text]*, 2015, no. 2, pp. 61-70. (In Russ.).
6. T. Tolycheva. Stranitsy svyatoy zhizni [Pages of holy life]. *Proza.ru [Prose. ru]*. (In Russ.). Available at: [www.proza.ru/2015/09/03/2000](http://www.proza.ru/2015/09/03/2000) (accessed 19. 07. 2018).
7. Tolycheva T. Rasskaz dvoryanki Anisiyi Pavlovny Poluyaroslavtsevoy [The story of a noblewoman A.P. Poluyaroslavsky]. *Rasskazy ochevidtsev o dvenadtsatom gode [The story of eyewitness about 1812 year]*. Moscow, University printing house (Katkov and Company) Publ., 1872, pp. 7-10. (In Russ.).
8. Tolycheva T. Rasskaz Appolona Dmitrievicha Sysoeva iz kupecheskogo zvaniya [The story of the merchant A.D. Sisoev]. *Rasskazy ochevidtsev o dvenadtsatom gode [The story of eyewitness about 1812 year]*. Moscow, University printing house (Katkov and Company) Publ., 1872, pp. 11-16. (In Russ.).
9. Tolycheva T. Rasskaz meshchanina Petra Kondratyeva [The story of the tradesman P. Kondratev]. *Rasskazy ochevidtsev o dvenadtsatom gode [The story of eyewitness about 1812 year]*. Moscow, University printing house (Katkov and Company) Publ., 1872, pp. 17-22. (In Russ.).

10. Tolycheva T. Rasskaz Ieromonakha Chudova monastyrya ottsa Pavla (v miru Petr Grigoryevich Borovskiy) [The story of hieromonk of the Chudov monastery father Paul in the world, Peter G. Borovsky]. *Rassказы ochevidtsev o dvenadtsatom gode [The story of eyewitness about 1812 year]*. Moscow, University printing house (Katkov and Company) Publ., 1872, pp. 23-27. (In Russ.).
11. Tolycheva T. Rasskaz Nabilkinskoy bogodelenki Anny Andreevny Sozonovoy, byvshey krepostnoy Vasiliya Titovicha Lepekhina [The story of a former peasant serf A.A. Sozonova]. *Rassказы ochevidtsev o dvenadtsatom gode [The story of eyewitness about 1812 year]*. Moscow, University printing house (Katkov and Company) Publ., 1872, pp. 28-34. (In Russ.).
12. Tolycheva T. Rasskaz popad'i Marii Stepanovny Nikol'skoy Sozonovoy [The priest's wife's story M.S. Sozonova]. *Rassказы ochevidtsev o dvenadtsatom gode [The story of eyewitness about 1812 year]*. Moscow, University printing house (Katkov and Company) Publ., 1872, pp. 35-47. (In Russ.).
13. Tolycheva T. Razkashchik" ranniy svyashchennik tserkvi Filippa mitropolita na 3-y m"shchanskoy, Fedor" Ivanovich Levitskiy [The story priest's of the Church of Metropolitan Philip F. Levitsky]. *Rassказы ochevidtsev o dvenadtsatom gode [The story of eyewitness about 1812 year]*. Moscow, University printing house (Katkov and Company) Publ., 1872, pp. 47-51. (In Russ.).
14. Tolycheva T. Frantsuzy v Gorenkakh [French in Gorenki]. *Rassказы ochevidtsev o dvenadtsatom gode [The story of eyewitness about 1812 year]*. Moscow, University printing house (Katkov and Company) Publ., 1872, pp. 51-54. (In Russ.).
15. Tolycheva T. *Rasskaz starushki o dvenadtsatom gode, posvyashchaetsya Elizavete Evgrafovne Novosiltsevoy [The old lady's story about 1812 dedicated to E.E. Novosiltseva]*. Moscow, Katkov University press (M. Katkov) on Strastnoy Boulevard Publ., 1872. 94 p. (In Russ.).
16. Shukurov R.M. Vvedenie, ili Predvaritel'nye zamechaniya o Chuzhdosti v istorii [The notes about "Outsider" in the history]. *Chuzhoe: opyty preodoleniya. Ocherki po istorii kul'tury Sredizemnomor'ya [Someone "Outsider's" experience of overcoming. Essays on the culture of the Mediterranean]*. Moscow, Aleteya Publ., 1999, pp. 9-33. (In Russ.).

УДК 394

## **К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ СТАТУСА ЖЕНЩИНЫ В КИТАЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ В ЭПОХУ ОСУЩЕСТВЛЕННОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ**

*Ишутина Юлия Александровна*, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой китаеведения Восточного Института, Школа Региональных и Международных Исследований, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: ishutina.yua@dvfu.ru

В статье рассматривается вопрос о трансформации статуса женщины в континентальной (КНР) и островной (КР) части Китая в эпоху осуществленной модернизации. Изменения в социальном статусе женщины зависят не только от стартовых условий: места рождения, доступной образовательной среды, наличия средств на дополнительное образование, особенностей личности и характера, воли и стремления к победе над обстоятельствами, но, в большей степени, от воли семьи как первичного социального института китайского общества, стабильно сохраняющего конфуцианское ядро. Известная степень социальной мобильности, с одной стороны, позволяет китайке ощущать себя современной женщиной, реализовать свой творческий потенциал и профессиональные интересы, с другой, значительно расширяет круг обязанностей, связанных с изменением в статусе, внутренней свободой, по-прежнему ограниченной рамками конфуцианского понимания телесной принадлежности. Наиболее чувствительные запреты возникают там, где распадается нуклеарная семья, и женщине отводится роль стороннего наблюдателя, так как рожденный в клане отца ребенок часто остается после развода супругов с отцом. С точки зрения традиционной культуры это явление вполне нормально, хотя нарождающаяся глобальная культура рассматривает такой исход как ущемление прав женщины. Ускоряющийся темп жизни вносит существенные изменения, касающиеся гендерных отношений внутри китайской семьи, и на

первый взгляд может показаться, что супруги не только равноправны, но и преимущество закрепляется за женщинами, осуществляющими выбор самостоятельно исходя из соображений выгоды, личного интереса и романтической привязанности. Однако чем очевиднее становится проблема гендерного перекоса преобладания мужского населения в континентальном Китае, тем более заметную роль начинает играть конфуцианская суть взаимоотношений: традиционно воспитанный состоятельный мужчина способен организовать свое жизненное пространство исходя из соображений привычного полигамного уклада, хотя такое поведение с точки зрения законодательства рассматривается как нарушение. Исследователи могут наблюдать интереснейший феномен обретенной социальной и академической женщины, в то же время по-прежнему ограниченной волей семьи и клана. В силу большей подверженности островной части Китая процессам глобализации жительницы Тайваня занимают более активную социальную позицию.

**Ключевые слова:** конфуцианство, ритуальность, права женщин, модернизация, гендерное равенство, традиция и современность.

### SOME ASPECTS OF THE CHANGING STATUS OF CHINESE WOMAN IN THE ERA OF IMPLEMENTED MODERNIZATION

*Ishutina Yuliya Aleksandrovna*, PhD in Culturology, Associate Professor, Chinese Department Chair of the Oriental Institute, School of Regional and International Researches, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: [ishutina.yua@dvfu.ru](mailto:ishutina.yua@dvfu.ru)

The article is devoted to the transformation of the status of women in both parts of modern China. The science idea is that changes in the social status of a woman depend not only on the starting conditions: place of birth, available educational environment, personality and character features, will and desire to win over circumstances, but, to a large extent, family as the primary social institution of Chinese Confucius society. Social mobility allows the Chinese woman to feel herself a modern woman, to realize her creative potential and professional interests, both, significantly expand her duties related to the change in status acquired by internal freedom, limited by Confucian understanding the body affiliation. The most sensitive prohibitions arise where the nuclear family disintegrates, and the role of the outside observer is assigned to the woman, since the child born in the father's clan often remains there after the divorce. This cultural phenomenon is normal, although the global culture considers such an outcome of women's rights. The accelerating rhythm of life introduces significant changes concerning the gender relations within the Chinese family and, at first glance, it may seem that the spouses are not only equal, but the advantage is assigned to women who make their choice on their own based on reasons of benefit, personal interest and love. However, the more obvious the problem of gender misbalance in mainland China becomes, the more noticeable is the part of the Confucian essence of relationship: a traditional wealthy man is able to organize his living space on the basis of considerations of the usual polygamous way, although such behavior is considered a violation from the legal point of view. Hence the well-known limitation of a woman's personal freedom, which is still defined as belonging to the family and clan.

**Keywords:** Confucianism, rituality, women's rights, modernization, gender equality, tradition and modernity.

С момента вступления имперского Китая на путь модернизации, принудительно начавшейся с сокрушительного поражения в Опиумных войнах (1840–1842), (1856–1860), и вплоть до провозглашения успешного осуществления «*четырёх китайских модернизаций*» в десятые годы XXI века,

китайское общество проделало долгий и плодотворный путь не только по интеграции с внешним миром, но и совершило значительную работу в реформировании социальных институтов. Наиболее заметные изменения произошли в трансформации институционального статуса женщины.

Процесс модернизации замедлялся или прерывался ввиду особенностей реализации внутренней политики КНР в прошлом, но, тем не менее, современный Китай представляет собой неотъемлемую часть глобализированного сообщества, динамично развивающегося по законам мировой экономики и рынка, с учетом специфики китайского национального самосознания и внутренних условий. Статус женщины в китайском обществе также претерпел изменения, которые обусловлены экономическим, внутривнутриполитическим и социальными факторами развития.

Последние 180 лет принесли китайке больше возможностей социальной мобильности, чем за предыдущие 5000 лет истории Китая. Положение женщины в традиционном китайском обществе подробно изучено и представлено в фундаментальных работах отечественных исследователей, таких как В. В. Малявин, М. В. Крюков, В. Я. Сидихменов и других [2; 3; 6]. Актуальность полевых наблюдений, сделанных в континентальном Китае и острове Тайване, обусловлена стремительными изменениями, которые происходят в китайском социуме в период осуществленных модернизаций.

В фокусе нашего исследования находится статус женщины в континентальном (КНР) и острове (Тайвань) Китае. Гипотеза исследования такова: изменения в социальном статусе женщины зависят не только от степени стартовых условий: места рождения, доступной образовательной среды, наличия средств на дополнительное образование, особенностей личности и характера, воли и стремления к победе над обстоятельствами, но, в большей степени, от воли семьи как первичного социального института китайского общества, стабильно сохраняющего конфуцианское ядро.

Номинально все граждане КНР и КР, вне зависимости от проживания, имеют право на получение бесплатного среднего образования в начальной школе и в среднем звене, за обучение в старших классах государственной школы ранее взималась фиксированная плата. На деле, для того чтобы получить бесплатное образование на этом уровне, необходимо иметь прописку 户口 (hùkǒu), позволяющую посещать образовательное учреждение по месту жительства. До недавнего времени в континентальной части Китая дети, рожденные в нарушение политики ограничения рождаемости, могли посещать школу только платно.

В КНР, где есть районы, в которых организация школ невозможна в силу территориального расположения или малости населенного пункта, поэтому детям приходится преодолевать горные ущелья по канатному переходу или покидать родные семьи, чтобы добраться до школы по речному льду, как только река замерзнет. Если принять во внимание статистические данные по урбанизации, становится понятно, что количество школьников, которые проживают в сельских районах, и потому находятся в менее выгодных условиях, достаточно велико. На 2015 год КНР сообщает об уровне урбанизации от 56,1 %, в то время как в КР в 2010 году урбанизация достигла до 99,8 % [11].

По мнению профессора Чжао Юна, у городских школьников есть прекрасные возможности получить дополнительные баллы для поступления в вуз за счет успешных достижений в спорте, освоении английского языка, музыке, каллиграфии, рисунке тушью и маслом и т. п., так как их семьи располагают материальными возможностями и территориальной близостью школ, оказывающих дополнительные образовательные услуги [7]. С ростом доходов населения и развития транспортной инфраструктуры у городских семей появилась, к примеру, возможность брать уроки фортепиано стоимостью в 2000 китайских юаней за занятие, совершив поездку к именитому учителю в Пекин и обратно на скоростном поезде 高铁 (gāotiě) в тот же день. Для сельских жителей с их низким доходом такие возможности закрыты. На Тайване, в силу его островного положения, цивилизационный центр оказывается на побережье, инфраструктура и транспорт развиты достаточно, для того чтобы устранить фактор труднодоступности образованных учреждений, стоимость дополнительных образовательных услуг вполне доступна для среднего класса.

Немаловажным является наличие силы воли, благо китайская повседневность репрезентирует массу примеров, когда недостаток материальных средств и возможностей закаляет характер и является мощным стимулом к победе. Часто делаются исторические отсылки, например, к таким деятелям эпохи Хань, как министр Куан Хэн, который в юности не имел возможности купить масла для лампы и учился при отсвете лампы своего соседа, жившего через стену. Популярны изречения, подчеркивающие необходимость терпения, воли к

преодолению трудностей в учебе. Так, на территории школы или университета на видных местах располагают стенды с известными речениями конфуцианских классиков. Например, изречение Мо-цзы: «志不强者智不达, 信不信者行不果» (zhì bù qiáng zhě zhì bù dá, xìn bù xìn zhě xíng bù guǒ), которое переводится как «Слабый волей не познает мудрость, слабый верой не придет к результату».

Привлекательная внешность и высокий рост в последнее время стали играть решающую роль в получении образования и дальнейшем трудоустройстве. Так, в июле 2018 года Шаньсийским педагогическим университетом было отказано в выдаче диплома девушке ростом 140 см в виду того, что по требованиям правительства провинции Шаньси, школьный учитель (мужчина) не может быть ниже 155, учительница – ниже 150 см. Такие же требования, согласно медиаресурсу The Sixthtone, существуют в Гуаньси-Чжуанском автономном районе КНР [10].

Существенным фактором является и воля родителей в отношении социальной мобильности детей: получение образования для сына будет более приоритетным, чем для дочери. Впрочем, такой подход в семьях со скромным достатком является традиционным, а в свете послабления политики ограничения рождаемости, позволяющей ханьской семье иметь второго ребенка, будущее дочери видится скорее внутри семьи, в замужестве, рассматриваемом как улучшение жизненных условий. В отдельных случаях посредством замужества дочери решаются некоторые проблемы, например, денежного займа и т. п. Состоятельные семьи стремятся дать качественное образование и сыну, и дочери. Последние, чаще всего, реализуют себя в области дизайна, сфере международных отношений, творческих профессиях, предварительно получив образование в США, Канаде, Англии, Австралии.

В XX веке были проведены серьезные реформы в области законодательства: сначала Конституция Сунь Ятсена, а затем законодательная база Нового Китая существенно изменила статус отношений внутри общества, дотоле жившего по законам эпохи Тан. С 1980 по 2001 год государство руководствовалось Законом о браке, включавшем 5 глав и 37 статей, в нем впервые на законодательном уровне было запрещено «душить, топить, закапывать живьем младенцев женского

пола». Новый Закон о браке состоит из 6 глав и 51 статьи, значительно проработаны вопросы расторжения брака и мер по оказанию помощи и ответственность сторон [13]. В последней доработке «Закона КНР о защите прав и интересов женщин» в августе 2005 китайянки получили право на помощь в случае домашнего бытового и сексуального насилия, а также компенсации в случае супружеской измены.

Регулирование семейных конфликтов не входит в функции полиции, поэтому существенным шагом стало создание в 2005 году Всекитайской женской федерацией Национального центра правовой помощи женщинам, для оптимизации работы которого была открыта круглосуточная телефонная линия помощи жертвам домашнего насилия. Судебными администрациями в 2007 году было открыто порядка 2700 юридических консультаций, специализирующихся на правовой помощи пострадавшим гражданкам. Кроме того, в настоящее время под патронажем Департамента по гражданским делам функционируют 400 женских приютов, еще 350 травмпунктов оказывают помощь в определении степени тяжести нанесенных побоев. Иностранцы жены китайцев, попадающие в ситуацию бытового насилия, скорее предпочитают обращаться к помощи соотечественников, чем в органы общественной безопасности, очевидно, сказывается нежелание доводить дело до судебного разбирательства и национальный менталитет потерпевшей. В сети нередки обращения гражданок РФ и Украины, состоящих в браке с гражданином КНР, к русской диаспоре, проживающей в разных городах КНР. В большинстве случаев приходится прибегать к юридическим уловкам как-то: подача заявления в полицию после бегства из дома, с предъявлением обвинения в избиении или двоеженстве. В отличие от большинства китайянок, при расторжении брака россиянки и украинки стремятся оставить за собой право совместного проживания с детьми, поэтому подача гражданского иска происходит при посредстве адвоката, когда женщина находится на родине. Материальные компенсации в таком случае редки, и являются исключением (например, нашумевшее дело А. Кораблевой, которая смогла оставить детей, получить развод и денежное возмещение причиненного здоровью ущерба от бывшего китайского мужа-боксера) [5]. Китайянка руководствуется принципами конфуци-

анского уклада, по которому ребенок, рожденный в клане отца, должен остаться в его семье, то есть на уровне культурной релевантности такое поведение считается нормой.

В настоящее время законодательная база защиты прав и интересов женщин сформирована, а продолжающаяся работа по достижению гендерного равенства в общественно-политическом, образовательном и экономическом пространстве является одним из приоритетных направлений развития. В данном вопросе китайки из Тайваня имеют больше реализованных прав, к примеру, госпожа Цай Инвэнь с 2016 года занимает пост президента КР, в то время как подобные перспективы для континентальных китайок возможны на законодательном уровне, но фактически не реализованы.

Тем не менее, по доброй китайской традиции, «все возможно, но в неопределенный срок», и пока КНР успешно реализует проект оперативной системы «Национальной программы развития женщин», хронологические этапы которой пришлись на период 1995–2000 годов 2001–2010 годов и 2011–2020 годов. Инициативная группа проекта при содействии общественных организаций разрабатывает 34 программы реализации включения женщин в различные области общественной и экономической жизни, улучшения медицинского обслуживания.

Директивы передаются для осуществления соответствующим правительственным ведомствам, на уровне провинций и автономных районов. Финансируемая правительством программа выделяет шесть направлений развития: обеспечение прав на равное участие в управлении национальными и социальными делами; расширение занятости и улучшение структуры карьеры; сокращение разрыва в общем уровне образования между мужчинами и женщинами; улучшение здоровья и повышение качества жизни; юридически защищенные личные права и права в браке и семье; усиление чувства собственности и потенциала [8]. Соответствующие стратегические цели прописаны Правительством КНР в «Десятый пятилетний план национального и экономического развития».

КНР активно сотрудничает с международными организациями, так, в 1980 год была подписана Конвенция ООН о ликвидации всех форм дискриминации женщин. В рамках конвенции,

при сотрудничестве с ведущими университетами (Цинхуа) и высшими партийными школами (г. Пекин, провинции Гуандун, Цзянсу), ведется работа по соблюдению прав и расширению возможностей женщин и гарантированию равенства полов: обеспечение участия женщин во всех аспектах общественной жизни, устранения гендерных диспропорций в сфере занятости, установления одинаковой оплаты труда и укрепления права женщин на собственность и наследования. Большое внимание уделяется положению женщин-мигрантов, пожилых и одиноких преклонного возраста. Долгожданный «Закон КНР об охране здоровья матери и ребенка» принят в 1994 году, поправки внесены в 2009 и 2017 годах. Согласно этому закону, женщина имеет право на искусственное прерывание беременности без согласия мужа или на наблюдение врача на весь срок беременности. На деле за медицинскую помощь приходится платить, а оперативное вмешательство, связанное с введением наркоза, требуют подписи мужа пациентки или родственников. Порою происходят потрясающие по своей циничности случаи, когда роженице не оказывают помощь в родовспоможении из-за того, что семья не считает операцию кесарева сечения необходимой (скорее из-за финансовых обстоятельств, так как естественные роды дешевле в три раза). Однако по причине осуществления многовековых телесных практик, таких как бинтование ног, и, как следствие, патологической узости костей малого таза, большинству китайских рожениц эта операция показана. Вопиющий случай произошел зимой 2010 года, когда в северо-восточной провинции Хэйлунцзян в приемном покое больницы умерла в родах молодая женщина, муж которой отказался подписывать согласие на оперативное вмешательство. При расследовании выяснялось, что сопровождавший официально не состоял в браке с умершей и права подписи не имел [9].

Этим же законом запрещается сообщать будущим родителям о результате проведения процедуры по определению пола ребенка на УЗИ, нарушители строго наказываются, так как разрешение на прерывание беременности на больших сроках беременности позволяет родителям девочки избавиться от нее до рождения. В некоторых провинциях на юге Китая, где в далеких деревушках культурный уровень низок, а материальный до-

статок невысок, существует неприглядное явление продажи человеческого эмбриона на большом сроке развития в подпольные рестораны, торгующие специфическими блюдами по высокой цене [4]. Китайское государство активно борется с такими феноменами мракобесия и отсталости. Тем не менее достоянием общности периодически становятся подобные происшествия, а сюжет романа «Страна вина» китайского метра Мо Яня сподвиг организаторов ежегодного вручения Нобелевской премии в области литературы номинировать писателя именно за это произведение. К чести метра, он пытался предложить свой другой роман, «Лягушка», что при известной омофонности китайского языка, слышится как «Ребенок». В романе поднимается другая проблема периода реализации политики ограничения рождаемости – жизнь пожилой акушерки, которая раньше помогала людям рождаться, а теперь помогает не рождаться [5]. За последние три года, которые прошли с момента официального разрешения правительством КНР рождения второго ребенка, многие китайские семьи обзавелись желанным потомством. Это смогли сделать люди, чей достаток превышает 500 американских долларов на члена семьи в месяц, а также те, кто не прибегли к настоятельно рекомендованной при рождении первенца манипуляции по перевязке маточных труб. Тем не менее в Китае на пике бэби-бума, нашедшего отражение в красноречивых названиях многочисленных сериалов и романов сетевой литературы (например, Линь Линь «Раба ребенка», 林铃 «孩奴» и т. п.), определенная часть китайских пар в возрасте 35–45 лет предпочитают оставаться бездетными [6]. На Тайване в среднем приходится по 2 ребенка на семью, хотя женщины среднего возраста с высшим образованием точно так же, как и континентальные китайки, с теми же возрастными и образовательными характеристиками, предпочитают экономическое благополучие и возможность реализовать себя в карьере.

Большой вклад в повышение качества жизни женщин КНР вносит политика в области образования, которая стабильно включает в образовательный процесс китайок в возрасте от 18 до 65 лет, проживающих в сельских районах. Правительство преследует следующие цели: повышение общего культурного уровня, повышение уровня и качества и продолжительности жизни,

сохранение женского здоровья и осознанный подход к рождению детей. Начиная с 1990 года, продолжительность непрерывного образования в младшем и среднем звене национальной школы КНР среди женщин выросла с 4,7 года до 8,8 лет, приближаясь к аналогичному показателю среди мужчин, которые стали учиться также значительно дольше, с 6,6 лет в 1990 до 9,1 года в 2010 году. К сожалению, получить высшее образование по-прежнему может только каждая третья континентальная китайка в возрасте до 25 лет [8]. В силу того что Китайская республика осуетствовала процесс модернизации общества гораздо раньше, к концу XX века, программы непрерывного обучения для женщин, адаптация к образовательному процессу женщин в возрасте 50–70 лет, ранее не получавших образование, включение в образование домохозяйек широко реализуются с начала XXI века повсеместно. К обучающимся применяют личностный и деятельностный подходы, что позволяет им реализовать свои возможности в занятости трудовой и образовательной деятельностью в любом возрасте.

С включенностью китайки в изменяющуюся социальную систему возникают новые функции, которые женщинам приходится выполнять, причем именно эти функции носят облигаторный характер: чем более мобильна в социальном или академическом плане женщина, тем выше ожидания социума к реализации ею своих амбиций. С точки зрения традиционной семьи, место женщины внутри, отсюда возникают функции, которые китайка выполняет, находясь в естественном состоянии, не выведенном за рамки ожидаемого:

1. Институциональная функция – заключается в соответствии женщины занимаемому ею положению в семье 家 и обществе 社会. Обращаясь к этимологии происхождения названия и его фиксации в иероглифике, мы можем проследить, как ожидаемо реализуется эта функция: в семье, значит под крышей, в доме, где есть хозяйство (графема «свинья», расположенная ниже графемы «крыша»), и в обществе, название которого по-китайски отражает точную его функцию («алтарь, объединяющий собравшихся вокруг него»). Таким образом, женщина функционально организована как член семьи (внучка, дочь, сестра, мать, тетя) и потенциальный отправитель ритуалов культа предков. Строго говоря, эту функцию

должен выполнять только мужской потомок, дабы не вносить хаос в гармонию *инь* и *ян*, однако в некоторых случаях, ранее описанных в научной литературе, женщина может осуществить переход из *инь* в *ян*, принимая пилюли, прекращающие ежемесячные очищения. Учитывая тот факт, что в китайской культуре каждая женщина занимает отведенное ей положение (жены, наложницы, в современном обществе 小三 (xiǎosān) или 小媳妇 (xiǎoxīfu), побочные жены и некоторые другие, иногда действующие вне закона, но в точки зрения китайского общества, вполне с осознанием собственной социальной ответственности).

2. Репродуктивная функция – происходящая в соответствии с законом бытия и наиболее естественная для китайки на протяжении всей китайской истории. Фактически навсегда оставаясь в клане своего отца (что фиксируется в фамилии и имени, данном при рождении), ни континентальная, ни островная китайка в абсолютном большинстве случаев не меняет фамилии отца при замужестве), женщина порождает потомство клана своего мужа. С точки зрения китайской традиции, женщина, по сути, есть сосуд для воспроизводства населения, и, несмотря на ощутимые подвижки в мировоззрении, выражающиеся в общественном одобрении роли матери и в восхищении этой ролью, что дало возможность прижиться на китайской почве Празднику матери, отмечаемому в конце мая, в сельских районах КНР на женский вопрос смотрят по старинке. Пожалуй, в этом и заключается природа когнитивного диссонанса, когда наслышавшиеся о стремлении китайских мужчин к традиционности, некоторые россиянки и жительницы ближнего зарубежья с легкостью выходят замуж, не имея точного представления, что подразумевает под собой китайская повседневность. Отсюда непонимание особого статуса свекрови, а также неспособность сопротивляться в том случае, когда традиционность поворачивается темной стороной: нередки случаи привода в дом новой жены-китайки, ожидания новоиспеченной китайской парой рождения наследника от жены-иностранки с последующей отправкой ее на историческую родину без малыша, в легких случаях – табу на плотное общение с соотечественниками. Суровая правда жизни описывается попавшими в беду традиционалистами на просторах массмедиа, чаще с призывом о

помощи или обращением за советом. Названия веток говорящие: «Китайские свекрови», «Китайские мужья», «Помогите, муж отнимает ребенка» и т. п. К величайшему сожалению, здесь порою просят совета и помощи те, кто совсем недавно размещал фотографии в ветке «Мы – пара!» и хвалил шанс иметь второго и последующего ребенка от смешанного брака, в котором китайский супруг явно сочетал приятное с полезным – рождение многочисленного потомства благодаря юридической возможности присвоить ребенку иностранное гражданство [1].

3. Воспитательная функция – традиционно принадлежит мужу, но учитывая меньшую занятость женщин, подготовку к школе, сопровождение в образовательное учреждение и посещение всевозможных дополнительных занятий берут на себя либо старики, либо мать ребенка. Китайская история свидетельствует о том, что и под женским руководством вырастали образцы конфуцианской мудрости, например, Мэн-цзы. Как известно, его мать, жизнь которой вошла в свод Официальных жизнеописаний, совершила нравственный подвиг. Утратив мужа, она отказалась от ритуального самоубийства, но посвятила себя воспитанию истинного конфуцианского ученого. В хрониках ее имя сохранилось как 孟母 (Mèngmǔ – мать Мэна из Цзоу), что само по себе отражает важность воспитательной функции, которую она выполнила блестяще.

4. На современном этапе у китайки возникает общественная функция, причем теперь она репрезентирована в системе социальных отношений, ранее закрытых для женщины. На высоком уровне – это олицетворение китайского государства в женском лице, либо в качестве представительницы правящей фамилии (императрица Цыси, жена Чан Кайши Сун Мэйлин, нынешняя госпожа президент Тайваня Цай Инвэнь), либо в качестве супруги своего высокопоставленного мужа (здесь, скорее, уместен пример госпожи Пэн Лиюань, второй жены Председателя КНР Си Цзиньпина). Пэн Лиюань образованна, имеет степень магистра китайской национальной вокальной музыки, активно включена в деятельность ВОЗ и занимается предотвращением детской преступности. На уровне повседневности каждая замужняя женщина функционирует как женское начало семьи мужа. Характерно сохранение этикетных форм

обращений, как-то 我的先生 (wǒ de xiānsheng) «мой господин» (в разговоре с посторонними) либо 老公 (lǎogōng) «уважаемый муж» (в бытовом общении и при непосредственном обращении к супругу). Последнее обращение несет яркую эмоциональную положительную окрашенность.

5. Производственная функция – появилась у китайской женщины в активный период строительства Нового Китая. Законодательно отношения на производстве регулируются на основе: «Правила охраны труда женщин» и «Временных правила охраны здоровья женщин-рабочих и служащих», в статьях которых, ко всему прочему, прописаны меры диспансеризации женщин с целью профилактики и своевременного лечения заболеваний [14].

Несмотря на стремительное изменение статуса китайской женщины, по-прежнему основополагающим фактором, регулирующим абсолютно все аспекты ее включения в модернизированное сообщество, все же остается фактор традиционного понимания положения женщины в китайском универсуме, трактующий ее нахождение внутри (семьи, клана, социального института). В связи с этим, на наш взгляд, остаются актуальными матримониальные проблемы, приводящие к возникновению в реальной жизни и за ее пределами явлений, которые могут быть приняты чаще на уровне культурной релевантности.

Брачный возраст в КНР претерпел значительное снижение (с 25 лет для мужчин и 23 лет для женщин в 1994 году до 22 лет для мужчин и 20 лет для женщин в 2018 году соответственно), большинство молодых людей в континентальном Китае стремятся вступить в брак тогда, когда позволяет финансовая ситуация и найден подходящий партнер (приоритетно по любви). На Тайване брачный возраст по достижению 20 лет установлен как для мужчин, так и женщин, однако последние предпочитают вступать в брак после того, когда их обучение успешно завершено, а карьера стабильно развивается. Здесь явно прослеживается влияние американского образа жизни, когда женщина не стремится стать нянькой, а пользуется благами глобализации, такими как возможность реализовать права на невмешательство в личную жизнь и свободу выбора. Старшее поколение семьи, тем не менее, озабочено новыми тенденциями и активно занимается устройством брака сына или дочери. Территориально наблю-

даются различия в подходе решения этой проблемы: на северо-востоке Китая чаще прибегают к услугам свах, которые устраивают смотрины 相亲 (xiāngqīn), в юго-восточных районах родители лично посещают ярмарки женихов и невест. Эти мероприятия не лишены самобытного колорита, чаще напоминают уличный стихийный рынок, на котором претенденты выкладывают фотографии потенциальных супругов с подробным указанием материального положения, уровня образования, не обходится и без привычного китайскому глазу набор характеристик по *фэньшуй* (год, месяц и дата рождения по лунному календарю, дабы стихии, соответствующие каждому из супругов были гармоничны в браке). В Шанхае такой рынок находится близ станции метро Народная площадь, и в первую половину дня в выходные дни здесь множество стариков, которые подыскивают пару своему чаду. Можно разместить брачное объявление на стенде, плата взимается по тарифу, от 25 юаней в месяц. Нередко сватовство выглядит комично, и эта тема стала популярной в искусстве, например, миниатюру в жанре северо-восточного сказа *эржэньчжуань* под названием «Сватовство» в исполнении всенародно любимого метра эстрады Чжао Бэньшаня включают в весенние новогодние концерты на CCTV. В цифровом пространстве китайского Интранета также действуют свахи, так, в шанхайском метро размещены предложения скачать APP-приложение 红本本 (Hóngběnběn) и быть в курсе конъюнктуры рынка.

Отдельной проблемой является осуществление процедуры посмертного брака. Возникновение феномена посмертного брака специалисты относят к доконфуцианской эпохе, в научной литературе подробно описаны случаи сопребения жен и наложниц умерших правителей, начиная с доциньской эпохи. Конфуцианство говорит о необходимости соблюдения брачного ритуала как для живых, так и мертвых. Синкретичный характер китайских верований и учений, с различных аспектов рассматривающих вопросы человеческого бытия и небытия, позволяет сформировать единую точку зрения на метаморфозы, которые происходят с человеком после его смерти. Загробная жизнь рассматривается, как часть бытия: в лунном мире все устроено так же, как и в солнечном. Если в результате болезни или несчастного случая безвременно уходит из жизни незамужняя девушка или неженатый молодой че-

людей, необходимо провести ритуал посмертного брака. Обычно выбирают недавно умершую девушку, так как осуществление такой процедуры с пожилыми дамами невыгодно семье – невестку надо содержать. В газетах появляются публикации о случаях незаконной эксгумации женских трупов с целью их продажи либо об убийстве молодой женщины с той же самой целью. Согласно сообщениям, такие случаи происходят в юго-восточных регионах Китая и в Гонконге. Свадебная церемония проводится, как и при обычной свадьбе, в счастливый день по *фэншуй*, на пороге жилища оставляют саван, фотография молодой помещается на алтарь предков мужа. Церемония заканчивается погребением. Родственники «новобрачной» могут взять выкуп, чаще всего в виде денежной компенсации, точно так же, как если бы они получили ее при жизни дочери.

Таким образом, жизнь женщины регламентирована и при ее земном существовании, и после смерти. Это обусловлено самим подходом китайцев к определению места человека в социуме, буквально *身份* (*shēnfèn*). Китайка изначально занимает позицию телесной принадлежности (родителям, мужу) и выше уровнем – принад-

лежность к семейному и социальному положению (жена, в старом Китае, – наложница, гетера и т. д.). В модернизированном Китае появляется принадлежность институциональная, вытекающая из новых функций. Телесная принадлежность семье обуславливает поведение – стремление почитать родителей, как людей, давших физическое тело, диктует иные нормы культуры быта, например, плевок или отправление естественных нужд в неподходящем месте выходит за рамки понимания культурности, но вполне гармонично в парадигме сохранения здоровья физического тела и избавления от отработанных части *ци*.

Модернизированное общество определяет новый тип социальных отношений, в которых на начальных этапах происходит культурная гомогенизация, предопределяющая частичное смешивание гендерных ролей. Однако с течением времени традиционное начало гармонизирует отношения, фиксируя место женщины в современном китайском обществе с учетом тех функций, которые ей предопределено выполнять, одновременно устанавливая рамки социальной мобильности в пределах отведенного судьбой и изначально обозначенного волей семьи.

### Литература

1. Китай. Взаимоотношения (топик) [Электронный ресурс]. – URL: <http://polusharie.com/index.php?board=95.0> (дата обращения: 06.08.2018).
2. Крюков М. В., Малявин В. В., Софронов М. В. Этническая история китайцев на рубеже Средневековья и Нового времени. – М.: Наука, 1987. – 312 с.
3. Малявин В. В. Китайская цивилизация. – М.: АСТ, 2000. – 512 с.
4. Поговорим о Китае и китайцах (топик) [Электронный ресурс]. – URL: <http://polusharie.com/index.php?topic=115449.msg734764#msg734764> (дата обращения: 06.08.2018).
5. Помощь соотечественникам (топик) [Электронный ресурс]. – URL: <http://polusharie.com/index.php?topic=178876.0> (дата обращения: 06.08.2018).
6. Сидихменов В. Я. Китай: страницы прошлого. – М.: Русич, 2010. – 215 с.
7. Чжао Юн. Кто боится большого злого дракона? Почему в Китае лучшая (и худшая) система образования в мире / пер. с англ. И. Полонской. – М.: Издат. дом Высш. шк. экономики, 2017. – 302 с.
8. Attane I. Being a Woman in China Today: A Demography of Gender [Электронный ресурс]. – URL: <https://journals.openedition.org/chinaperspectives/6013?file=1> (дата обращения: 06.08.2018).
9. Haerbin hospital incident [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese\\_news/2012/07/120707\\_china\\_xi.shtml?c](https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese_news/2012/07/120707_china_xi.shtml?c) (дата обращения: 06.12.2010).
10. Shaanxi graduate told she is too short to be a teacher [Электронный ресурс]. – URL: <http://ThatsShanghai.com> (дата обращения: 06.08.2018).
11. 中国未来将会怎么样//样全球时报. 第4431期, 2018年三月九日。(Статья «Какое будущее у Китая», ежедневная газета «Цюаньцюошибао»). – 2018. – Вып. 4431.
12. 孩奴/林铃著. 上海文艺出版社. 2010.5- 356 页。(Линь Лин. Раба ребенка). – Шанхай: Искусство, 2010. – 256 с.
13. 中华人民共和国母婴保健法。(Закон КНР о правах матери и ребенка) [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.npc.gov.cn/npc/xinwen/2017-11/28/content\\_2032724.htm](http://www.npc.gov.cn/npc/xinwen/2017-11/28/content_2032724.htm) (дата обращения: 06.08.2018).

14. 中华人民共和国婚姻法(1980年)。(Закон КНР о браке) [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.law-lib.com/law/law\\_view.asp?id=44312](http://www.law-lib.com/law/law_view.asp?id=44312) (дата обращения: 06.08.2018).
15. 蛙 /莫言著.上海文艺出版. 2012.6 - 625页。(Мо Янь. Лягушка). – Шанхай: Искусство, 2012. – 625 с.

#### References

1. *Kitay. Vzaimootnosheniya (topik) [China. Mutual relations (topic)]*. (In Russ.) Available at: <http://polusharie.com/index.php?board=95.0> (accessed 06.08.2018).
2. Kryukov M.V., Malyavin V.V., Sofronov M.V. *Etnicheskaya istoriya kitaytsev na rubezhe Sredneveko'vya i Novogo vremeni [Ethnic history of the Chinese at the turn of the Middle Ages]*. Moscow, Nauka Publ., 1987. 312 p. (In Russ.).
3. Malyavin V.V. *Kitaiskaya tsivilizatsiya [The Chinese civilization]*. Moscow. AST Publ., 2000. 512 p. (In Russ.).
4. *Pogovorim o Kitae i kitaytsakh (topic)*. (In Russ.). Available at: <http://polusharie.com/index.php?topic=115449.msg734764#msg734764> (accessed 06.08.2018).
5. *Pomoshch' sootchestvennikam (topic) [Assistance to compatriots (topic)]*. (In Russ.). Available at: <http://polusharie.com/index.php?topic=178876.0> (accessed 06.08.2018).
6. Sidikhmenov V.Ya. *Kitay: stranitsy proshlogo [China: pages of the past]*. Moscow, Rusich Publ., 2010. 215 p. (In Russ.).
7. Chhzhao Yuun. *Kto boitsya bol'shogo zlogo drakona? Pochemu v Kitae luchshaya (i khudshaya) sistema obrazovaniya v mire [Who is afraid of the great evil dragon? Why in China is the best (and worst) education system in the world]*. Moscow, Izdatel'skiy dom Vysshey shkoly ekonomiki Publ., 2017. 302 p. (In Russ.).
8. Attane I. *Being a Woman in China Today: A Demography of Gender*. (In Engl.) Available at: <https://journals.openedition.org/chinaperspectives/6013?file=1> (accessed 06.08.2018).
9. *Haerbin hospital incident*. (In Engl.). Available at: [https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese\\_news/2012/07/120707\\_china\\_xi.shtml?c](https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese_news/2012/07/120707_china_xi.shtml?c) (accessed 06.12.2010).
10. *Shaanxi graduate told she is too short to be a teacher*. (In Engl.). Available at: <http://ThatsShanghai.com> (accessed 06.08.2018).
11. 中国未来将会怎么样全球时报. 第4431期, 2018年三月九日. *Stat'ya «Kakoe budushchee u Kitaya», ezhdnevnyaya gazeta «Tsyuan' tsyushibao» [The article "What is the future of China", the daily newspaper "Quancyushibao"]*, 2018, iss. 4431. (In Chinese).
12. 孩奴/林铃著.上海文艺出版社. 2010.5- 356 页. *Lin' Lin. Raba rebenka [Child slave]*. Shankhay, Iskustvo Publ., 2010. 256 p. (In Chinese).
13. 中华人民共和国母婴保健法. *Zakon KNR o pravakh materi i rebenka [Law of the PRC on the rights of mother and child]*. (In Chinese). Available at: [http://www.npc.gov.cn/npc/xinwen/2017-11/28/content\\_2032724.htm](http://www.npc.gov.cn/npc/xinwen/2017-11/28/content_2032724.htm).
14. 中华人民共和国婚姻法(1980年). *Zakon KNR o brake [Law of the PRC on marriage]*. (In Chinese). Available at: [http://www.law-lib.com/law/law\\_view.asp?id=44312](http://www.law-lib.com/law/law_view.asp?id=44312).
15. 蛙 /莫言著.上海文艺出版. 2012.6 – 625页. Mo Yan'. *Lyagushka [The Frog]*. Shankhay, Iskustvo Publ., 2012. 625 p. (In Chinese).

УДК 394

## О СПЕЦИФИКЕ ВОСПИТАНИЯ В СЕМЬЯХ ЭТНИЧЕСКИХ КИТАЙЦЕВ В КНР, НА ТАЙВАНЕ И В США

**Ишутина Юлия Александровна**, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой Китаеведения Восточного Института, Школа Региональных и Международных Исследований, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: [ishutina.yua@dvfu.ru](mailto:ishutina.yua@dvfu.ru)

В статье рассматривается вопрос о специфике семейного воспитания в КНР, на Тайване и в США. Феномен «модальной личности» представляет собой усредненный тип, характерный для наибольшего числа взрослых членов общества, принимаемый им за норму. В зависимости от типа культуры может возникать явление субъективной ориентированности: в коллективных культурах одобрение получает

поведение в заданных рамках, в индивидуальных – стремление к проявлению оригинальности. Китайские родители вне зависимости от страны проживания, будь то континентальные китайцы, островные китайцы или эмигранты хуацяо, придерживаются конфуцианской модели поведения в воспитании детей, что свидетельствует о том, что они определяют свою этническую идентичность как китайскую. В то же время выбор национальной идентичности находится в области конструируемого воображаемого сообщества, он обусловлен социальной средой и политической системой страны, в которой они проживают. В случае с китайской культурой, являющейся базовой как для жителей континентального Китая, так и для островного Тайваня, нормой является следование конфуцианским уложениям, актуализированным к современным условиям. Тем не менее, система воспитания в тайваньском обществе обнаруживает новые тенденции к проявлению себя как части мультикультурного пространства, и, вместе с тем, демонстрацию собственной оригинальности в рамках локализации глобальной культуры. Приверженность конфуцианской модели воспитания может быть объяснена тем, что она позволяет воспитывать ребенка не только в строгости, но и требовать от него полного подчинения (морального и физического). Кроме того, эта модель не подразумевает возможность обсуждения прав ребенка как личности, подавляет конфликт интересов в корне и ориентирует на достижение цели, которая видится общим благом для всех участников воспитательного процесса. Кроме того, привлекательность конфуцианской модели заключается в том, что с течением времени выросший ребенок оказывается старшим по отношению к младшему поколению и приобретает права старшего, регламентирующего отношения. Конечная цель конфуцианского воспитания – достижение сугубо прагматической выгоды: получение образования, упрочнение материальной базы и стабильного процветания семьи.

**Ключевые слова:** этнофор, национальная идентичность, воспитание, островная идентичность, Тайвань.

## THE SPECIFICITY OF ETHNIC CHINESE FAMILY EDUCATION IN THE PRC, TAIWAN AND THE USA

*Ishutina Yuliya Aleksandrovna*, PhD in Culturology, Associate Professor, Chinese Department Chair of the Oriental Institute, School of Regional and International Researches, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation) E-mail: [ishutina.yua@dvfu.ru](mailto:ishutina.yua@dvfu.ru)

The article deals with the specificity of family education in China, Taiwan and the United States. The phenomenon of the “modal personality” is an average type characteristic of the largest number of adult members of society, which accepts it as the norm. Chinese parents, regardless of their country of residence, whether they are mainland Chinese, island Chinese or emigrants, are able to adhere to the Confucian model of behavior in upbringing the children, which indicates that they define their ethnic identity as Chinese. At the same time, the choice of a national identity is in the field of a constructed imaginary community and is conditioned by the social environment and political system of the country in which they live. In the case of the Chinese culture, which is basic for both, the inhabitants of mainland China and island Taiwan, the norm is to follow the Confucian regulations, updated to modern conditions. However, the system of education in Taiwanese society reveals new tendencies to manifest itself as a part of a multicultural space, and, at the same time, to demonstrate its own originality within localization of the global culture. In addition, it does not imply the possibility of discussing the rights of the child as a person, suppressing the conflict of interests at the root and orienting towards the achievement of a goal that is seen as a common good for all participants in the educational process. In addition, the attractiveness of the Confucian model lies in the fact that over time the grown-up child turns out to be older with respect to the younger generation, and acquires the rights of the senior regulating relationship. The ultimate goal of Confucian education is to achieve a purely pragmatic benefit: education, strengthening the material base and family prosperity.

**Keywords:** ethnofor, national identity, education, island identity, Taiwan.

Сравнительные исследования зарубежных специалистов в области этнопсихологии, позволили обнаружить феномен «модальной личности», функционирующий в различных культурах. Под ним подразумевают определенный личностный тип, характерный для наибольшего числа взрослых членов общества, рассматриваемый исследователями как обобщенный этнофор [9, с. 212]. Изучение личности в китайской культуре интересно с точки зрения следования принятой модели поведения в условиях социального окружения, так как оно определяет рамки нормы, способствует возникновению активного мышления и восприятия действительности, а также помогает индивидууму определить свое место в социуме. Актуальность исследования обусловлена тем, что процессы глобализации на современном этапе оказывают заметное влияние на трансформацию и репрезентацию этнического и национального самосознания, в данном контексте рассматриваемого как условный набор взаимозависимых переменных, которые могут быть «переупакованы» в целях конструирования национальной идентичности. Важными рычагами конструирования идентичностей по-прежнему являются учебники, карты, СМИ, система образования и воспитания и т. п. Особыми приметами времени становятся ускорение процессов этнического и национального самоопределения, а также факт деятельного участия в этом процессе семьи как социальной ячейки. В этом случае формирование модальной личности происходит посредством непрерывного воспитательного процесса, воспринимаемого ребенком естественно и с большой степенью доверия.

Вопрос специфики этнопсихологии китайцев детально изучался с конца XIX века; исследования носили описательный характер и были представлены в виде очерков русских и зарубежных миссионеров и участников научных экспедиций [3; 5; 6]. Основополагающие научные труды по проблеме этногенеза принадлежат целой плеяде советских исследователей, таких как В. М. Алексеев, М. В. Крюков, М. В. Софронов, Н. Н. Чебоксаров, В. В. Малявин, К. М. Тертицкий, Н. А. Спешнев, В. Г. Буров, В. Я. Сидихменов, В. В. Собольников [1; 4; 7; 8; 10; 11; 12; 13].

Исследования указанных авторов охватывают различные хронологические рамки становления этнического самосознания китайцев, начиная

с проблем этногенеза древних китайцев и до создания Нового Китая; некоторые из работ помогают решить проблемы методологии, в частности, возможности применения различных трактовок понятия «менталитет», «религия», «этнопсихологический феномен» и т. п. относительно особенностей национального характера китайцев. Как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях акцент делается на существование целого ряда факторов, способных влиять на сознание имплицитно, но ощутимо (страх, неудачи, отчуждение, борьба за статус и т. п.). Решающее значение в самоопределении индивидуума имеют базовые факторы (образование, профессия, социальная мобильность, местожительство).

Наше исследование посвящено вопросу влияния семейного воспитания на процессы конструирования этнического и национального самосознания в эпоху осуществленной модернизации обеих частей китайского общества (КНР и КР). Гипотеза исследования заключается в том, что так называемая «модальная личность» в китайском и тайваньском обществе обладает схожими конфуцианскими характеристиками, одинаково воспринимаемыми положительно на уровне этнической принадлежности во всем Большом Китае. Специфика «модальной личности» в континентальном и островном Китае проявляется тогда, когда возникает необходимость определения национальной идентичности.

Воспитание человека всегда ориентировано на заданную модель поведения, принятую в обществе. Исследователи отмечают необходимость отличать это явление от реального поведения человека в повседневной жизни. Под моделью поведения подразумевается общепризнанный стандарт, сложившийся исторически, заключающийся в себе оценочный смысл. В зависимости от типа культуры может возникать явление субъективной ориентированности на норму: в коллективных культурах одобрение получает поведение в заданных рамках, в индивидуальных – стремление к альтернативному, возможность проявления оригинальности. В случае с китайской культурой, базовой как для жителей континентального Китая, так и для островного Тайваня, нормой является следование конфуцианским уложениям, актуализированным к современным условиям. Тем не менее система воспитания в тайваньском обществе обнаруживает новые тенденции к проявлению

себя как части мультикультурного пространства и, вместе с тем, демонстрированию собственной оригинальности в рамках локализации глобальной культуры.

Вопрос о принципах конфуцианского воспитания достаточно хорошо освещен в научной литературе с разных точек зрения, в том числе и в свете популяризации конфуцианской личности в странах, территориально примыкающих к китайской ойкумене и воспринявших конфуцианство как основу государственного уложения. Небезынтересно проследить воспитательный опыт китайских родителей из континентального Китая, Тайваня и США, имеющих одинаковые ценностные установки, вследствие принадлежности к китайской культуре, но проживающих в странах с разным социально-политическим строем.

В КНР в последнее время стали появляться серии книг, содержащих советы клинических психологов, работающих с детьми дошкольного и школьного возраста. Полученное профессиональное образование позволяет авторам применять на практике принципы западных методик, к примеру, систему Монтессори с классическим китайским подходом заучивания наизусть материала из китайской литературы, математики и смежных областей знаний. Книги о воспитании содержат отсылки к прецедентным именам и событиям китайской истории, в которой всегда найдется достойный пример для подражания. Кроме того, в них много говорится о традиционных китайских ценностях (подчинение старшему, долг, справедливость, любовь к родине и т. п.); все это позволяет задать правильный вектор развития ребенка в современных условиях жесточайшей конкуренции, начиная с дошкольного возраста. Как известно, в китайских детских садах ребенок активно включен в образовательную деятельность: уроки родного языка, математики, музыки и английского вместо игр и прогулок на свежем воздухе, начиная с младшей группы (4 года) и вплоть до подготовительного класса (6,5 лет).

Книги рекомендаций по воспитанию содержат советы относиться к ребенку как к личности (что для классического китайского образования неприемлемо), увещивают родителя «быть требовательным, но либеральным», «подавлять в себе раздражение из-за успехов ребенка в учебе», «соблюдать осторожность в высказывании неодобрения», «ставить незначительные проблемы ре-

бенка выше своих интересов» [18]. Тем не менее они транслируют ориентацию на конфуцианскую модель поведения, указывают, как научить ребенка следовать поведенческим клише, больше известным как «36 китайских стратагем» [14]. Изначально стратагемы применялись в военном искусстве, но затем получили широкое распространение, так как, по сути, они представляют собой план правильного действия в 36 жизненных ситуациях.

Популярность педагогической литературы, сочетающей китайский и западный подход, довольно высока, очевидно, вследствие переосмысления результатов тревожной статистики количества попыток суицида китайских подростков из-за низкой успеваемости в школе или неуспеха на экзаменах. В семьях распространены методы традиционного обучения, при которых многое достигается путем нравственного воздействия. Мировую известность получила этническая китайка Эми Чуа (США), дочери которой воспитывались в крайней строгости, высоком ритме и верности целям, которые преследовала пресловутая «мать-тигрица». В КНР у всех на устах пример бизнесмена Сяо Байю, написавшего книгу с говорящим названием «Папа-волк». Его трое детей поступили в Пекинский университет благодаря тому, что учились в рамках традиционного образования и не участвовали в деятельности, выходящей за рамки школьной программы [15, с. 278].

Итак, оба упомянутых примера видятся успешными с точки зрения достижения поставленной цели, так как дети преодолели высокий порог ожиданий родителей, смогли получить шанс обучения в престижных вузах, удовлетворили родительские амбиции в различных областях знаний и заняли первые места в мировых музыкальных конкурсах. И госпожа Чуа, и господин Сяо призывают своих последователей соблюдать определенные принципы китайского воспитания (приводятся с моими комментариями относительно западного подхода. – Ю. И.):

1) китайскому отцу и матери необходимо быть «строгими до деспотизма», в то время как западные родители «требовательны, но считают, что учеба может быть веселой»;

2) ребенок должен воспитываться только в ортодоксальной семье, полной или неполной, по обстоятельствам, но никак не в семье гомосексуалистов;

3) ученик непременно должен получить множество различных навыков, которые помогут ему преодолеть экзаменационные пороги;

4) дети воспитываются в строгости относительно вопросов пола и семьи, а не получают свободу в проявлении сексуальности;

5) китайской семье надо прививать детям чрезмерную бережливость, тогда как западные родители позволяют своим отпрыскам быть расточительными;

6) родителю, который желает своему ребенку успеха, приходится быть прямым в оценке и не стесняться в выражении неодобрения;

7) учебный процесс подразумевает усердие, а не игру;

8) дети обязаны хорошо учиться ради спокойствия родителей, им не разрешено обсуждать свои права;

9) детям необходимо сдерживать себя и беречь физическое тело, оно принадлежит клану, в то время как зарубежным сверстникам разрешается рисковать;

10) процесс воспитания не обсуждается с детьми, он осуществляется внутри семьи, школа лишь принимает участие, но не считается ведущей в процессе воспитания;

11) родители должны муштровывать, а не поощрять своих взрослых детей;

12) физический недостаток следует воспринимать как следствие неправильных кармических поступков, горе и презрение – вот истинные чувства, которые надлежит испытывать к немощным и калекам [17].

Интересно, что приведенные выше правила сформулированы Эми Чуа и Сяо Байю, социальное окружение которых совершенно различно, в виду того, что Э. Чуа выросла в семье китайских эмигрантов в США, а Сяо Байю проживает в континентальном Китае. Они оба придерживаются традиционных принципов китайского воспитания, которое нацелено на результат, возможно? в ущерб близким отношениям с ребенком. Таким образом, мы можем наблюдать устойчивое сохранение матрицы конфуцианского воспитания, трактующего жесткое подчинение воле старшего, стремление к неустанному труду и послушанию.

В случае с Э. Чуа мы можем предположить, что ощущение этнической идентичности формируется у ее детей, отец которых – американец, по пути отрицания иной этнической идентичности,

но вполне в рамках принятия национальной (американской) идентичности. В случае с этнической идентичностью госпожа Чуа подчеркивает положительный опыт воспитания, накопленный китайской культурой тысячелетиями, но преследует цели, которые помогут детям обрести достойное место в американской действительности.

Сяо Байю выстраивает свою линию в жесткой парадигме получения выгоды в конкурентной борьбе, в которую включены все китайские молодые люди в силу того, что КНР – самая густонаселенная страна в мире. Он репрезентирует свои методы воспитания в строгих рамках конфуцианских идей, следуя принятой модели поведения континентального китайца. Господин Сяо демонстрирует полную приверженность китайским национальным идеям, ориентируя своих детей на жизнь в китайской действительности, несмотря на то, что финансовые возможности обучать своих отпрысков за рубежом у него есть.

Интересный подход проявляют тайваньские родители, которые применяют базовые китайские навыки педагогики наряду с элементами, присущими японскому воспитанию:

1. Обучение может быть игровым, при этом мать должна подавать пример, переживая совместный опыт с ребенком. К слову, состоятельные семьи из континентального Китая стремятся перепоручить совместный опыт новейшей разработке домашнему роботу 小胖子 (Xiǎo Pàngzi). Он запрограммирован на распознавание речи и является настоящей энциклопедией китайской классики и всего того, что требует школьная программа.

2. Тайваньская китаянка постарается сократить время вседозволенности поступкам ребенка (который японцы определяют как возраст до 5 лет) из-за боязни потери лица и страха того, что ее ребенок может оказаться вне социальной группы.

3. Тайваньский ребенок, равно как и китайский, и японский, должен использовать конфуцианские обращения, которые определяют старшего в отношениях, например: «старший брат» – ани (哥哥), «младший брат» – отоото (弟弟), «старшая сестра» – анэ (姐姐), «младшая сестра» – имоото (妹妹). Такие лингвистические нюансы помогают внушить благодарность к взрослым и родителям, которые представляют собой эталон поведения.

4. И континентальные китайцы, и тайваньские родители позволяют себе проявление неж-

ных чувств на уровне оценки ребенка как «драгоценности» 宝宝 (bǎobǎo), но тайваньские дети склонны выражать чувства к маме на уровне «обожания» амае (от англ. admire).

5. Вследствие немногочисленности населения Тайваня (около 3 млн человек), жители этого региона Китая не ставят перед собой задачу воспитать вундеркинда, который превзойдет остальных, но стремятся дать образование как необходимый старт в жизни.

6. По причине отсутствия жесткой конкуренции на Тайване не принято сравнивать детей, предпочтительнее оценка типа «победила дружба», «не стоит выделяться», «не надо противопоставлять себя коллективу».

7. В отличие от японцев, которые не поощряют детей за успехи сладостями, тайваньцы, как и континентальные китайцы, предпочитают угостить ребенка или организовать выход в ресторан.

8. Правильная реакция тайваньского ребенка на чужую беду формируется обществом как привычка провести анализ ситуации и помочь. Континентальный китаец предпочитает не вмешиваться, так как часты случаи вымогательств денежных сумм родственниками пострадавшего, считающими, что тот, кто оказывает помощь, повинен в происшествии.

9. Особое внимание следует уделить отношению тайваньских детей к домашним животным, за которым предстоит ухаживать, в том числе и на улице, дабы не причинять неудобства соседям. В континентальном Китае такая привычка не формируется намеренно, так как считается, что если есть человек, которому платят за уборку, то он должен отработать свою зарплату.

10. Трепетное отношение к деньгам воспитывается в обеих частях Китая: ребенку дарят суммы на китайский Новый год и в день рождения в красных конвертах с надписью 压岁钱 (yāsuìqián), из названия следует, что «деньги растут вместе с ребенком».

11. Во всех регионах Китая одинаково воспитывают бережливость в духе китайской поговорки «钱是挣出来的,也是省出来的» (qián shì zhēngchūláide, yě shì shěngchūláide) – букв. «деньги не только зарабатываются, но и сберегаются».

На первый взгляд, тайваньские китайцы менее строги в воспитании, однако они четко следуют конфуцианской матрице, умело адаптируясь к современным условиям и реалиям тайванского

общества, которое успешно осуществило модернизацию при скудных природных запасах, внешнеполитической напряженности и сложных процессах внутренней политики. Главным своим богатством тайваньцы считают людские ресурсы, но акцент ставится не на дешевизну рабочей силы, а на особый островной менталитет, сочетающий в себе китайское трудолюбие, авантюризм в хорошем смысле слова (предки большинства тайваньцев перебрались в различное время с материка, преодолев различные трудности), а также приобретенное терпение. В этом заключается специфика островной идентичности [16].

Профессор Чжао Юн, долгое время работавший учителем в Китае и добившийся заметного успеха в научно-исследовательской деятельности в свою бытность в США, называет систему образования КНР «одной из лучших (и худших) в мире» [15]. Он справедливо указывает на существование ощутимой разницы между глубиной знаний китайского школьника в области родного языка классической литературы, естественных наук, английского языка и ограниченности в познании фактов окружающей действительности, сведения о которых не входят в школьную программу. Чжао Юн считает, что китайская система воспитания и образования во многом напоминает имперскую систему экзаменов 科局 (kējú), ориентированную на определенный свод знаний китайской истории и литературы, и указывает на очевидное фокусирование на этих областях науки. Вместе с тем китайская система воспитания все же включает иностранные методики, близкие китайскому воспитанию. Так, успех системы Монтессори в китайских детских садах напрямую связан с подходом запоминания наизусть, а не анализа информации. Китайский классический подход в обучении, ориентированный на заучивание, чтение, воспроизведение информации устно или письменно создает прочную основу для абсолютного успеха китайских школьников, которые занимают лидирующие позиции по версии международной аттестации PISA по математике, литературе и естественным наукам [15, с. 111].

Методика заучивания позволяет китайскому школьнику тренировать память настолько хорошо, что студенты младших курсов языковых вузов легко осваивают лексический запас и качественно выполняют задание на пересказ незнакомого текста на иностранном языке, в то же время как

лексико-грамматические задания могут вызывать многократные сложности. Приобретение экстралингвистических знаний, связанных с культурой изучаемой страны, не считается континентальными китайцами обязательным элементом обучения, это можно объяснить не столько отсутствием любознательности, сколько низкой мотивацией к фактам, познание которых требует понимания вещей, располагающихся за пределами китайской ойкумены и от того менее ценных.

Тайваньская молодежь отличается от своих континентальных сверстников большим интересом к миру, вероятно, в силу особенностей географического и политического положения современного Тайваня. Будучи островным государством, Тайвань долгое время представлялся находящимся за пределами Среднего государства, на периферии, в то же время именно островное положение помогает современному тайваньцу сформировать ощущение сопричастности к другим островным цивилизациям: японской, филиппинской, малайской и т. п. Длительная изоляция от континентального Китая в период колониального управления японцами привела к тому, что система воспитания и образования была сформирована по японскому образцу, у китайских тайваньцев были японские имена, что свидетельствует об определенной степени восприимчивости, толерантности и формировании такой национальной черты, как терпение. Изначально это явление трактовалось этнологами как возникающее в ответ на противостояние стихии, первоначальной неустроенности, память о которой еще жива, затем стало толковаться как рефлексия на специфику внешнеполитического положения Тайваня, гармонично вписавшегося в образ «Азиатского сироты», осуществившего экономическое чудо благодаря удивительным качествам тайваньского народа.

Действительно, специфика Тайваня, складывающаяся из множества факторов, определяющих его современное положение, позволяет этой части китайского народа осуществлять альтернативный путь развития искусственно отделенной немногочисленной части китайской нации, вступившей в сложные интеграционные процессы с группами некитайского населения и испытывшими в различные исторические периоды влияние как западной, так и восточной цивилизации. Для успешного развития страны как равноправной участницы мирового сообщества требуется и воспитание личности, которая бы соответствовала осуществлению главной задачи тайваньского правительства – вхождения в мировое сообщество в качестве Китая альтернативного пути развития.

Таким образом, мы можем утверждать, что китайцам (континентальным, островным и эмигрантам хуацяо) присуще проявление национальных чувств и настроений, которые выражают эмоциональное отношение к собственно этнической реальности, базовым национальным ценностям и национальному достоянию. Воспитание, получаемое детьми в континентальном Китае и на Тайване в общих чертах схоже, и в то же время носит ярко выраженную специфику, обусловленную разницей альтернативного развития этих двух частей Китая: центростремительного в КНР и более ориентированного на глобальное сообщество на Тайване. Будучи одним из базовых факторов влияния на процессы самоопределения, наряду с образованием, профессиональной занятостью, местом жительства и социальной мобильностью, воспитание позволяет сформировать человеку понимание своей роли в обществе, осознание личных интересов и помыслов в общественной деятельности и закладывает основу осознания национальной идентичности.

#### Литература

1. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 кн. – М., 2002. – Кн. 1.
2. Арешидзе Л. Г., Крупянко М. И., Крупянко И. М. Воспитание по-японски: 63 правила японских мам. – М.: Международные отношения, 2014. – 232 с. – (Удивительная Япония).
3. Баранов И. Г. Верования и обычаи китайцев. – М.: Муравей-Гайд, 1999. – 304 с.
4. Буров В. Г. Китай и китайцы глазами российского ученого. – М.: ИФ РАН, 2000. – 208 с.
5. Коростовец И. Г. Китайцы и их цивилизация // Жизнь и нравы старого Китая. – Смоленск, 2003. – 282 с.
6. Корсаков В. В. Пять лет в Пекине. Из наблюдений над бытом и жизнью китайцев. – СПб.: Directmedia, 2013. – 186 с.
7. Крюков М. В., Софронов М. В., Чебоксаров Н. Н. Древние китайцы: проблемы этногенеза. – М., 1978. – 342 с.
8. Крюков М. В., Малавин В. В., Софронов М. В. Этническая история китайцев на рубеже Средневековья и Нового времени. – М., 1987. – 311 с.

9. Платонов Ю. П. Психология национального характера: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2007. – 240 с.
10. Сидихменов В. Я. Китай: страницы прошлого. – М.: Русич, 2010. – 215 с.
11. Собольников В. В. Этнопсихологические особенности китайцев. – Новосибирск, 2001. – 517 с.
12. Спешнев Н. А. Дискуссия по этнопсихологии китайцев // Восток-Запад: ист.-культур. альм. – М., 2005–2006.
13. Тертицкий К. Китайцы: традиционные ценности в современном мире: в 2 т. – М., 1994. – 347 с.
14. Харро фон Зенгер. 36 китайских стратагем. – М.: Олимп-бизнес, 2010. – 224 с.
15. Чжао Юн. Кто боится большого злого дракона? Почему в Китае лучшая (и худшая) система образования в мире / пер. с англ. И. Полонской. – М.: Издат. дом Высш. шк. экономики, 2017. – 302 с.
16. Чэнь Цзявэй. Политический стиль тайваньского президента Чэнь Шуйбяня: символика и действительность (2000–2008) // Клио. – 2013. – № 5 (77). – С. 115–119.
17. Чуа Эми. Боевой гимн матери-тигрицы / пер. с англ. Е. Щербаковой. – М.: АСТ: CORPUS, 2013. – 288 с.
18. 魏书生著. 好父母好家庭: 魏书生谈家庭教育/魏书生著. – 桂林漓江出版社, 2017. 5 –246页. (Вэй Шушэн. Беседы о воспитании с Вэй Шушэном). – Гуйлинь: Лицзян, 2017. – 246 с.

## References

1. Alekseyev V.M. *Trudy po kitayskoy literature: v 2 knigakh [Proceedings of the Chinese literature. In 2 books]*. Moscow, 2002. (In Russ.).
2. Areshidze L.G., Krupyanko M.I., Krupyanko I.M. *Vospitanie po-yaponski: 63 pravila yaponskikh mam. Seriya "Udivitel'naya Yaponiya" [Education in Japanese: 63 rules of Japanese moms. A series of "Amazing Japan"]*. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 2014. 232 p. (In Russ.).
3. Baranov I.G. *Verovaniya i obychai kitaytsev [Beliefs and customs of the Chinese]*. Moscow, Muravey-Gayd Publ., 1999. 304 p. (In Russ.).
4. Burov V.G. *Kitay i kitaytsy glazami rossiyskogo uchenogo [China and the Chinese through the eyes of a Russian scientist]*. Moscow, IF RAN Publ., 2000. 208 p. (In Russ.).
5. Korostovets I.G. *Kitaytsy i ikh tsivilizatsiya [The Chinese and their civilization. Zhizn' i nravy starogo Kitaya [Life and customs of old China]*. Smolensk, 2003. 282 p. (In Russ.).
6. Korsakov V.V. *Pyat' let v Pekine. Iz nablyudeniya nad bytom i zhizn'yu kitaytsev [Five years in Beijing. From observations of life and life of the Chinese]*. St. Petersburg, Directmedia Publ., 2013. 186 p. (In Russ.).
7. Kryukov M.V., Sofronov M.V., Cheboksarov N.N. *Drevnie kitaytsy: problemy etnogeneza [Ancient Chinese: the problems of ethnogenesis]*. Moscow, 1978. 342 p. (In Russ.).
8. Kryukov M.V., Malayavin V.V., Sofronov M.V. *Eticheskaya istoriya kitaitsev na rubezhe Srednevekov'ya i Novogo vremeni [Ethnic history of the Chinese at the turn of the Middle Ages]*. Moscow, Nauka Publ., 1987. 312 p. (In Russ.).
9. Platonov Yu.P. *Psikhologiya natsional'nogo kharaktera: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy [Psychology of national character: a textbook for students of higher educational establishments]*. Moscow, Akademiya Publ., 2007. 240 p. (In Russ.).
10. Sidikhmenov V.Ya. *Kitay: stranitsy proshlogo [Psychology of national character: a textbook for students of higher educational establishments]*. Moscow, Rusich Publ., 2010. 215 p. (In Russ.).
11. Sobolnikov V.V. *Etnopsikhologicheskie osobennosti kitaytsev [Ethnopsychological features of the Chinese]*. Novosibirsk, 2001. 517 p. (In Russ.).
12. Speshnev N.A. *Diskussiya po etnopsikhologii kitaytsev [Discussion on ethnopsychology of the Chinese]. Istoriko-kul'turnyy al'manakh Vostok-Zapad [Historical and cultural almanac East-West]*. Moscow, 2005–2006. (In Russ.).
13. Tertitskiy K. *Kitaytsy: traditsionnye tsennosti v sovremennom mire: v 2 t. [Chinese: traditional values in the modern world. In 2 vol.]*. Moscow, 1994. 347 p. (In Russ.).
14. Kharro fon Zenger. *36 kitayskikh stratagem [36 Chinese stratagems]*. Moscow, Olimp-biznes Publ., 2010. 224 p. (In Russ.).
15. Chzhao Yun. *Kto boitsya bol'shogo zlogo drakona? Pochemu v Kitae luchshaya (i khudshaya) sistema obrazovaniya v mire [Who is afraid of the great evil dragon? Why in China is the best (and worst) education system in the world]*. Moscow, Izdatel'skiy dom Vysshhey shkoly ekonomiki Publ., 2017. 302 p. (In Russ.).
16. Chen' Tsyavyey. *Politicheskii stil' tayvan'skogo prezidenta Chen' Shuybyanya: simbolika i deystvitel'nost' (2000–2008) [Political style of Taiwanese President Chen Shui-bian: symbolism and reality (2000–2008)]. Klio [Cleo]*, 2013, no. 5 (77), pp. 115–119. (In Russ.).
17. Chua Emi. *Boevoy gimn materi-tigrity [Battle hymn of the mother-tigress]*. Moscow, AST: CORPUS Publ., 2013. 288 p. (In Russ.).
18. 魏书生著. 好父母好家庭: 魏书生谈家庭教育/魏书生著. – 桂林漓江出版社, 2017. 5 –246页. Vey Shushen. *Besedy o vospitanii s Vey Shushenom [Conversations about education with Wei Shushen]*. Guylin, Litszyan Publ., 2017. 246 p. (In Chinese).

УДК 392

## КУЛЬТУРНОЕ ВЛИЯНИЕ КИТАЙЦЕВ НА АБОРИГЕННОЕ НАСЕЛЕНИЕ УССУРИЙСКОГО КРАЯ В СЕРЕДИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА<sup>1</sup>

*Ткачёва Наталья Николаевна*, кандидат политических наук, доцент департамента психологии и образования Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: nataltk@mail.ru

*Ткачёв Сергей Викторович*, кандидат политических наук, заведующий политехническим музеем Учебно-научного музея Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: sertk@mail.ru

С момента присоединения Уссурийского края к Российской империи в 1860 году китайцы рассматривались властями исключительно как «вредный» элемент колонизации края. И такой подход полностью поддерживается в среде местных чиновников и военнослужащих. Отчасти это объясняется ощущением «жёлтой угрозы». С другой стороны, славянские поселенцы в Уссурийском крае непосредственно конкурировали с китайцами за одни и те же сельскохозяйственные угодья. Кроме того, китайские подданные не подчинялись требованиям российских властей, их невозможно было контролировать. Особо отмечалось, что китайцы в бесчеловечной форме эксплуатируют аборигенов края. Однако реальные отношения между аборигенами и китайцами были гораздо более сложными, особенно в культурной сфере. Цель данной работы – дать объективную оценку культурному влиянию китайцев на аборигенов края в дореволюционный период. В качестве основных источников были использованы в значительной степени неопубликованные полевые дневники В. К. Арсеньева (1906–1909), а также малоизвестная работа С. Н. Браиловского «Тазы или Уди́е» (1902). Основное внимание в статье сконцентрировано на проблемах совместного проживания китайцев и аборигенов в одних селениях, появлении новых видов хозяйственной деятельности и изменениях в быту. Также в статье предпринимается попытка сравнения разных групп аборигенов по степени влияния китайцев и делается вывод о механизме адаптации малочисленного этноса к новой культурной среде.

**Ключевые слова:** китайцы, аборигены, Уссурийский край, культурное взаимодействие, быт, обычаи, адаптация.

## CHINESE CULTURAL INFLUENCE ON THE ABORIGINAL POPULATION OF THE USSURI REGION IN THE MIDDLE 19<sup>TH</sup> – EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY<sup>2</sup>

*Tkacheva Natalya Nikolaevna*, PhD in Politics, Associate Professor of Psychology and Education Department of Art and Humanity School, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: nataltk@mail.ru

*Tkachev Sergey Viktorovich*, PhD in Politics, Head of Polytechnic Museum of Educational Scientific Museum of Art and Humanity School, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: sertk@mail.ru

Since the Ussuri region joined the Russian Empire in 1860, the Chinese was considered by authorities exclusively as a ‘harmful’ element of the colonization of the region. And this approach is fully supported among local officials and military personnel. This is partly due to the feeling of a ‘yellow peril’. On the other hand, Slavic settlers in the Ussuri region directly competed with the Chinese for the same agricultural land. In addition, the Chinese subjects did not obey the requirements of the Russian authorities, they could not be controlled. It was especially noted that the Chinese in inhuman form exploited the aboriginal. However, the real relationship between the aborigines and the Chinese was much more complicated, especially in the cultural

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-009-00393.

<sup>2</sup> The reported study was funded by RFBR according to the research project no.18-009-00393.

sphere. The purpose of this work is to give an objective assessment of the cultural influence of the Chinese on the Aboriginal of Ussuri region in the pre-revolutionary period. The authors of this article use the unpublished field diaries of Vladimir Arsenev (1906-1909) as well as the little-known work of Sergei Brailovsky 'Tazy or Udihe' (1902) as the main sources. The focus of the article is on the problems of living together of Chinese and Aborigines in some villages, appearance of new types of economic activities and changes in everyday life. The authors of this paper also attempt to compare different groups of aborigines according to the degree of influence of the Chinese and draw a conclusion about the mechanism of adaptation of a small ethnic group to a new cultural environment.

**Keywords:** Chinese, Aborigines, Ussuri region, cultural interaction, everyday life, customs, adaptation.

Вопрос, поднимаемый в данной статье, в рамках научного и публицистического дискурса не нов. С момента присоединения Уссурийского края к Российской империи в 1860 году (и даже ранее, – с исследовательских путешествий Л. Шренка, К. Максимовича, М. Венюкова, Н. Аносова, Н. Будищева, Р. Маака в конце 1850-х) начинаются всё более активные контакты с аборигенным и обычным китайским населением – торговцами, промысловиками, земледельцами – и, соответственно, поднимается общественное обсуждение вопросов о возможности совместного проживания, взаимодействия, лояльности российской власти и т. д. Это естественно. Однако вызывает некоторое удивление практически единодушное (хотя и с разной степенью категоричности) отрицательное мнение о китайцах, проживающих на Дальнем Востоке России и, в частности, о них как беспринципных эксплуататоров аборигенов края.

Так, например, у Леопольда Шренка, совершавшего своё путешествие по Уссурийскому краю в 1854–1856 годах, мы находим следующее: «Гольды живут под постоянным страхом быть ограбленными маньчжурскими чиновниками, чувствуя себя кроме того совершенно бессильными против китайских купцов, которые, навязывая им в долг водку, табак, материи для одежды и тому подобные товары, делают их своими неоплатными должниками» [20, с. 58].

Примерно то же самое можно обнаружить у Николая Михайловича Пржевальского: «Добычу же от звериной охоты они (тазы<sup>3</sup>) меняют манзам (местное название китайцев в то время –

<sup>3</sup> Часто встречающееся общее название аборигенов юга Уссурийского края, как правило, подвергшихся значительной китаизации: «Их обыкновенно означают и особым названием, данным им китайцами, – Тац-дзе, а с русским окончанием: Тацзы или Тазы» [19, с. 24].

прим. авт.<sup>4</sup>) на буду, водку и разные другие вещи, для них необходимые. Хитрые манзы держат тазов в постоянной кабале у себя, давая им в долг всё, что для них нужно, и за это обязывают доставлять им всю добычу своей охоты, конечно, по самым ничтожным ценам... Кроме того, женщины их часто поступают к манзам в наложницы» [16, с. 194–195]. Вторит ему начальник переселенческого управления края Фёдор Фёдорович Буссе: «Аборигены... занимаются промыслами... в качестве рабочих у хозяев манз, поработивших гольдов и тазов неоплатными долгами» [8, с. 18]. Ещё жёстче звучат слова известного исследователя севера края в то время подполковника Генерального штаба Ивана Павловича Надарова: «Орочоны... мало того, что состоят в неоплатном долгу у китайцев, они ещё находятся почти что в крепостном состоянии у последних... Я готов даже сказать, что орочоны состоят в рабстве у китайцев. Китаец считает себя в праве во всякое время без суда учинить расправу над орочоном и отобрать у него все имущество, не исключая оружия и огнестрельных припасов. Ещё не так давно то время, когда те же китайцы позволяли себе отбирать жен и детей и продавать их другим орочоном или китайцам» [14, с. 114].

Выдающийся российский экономист Александр Аркадьевич Кауфман, совершавший в 1901 году путешествие по тем же местам, в своих дневниках передает слова местного пристава: «Орочёны у китайцев в долгу, как в шелку; китайцы, положим, и хлебопашеством занимаются, а больше промышляют орочёнами: торгуют с ними, снаб-

<sup>4</sup> Маньцзы, то есть не Маньчжуры, а китайцы, или выходцы из Китая... Здесь уже начинают называть китайцев, временно или постоянно живущих в маньчжурии, маньцзами; многие китайцы, говоря о своей национальности, тоже называют себя не Хань жень (Китайцы), а маньцзы [15, с. 34].

жают их в долг хлебом, порохом, – всем, что им нужно, а от них берут за это соболей, женьшень; ну, а с неисправными должниками не церемонятся – судят их своим судом, подвешивают за связанные руки или вниз головой, бьют особенною палкой, с оглоблю толщиной» [11, с. 122].

Из положительных оценок на память приходит лишь публикация Олимпиады Васильевой, проживавшей в 1870–1871 годах вместе с мужем – врачом – в гавани Св. Ольги: «Сближению между манзами и тазами самое тесное; они нуждаются друг в друге: манз снабжает таза различными товарами и жизненными припасами; таз же хороший охотник и снабжает манза плодами своей охоты; самая же главная причина сближения – холостая жизнь манз, которые женятся на тазачках» [9, с. 70].

Вообще, китайцы как «вредный» элемент колонизации края не только безусловно доминируют в публикациях того времени на данную тему, но такой подход полностью поддерживается в среде местных чиновников и военнослужащих. Отчасти это объясняется, вполне, кстати, понятным ощущением «жёлтой угрозы». С другой стороны, славянские поселенцы в Уссурийском крае непосредственно конкурировали с китайцами за одни и те же сельскохозяйственные угодья [18]. Кроме того, «китайские подданные не подчинялись требованиям российских властей, их невозможно было контролировать, они не поддавались никаким мерам для регулирования порядка пребывания их на российской территории» [13, с. 34].

Один из самых известных критиков китайского присутствия в регионе – Владимир Клавдиевич Арсеньев. В его весьма обширном опубликованном наследии данному вопросу уделяется особое внимание, он из публикации в публикации возвращается к этой тематике, и при этом наделяет китайцев впечатляюще неприятным набором человеческих качеств. Из положительных – пожалуй, только гостеприимство, этническая сплочённость и неприхотливость (разумеется, последние два качества также оказываются проблемой для российских властей). При этом Арсеньев остаётся наиболее авторитетным исследователем края, который в ходе своих многочисленных сухопутных экспедиций непосредственно наблюдал взаимоотношения аборигенов края и китайцев. Конечно, его мнение для нас очень важ-

но. Поэтому мы обратились к первоисточнику – путевым дневникам Арсеньева, которые он вёл во время экспедиций (1906–1909).

Изучая эти материалы, мы пришли к выводу, что реальные отношения между аборигенами края и китайцами были гораздо более сложными, чем это кажется по прочтении опубликованных материалов Арсеньева. Ниже мы приведём примеры из этих дневников, которые касаются межкультурных обменов и социальных противоречий между аборигенами края и китайцами и при этом часто не укладываются в общепринятую парадигму.

Также нам показалось интересным добавить здесь мнение Сергея Николаевича Браиловского, человека совершенно неординарного, обладавшего, безусловно, независимой точкой зрения, непрофессионального путешественника с немного наивным взглядом на мир. Известный в России педагог и специалист по средневековой русской литературе<sup>5</sup> он достаточно случайно оказался на Дальнем Востоке в последние годы XIX века и с огромным энтузиазмом включился в деятельность Общества изучения Амурского края, оставив здесь после себя монографию «Тазы или Удихэ» [7] (малая золотая медаль Императорского русского географического общества), а также многочисленные заметки в местной прессе о своих путешествиях. Кроме всего вышеперечисленного, взгляд Браиловского нам интересен ещё и потому, что он не являлся ни государственным чиновником, ни военнослужащим, то есть был свободен в своих оценках от мнения местных властей.

Мы позволили себе объединить высказывания этих исследователей не в хронологической последовательности, а по различным вопросам культурного взаимодействия. Цель данной работы – дать объективную оценку культурному влиянию китайцев на аборигенов края в дореволюционный период.

### Совместное проживание

Китайцы начали проникать в Уссурийский край в начале XIX века<sup>6</sup>. Основная особенность этого переселения заключалась в том, что до конца XIX века мигрантами оставались практически исключительно мужчины (см. рис. 1). Это

<sup>5</sup> Об этой сфере деятельности учёного см. [12].

<sup>6</sup> О времени появления китайцев в Южно-Уссурийском крае см. [17].

создавало значительный гендерный дисбаланс, отягощённый традиционным дефицитом женщин у аборигенов региона.

*Семьи тут (село Кэмэ на р. Такхома) смешанные, потому что манзы поженились на женщинах уди́хэ; происшедшее поколение женится между собою, и происходит сильное смешение крови уди́хэ и манзовской. Лучшие всего это будет видно из следующего указания на состав семей. В первой фанзе 10 жителей: хозяин-китаец женат на женщине уди́хэ; родившийся от этого брака сын женат на уди́хэ и имеет от брака с нею двух дочерей и одного сына. Кроме названных членов семьи, здесь живёт – работник с женою, оба уди́хэ и работник – манза (5 м., 5 ж.). В другой фанзе из 8 жителей – два китайца, один кореец, остальные – уди́хэ (6 м., 2 ж.); в третьей фанзе все пять жителей – уди́хэ (3 м., 2 ж.), в четвертой из 9 жителей (6 м., 3 ж.) три китайца; пятая состоит из 3 манз; шестая из уди́хэ (2 м., 2 ж.). Во временном балагане, встреченном при устье Такхомы жили пастухи – один уди́хэ, другой – китаец [7, с. 50–51].* Этот случай является вполне типичным для региона образцом совместного полиэтничного проживания. Очень часто рядом с корейскими поселениями находилось несколько китайских фанз, хозяева которых имели корейских жён. Однако стоит отметить одну, обнаруженную нами, особенность – на фанзе, где хозяин – китаец, а жена – кореянка, практически не встречаются коренные жители края ни в качестве «работников», ни в качестве «проживающих» [17, с. 173].

*На р. Та-Судухэ в фанзах уди́хэ я встречал манз-стариков, кормимых потому только, что последние долго с ними жили вместе, чрез что сделались “всё равно, как родственники” [7, с. 145].* Это – интересное замечание, которое нам встречается только в работе С. Н. Браиловского. Оно объясняет значительное число престарелых китайцев, живущих у тазов по переписи Висленёва 1879 года.

*Китаец, женившийся на ороченке, называет себя тазой и уже претендует на землю [1, с. 58].* С одной стороны, это наблюдение Арсеньева говорит о том, что среди китайцев отсутствовала этническая нетерпимость. С другой – эта особенность позволяла им свободно «мимикрировать» в тазов, если это было экономически выгодно. Последствия этого мы можем увидеть в

следующей информации Браиловского. *Тазы эти в 1895 году были изгнаны вместе с манзами с Сучана по одному сплошному недоразумению, вследствие незнакомства пристава Маркова с племенным составом Сучанского участка [6, с. 33].*

Тем не менее китайцы занимают доминирующее положение в таёжных районах края. *На каждой реке есть китайский старшина, который является как бы административным начальником местного населения. Его все слушаются и решению его все беспрекословно подчиняются [1, с. 15].* Как и всюду в северных районах, куда только проникли манзы, начальниками долины, то есть во главе управления стоят китайцы, орочи же никакими правами не пользуются и составляют нечто вроде низшей касты [4, с. 59]. Это положение Арсеньева достаточно спорно, и он сам в других местах своих дневников говорит об этом. Дело в том, что исследователь находится под впечатлением известных ему «законов» («Гуан-и-хуэй»), которыми регулировались отношения китайцев и аборигенов в таёжных районах края. Реальность же, как это обычно бывает, далеко расходится с любимыми регламентами.

*За всё время пребывания своего среди уди́хэ, и на Сучане, и на побережье Татарского пролива, я нигде не встретил такого хорошего (относительно) земледельческого инвентаря, какой всюду имеется у манз. Не видя во дворах уди́хэ ни плуга, ни быка, ни лошади, я с удивлением спрашивал, каким образом они обрабатывают подчас довольно обширные поля. Ответ получался всегда один и тот же: «манзы даром дают». Впрочем, по словам ольгинского пристава г. Шкуркина, уди́хэ, живущие близ залива св. Ольги, некогда, не так давно, имели большой сельскохозяйственный инвентарь и скот, но манзы сумели всё прибрать к своим рукам [7, с. 86–87].* К этому наблюдению Браиловского следует отнестись с осторожностью, ведь и земледелие, и скотоводство, а также, соответственно, сельскохозяйственный инвентарь оказались знакомы местным коренным жителям практически исключительно через посредство китайцев. Возможно, ольгинский пристав слабо различал манз и уди́хэ.

*Когда китаец придет к своему должнику, он живёт в его доме на полном иждивении, ест сам, кормит своих собак и ни копейки, ни за что не платит. По обычаю гостеприимства и орочи отказать не могут и часто отдают последнее*

[3, с. 49]. По-видимому, такое злоупотребление гостеприимством действительно имело место и может трактоваться, как форма экономического принуждения. Однако это явление не носило этнического характера: задерживались у своих должников и гилякские торговцы, и русские.

Конкуренция манз, людей денежных, ведёт к тому, что многие удийэ осуждаются на невольное одиночество. Мне лично приходилось встречать до десятка бобылей, которые в течение сорока лет не собрали денег для покупки жены [7, с. 175]. Эта проблема являлась одной из основных причин, приводивших к сокращению коренного населения и его ассимиляции в рассматриваемый период. Частично этого вопроса мы коснёмся ниже, хотя он требует гораздо более глубокого анализа. Можно лишь отметить, что это – интересный пример влияния чисто экономического фактора на выживание этноса в целом. При этом не стоит преувеличивать значение и «покупки» жены – она могла при желании всегда вернуться к родителям.

Замужняя женщина очень легко смотрит на свои отношения ко всем посторонним мужчинам. Муж также знает это, но не ревнует жену. Ревность в нём проявляется, если жена его отдаётся другому в его присутствии. Сплошь и рядом случалось, когда ороц делится женой со своим кредитором, нарочно уступая ему своё брачное ложе, уходя для сего на время из своего жилища [4, с. 83]. Вопрос «нравственности» аборигенов края, на самом деле, очень волновал исследователей, но широкой публике были известны только красочные описания насилия китайцев-кредиторов над жёнами и детьми несчастных туземцев-должников. По информации из путевых дневников Арсеньева ситуация выглядит несколько иначе. Женщин действительно не хватало вследствие, в первую очередь, мужского характера китайской миграции в край. Однако проституции не было – вопрос решался просто значительной свободой нравов среди женщин. Для мужа, в свою очередь, более значимым был увод жены в другой дом, а не её измена.



Рисунок 1. (Китайки). Рисунки мальчика-гольда из миссионерской школы селения Найкин (р. Амур) [5, с. 110–111].

Вызывает интерес вопрос о том, где мальчик с нижнего течения Амура мог увидеть китайку. Можно предположить, что он бывал в Маньчжурии на р. Сунгари.

### Новые виды деятельности

Непосредственные изменения жизненного уклада, в первую очередь, проявляются в изменении сфер деятельности. Аборигены нашего региона были, прежде всего, охотниками. Под влиянием новых условий они, в основном, лишь немного меняют специализацию, которая требует уже имеющихся навыков – соболевание, добыча пантов<sup>7</sup>, работа проводником, даже поиск женьшеня. Земледелие всё же остаётся побочным видом деятельности, даже несмотря на то что рацион питания стал более разнообразным. Но в любом случае здесь мы видим исключительное влияние китайцев.

*Нет сомнения, что охоту за пантами создали манзы. По рассказам старожилков, глубоких стариков, до прихода манз в долину р. Та-Судухэ, там было очень много пантов, так много, что им не придавали никакой цены и проигрывали в карты. Когда же пришли сюда манзы, панты повысились в цене, но их стало совсем мало [7, с. 77].* Этот отрывок из работы Браиловского имеет двусмысленный характер: пантование было у аборигенов до прихода манз, но панты ничего не стоили, а охоту за пантами создали манзы. На самом деле тазы, по-видимому, добывали панты по случаю, задолго до прихода в край китайцев, – покупать их могли, например, маньчжуры, – но при этом именно в Китае существовал крупный спрос на молодые рога. С другой стороны, конечно, нет сомнения, что пантование, как одну из самых важных сфер деятельности уссурийских коренных жителей, создали китайцы.

*Истребление лесов пожарами и уменьшение из года в год зверя, случайность нахождения женьшеня, не всегда удачный лов рыбы побуждают уди́нэ, особенно там, где он соприкасается с манзами, ввести новый фактор в своё экономическое существование. Я говорю о земледелии... Тех уди́нэ, которые умеют садить картофель, научили этой отрасли хозяйства манзы... На р. Самарге в огородах, кроме картофеля, на-*

<sup>7</sup> Молодые рога оленей (марал, изюбрь, пятнистый олень).

*чинают возделывать немного буды, тоже по примеру китайцев [7, с. 86]. Китайцы научили орощён удобнее и лучше обрабатывать землю, показали, как молоть хлеб жерновами и т. д. [1, с. 16]. Не более 20 лет назад ороши не имели никакого понятия ни о муке, ни о чумизе [5, с. 3].* Именно китайцы принесли аборигенам уссурийской тайги навыки земледелия. Стоит отметить, что им очень понравились китайские крупы (буда, гаолян), как лакомство ели японский рис (русскую гречу есть отказывались, подаренные сухари поначалу выбрасывали, но постепенно привыкли), при этом всё-таки земледелие оставалось занятием второстепенным и, в основном, женским.

### Изменения в быту

Бытовые изменения в жизни коренных жителей края под влиянием китайцев были очень значительны, и это – одна из немногих сфер их взаимодействия, которая не подвергалась обструкции со стороны российских исследователей. В целом, конечно, эти изменения должны были нести положительный характер. Но не стоит забывать, что они стимулировали товарные отношения, в которых коренным жителям трудно было оказаться в выигрыше. Китайцы при этом не просто торговали, а формировали новые потребности у аборигенов, заставляя их, в конце концов, более интенсивно трудиться.

*«Прежде было совсем не так, как теперь. Когда манз не знали, тогда всё – одежда и домашняя утварь – делалось из бересты и кож; ваты и дабы тогда не было, не было!» – так жаловалась мне старая женищина – уди́нэ [7, с. 133]. Ещё очень недавно, лет 20–30 тому назад все ороши носили исключительно одежду из кожи зверей и рыбьей кожи и только теперь начали покупать сукно, полотно, дрель и шить из них себе костюм [5, с. 3].*

В южной части территории уди́нэ чаще попадают подушки второго сорта, в чём нельзя не видеть влияния китайцев. Там же часто встречаются манзовские одеяла, так называемые «тигры», то есть простые шерстяные одеяла с изображением тигра и черным подкладом [7, с. 131].

Торговля не ограничивалась одеждой. Традиционно аборигены края охотились с помощью лука и копья. Китайцы привезли в уссурийскую тайгу огнестрельное оружие, которое очень бы-

стро стало незаменимым для каждого охотника. Уже с появлением китайских купцов незадолго до явления русских очень изредка у орочей стали появляться фитильные китайские изношенные старые ружья, купленные за большие деньги [5, с. 2]. Арсеньев сообщает о появлении в крае после русско-японской войны многочисленных случаев продажи абorigенам и китайцам с японских судов русских винтовок по бросовой цене. Надо отметить, что российские законы запрещали владеть огнестрельным оружием на своей территории иностранцам, то есть коренные жители края могли иметь в пользовании ружья, а китайцы нет. Впрочем, манзы в тайге даже не пытались этот закон соблюдать.

#### Ответная реакция на иную культурную среду

Наконец, мы решили продемонстрировать, каким образом этническая группа пытается сохранить свою идентичность в изменившейся культурной среде. Мы только коснёмся этого вопроса, потому что он, на самом деле, чрезвычайно сложен, и человечество выработало массу вариантов его решения разной степени завершённости: от ухода (для избегания любых контактов) до полной культурной и этнической ассимиляции (либо растворение своей группы в чужом обществе, либо поглощение чужой группы в своей). В конце концов, в истории немало примеров и этноцида. В любом случае, этнос, как некая общность, достаточно консервативен и имеет «инстинкт самосохранения», который выражается в культивировании и защите своих особенностей – своего языка, фольклора, одежды, системы матримониальных отношений и табу, в общем, всего того, что мы называем национальной культурой.

В этом отношении весьма примечательно сравнение, данное Арсеньевым в путевых дневниках экспедиции 1908–1909 годов, двух родственных этносов – орочей Императорской гавани и кэка<sup>8</sup> (кякала, тазы). Первые заселяли север Уссурийского края, вторые – юг. Соответственно, большому влиянию китайцев были подвержены именно кэка. Более того, Браиловский приводит следующее авторитетное мнение архимандрита Палладия: «Кякала были прежде в Хуньчуньской области (северный Китай – прим. авт.), но те-

перь, по-видимому, сосредоточились в середине Уссурийского поморья. Это племя заслуживает особого внимания»<sup>9</sup>. С точки зрения Арсеньева, кэка и орочи Императорской гавани – очень близкие родственники. При этом: *Орочи, живущие в Императорской гавани, считают себя чистыми, настоящими орочами. Такими же считают и орочей с р. Коти... Орочей, живущих на р. Тоотчи до Самарги они не считают «орочами» в полном смысле этого слова. По их словам, это не чистые орочи и они называют их «кэка»* [5, с. 78].

#### Одежда и внешний вид

*Кэка одеваются иначе, чем орочи. Орочи одеваются просто, расшитый костюм имеют только женщины, у кэка расшитые костюмы носят и все мужчины* [5, с. 78–79].

*Чистые орочи давно уже изменили свою одежду под влиянием русских. Всё меньше и меньше можно видеть одежду из кожи (сохатый) и из рыбьей кожи. Кэка чаще одеваются в рыбью кожу и кожи зверей* [5, с. 81].

*Орочи говорят, что кэка часто одеваются по-китайски* [5, с. 79].

*Орочи носят одну косу, женщины их – две косы; у кэка и мужчины, и женщины носят по две косы* [5, с. 79].

*Чистые орочи (старики) принципиально носят в носу серьги (сандиха). Молодые уже редко носят* [5, с. 105]. Примечательно, что у О. Васильевой (1872 год, то есть за 36 лет до наблюдений Арсеньева) находим: *отличительная же черта Таз – серьга в носу* [9, с. 67] (бухта Св. Ольги, которую описывает Васильева, это территория распространения кэка, и по её описанию это – кэка).

#### Язык

*Чистые орочи не говорят по-китайски. Кэка все говорят по-китайски* [5, с. 79].

#### Матримониальные отношения

*По их мнению (орочей Императорской гавани), в жилах кэка есть часть крови китайской. Тем не менее чистые орочи часто берут себе в жёны женщин от кэка.*

*Орочи могут себе брать в жёны девушку из другого, но родственного народа, например, от гольдов и тунгусов, но не было случая брака с русской или китайской женщиной, или с якуткой. У кэка допускается брак между очень близ-*

<sup>9</sup> Из неизданных «Дорожных заметок на пути от Благовещенска чрез Японию в Пекин» арх. Палладия (цит. по [7, с. 6]).

<sup>8</sup> Чаще всего их отождествляют с тазами.

кими родственниками. Например, брат и сестра от одного отца, но разных матерей имеют право вступить в брак. У орочей этого не допускается [5, с. 81–82].

#### Табу

У кэка сестра не будет есть медведя, если его убил родной брат, у чистых орочей этого нет [5, с. 79]. То есть кэка слепо следуют предписанной традиции. И это при том, что у них не сохранился «медвежий праздник» (общая традиция у аборигенов Приморья, Приамурья, Сахалина, Хоккайдо), по мнению Браиловского, из-за их кочевого образа жизни и, соответственно, невозможности год содержать медведя.

В общем, хотя кэка и не чистые орочи, но более сохранили свою единую самобытность, чем орочи Императорской гавани [5, с. 81]. Такой вывод делает Арсеньев. И это кажется немного странным, ведь именно кэка уже достаточно долго живут в окружении китайцев и в значительной степени подверглись ассимиляции. Дело в том, что Арсеньев оценивает «самобытность» чисто внешне, через одежду, причёску и т. п. Но наиболее важными элементами культуры, сохранение которых означает сохранение и воспроизводство этноса, являются язык и брачные отношения (из рассмотренных нами выше).

Орочи Императорской гавани сохраняют свой язык, а браки допускают только с женщинами из родственных тунгусских племён. При этом мало внимания уделяют внешним атрибутам этноса, разнообразят одежду, если это удобно и т. д. С кэка – противоположная ситуация: продолжительное существование в окружении китайцев приводит к размыванию основных этнических

особенностей, в первую очередь, исчезает язык. (Летом 1896 года Браиловский на р. Та-Судухэ нашёл «престарелую тазачку Орлгуэго, сохранившую в памяти до двух сотен тазовских слов» [6, с. 34]).

Этнос сопротивляется этим тенденциям, поощряя практику внутригрупповых браков. Но так как эта группа остаётся очень немногочисленной, с течением времени она вынуждена перейти в другую крайность и, наоборот, полностью либерализовать брачные отношения. Это требует какой-то компенсации, и кэка находят её в сохранении внешних атрибутов своей самобытности – прежде всего, в одежде. Похоже, такой алгоритм – обычное явление в жизни исчезающих этносов.

В данной статье мы не ставили перед собой задачу выступить в качестве адвокатов китайского присутствия в регионе того времени, но постараться более объективно посмотреть на этот вопрос. Да, отношения манз с аборигенами были весьма специфичны. Мы действительно встречаем элементы эксплуатации аборигенного населения, но также наблюдаем и вполне терпимые межэтнические связи. Характерно, что китайцы могли вполне успешно «мимикрировать» в аборигены, и это не обязательно преследовало какую-то чисто материальную цель. Известно, что в местных китайских «законах» (например, «Гуан-и-хуэй») положение аборигенов было хоть и подчинённое, но как к младшим братьям в одной общине. Наверное, с этой точки зрения и нужно рассматривать их взаимоотношения. При этом культурное китайское влияние на аборигенов (во всяком случае на тазов) было подавляющим.

#### Литература

1. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1906 года. – № 3 // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 2.
2. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1907 года. – № 1 // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 5.
3. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1907 года. – № 3 // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 7.
4. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1907 года // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 6.
5. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1908–1909 годов // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 10.
6. Браиловский С. Н. Отчёт по командировке на Сучан летом 1896 года С. Н. Браиловского // Зап. О-ва изучения Амур. края. – 1899. – Т. VII. – Вып. 2. – С. 25–37.
7. Браиловский С. Н. Тазы или Удихэ (опыт этногр. исслед.). – СПб., 1902. – 223 с.
8. Буссе Ф. Ф. Переселение крестьян морем в Уссурийский край в 1883-1893 годах. – СПб., 1896. – 165 с.
9. Васильева О. Гавань Св. Ольги // Изв. Император. рус. геогр. о-ва, 1872 год. – СПб., 1873. – Т. VIII. – С. 55–71.
10. Висленев. Корейцы и инородцы Юж.-Уссур. края Примор. обл.: сб. глав. офиц. док. по управлению Вост. Сибирью. Т. IV. Инород. население Приамур. края. Вып. 2. – Иркутск, 1884. – 479 с.

11. Кауфман А. А. По новым местам. (Очерки и путевые заметки) 1901–1903. По Амуру и Приамурью. В Уссур. крае. – СПб., 1905. – 354 с.
12. Лазарев Ю. В. «Скромный рыцарь русской науки»: С. Н. Браиловский и его науч.-пед. деятельность // Вестн. Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина. – 2010. – № 4. – С. 21–34.
13. Матюнин Н. Г. Записка о китайцах и маньчжурах, проживающих на левом берегу Амура // Сб. геогр., топогр. и стат. мат-лов по Азии. – СПб., 1894. – Вып. 58. – С. 33–39.
14. Надаров И. Северно-Уссурийский край // Зап. Император. рус. геогр. об-ва. По общей географии. – СПб., 1887. – Т. XVII, № 1. – 167 с.
15. Палладий. Дорожные заметки на пути от Пекина до Благовещенска чрез Маньчжурию в 1870 году. – СПб., 1872. – 130 с.
16. Пржевальский Н. М. Инородческое население в южной части Приморской области // Изв. Император. рус. геогр. о-ва. – СПб., 1869. – Т. V. – С. 185–201.
17. Ткачёв С. В. Китайцы Южно-Уссурийского края по переписи В. Н. Висленева (1879 год) // Этногр. обозрение. – 2017. – № 5. – С. 159–177.
18. Ткачёв С. В., Ткачёва Н. Н. Истоки конкуренции между русскими и китайскими поселенцами в начальный период колонизации Южно-Уссурийского края (середина XIX – начало XX века) // Этногр. обозрение. – 2016. – № 1. – С. 104–121.
19. Шренк Л. Об инородцах Амурского края. – СПб., 1883. – Т. 1. – 332 с.
20. Шренк Л. Об инородцах Амурского края. – СПб., 1903. – Т. 3. 169 с.

#### References

1. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1906, no. 3. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 2. (In Russ.).
2. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1907, no. 1. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 5. (In Russ.).
3. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1907, no. 3. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 7. (In Russ.).
4. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1907. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 6. (In Russ.).
5. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1908–1909. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 10. (In Russ.).
6. Brailovskiy S.N. Otchet po komandirovke na Suchan letom 1896 goda S.N. Brailovskogo [Report of S.N. Brailovsky about the Business Trip to Suchan in the Summer of 1896]. *Zapiski Obshchestva izucheniya Amurskogo kraya [Notes Society for the study of the Amur region]*, 1899, vol. VII, iss. 2, pp. 25-37. (In Russ.).
7. Brailovskiy S.N. *Tazy ili Udikhe (opyt etnograficheskogo issledovaniya) [Tazi or Udihe (The Experience of Ethnographic Research)]*. St. Petersburg, 1902. 223 p. (In Russ.).
8. Busse F.F. *Pereselenie krest'yan morem v Ussuriyskiy kray v 1883-1893 godakh [The resettlement of peasants by sea to the Ussuri region in 1883-1893]*. St. Petersburg, 1896. 165 p. (In Russ.).
9. Vasilyeva O. Gavan Sv. Olgi [St. Olga Harbor]. *Izvestiya Imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva [News of the Imperial Russian Geographical Society]*, St. Petersburg, 1873, vol. VIII, pp. 55-71. (In Russ.).
10. Vislenov. Koreytsy i inorodtsy Vuzhno-Ussuriyskogo kraya Primorskoy oblasti [Koreans and Native People of South-Ussuri Area]. *Sbornik glavneyshikh ofitsial'nykh dokumentov po upravleniyu Vostochnoy Sibir'yu*. Vol. IV. Inorodcheskoe naselenie Priamurskogo kraya. Iss. 2. Irkutsk, 1884. 479 p. (In Russ.).
11. Kaufman A.A. *Po novym mestam. (Ocherki i putevye zametki) 1901–1903. Po Amuru i Priamuryu. V Ussuriyskom krae [Along New places. (Essays and Travel Notes) 1901-1903. Along Amur and the Amur Region. In the Ussuri Region]*. St. Petersburg, 1905. 354 p. (In Russ.).
12. Lazarev Yu.V. “Skromnyy rytsar' russkoy nauki”: S.N. Brailovskiy i ego nauchno-pedagogicheskaya deyatel'nost' [‘The Modest Knight of Russian Science’: S.N. Brailovsky and His Scientific and Pedagogical Activity]. *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina [Bulletin of the Ryazan State University named for S. Esenin]*, 2010, no. 4, pp. 21-34. (In Russ.).
13. Matyunin N.G. Zapiska o kitaysakh i man'chzhurakh, prozhivayushchikh na levom beregu Amura [The Note about Chinese and Manchurians Living on the Left Side of Amur]. *Sbornik geograficheskikh, topograficheskikh i*

- statisticheskikh materialov po Azii [A collection of geographical, topographical and statistical materials on Asia].* St. Petersburg, 1894, iss. 58, pp. 33-39. (In Russ.).
14. Nadarov I. Severno-Ussuriyskiy kray [The North Ussuri area]. *Zapiski Imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva. Po obshchey geografii [Notes of the Imperial Russian Geographical Society. In general geography].* St. Petersburg, 1887, vol. XVII, no. 1. 167 p. (In Russ.).
  15. Palladiy. *Dorozhnye zametki na puti ot Pekina do Blagoveshchenska chrez Manchhuriyu v 1870 godu [Travel Notes on the Road from Beijing to Blagoveshchensk through Manchuria in 1870].* St. Petersburg, 1872. 130 p. (In Russ.).
  16. Przhevalskiy N.M. Inorodcheskoe naseleniye v yuzhnoy chasti Primorskoy oblasti [Aborigines in the South Part of Ussuri Area]. *Izvestiya Imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva [News of the Imperial Russian Geographical Society].* St. Petersburg, 1869, vol. V, pp. 185-201. (In Russ.).
  17. Tkachev S.V. Kitaytsy Yuzhno-Ussuriyskogo kraya po perepisi V.N. Visleneva (1879 god) [The Chinese of the South Ussuri Region According to the V.N. Vislenev Census (1879)]. *Etnograficheskoe obozrenie [Ethnographic review],* 2017, no. 5, pp. 159-177. (In Russ.).
  18. Tkachev S.V., Tkacheva N.N. Istoki konkurentsii mezhdru russkimi i kitayskimi poselentsami v nachal'nyy period kolonizatsii Yuzhno-Ussuriyskogo kraya (seredina XIX – nachalo XX veka) [The Origins of Competition Between Russian and Chinese Settlers During the Early Period of Colonization of the South Ussuri Area (mid. 19th- early 20th Centuries)]. *Etnograficheskoe obozrenie [Ethnographic review],* 2016, no.1, pp. 104-121. (In Russ.).
  19. Shrenk L. *Ob inorodtsakh Amurskogo kraya [About Aborigines of Amur Region].* St. Petersburg, 1883, vol. 1. 332 p. (In Russ.).
  20. Shrenk L. *Ob inorodtsakh Amurskogo kraya [About Aborigines of Amur Region].* St. Petersburg, 1903, vol. 3. 169 p. (In Russ.).

УДК 7.079

## СИМВОЛИЗМ ВОДЫ В ФЕСТИВАЛЕ ВХОДА В ГОРОД ФРАНЦУЗСКИХ КОРОЛЕЙ В ПЕРИОД ВОЗРОЖДЕНИЯ

**Макарова Нина Ильинична**, кандидат культурологии, доцент кафедры философии и гуманитарных наук, Новосибирский государственный университет экономики и управления (г. Новосибирск, РФ).  
E-mail: siberianalchemy@gmail.com

Символизм воды играл существенную роль в организации фестиваля входа в город французских королей в период Возрождения. Фестиваль входа знакомил население с новым монархом и способствовал определению властных отношений между правителем и городом. Правитель, посещая город после своей инаугурации, подтверждал традиционные привилегии жителей, а город, в свою очередь, принимал короля как своего «сеньора», выражая свою верность монарху. Если в ранний ренессансный период вода в большей степени символизировала сакральное значение фигуры государя, способного «усмирить» природную стихию, а также преобразить город в цветущий сад, а воду превратить в вино, то, при сохранении идеи власти монарха над природной стихией, постепенно на первый план в XVI веке в организации фестиваля входа стали выходить мотивы морских путешествий и сражений на воде. Начиная с правления Франциска I почти в каждом фестивале входа использовалась морская тематика, интерес к которой был связан в первую очередь с Великими географическими открытиями, освоением новых территорий и идеей создания империи. Тематика римского императорского триумфа стала преобладать над религиозными мотивами, характерными для более раннего периода, и античные божества заменили собой в значительной степени библейские персонажи. Преобладание античной тематики отразило также растущее значение гуманистической элиты, подчеркивающей значение не только военной мощи, но также наук, искусств и законодательства в строительстве сильного централизованного государства.

**Ключевые слова:** французский Ренессанс, фестиваль входа в город, символизм воды.

## THE SYMBOLISM OF WATER IN THE FESTIVAL OF FRENCH ROYAL ENTRY IN THE RENAISSANCE

*Makarova Nina Ilyinichna*, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Philosophy and Humanities, Novosibirsk State University of Economics and Management (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: siberianalchemy@gmail.com

The symbolism of water played a significant role in the organization of Royal entry festival in France in the Renaissance. The festival introduced the city population to the new monarch and symbolically shaped the power relations between the ruler and the city. The ruler, visiting the city after his or her inauguration, confirmed the traditional privileges of the inhabitants. The city, in turn, took the king as its “Signor,” expressing its loyalty to the monarch. In the early Renaissance period, water symbolized to a large extent the sacred nature of sovereignty, demonstrating the power of the monarch to “pacify” water, as well as transform the city into a blooming garden and to turn water into wine. Since the reign of Francis I, almost every Royal entry festival included maritime motifs, interest in which was primarily associated with the Age of Discovery, overseas exploration and the idea of creating an Empire. By the middle of the 16<sup>th</sup> century, the idea of monarch power over the natural element was still in force. However, the motives of sea travel and water battles came gradually to the fore in the organization of the Royal entry festival. The theme of the Roman Imperial triumph began to prevail over the religious imagery characteristic of the earlier period, and the ancient deities replaced to a large extent the biblical characters. The antique iconography at that time reflected also the growing importance of the humanist elite, which emphasized not only military power but also sciences, arts and law in the creation of a strong centralized state.

**Keywords:** French Renaissance, Royal entry, water imagery.

В отечественной и мировой литературе существует немало работ, которые посвящены исследованию роли символов в культуре и их использованию в праздниках и фестивалях (см., например, [1; 2]). Европейская культура эпохи Возрождения заимствует немало символов из Средневековья и переосмысливает их в новом ключе. В настоящей статье рассматривается конкретная ситуация фестиваля, который организовывался при вступлении в город французского короля, и та роль, которую в этом событии играл символизм воды.

Вода является одним из основных символов в античной и средневековой христианской культуре, обозначая, прежде всего, источник жизни, телесное и духовное очищение и возрождение. В античной философии вода была одним из четырех основных элементов мироздания. В Древней Греции были популярны лечебные источники, находившиеся, как считалось, под покровительством божеств. Так, очищающие водные ритуалы практиковались в Асклепионе – храме в Эпидавре, посвященном богу врачевания Асклепию. Они были связаны не только с телесным очищением, но и с духовной подготовкой к мудрости «вещего» сна в храме, когда спящему должен был явиться сам бог-врачеватель и вылечить больного

или дать ему совет. Вода Кастальского источника около Дельф считалась дарующей поэтическое вдохновение, а также пророческую силу. В Библии и комментариях на Писание вода символизирует Бога – «источник воды живой» (Иер. 17:13); мощь Творца мира, повелевающего стихиями (Притч. 8:29); таинство крещения, в котором человек очищается от грехов и возрождается для жизни во Христе (Ин. 3:5); благословение Божие (Ис. 44:1–5), благодать Святого Духа (Ин. 7:38), а также спасение и жизнь вечную (Ис. 12:3; Ин. 4:10–15).

Символизм воды играл существенную роль в организации фестиваля входа в город французских монархов в период Возрождения. Этот фестиваль имел церемониальный и праздничный характер. Он имел свое начало в христианизированном римском обычае *adventus* («прибытие», «приход») – церемонии входа императора в Рим (реже другой город, подвластный Риму) после одержанной военной победы или в качестве нового правителя. Поэтому в церемонии королевского входа традиционно доминировали мотивы победы и начала новой эры правления. Фестиваль входа символически оформлял сложное отношение господства и подчинения между королем и

городом, представленным его основными группами населения. Монарху торжественно вручались городские ключи, а он в свою очередь давал клятву сохранять права и привилегии горожан. Фестиваль был оформлен как последовательность сцен, аллегорически раскрывающих его смысл, а именно начало нового благодатного правления. При этом обычно использовалась система педжентов, когда на улицах города были представлены драматические сценки в виде «живых картин» или игры актеров на подвижных повозках с декорациями. Повозки перемещались по городу таким образом, чтобы все население могло посмотреть действие [3, с. 195]. Символика организации фестиваля выявляла соотношение политических сил в государстве и городе, отношение населения к деятельности правительства, менявшиеся религиозные и социально-культурные взгляды горожан [4].

Вход в город был также ритуалом, который, как считалось, способствовал ниспосланию благодати на короля [10, с. 146]. Во время входа чествовалось двойное достоинство правителя – его «два тела»: обычное, земное, и сакральное. Поэтому во время фестиваля сакральный характер особы монарха раскрывался с помощью чудесных превращений. Так, король своим присутствием способствовал превращению воды в вино, подобно тому, как Христос совершил это чудо в Кане Галилейской, а улицы города преображались в роскошный сад. В образе сада переплетались мотивы Эдема – библейского райского сада, а также образ Апокалипсиса с чистой рекой «воды жизни», исходящей «от престола Бога и Агнца» (Откр. 22:1). Например, при входе монархов в Париж в XIV–XVI веках большую роль играла сцена приветствия короля или королевы у фонтана Понсо (*Fontaine du Ponceau*), располагавшегося на углу улицы Понсо и улицы Св. Дионисия. При входе в город кортеж монарха следовал от ворот Св. Дионисия к фонтану, где короля и его свиту ожидала церемония приветствия, в которой фонтан и окружающая его городская среда преображались в идиллический сад. Монарху и его свите предлагалась вода из фонтана, которая чудесным образом превращалась в вино – бордо и гипокрас. Во время этого ритуала, который описывался, как «гражданское общение», монарху посредством разных аллегорий давалось понять, какие взгляды были у населения Парижа на принципы хорошего правления, а также превозносилась общественная роль основных сословий города [4, с. 141].

Так, в 1491 году пять лилий, каждая из которых была защищена колонной и аллегорической фигурой, окружали фонтан. Каждая фигура олицетворяла добродетель, связанную с Парижем. Первая фигура символизировала «мир» по ассоциации названия города со словом *Paix*. При этом пояснялось, что «все люди какого бы то ни было состояния» живут в любви в городе, имеющим хорошее правление. Следующие фигуры восхваляли милицию, следящую за порядком в ночное время; городское правосудие (парламент Парижа) и ученость, символизируемую Университетом. Таким образом, сцена у фонтана раскрывала Париж как идеальный сад для произрастания геральдической французской лилии [4, с. 143].

Начиная с XVI века большую роль в символике входа стали играть античные мотивы, в частности, связанные с идеей золотого века. Так, одна из сцен программы входа Людовика XII в Руан в 1508 изображала гору, увенчанную лилией – эмблемой французской монархии. Поток чистой воды истекал с горы в фонтан, наверху которого восседала на троне прекрасная дева, держащая весы и меч. Текст фестиваля входа именовал деву Правосудием, а также возвратившейся на землю девой справедливости Астреей – вестницей золотого века. Последний педжент программы входа изображал мир, состоящий из трех частей – Азии, Африки и Европы. В центре этого мира была красивая женщина, олицетворяющая «Славу Франции». Она держала в руках французскую корону, украшенную буквой «Л», которую она возложила на изображение мира, символизируя тем самым, что Людовику суждено стать господином всего человечества [10, с. 106]. В контексте фестиваля образ воды, падающей с горы и как бы «усмиренной» в фонтане, ассоциировал военные победы короля с мощью Бога, усмиряющего воды и подчиняющего себе весь созданный мир (Пс. 88:10–17).

Начиная с правления Франциска I почти в каждом фестивале входа можно было видеть морских божеств и морских чудовищ [6, с. 185], что, безусловно, было связано с Великими географическими открытиями, освоением новых территорий и идеей создания империи. Тематика римского императорского триумфа стала преобладать над религиозными мотивами, и античные божества заменили собой в значительной степени библейские персонажи [7, с. 111]. При короле

Генрихе II фестиваль входа стал часто включать военную тематику, в том числе в виде морских или речных сражений [5, с. 17]. При своем восшествии на престол Генрих предпринял объезд своего государства для знакомства с населением и инспекции границ. Этот объезд занял без малого четыре года и включал посещение многих городов. Одним из самых интересных фестивалей входа короля был вход в Лион в сентябре 1547 года. Программа этого фестиваля отличалась размахом и новизной и послужила во многом образцом для других королевских входов.

В середине XVI века Лион, расположенный на слиянии двух рек Роны и Соны, был вторым по значению городом Франции с населением более 60 тысяч человек. Несмотря на то, что прием Генриха был разорителен для города, который еще не мог оправиться после расходов, связанных с приемом Франциска I в 1515 и с крупными суммами денег, выделенными на военные расходы этого короля, горожане, тем не менее, устроили грандиозный прием новому монарху. Организаторы фестиваля входа постарались придать городу античный облик, как бы воссоздав древний Лугдун. Они возвели на пути следования процессии короля триумфальные арки и триумфальные колонны, обелиск, театр, фонтан в виде арочного грота, а также порт, окруженный крытой колоннадой [9].

Организаторы фестиваля широко использовали также возможности, которые предоставляли две реки Лиона. Так, грот или, возможно, монументальный фонтан в виде двойной арки ионического ордера был украшен двумя большими полуобнаженными и полулежащими статуями из стукко, аллегорически изображающими реки Лиона. Слева была задрапированная в голубое женщина с пучком камыша в руке, изображающая медленно текущую Сону. Направо в пурпурном одеянии был старик свирепого вида с мокрыми волосами и бородой, символизирующий быструю судоходную Рону. Фигуры рек опирались на вазы, из которых текло вино: красное (из Соны) и белое (из Роны).

На Соне была устроена навмахия в виде битвы между двумя галерами и их сопровождением. Одна галера была окрашена в белый, черный и красный цвета, а другая – в белый и зеленый. Формы галер подражали античным образцам, но их декорирование масками и рельефами представляло собой фантастическое смешение

разных стилей. На борту галер были музыканты, а также была размещена артиллерия. В результате морского боя с применением легкой артиллерии одно из сопровождающих галеры суденышек было потоплено, и победа громко праздновалась с помощью музыки и салюта. Команда потопленного судна была взята на борт других судов; а кое-кто добрался до берега вплавь.

На третий день визита в Лион во время небольшой поездки по реке королю было предложено оригинальное угощение на борту судна. Потолок корабля опустился на белых и черных канатах и превратился в стол, уставленный сладостями в виде фигурок животных золотого и голубого цвета, украшенных гербами членов королевского двора. Другой подъемник доставил пирующим снизу разнообразные вина. Это послужило предлогом для выражения комплимента королю, которому небесные боги ниспослали еду, а водные божества – питье. Позднее состоялась еще одна морская битва между кораблем с четырьмя замками, выстроенными на его палубе, и двумя большими галерами. Она закончилась эффектным сожжением корабля, сопровождавшимся взрывами на нем пиротехники.

Одним из наиболее ярких зрелищ среди около тридцати королевских входов в города Франции, предпринятых Генрихом II после своего восшествия на престол, было празднование входа в Руан в 1550 году. Королевская процессия на своем пути встретила ряд живых сцен, аллегорически раскрывающих смысл торжественного вхождения короля и тех чаяний населения, которые были связаны с началом правления Генриха. Сценарий входа представлял монарха в виде Мессии, ведущего разные народы к райскому блаженству золотого века. Акцент был также сделан на темы социальной и лингвистической реформы [11, с. 482]. На своем пути торжественное шествие встречало следующие образы: битву между двумя бразильскими племенами, аллегории морских сражений, образы Орфея и Геракла, Сатурна и Гектора. Были также образы, связанные с Фортуной, бессмертием в памяти людей и мировым господством, основанным на привнесении мира и цивилизации в жизнь народов.

Как и в Лионе, символизм воды играл существенную роль в сценарии входа в Руан. Когда король пересекал мост через Сону, ведущий в город, то на середине моста его встретил Нептун и другие морские божества. Нептун вручил королю

свой трезубец – символ владычества над морями, затем он отсалютовал Генриху и прыгнул с моста в реку. В воде плавали дельфины, киты и странные морские существа. Нептун в сопровождении трех дочерей Калиопы, музы риторики, проехал по реке на колеснице, запряженной двумя гиппокампами – морскими лошадьми. Затем неожиданно появились португальские пираты, которые атаковали французский корабль. Разгоревшаяся морская битва была настолько свирепой, что испугала некоторых зрителей. В конце французы одержали победу и, к удовольствию короля, португальский корабль затонул.

Другое использование символизма воды было в конце фестиваля, когда королевская процессия подошла к педженту, изображавшему Елисейские поля как некое подобие земного рая. Посреди райского сада стоял Франциск I – отец Генриха. Около него была фигура Хорошей Памяти. Она держала книгу со строками на латыни, греческом и древнееврейском, которые восхваляли Франциска за его любовь к наукам и искусствам. Позади Франциска и аллегории Памяти стояла нимфа-прорицательница Эгерия. Из ее груди вытекала струя воды, которая питала фонтан, посвященный музам. У подножия фонтана были два человека: рыцарь – защитник Франции и рабочий человек – представитель основного населения страны. Согласно описанию входа Эгерия символизировала «пользу и достоинство», которые были наградой Франциска благодаря его покровительству искусствам. Он ассоциировался здесь с Нумой Помпилием – мужем прорицательницы и вторым царем Древнего Рима, который, следуя советам Эгерии, положил своим законодательством начало великому государству древности [10, с. 19]. Надпись педжента прославляла обоих – Франциска и Генриха – за их поддержку наук и искусств. Таким образом, символизм воды, ассоциирующийся ранее с Божественной мощью и благодатью Святого Духа, в этой сцене соотносился с поэтическим вдохновением Кастальского источника, пророческой мудростью нимфы Эгерии и государственным строительством. В этом можно видеть определенное влияние интеллектуальной элиты Франции, боровшейся за место под солнцем с представителями военной аристократии и духовенства [11, с. 487].

Во второй половине XVI века фестивали воды получили дальнейшее развитие при Екатерине Медичи. После неожиданной смерти своего

супруга 10 июля 1559, произошедшей в результате несчастного случая во время турнира, Екатерина стала играть важную политическую роль при своих сыновьях. Она широко использовала искусство и, в частности, форму фестиваля для завоевания популярности у населения страны, а также ради примирения разгоравшейся вражды между католиками и протестантами Франции. При восшествии на престол Карла IX в августе 1563 Екатерина Медичи предприняла грандиозное путешествие по Франции, продолжавшееся 829 дней. Около 2000 человек передвигались в среднем каждый четвертый день за эти два с лишним года. Во время путешествия было организовано более ста входов в города страны.

Одним из наиболее ярких входов с использованием воды был вход в Лион, описанный Матурином Бревилем (Mathurin Breville) в 1564 году: «Поскольку мы достаточно описали триумф на земле в честь пришествия нашего Наихристианнейшего короля, то кажется разумным, что мы должны поговорить о том, что произошло на прекрасной реке Соне для прославления Его Величества. Это состояло, в первую очередь, из огромной галеры, построенной по этому случаю. Нос и корма ее были украшены расписанным фризом, над которым галерея балюстрады скрывала сиденье пилота, управляющего судном» [8, с. 62]. Другая, меньшая галера была посвящена Королеве-матери. Она тоже была красиво украшена. Неизвестно, садились ли король и его свита на корабль; но несомненно они наблюдали большое количество гребных лодок, собравшихся на реке, владельцы которых развлекали короля поединками, в которых были использованы щиты и рыболовные гарпуны.

Во время дальнейшего путешествия королевской партии по Франции Карл IX вышел в море на галере в Тулоне, а вскоре после этого в Марселе он и его спутники, переодетые турками, приняли участие в игровом морском сражении. Кульминацией большого путешествия стала встреча, которая состоялась в Байонне между французским двором и представительной испанской делегацией во главе с дочерью Екатерины – испанской королевой Елизаветой. Предполагая, что ее дети успели устать от пышных приемов, Екатерина решила развлечь их собственным изобретением – банкетом на острове, называемым Айгуэно, на реке Адур. Екатерина приказала построить

на острове просторный восьмиугольный зал из древесины, который стоил больших денег. Зал был окружен высокими дубами, дававшими тень. В середине зала рос дуб, у подножия которого был фонтан со дном, украшенным цветными ракушками. В каждом углу восьмиугольника был стол на восемь человек. Королева-мать также предусмотрела аллею из дерна, ведущую от пристани на острове к банкетному залу.

Увлекательным приключением стала также вечерняя прогулка по реке на лодке, напоминающей замок. Испанское письмо описывает эту лодку, как вмещающую 800 человек. Вскоре после отплытия из Байонны королевская партия увидела кита (согласно одним сведениям, это был небольшой кит, погибший под мостом Байонны, а по другим – большой, но искусственный кит). Кит был атакован людьми на лодках. Когда они пронзили его длинными копьями, то красное вино, похожее на кровь, вырвалось из ран. Сражение продолжалось примерно полчаса. В дальнейшем королевская партия увидела огромную черепаху с шестью тритонами на спине, играющими на духовых музыкальных инструментах. Затем появился Нептун, сидящий в колеснице, формой напоминающей раковину, запряженную тремя морскими конями. Бог морей прочитал стихи, в которых он провозгласил свою власть над сушей и океанами, а также выразил готовность уступить свой золотой трезубец королю Карлу IX. Затем появился Арион на двух дельфинах. Играя на лире, он спел посвящение испанской королеве. Наконец, три Сирены спели хвалебные песни Елизавете, Карлу, испанскому королю Филиппу II и Екатерине.

Яркие события фестиваля входа в Байонну были запечатлены на рисунке художника Ан-

туана Карона «Кит», выполненного в 1570–1574 [8, с. 71]. На переднем плане изображен ряд придворных, стоящих за балюстрадой (предположительно на лодочной палубе) в окружении трубачей и барабанщиков. Они наблюдают за свирепым морским монстром, атакованным с двух сторон людьми, стоящими в гребных лодках и вооруженными копьями. На заднем плане можно видеть Нептуна с трезубцем, сидящего в колеснице, запряженной тремя морскими лошадьми. Далее тритоны, сидящие на большой черепахе, а справа – классическое здание, которое, вероятно, означает банкетный дом на острове, а также два круга танцоров. Этот рисунок, а также другие произведения Карона послужили основой для гобелена «Водный фестиваль в Байонне» (1580–1581) из серии «Гобелены Валуа», которые были, вероятно, вытканы во Фландрии и хранятся в настоящее время в Уффици во Флоренции.

Суммируя, нужно подчеркнуть, что символизм воды играл существенную роль в фестивале входа в город французских монархов в период Возрождения. Если в ранний период вода в большей степени ассоциировалась с сакральным значением фигуры государя, способного «усмирить» природную стихию, а также преобразить город в цветущий сад, а воду превратить в вино, то, при сохранении идеи власти монарха над природной стихией, постепенно на первый план стали выходить мотивы морских путешествий и морских сражений. Религиозная тематика уступила место античной, что отразило растущее значение гуманистической элиты, подчеркивающей значение не только военной мощи, но также наук, искусств и законодательства в строительстве сильного централизованного государства.

#### Литература

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
2. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972.
3. Макарова Н. И., Символика королевского входа в город в эпоху Возрождения // Вестн. НГУЭУ. – 2013. – № 3. – С. 192–200.
4. Bryant L. M. The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual, and Art in the Renaissance. – Geneva: Droz Travaux d'humanisme et Renaissance 216. – 1986.
5. Cooper R. The Theme of War in French Renaissance Entries // Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power / edited by J. R. Mulryne, Maria Ines Aliverti, Anna-Maria Testaverde, Routledge, 2015. – S. 15–36.
6. Hallowell R. E. The Role of French Writers in the Royal Entries of Marie De' Medici in 1600 // Studies in Philology. – 1969. – Vol. 66, № 2. – S. 182–203.
7. Kemp W. 'Transformations in the Printing of Royal Entries during the Reign of Francois I: The Role of Geoffroy Tory' // French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century: Event, Image, Text / edited by Hélène Visentin, Nicolas Russell.

8. Knecht R. J. Water Festivals of the Reign of Charles IX of France // *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance: Essays in Honour of J. R. Mulryne* / edited by Margaret Shewring. Routledge. – 2015. – S. 60–72.
9. Sceve Maurice. The Entry of Henri II into Lyon, September 1548. A facsimile with an introduction by R. Cooper // *Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 160; *Renaissance Triumphs and Magnificences*, n. s., 5 Tempe. – Arizona Center for Medieval and Renaissance Texts and Studies. – 1997.
10. Wintroub M. *A Savage Mirror: Power, Identity and Knowledge in Early Modern France*. – Stanford, 2006.
11. Wintroub M. Civilizing the Savage and Making a King: the Royal Entry Festival of Henri II (Rouen, 1550) // *Sixteenth Century Journal* 29. – 1998. – S. 467–496.

#### References

1. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa [Rabelais and His World]*. Moscow, 1965. (In Russ.).
2. Gurevich A.Y. *Kategorii srednevekovoy kul'turi [Categories of Medieval Culture]*. Moscow, 1972. (In Russ.).
3. Makarova N.I. Simvolika korolevskogo vkhoda v gorod v epokhu Vosrozhdeniya [Symbolism of Royal Entry during the Renaissance]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta ekonomiki i upravleniya [Bulletin of the Novosibirsk State University of Economics and Management]*, 2013, no. 3, pp. 192-200. (In Russ.).
4. Bryant L.M. *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual, and Art in the Renaissance*. Geneva, Droz Travaux d'humanisme et Renaissance 216 Publ., 1986. (In Engl.).
5. Cooper R. The Theme of War in French Renaissance Entries. *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*. Edited by J.R. Mulryne, Maria Ines Aliverti, Anna-Maria Testaverde, Routledge Publ., 2015, pp. 15-36. (In Engl.).
6. Hallowell R.E. The Role of French Writers in the Royal Entries of Marie De' Medici in 1600, *Studies in Philology*, 1969, vol. 66, no. 2 (Apr.), pp. 182-203. (In Engl.).
7. Kemp W. Transformations in the Printing of Royal Entries during the Reign of Francois I: The Role of Geofroy Tory'. *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century: Event, Image, Text*. Edited by Hélène Visentin, Nicolas Russell. (In Engl.).
8. Knecht R.J. Water Festivals of the Reign of Charles IX of France. *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance: Essays in Honour of J.R. Mulryne*. Edited by Margaret Shewring, Routledge Publ., 2015, pp. 60-72. (In Engl.).
9. Sceve Maurice. The Entry of Henri II into Lyon, September 1548. A facsimile with an introduction by R. Cooper. *Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 160; *Renaissance Triumphs and Magnificences*, n. s., 5 Tempe. Arizona Center for Medieval and Renaissance Texts and Studies Publ., 1997. (In Engl.).
10. Wintroub M. *A Savage Mirror: Power, Identity and Knowledge in Early Modern France*. Stanford, 2006. (In Engl.).
11. Wintroub M. Civilizing the Savage and Making a King: the Royal Entry Festival of Henri II (Rouen, 1550). *Sixteenth Century Journal* 29, 1998, pp. 467-496. (In Engl.).

УДК [008:81'27](470.11)(045)

### НЕЙМИНГ В СОВРЕМЕННОМ АРХАНГЕЛЬСКЕ: ОБЩЕРОССИЙСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ И РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА

**Фельдт Ирина Николаевна**, кандидат исторических наук, доцент, кафедра культурологии и религиоведения, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова (г. Архангельск, РФ). E-mail: i.feldt@narfu.ru

**Егорова Екатерина Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент, кафедра культурологии и религиоведения, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова (г. Архангельск, РФ). E-mail: e.egorova@narfu.ru

Изучение нейминга позволяет выявить культурологическую ценность наименований и характерные для сферы номинации коммуникативные стратегии и тактики. Урбанонимы характеризуют онома-

стическое пространство современного города, в них отражаются активные языковые процессы. Базу данных составили более 1000 названий объектов Архангельска. Согласно конструктивному направлению, интегрирующему разные парадигмы знания, анализ урбанонимов осуществлялся с позиции многоаспектного подхода. Антропоцентрический принцип позволил продемонстрировать содержательный и методологический аспекты исследования номинации с учетом существующих оппозиций социокультурной ситуации. Структурно-семантический подход помог определить специфику региональных тенденций, а коммуникативный – позволил реконструировать пресуппозитивные смыслы и обозначить прагматический эффект, а также обнаружить механизм зависимости языковой (речевой) формы урбанонима от целеустановки автора (например, в использовании языковой игры, то есть намеренной деформации устойчивых конструкций).

В ходе анализа системы урбанонимов рассмотрены общероссийские тенденции нейминга, проявляющиеся в номинативной практике современного Архангельска. Вместе с тем обозначена региональная специфика нейминга, главными факторами которой, по-видимому, становятся социоэкономические причины и их социокультурные последствия. В статье обозначена перспектива сопоставления общероссийских и региональных тенденций. Наряду с этим показаны возможности использования этого для культурологического исследования архангельского ономастикона. Установлено, что в большинстве случаев номинации генерированы по нескольким продуктивным моделям – оппозициям, например, синхрония – диахрония; официальность – неофициальность и другим.

С точки зрения практики результаты исследования могут быть использованы в вузовском преподавании курсов «Лингвокультурология», «Ономастика», в практике проведения нейминговых экспертиз. Статья содержит описание конкретных лингвокреативных механизмов и креативных техник, используемых в нейминге. В публикации также анализируется употребление ряда терминов, входящих в урбанонимическое поле.

**Ключевые слова:** нейминг, урбаноним, общероссийские тенденции, региональная специфика, культурологический подход.

## NAMING IN MODERN ARKHANGELSK: ALL-RUSSIAN TRENDS AND REGIONAL SPECIFICS

*Feldt Irina Nikolaevna*, PhD in History, Associate Professor, Department of Culturology and Religion, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: i.feldt@narfu.ru

*Egorova Ekaterina Nikolaevna*, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Culturology and Religion, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: ruslit1611@yandex.ru

Studying the naming allows to reveal culturological value of names and communicative strategies and tactics specific to the nomination field. The urbanonyms characterize the onomastic space of a modern city and reflect active language processes. The research data base includes more than 1000 names of objects in Arkhangelsk. According to the constructive direction which integrates different paradigms of knowledge, urbanonyms were analyzed from the perspective of a multidimensional approach. An anthropocentric principle shows substantial and methodological aspects of the nomination research taking into account the existing oppositions of socio-cultural situation. A structural-semantic approach helps to determine specifics of regional trends. A communicative approach helps reconstruct presuppositive meanings and designate pragmatic effect, as well as discover the mechanism how linguistic (speech) form of urbanonym depends on the author's intention (e.g. the use of word play that is the intentional deformation of sustainable structures).

During urbanonyms' analysis, the All-Russian naming trends typical for modern Arkhangelsk were considered. At the same time, the regional specifics of naming were outlined which main factors are

socioeconomic causes and its socio-cultural consequences. In the article, the prospect of the All-Russian trends and regional specifics matching is designated. Along with that, possibilities to use it in the descriptions for culturological study of Arkhangelsk onomasticon are shown. This analysis uncovered that most of the names are generated according to several productive models-oppositions: for example, synchrony – diachrony, formality – informality, etc.

In practical terms, the results of this study can be used in the university courses “Linguoculturology,” “Onomastics” as well as in practice of conducting the examinations in the field of naming. The article contains a description of specific linguistic mechanisms and creative techniques used in naming. The study also analyses the use of certain terms from urbanonymic field.

**Keywords:** naming, urbanonym, All-Russian trends, regional specifics, culturological approach.

Актуальность изучения тенденций в номинативной практике обусловлена рядом факторов культурологической и лингвистической природы.

Во-первых, анализ урбанонимов носит междисциплинарный характер, так как находится на стыке культурологии и лингвистики, а также других наук гуманитарного направления. По словам Т. М. Юдиной, «язык города отражает не только “языковой вкус эпохи”, но и культурное сознание современного горожанина. <...> Формирование языковой политики в городе должно основываться на исследованиях городского ономастикона и эпиграфики, основными направлениями которых должны стать лингвистическое и социокультурное описание “номинативной картины” города, выявление актуальных параметров оценки названий, тенденции моды, разработка принципов номинативной политики с учетом лингвистического фактора» [20, с. 203].

Во-вторых, материал исследования попадает в сферу лакун (то есть либо полностью не осознается, либо частично воспринимается искаженно носителями лингвокультуры в процессе коммуникации). Наконец, изучение повседневной жизни города через детали (в нашем случае – связанные с неймингом) объективирует мысль об урбанониме как о динамичном явлении узальной составляющей языка, а следовательно, социокультурной ситуации в целом. Кроме того, проблематика вопроса детерминирована массовым использованием иностранных заимствований, аббревиатур, общей вулгаризацией ономастического пространства. Очевидно, что все перечисленные аспекты требуют тщательного изучения.

Интерес исследователей к обозначенной теме был связан как с общими теоретическим вопро-

сам ономастиологии (Н. В. Подольская, Т. М. Юдина) [15; 20], так и с частными составляющими:

- урбанонимы как часть лингвистической системы (М. В. Китайгородская и Н. Н. Розанова, Н. А. Петрова, Т. В. Петрова и др.) [9; 13],

- лингвокультурологический подход к изучению нейминга (Т. В. Шмелева, К. А. Тихонова, Т. М. Юдина, М. В. Голомидова, Л. З. Подберезкина и др.) [4; 5; 14; 18; 19; 20];

- неофициальная урбанонимия и лексикографический анализ неофициальных урбанонимов (Т. А. Васильева, Н. А. Николина и др.) [3; 11].

По словам Т. В. Шмелевой, «вывеска оканчивается на перекрестке различных “вкусных” линий и номинативной деятельности». Исследователь отмечает значимость таких экстралингвистических факторов, как: «вкусные предпочтения и маркетинговые представления имущественных владельцев соответствующих институций; роль культурной и языковой политики властей (или отсутствие какой-либо последовательной политики); наконец, мнение горожан со множеством своих вкусов, противоположностью инерционных и модных устремлений» [18, с. 206].

Справедливым, на наш взгляд, кажется позиция, мотивирующая «к дальнейшим исследованиям культуры современного города и вывески как ее обязательного и важного элемента» [18, с. 206].

Так, в лингвокультурологическом исследовании Т. М. Юдиной [20] охарактеризованы как негативные тенденции языковой культуры эргонимов, так и положительные тенденции номинации, отмечены семантические типы эргонимов и деривационные структуры эргонимов, или способы их образования, обобщены принципы языковой политики в современной городской среде. Про-

долгая изучение вопроса повседневной жизни города через детали, представим результаты анализа урбанонимов Архангельска, а на основе полученных сведений обозначим общероссийские тенденции и региональную специфику нейминга в современном городе.

В качестве материалов для лингвокультурологической работы служат внутригородские наименования (в частности, из базы «2GIS», данных карт поисковых систем «Яндекс», «Google»; банка номинаций [1]).

Вслед за О. Бредниковой, О. Запорожец, Е. Лавринец [6; 7], рассматриваемыми микроурбанизм как процесс, раскрывающий повседневную жизнь горожан и культурные явления через детали нейминга, в течение трех лет (с 2016 по 2018 год) нами были проанализированы урбанонимы Архангельска [1].

Чтобы минимизировать возможные разночтения в толковании ключевых терминов работы, уточним: мы рассматриваем понятие «нейм» как следствие обратного словообразования от «нейминг». Под неймингом понимаем процесс создания названия фирмы, бренда (торговой марки, товарного знака). Поскольку такого рода номинации могут встретиться на вывесках, рекламных баннерах, листовка, афишах и другого рода элементах городских объектов, то в качестве объекта анализа выступают, прежде всего, урбанонимы, реализующие и интегрирующие порой переходные функции эргонима, топонима, рекламы.

Учитывая амбивалентную природу интерпретации (как объективно-языковую, так и субъективно-личностную), перечислим общие социокультурные оппозиции, актуализирующие общероссийские тенденции нейминга:

а) прикровенность – откровенность (выход за порог стилистической оправданности);

б) свое – чужое (заимствования, адаптация наименования, искажение графического облика номинации);

в) синхрония – диахрония (обращение к культурной памяти, десемантизация существующих устойчивых номинаций);

г) избыточность – речевая экономия;

д) креолизованность – некреолизованность;

е) официальность – неофициальность.

Рассмотрим подробнее каждую из перечисленных выше оппозиций, объективирующую тенденции.

1. Одна из значимых характеристик урбанонима – отображение в нем внешних законов развития языка. Вседозволенность и раскрепощенность в выборе языковых форм, а иногда и низкая речевая компетентность носителей проявляется в выходе за порог стилистической оправданности при номинативном процессе («Шмотница», «Розовая линия», «Opium», «Розовый ZORRO», «Пузов», «Шалунья» и др.).

Рекламные листовки в автобусах Архангельска со слоганами «Больше, чем кекс» магазина «Розовый ZORRO» – иллюстрация удара по первой социокультурной оппозиции «прикровенность – откровенность». Носители языка и культуры с легкостью расшифровывают пресуппозицию высказывания благодаря устойчивым номинациям типа «больше, чем любовь» и др. Дискуссионным остается вопрос о приличности или неприличности, однако стилистический порог оправданности номинатор «перешел» посредством паронимии на основе мотивирующего «кекс» (ср. с шутивным: «содраание сочинений» вместо «собрание сочинений»).

Рекламный баннер в центре г. Архангельска от строительно-инвестиционного холдинга «Аквилон Инвест» с номинацией «Генеральские подгоны» также актуализирует намеренную деформацию норм:

– языковой: нарушена смысловая сочетаемость на основе паронимии «погоны – подгоны», возникает двусмысленность на основе разговорно-обиходного значения слова «подогнать» («ускорить исполнение чего-либо»);

– правовой: возможен подтекстовый смысл: ‘совершение противоправного деяния’, например, использование полномочий должностного положения в личных целях). Снять стилистическую предельность маркетологам удается посредством включения изображения, а также акцента на акции, посвященной празднику (23 февраля, поэтому «С 23 февраля», «всего 23 квартиры», «со скидкой 230 000», «только до 28.02»).

2. Через оппозицию «свое-чужое» можно объяснить ряд тенденций: экспансию заимствованной лексики, искажение графического облика

номинации, внесение не свойственных ей знаков и др. Так, к примеру, вектор использование иностранных слов, зафиксированных кириллицей («Гранд Плаза», «Эль Туристо», «Норд-Ойл», «Топ Драйв», «Трэвел сервис» и т. д.), часто связывают с убыванием популярности английских названий и желанием подстроиться под российского потребителя, стать более понятным для него, но при этом сохранить прежнюю ориентацию на зарубежное качество и престижность.

Дискуссионным остаётся вопрос о запрете вывесок на иностранном языке. Споры связаны, прежде всего, с интерпретацией рекламной функции урбанонима. Размещение вывески на иностранном языке, во-первых, нарушает требования Федерального закона о государственном языке, а следовательно, и Закона о рекламе в части, касающейся использования в рекламе иностранных слов [16; 17].

Использование русских номинаций, транскрибированных кириллицей, может рассматриваться в качестве языковой игры как одного из методов создания урбанонима. Например, суши-бар «Vkuss Суши», магазин аксессуаров для мобильных телефонов «IButik» (транскрибированное слово «бутик» с добавлением буквы «i» и т. д.), магазин товаров для курения «SigaLIKE» (часть «Siga» сокращение от русского слова «сигарета») и т. д. Сложение русского и иностранного распространено среди архангельских урбанонимов в разных вариациях, например, «Блин Хаус» (русское слово «блин», транскрибированное на русский английское «house» – дом), «FotoБук» (транскрибированное русское слово «фото» и транскрибированное английское «book» – книга), «SaraFaN» (в целом – транскрибированное слово «сарафан», но с элементами игры: буквой «Ф» выделена часть слова FaN созвучное с английским «fun» – веселье), «АрхШоп» («Арх» – сокращение от «Архангельск», «Шоп» – транскрибированное слово «shop» – магазин), «Овсянка shop» (сочетание русского и английского слова в одном наименовании), «K4sport» (сочетание буквы, цифры и слова, по-видимому, цифра используется для создания ребуса; возможно, прочтение: «качспорт», что актуализирует сему: «качать мышцы»), «Арх4ехол» (читаем: «чехол, который производят в Архангельске»), «Горше4ка» (изменение активного форманта «ечк» – «е4к»).

Общероссийской тенденцией можно назвать реализацию в названии манипулятивных тактик: ссылки на авторитет и обращения к прецедентному имени. В качестве иллюстрации приведем такие наименования с добавленной в начале слова буквой «i»: «iMag», «ilocked», «Ibutik», «iCase29», «iRobot», «iShop» и т. д., а также прецедентные имена собственные «Робинзон», «Джокер», «Карлсон», «Доктор Неболит», «Сальвадор», «Моне». По аналогии с названием передачи «Сам себе режиссер» создано название «Сама себе вижист».

Еще одним примером номинации с прецедентным именем служит урбаноним «Паратовъ». Ссылка на персонаж произведения «Бесприданница». Название клуба мотивировано характеристикой героя драмы А. Н. Островского: С. С. Паратов, привыкший вести веселую жизнь, развратный и мотоватый, любящий роскошь и шик.

3. Явления синхронного и диахронного уровней языка объективируют десемантизацию существующих устойчивых номинаций (то есть семантический распад и возникновение нового смысла у знакомого выражения). В качестве примера можно указать на название студии иностранных языков «Языковое бистро». Возможен смысл подтекста: «обучение проходит в легкой и непринужденной обстановке». Уместно соотносить с этимологической основой номинации и предположить: обучение проходит быстро. К искаженным и десемантизированным номинациям можно также отнести урбанонимы «Правильные окна» (нарушение лексической сочетаемости), «ДеСтрой» (универбация «де», изменение графического облика: прописная буква в середине слова), «ЩИборщи» (оказиональное слово с дублированием основного значения, фонетической редупликацией, графическим выделением слова «ЩИ»).

Общероссийской тенденцией в нейминге традиционно считается присутствие языковой игры, каламбура и разного рода средств языковой выразительности (литота, гипербола, метафора, синекдоха, оксюморон и т. п.). На основе фонетического приема (паронимической аттракции) построено название салона париков и шиньонов «Паприка» («паприка» по звучанию схоже с «парик»); салон «Calzedonia» (сеть ма-

газинов по продаже купальников и колготок) паронимически связан с номинацией-топонимом Caledonia. Звуковым сходством воспользовался и номинатор, которому принадлежит название магазина постельных принадлежностей «Вещи и сны». Урбаноним «Диван Диванов» создан по схеме личного имени и фамилии человека (например, Иван Иванов), а название магазина масштабных деталей «Вмасштабе» напоминает название социальной сети «Вконтакте».

4. Избыточность – речевая экономия. Сокращения разных типов служит доказательством работы закона речевой экономии: «М33» (Московский, 33), «РосТех», «Севморконсалт», «МедСоцЭксперт», «ВетЗооРай», КосмоЗоо, ЗооБум, ЗооРим, «КИТ» (кабинет инновационных технологий). Специфической тенденцией для региона являются номинации с сокращением топонима Архангельск (Арх): «Архгеосервис», «Архтелецентр», «Архбизнесконсалт». К общероссийским признакам можно отнести рост числа номинаций «МигКредит», «РосДеньги», «ДеньгиВруки» «ДеньгиУесть», «Деньги срочно» и др. Вместе с тем в региональных новостях Архангельска появляются сообщения о сносе подобных центров микрорайонов [12].

Подчеркивание в мотивирующей основе урбанонима масштабности торговых центров «Титан Арена», «Макси» и др. раскрывает внутреннюю форму номинации, отсылает к главному сетевому бренду соответственно: группе компаний «ТИТАН», федеральной компании «Макси Девелопмент».

5. Креолизованность – некреолизованность. Тенденция, которая является результатом расширения влияния рекламы в современном городе, – использование средств креолизации (полной или частичной) текста (введение символов, изображений, визуальных средств в номинацию). Текст с внесением различных изобразительных средств становится более заметным и привлекательным, поэтому данный прием используется довольно часто. Например, «Остров сокровищ» – на вывеске в слове «сокровищ» вместо первой буквы «о» изображается бомба с фитилем, а вместо второй «о» – черная метка. В название может включаться и логотип объекта: в буквы номинации «Северный стиль» (меховое ателье) вписано

изображение медведя – логотип ателье. Гипермаркет товаров для дома также использует креолизованный текст (например, вывеска гипермаркета «Мой дом»).

6. Официальное – неофициальное. Одним из способов превращения официального названия в неофициальное служит трансформация многословного наименования в однословное (универбация). Примерами такой информационной насыщенности при лаконичности служат официальные названия учреждений. Например, Музей художественного освоения Арктики им. А. А. Борисова в неофициальном варианте будет звучать как «Музей Борисова», Государственное бюджетное учреждение культуры Архангельской области «Архангельская научная ордена “Знака Почета” библиотека имени Н. А. Добролюбова» – Добролюбовка и т. д. Можно считать утраченными распространенные в XX веке неофициальные номинации, содержащие порядковые числительные, «магазин № 22», в народе: «двадцать второй», «у двадцать второго» или распространенные в веке XXI омонимичность числа и буквы «М33»: официальное «М33» – неофициальное «ЭМЗЭЗЭ».

Характерной чертой урбанонима является способность приобретать черты топонима, поэтому следует указать также на устойчивость отдельных неофициальных наименований, закрепленных в обозначении остановок: «Кукольный», а иногда «ЕвроПарк» (официальное «Театр кукол»); «Альбатрос» (уже давно нет магазина с этим названием), «Барракуда» (отсутствует официальное название), официальное «Площадь Ленина» – неофициальное «у высотки», «у штаба» (штаба уже нет, есть официальное название «Набережная»), ранее официальное – «Красная звезда» – неофициальное «Пятый» (имеется в виду пятый лесозавод, которого давно нет). Наследие советского прошлого, когда Архангельск именовался «Всесоюзной лесопилкой», объективируется теперь в урбанонимах – порядковых числительных: третий, пятый, двадцать второй, двадцать девятый и пр., хотя сегодня многие из перечисленных лесозаводов закрыты.

Смена статуса урбанонима (переходность от официального к неофициальному) обусловлена определенным событием, связанным с переименованием, перемещением, появлением или исчезновением объектов номинации.

Думается, присутствие нескольких номинаций на одном объекте можно встретить в ситуации одновременного размещения в здании разных организаций. Это приводит к утрате функции ориентира: ввиду избытка информации туристы и местные жители с трудом могут обнаружить такие (популярные в XX веке) названия ТЦ как «Диета», «Океан», «Радуга», «Светлана», «Богатырь».

В качестве другого примера можно также указать на ситуацию приспособления старых городских пространств и переход их названий на вновь созданные: мебельный магазин называется «Депо», так как на этом месте раньше было трамвайное депо. Так урбаноним реализует и функцию памяти культуры («хранит память о месте»).

Вследствие быстрой смены номинаций (это также актуализирует одну из тенденций, по-видимому, общероссийскую) на объекте иногда остаются вывески и рекламные баннеры, к примеру, в торговом павильоне «соседствуют» слоганы: «всегда свежие фрукты и овощи» и «из муки в тесто да в хлебное место».

Еще одной приметой общероссийских тенденций можно назвать рост числа номинаций объектов общественного питания, среди которых популярны:

1) кафе («Большая кастрюля», «Братья Гриль», «Купе», «Санта Паста», «Кабинет», «Остров», «Почтовая контора», «Слон»);

2) фреш-бары («Tea to Go», «Go! Кофе» «Coffee'Ok»);

3) суши-бары («Бонсай», «Киото», «Суши Рай», «Vkus Суши» и др.);

4) пивные бары (в связи с проведением чемпионата мира по футболу в 2018 году): «Два пива», «Alter Вауег», «Пивной дворик», «Пивкоff» (урбанонимы фактуальные, то есть содержащие прямое указание на реализуемый товар); а также урбанонимы, мотивированные пространственной метафорой, – бары «Яма», «Чердак», «Баня» и др.

С ростом коммерческого нейминга, особенно в сфере питания, наиболее ярко зазвучала географическая тема: «Рио», «Старо Месте», «Мехико» «Эль фуэго», «Багама» «Viva. Мишель» «Бароло» и пр. Следует упомянуть, что урбанонимы также актуализируют существующие тенденции нейминга, к примеру, использование прецедентности имен: бар «Жеглов», ресторан «Кавказская плен-

ница»; а некоторые из наименований являются своего рода индикаторами меняющихся потребительских вкусов: суши-бар «Теща Сан» (раньше было название кафе «Тещины блины»).

Между тем в качестве «антипода» сети быстрых ресторанов (или «еды вне дома») выступают заведения, пропагандирующие здоровый образ жизни (спортивные клубы «Олимп фитнес», «Палестра», «Разминка», «Шарм», «Энергия», «Фитнес-формула» и др.) и правильное питание, например, «Мама Арни». Правда, то, что под именем «Арни» скрыт образ американского актера и культуриста Арнольда Шварценеггера, по-видимому, расшифровывается с трудом (только после обращения к содержанию страниц в социальных сетях и инстаграме). Таким образом, именно виртуальное поле рекламного дискурса становится «дополненной реальностью». В связи с этим необходимо отметить, что при создании урбанонимов с QR-кодами Архангельск, безусловно, отстает от крупных городов.

Современные технологии вписываются в пространство города, активно используются не только дома или в офисе, но и на улице. И, как следствие, все чаще можно заметить на вывесках, стенах домов, рекламе QR-коды (код, который считывается мобильными устройствами и ссылается на Интернет страницу) [6]. В Архангельске это, по-видимому, пока единичное явление, как и информационные центры для туристов, которые найти затруднительно.

QR-коды позволяют представить полезную информацию, рассказать об истории здания и места, его официальном и неофициальном названии. И тем самым удовлетворяют потребность современного человека в постоянном поступлении новых сведений.

Интересной мыслью о специфике современной коммуникации в повседневности делится В. В. Зверева: «В фильме Дж. Карпентера “Они живут” главный герой становится обладателем очков, позволяющих видеть, как на самом деле устроена повседневная реальность. За пестротой наружной и печатной рекламы он с ужасом различает набор предписаний: “Потребляй”, “Не выделяйся”, “Вступай в брак и размножайся”, “Никаких собственных мыслей”, “Подчиняйся властям”». Автор работы справедливо подытоживает: «...реклама часто рассматривается как

важный механизм поддержания status quo в социуме» [8, с. 33]. Директивность стала основным признаком урбанистического дискурса, все чаще она представлена явно: «двигайся в удовольствие», «отдыхай», «концентрируйся на самом себе», «проявляй о себе заботу». Обосновывая эту точку зрения, мы отметим рост численности урбанонимов, объективирующих:

– салоны красоты: «Бьютирум», «Божоле», «Орхидея», «Багира», «Моне», «Седьмое небо», «Сакура» и пр.;

– медицинские клиники: «Гиппократ», «Доктор Соран», в том числе представляющие стоматологические услуги «Глоба-стом», «Жемчужина», «Парадиз Денталь», «Полидент», «Твоя улыбка», «Профи-Стом»;

– туристические фирмы: «Колумб», «Лучшие туры», «Чемоданное настроение» и др.

Рассмотрение общероссийских тенденций в нейминге, во многом обусловленных социокультурными и экономическими факторами, так или иначе подразумевает обращение и к региональным тенденциям.

Изучая урбанонимы Архангельска, следует, на наш взгляд, обратить внимание на то, что это, прежде всего, провинция с маркерами столичности: Архангельск называют «столицей Севера», «столицей Поморья», «воротами в Арктику» и пр. Однако «громкие» номинации так и остаются в какой-то степени несоотносимыми с реалиями города и восприятием жителей Архангельска. По-видимому, поэтому так популярны, но едва ли всегда обоснованы следующие тематические группы номинаций.

«Север»: компонент объективируют урбанонимы «Севергеосервис», «Северная столица», «Северный дом», «Север Гранд», «Норд-ойл», «Норд Леди», «Nord Stone», «Norman» и др.

«Поморье»: объективируют названия «Поморские штучки», ТРК «Поморье», «Бриллианты Поморья», «Поморский», «столица Поморья» и др.

«Беломорье»: с таким компонентом встретим вывески санатория, автостоянки, рекламного агентства, штрафстоянки, ювелирного салона («Бриллианты Беломорья»), газеты («Курьер Беломорья») и др.

«Архангельск»: маркируют номинации «Архангельск», «АрхСити», «Архангельск-Гарант»,

«АрхШоп», «Архангельск Принт», «Город А» и др.

«Двина»: например, «Двинские зори», пекарни «Двинские», гостиница «Двина», «Двина-тур», «Dvina-mobile» и т. д.

«Число региона – 29»: «Земля 29», «Регион Транс-29», «СОС-призыв 29», «Потолок-29», «Про-29», «iCase29», «Билет 29», «a29», «Avtomoika29.ru», «Пионер.29 РФ» и т. д.

Как видно из представленных контекстов, нейминг выступает в качестве одного из инструментов конструирования образа города, а совокупность урбанонимов является важнейшей составляющей городского текста.

Архангельск – первый морской порт России, исторически ориентированный на активную международную торговлю. Тесные связи со Скандинавией (Баренцев Евро-Арктический регион), вероятно, актуализируют упомянутый нами компонент «Норд» в урбанонимах («Норд-ойл», «Норд Леди», «Nord Stone» и пр.).

Репрезентация «урбанистического портрета» города детерминирована и тем, что Архангельск воспринимается как часть территориальной платформы арктической деятельности России. С названием тематической группы урбанонимов «Арктика» найдем: кафе, офисный центр, центр коллективного пользования научным оборудованием, северное производственное объединение, лизинговую компанию, физкультурно-оздоровительный комплекс, мастерскую по ремонту бытовой техники, Национальный парк «Русская Арктика», администрацию морских портов западной Арктики, первичную профсоюзную организацию, ТСЖ и др. Этот гипероним-урбаноним – своего рода отражение в культурной политике города арктического вектора. Так активно обсуждаемой в городе становится «Арктическая тема», в том числе и в связи с проведением международного форума «Арктика – территория диалога». Название университетов также объективирует тему Севера: «Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова» и «Северный государственный медицинский университет».

Нередко в так называемом культурном коде урбанонима заключены пресуппозитивные смыслы или компоненты значений, связанные с традицией, национальной самобытностью и т. п.

Каждую осень в Архангельске проводится Маргаритинская ярмарка. Город принимает гостей и некоторым образом меняет в это время свой облик, в том числе посредством многочисленных вывесок и рекламных баннеров, посвящённых этому событию. Ведь согласно истории урбанонима – с XVI по XVII век – это международная ярмарка России.

Думается, во многом мотивировочная основа урбанонима определена осмыслением окружающей действительности, поэтому часто наименования, выражающие такой культурный код, содержат эмоциональный компонент. К этому вектору региональных тенденций можно отнести номинации, объективирующие природные явления, символы севера и холода:

– «Сполохи» (так называются: автостоянка, и ООО «Сполохи-монтаж», и группа компаний, и фотоклуб и пр.);

– «Полюс» (торговый центр и сеть ювелирных салонов-мастерских «Полюс-Золото»);

– «Айсберг» (бизнес-центр, частная охранная организация, сервисный центр, бар, жилищный комплекс и пр.);

– «Полярный» (торговый центр, садовое некоммерческое товарищество, филиал НИИ: «Полярный НИИ морского рыбного хозяйства и океанографии имени Н. Н. Книповича»).

Между тем жители и гости города все-таки в большей степени осознают некоторую отдаленность, а жители Архангельской области – иногда и изолированность (прежде всего, в связи с географическим положением), поэтому такого рода названия кажутся им иногда странными и едва ли уместными.

Хаотичность процесса номинации может разрушить образ или навредить имиджу города, поэтому исследователи отмечают доминирование негативных тенденций номинации (преобладание иноязычных заимствований, использование универбации и аббревиации, речевую избыточность и переход границы стилистической оправданности).

В беседе директора по развитию Arctic Art Institute Е. Шаровой об историко-этнографических экспедициях на Русском Севере с В. Н. Матониным, доктором культурологии, речь зашла о «культурном коде». Так, профессор поделился мнением: «...надо было не любить архангелогородцев,

чтобы убрать из города трамваи и троллейбусы в Архангельске, или назвать развлекательно-питейное заведение аббревиатурой «СЛОН» (Соловецкие лагеря особого назначения). Не знаю, чего тут больше – глупости, беспамятества или корысти, но эстетического чутья точно нет» [2].

В сложном городском пространстве четко контролировать нейминг не получится, да это и не требуется. Однако возможность применения к неймингу понятия «языковая полифония» предопределяет и существование крайности – «информационного шума» и «языковой какофонии» – проблем лингвокультурологического портрета города, его имиджа, комфортной городской среды.

Рассматривая урбанонимы как часть лингвокультурного пространства и явление, в котором отражается лингвокультурный портрет города [5], мы должны отметить, что городские названия подпадают под сильную зависимость от экстралингвистических факторов (зависят от социокультурной, экономической и политической ситуаций в регионе и стране в целом).

К общим социокультурным оппозициям, актуализирующим общероссийские тенденции нейминга, мы отнесли: прикровенность – откровенность (выход за порог стилистической оправданности); свое – чужое (заимствования, адаптация наименования, искажение графического облика номинации); синхрония – диахрония (обращение к культурной памяти, десемантизация существующих устойчивых номинаций); избыточность – речевая экономия; креолизованность – некреолизованность; официальность – неофициальность. С одной стороны, это выражается в том, что урбанонимы создаются конкретной личностью под воздействием различных факторов (в том числе социокультурных), они являются средством коммуникации между номинатором и реципиентом, они функционируют в соответствии с мировоззрением номинаторов и реципиентов и той исторической эпохи, в которой они находятся. С другой стороны, в зависимости от историко-культурного контекста, урбанонимы становятся источником краеведческой социокультурной информации. По ним можно выявлять вкусы жителей города, их ценностные ориентиры, идейно-политические предпочтения.

## Литература

1. Банк номинаций исследования [Электронный ресурс]. – URL: <https://padlet.com/ruslit1611/hxfxd90lcuk2> (дата обращения: 17.03.2018).
2. Брусника. Проект о культуре Архангельска. Говорить по-городски или по-деревенски? 22 апр., 2018 [Электронный ресурс]. – URL: <https://brusnikaculture.ru/90s-expeditions> (дата обращения: 16.05.2018).
3. Васильева Т. А. Способы образования неофициальных урбанонимов: метафорические и метонимические наименования [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.isuct.ru/e-publ/gum/ru/2011/t02n04/annot/266> (дата обращения: 15.05.2018).
4. Голомидова М. В. Урбанонимы в контексте культуры современного города // Ежегодник НИИ рус. культуры. 1994. – Екатеринбург, 1995. – С. 76–86.
5. Егорова Е. Н., Тихонова К. А. Функционирование урбанонимов в лингвокультурном пространстве города (на примере анализа урбанонимов г. Архангельска) // Арктика и Север: междисциплинар. электрон. науч. журн. – 2017. – № 1 (26). – С. 14–23. DOI: 10.17238/issn2221-2698.2017.26.14.
6. Запорожец О. Н. Микроурбанизм. [Электронный ресурс]. – URL: <http://postnauka.ru/video/42798> (дата обращения: 17.05.2018).
7. Запорожец О. Н., Бредникова О. Е. Микроурбанизм. Ловушка для города // Микроурбанизм. Город в деталях. – М.: Новое лит. обозрение, 2014. – С. 13–39.
8. Зверева В. В. «Настоящая жизнь» в телевизоре: исслед. соврем. медиакультуры. – М.: РГГУ, 2012. – 224 с.
9. Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Языковое существование современного горожанина. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 496 с.
10. Лапина-Кратасюк Е. Г. Городское пространство в цифровую эпоху. [Электронный ресурс]. – URL: <https://postnauka.ru/video/32900> (дата обращения: 14.04.2018).
11. Николина Н. А. Неофициальные урбанонимы в современной русской речи // Язык современного города: тез. докл. Междунар. конф. Восьмые Шмелевские чтения. – М., 2008. – С. 125–128.
12. О сносе центров микрорайонов. Новостная заметка ресурса «БЕЗ ФОРМАТА» [Электронный ресурс]. – URL: <http://arhangelsk.bezformata.ru/listnews/obshestvennogo-transporta-v-arhangelske/61335288/> (дата обращения: 17.05.2018).
13. Петрова Н. А., Петрова Т. В. Динамика онтопонимических урбанонимов г. Архангельска // Живое слово северян: прошлое и настоящее: сб. ст. – Архангельск: ПГУ, 2007. – С. 60–70.
14. Подберезкина Л. З. Языковой образ города в контексте культуры // Славянский мир на рубеже веков: мат-лы междунар. симпозиума. – Красноярск, 1998. – С. 119–121.
15. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / отв. ред. А. В. Суперанская. – М.: Наука, 1978. – 198 с.
16. Российская Федерация. Законы. О государственном языке Российской Федерации: [федер. закон № 53 принят Госдумой 20 мая 2005 года и одобрен Советом Федерации 25 мая 2005 года] [Электронный ресурс]. – URL: [http://new.gramota.ru/spravka/docs?layout=item&id=16\\_3](http://new.gramota.ru/spravka/docs?layout=item&id=16_3) (дата обращения: 05.05.2018).
17. Российская Федерация. Законы. О рекламе: [федер. закон № 38 принят Госдумой 22 фев. 2006 года и одобрен Советом Федерации 03 марта 2006 (с изменениями на 11 янв. 2018 года)] [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_58968/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_58968/) (дата обращения: 05.05.2018).
18. Шмелева Т. В. Городская вывеска в свете культурологической экспертизы // Культурологическая экспертиза: теорет. модели и практ. опыт: кол. моногр. – СПб.: Астерион, 2014. – С. 200–206.
19. Шмелева Т. В. Старое и новое в языковом облике современного города // Речь города: тез. докл. на Всерос. науч. конф. – Омск, 1995. – Ч. 1. – С. 40–42.
20. Юдина Т. М. Эргонимы города Архангельска в лингвокультурологическом аспекте // Филол. науки: Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 9 (75), ч. 1. – С. 200–203.

## References

1. *Bank nominatsiy issledovaniya [Research nomination Bank]*. (In Russ.). Available at: <https://padlet.com/ruslit1611/hxfxd90lcuk2> (accessed 17.03.2018).
2. *Brusnika. Proekt o kul'ture Arkhangel'ska. Govorit' po-gorodski ili po-derevenski? [Cowberry. The project on Arkhangelsk culture. Do you speak urban or rural? of 22 April 2018]*. (In Russ.). Available at: <https://brusnikaculture.ru/90s-expeditions> (accessed 16.05.2018).

3. Vasilyeva T.A. *Sposoby obrazovaniya neofitsial'nykh urbanonimov: metaforicheskie i metonimicheskie naimenovaniya* [Ways of informal urbanity formation: metaphorical and metonymical names]. (In Russ.). Available at: <https://www.isuct.ru/e-publ/gum/ru/2011/t02n04/annot/266> (accessed 15.05.2018).
4. Golomidova M.V. Urbanonimy v kontekste kul'tury sovremennogo goroda [Urbanonyms in the Context of Modern City Culture]. *Ezhegodnik Nauchno-issledovatel'skogo instituta russkoy kul'tury* [Yearbook of the Research Institute of Russian Culture]. Ekaterinburg, 1995, pp.76-86. (In Russ.).
5. Egorova E.N., Tikhonova K.A. Funktsionirovanie urbanonimov v lingvokul'turnom prostranstve goroda (na primere analiza urbanonimov g. Arkhangel'ska) [The function of urbanonyms in the city language and cultural space (in terms of the analysis of urbanonyms of Arkhangelsk)]. *Arktika i Sever: mezhdistsiplinarnyy elektronnyy nauchnyy zhurnal* [Arctic and North: interdisciplinary electronic scientific journal], 2017, no. 1 (26), pp. 14-23. (In Russ.). doi: 10.17238/issn2221-2698.2017.26.14
6. Zaporozhets O.N. *Mikrourbanizm* [Microurbanism]. (In Russ.). Available at: <http://postnauka.ru/video/42798> (accessed 17.05.2018).
7. Zaporozhets O.N., Brednikova O.E. Mikrourbanizm. Lovushka dlya goroda. [Microurbanism. Trap for the city]. *Mikrourbanizm. Gorod v detalyakh* [Microurbanism. The city in detail]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, Publ., 2014, pp. 13-39. (In Russ.).
8. Zvereva V.V. "Nastoyashchaya zhizn'" v televizore: issledovaniya sovremennoy mediakul'tury ["Real life" in TV: modern media culture study]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 224 p. (In Russ.).
9. Kitaygorodskaya M.V., Rozanova N.N. *Yazykovo sushchestvovanie sovremennogo gorozhanina* [The linguistic existence of the modern citizen]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur, Publ., 2010. 496 p. (In Russ.).
10. Lapina-Kratasyuk E.G. *Gorodskoe prostranstvo v tsifrovuyu epokhu* [Urban space in the digital age]. (In Russ.). Available at: <https://postnauka.ru/video/32900> (accessed 14.04.2018).
11. Nikolina N.A. Neofitsial'nye urbanonimy v sovremennoy russkoy rechi [Informal urbanity in contemporary Russian speech]. *Yazyk sovremennogo goroda: tezisy dokl. Mezhdunar. konf. Vos'mye Shmelevskie Chteniya* [The language of the modern city. Abstracts of the international Eighth Shmelev Readings]. Moscow, 2008, pp. 125-128. (In Russ.).
12. *O snose tsentrov mikrozaymov. Novostnaya zametka resursa "BEZ FORMATA"* [On the demolition of the microloans centers. A news report of the resource "WITHOUT FORMAT"]. (In Russ.). Available at: <http://arhangelsk.bezformata.ru/listnews/obshestvennogo-transporta-v-arhangelske/61335288/> (accessed 17.05.2018).
13. Petrova N.A., Petrova T.V. Dinamika otantropionimicheskikh urbanonimov g. Arkhangel'ska [Anthropological dynamics of urbanity in Arkhangelsk]. *Zhivoe slovo severyan: proshloe i nastoyashchee* [The northern word of mouth: past and present]. Arkhangelsk, PGU Publ., 2007, pp. 60-70. (In Russ.).
14. Podberezkina L.Z. Yazykovoy obraz goroda v kontekste kul'tury [Language image of the city in the culture context]. *Slavyanskiy mir na rubezhe vekov: materialy mezhdunar. simpoziuma. Krasnoyarsk* [Slavic world at the turn of the century: proceedings of the international Symposium]. Krasnoyarsk, 1998, pp. 119-121. (In Russ.).
15. Podolskaya N.V. *Slovar' russkoy onomasticheskoy terminologii* [The Russian onomastic terminology dictionary]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 198 p. (In Russ.).
16. *Rossiyskaya Federatsiya. Zakony. O gosudarstvennom yazyke Rossiyskoy Federatsii* [Russian Federation. Legislation. About the state language of the Russian Federation]. [Federal act no. 53-FZ of May 20, 2005]. (In Russ.). Available at: [http://new.gramota.ru/spravka/docs?layout=item&id=16\\_3](http://new.gramota.ru/spravka/docs?layout=item&id=16_3) (accessed 05.05.2018).
17. *Rossiyskaya Federatsiya. Zakony. O reklame*: [Russian Federation. Legislation. On advertising]. [Federal act. no. 38-FZ of February 22, 2006]. (In Russ.). Available at: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_58968/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_58968/) (accessed 05.05.2018).
18. Shmeleva T.V. Staroe i novoe v yazykovom oblike sovremennogo goroda [The old and the new in the linguistic appearance of the modern city]. *Rech' goroda: tezisy dokladov na Vserossiyskoy nauch. konf.* [Speech of the city: abstracts at the all-Russian scientific conference]. Omsk, 1995, pp. 40-42. (In Russ.).
19. Shmeleva T.V. Gorodskaya vyveska v svete kul'turologicheskoy ekspertizy [City sign in the light of cultural expertise]. *Kul'turologicheskaya ekspertiza: teoreticheskie modeli i prakticheskiy opyt: kollektivnaya monografiya* [Cultural expertise: theoretical models and practical experience. Collective monograph]. St. Petersburg, Asterion Publ., 2014, pp. 200-206. (In Russ.).
20. Yudina T.M. Ergonimy goroda Arkhangel'ska v lingvokul'turologicheskom aspekte [Ergonyms of the city of Arkhangelsk in linguoculturological aspect]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological science. Theory and practice]. Tambov, Gramota Publ., 2017, no. 09 (75), pp. 200-203. (In Russ.).

УДК 069.8(571.1/5)

## ПОДХОДЫ К КЛАССИФИКАЦИИ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ СИБИРИ

*Пронина Светлана Андреевна*, преподаватель, кафедра музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: swetlanapro@yandex.ru

Исходя из того, что состав этнографических музеев неоднороден, в предлагаемой статье рассматриваются применение различных методов музеефикации объектов, разных способов их актуализации, а также деление данной группы музеев на виды по определенным основаниям. Автор в своей работе делит этнографические музеи под открытым небом Сибири по доминантному типу и учитывает способы музеефикации объектов наследия. Автор на основе доминантного признака сохраняемого историко-культурного наследия, опираясь на существующие классификации в музееведении, приводит следующую классификацию музеев под открытым небом: средовые, скансен и экомузей. Средовый музей – это музей, деятельность которого направлена на музеефикацию историко-культурной и природной среды со всеми движимыми, недвижимыми и нематериальными объектами. В музее такого типа, как скансен, моделируется историко-культурная среда за счет свезенных объектов, а в экомузее среда сохраняется в развитии усилиями местных жителей, и объекты историко-культурного наследия используются по первоначальному признаку. Эта классификация позволила распределить существующие этнографические музеи под открытым небом Сибири по соответствующим группам и выделить доминантный тип сохранения историко-культурного наследия в данных музеях.

**Ключевые слова:** этнографические музеи под открытым небом, средовый музей, скансен, экомузей, доминантный тип хранения наследия, методы музеефикации, актуализация, классификация.

## APPROACHES TO CLASSIFICATION OF ETHNOGRAPHICAL MUSEUMS UNDER THE OPEN SKY OF SIBERIA

*Pronina Svetlana Andreevna*, Instructor, Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: swetlanapro@yandex.ru

Proceeding from the fact that the composition of ethnographic museums is not uniformed, the proposed article considers the various methods used to muse the objectification, different ways of their actualization, and the division of this group of museums into types for certain reasons. The author in his work divides ethnographic museums in the open air of Siberia according to the dominant type and considers the ways of museumification of heritage objects. To define the boundaries of the “open-air-museum” concept, it is necessary to identify the criteria on the basis of which the museum can be attributed to this type. These are the types of object of historical and cultural heritage preserved in the museum, number of stored objects, way they are included in the museum environment, and presence of the exhibition created on the basis of these objects. The author, based on the dominant feature of the preserved historical and cultural heritage, relying on existing classifications in museum science, distinguishes the following classification of open-air museums: environmental, skansen and ecomuseum. An average museum, whose activities are aimed at the museumification of the historical, cultural and natural environment with all movable, immovable and intangible objects. In such a museum as the Skansen, the historical and cultural environment is modeled at the expense of fresh objects, and in ecomuseums the environment is preserved in development by the efforts of residents and objects of historical and cultural heritage are used on an initial basis. This classification allowed the distribution of existing ethnographic museums in the open air of Siberia, according to this classification and highlight the dominant type of preservation of historical and cultural heritage in these museums.

**Keywords:** open-air ethnographic museums, environmental museum, Skansen, ecomuseum, dominant type of heritage storage, methods of museumification, actualization, classification.

В условиях глобализации, информатизации общества и унификации культур возрастает значение музеев в сохранении этнокультурного наследия. Музей выступает не только социокультурным институтом, сохраняющим объекты наследия, но и транслятором культурно значимой информации. Особое значение приобретают музеи под открытым небом, на базе которых сохраняются не только движимые культурные ценности – музейные предметы, но и историко-культурная среда, то есть совокупность недвижимых нематериальных объектов в их взаимосвязи с природной средой. В музеях подобного типа осуществляется перманентная актуализация наследия, они способствуют формированию исторической памяти, являются необходимым звеном в межпоколенной передаче наследия [3].

Несмотря на то что опыт создания музеев под открытым небом в нашей стране достаточно велик, сам термин «музей под открытым небом» не является окончательно устоявшимся в музейведческой науке и требует уточнения содержательных границ. Зачастую это понятие трактуется слишком широко: под музеями подобного типа понимают любой музей с экспозицией на открытом пространстве. Стоит отметить, что со времени своего создания музеи под открытым небом претерпели значительную трансформацию. Первое определение музеев подобного типа было дано А. Циппелиусом, впоследствии поддержано Е. Чайковским. Европейская ассоциация музеев под открытым небом разделила этот подход. Согласно данному определению музеями под открытым небом являются только музеи со свеженными постройками, то есть, прежде всего, музеи народной архитектуры, деревянного зодчества [16]. Подобная точка зрения на музеи под открытым небом доминировала в отечественной науке до 1980-х годов. Ополовников А. В. подчеркивал, что памятники, сохраненные на месте – это музейфицированный объект, а музей под открытым небом – это музей, созданный на основе транслированных объектов [12, с. 29]. Позднее границы понятия расширяются, уже в Б. В. Гнедовский отмечает, что к музеям под открытым небом относятся также археологические музеи, то есть созданные на основе метода *in situ*. Сегодня под музеем под открытым небом понимается группа музеев, основные объекты и экспозиции которых

расположены вне помещений, на открытых территориях. То есть они могут создаваться на основе недвижимых памятников истории и культуры на месте их нахождения и в природном окружении или на основе перевозки памятников на специально отведенную территорию из других мест [15]. Каулен М. Е. под музеем под открытым небом понимает музей, деятельность которого направлена на музейфикацию комплекса памятников [8, с. 50]. Таким образом, в отечественной практике сложилось узкое и широкое понимание музеев под открытым небом. В узком значении под музеями под открытым небом понимаются музеи, созданные на основе свеженных памятников деревянного зодчества. Такой подход доминировал в советском музейведении, где под музеями под открытым небом понимались музеи историко-архитектурного, этнографического или комплексного профиля, созданные на основе сооружений (преимущественно памятников деревянного зодчества), свеженных из мест бытования на специально отведенную территорию, в ряде случаев сочетающиеся с уже сложившимися ансамблями [4, с. 47].

В широком смысле под музеем под открытым небом понимается любой музей с экспозицией на открытом пространстве. Следовательно, к музеям под открытым небом будут относиться и музеи, сохраняющие недвижимые архитектурные объекты на месте, а также музеи, сохраняющие археологические и другие историко-культурные объекты [4, с. 48]. Это может быть музей, где на открытом пространстве демонстрируются образцы военной техники, орудия труда или любые движимые объекты.

Чтобы обозначить границы понятия «музей под открытым небом», необходимо выделить критерии, на основании которых музей может быть отнесен к данному типу. Таковыми являются вид объекта историко-культурного наследия, сохраняемого в музее, количество сохраняемых объектов и способ их включения в музейную среду, наличие экспозиции, созданной на основе этих объектов. Что касается вида сохраняемых объектов историко-культурного наследия: основой музея под открытым небом являются недвижимые объекты, причем как архитектурные, так и археологические и индустриальные.

Вопрос о необходимом количестве объектов не решен однозначно. Б. В. Гнедовский полагает,

что музеями под открытым небом могут являться музеи, имеющие от двух построек. Количество построек в современном музее под открытым небом может составлять несколько десятков [5, с. 10]. **Все без исключения исследователи** сходятся во мнении, что музеем под открытым небом не может называться отдельно сохранный памятник. Следовательно, минимальное количество недвижимых объектов историко-культурного наследия, представленных в музеях под открытым небом – два.

Главный критерий отнесения музея к такому типу, как музей под открытым небом – наличие экспозиции (экспозиция – искусственно-созданная предметно-пространственная структура) на открытом пространстве. В связи с этим встает вопрос о возможности отнесения к данному типу объединенных музеев-заповедников, созданных на основе нескольких самостоятельных музеев и историко-архитектурных комплексов и ансамблей, таких как кремль, усадьба [4, с. 48].

На основании обозначенных критериев под музеем под открытым небом предлагается понимать музей, основой которого является экспозиция, размещенная на открытом пространстве, созданная за счет двух или более недвижимых объектов историко-культурного наследия как свезенных, так и сохранных на месте.

В качестве актуальных задач культурной политики современного российского общества выдвигается деятельность по созданию музеев, которые исследователи определяют под общим понятием музеев под открытым небом. Численность таких музеев в стране растет, и перед музейными специалистами возникают проблемы их классификации, на основе которой определяется специфика различных видов их деятельности, в том числе и фондово-исследовательской.

Сегодня музеи разделяются на виды по различным основаниям. Эти основания можно также применить относительно классификации музеев под открытым небом. Так по профилю музеи под открытым небом можно разделить на архитектурные, военно-исторические, индустриальные, археологические, литературно-мемориальные и этнографические. В данной статье рассматриваются музеи этнографического профиля.

Стоит отметить, что музеи этого профиля стали первыми создаваться в нашей стране. Ори-

ентируясь на опыт шведского Скансена, Барановский П. Д. перевез на территорию Коломенского медоварню, начав формировать экспозицию на открытом пространстве. Стоит отметить, что изначально такие музеи создавались как музеи архитектурного профиля. Но позднее за счет формирования этнографических коллекций, а также за счет реализации основных направлений музейной деятельности они перепрофилировались в этнографические. Поэтому термин «этнографический» за музеями под открытым небом в основном закрепился за рубежом. В РФ и ряде других стран бывшего СССР музеи под открытым небом этнографического профиля принято было называть архитектурно-этнографическими или музеями деревянного зодчества.

Состав этнографических музеев неоднороден: применяются различные методы музейфикации объектов, разные способы их актуализации. Следовательно, необходимо также осуществить деление данной группы музеев на виды по определенным основаниям. В 1980-х годах музейными специалистами была предложена классификация музеев по доминантному типу хранимого наследия. Для музеев под открытым небом актуально делить их не только по доминантному типу, но и учитывая способ музейфикации объектов наследия. Ориентируясь на существующие в музейном деле классификации, на основе доминантного типа сохраняемого историко-культурного наследия среди этнографических музеев под открытым небом можно выделить:

- средовые, сохраняющие недвижимые объекты «in situ»;
- скансены, музеи, где моделируется историко-культурная среда за счет свезенных объектов;
- экомuzeи, где среда сохраняется в развитии усилиями местных жителей и объекты историко-культурного наследия используются по первоначальному назначению.

Средовый музей – музей, деятельность которого направлена на музейфикацию историко-культурной и природной среды со всеми движимыми, недвижимыми и нематериальными объектами, а также людьми, населяющими территорию и осуществляющими на ней виды деятельности. Средовые этнографические музеи, сохраняющие недвижимые объекты «in situ», или сайт-музеи (от англ. site – месторасположение,

местонахождение), располагаются на месте прошлого или настоящего обитания человеческого сообщества и музеефицируют свидетельства его образа жизни и традиций. Скансен – музей, созданный на основе свезенных из разных мест памятников. Его специфика заключается в том, что среда моделируется искусственно. Экомузей – это музей, «созданный для комплексного обеспечения сохранности, восстановления, изучения и публичного представления целостных территориальных комплексов культурного и природного наследия, материальных и духовных ценностей в их традиционной исторической среде». Данной характеристике отвечает экомузей «Тазгол», расположенный на территории традиционного проживания шорцев в естественной исторической среде [13].

В Сибири к этнографическим музеям под открытым небом можно отнести «Историко-культурный и природный музей-заповедник “Томская Писаница”», Архитектурно-этнографический музей «Тальцы», «Омский государственный историко-культурный музей-заповедник “Старина Сибирская”», Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское», «Музей истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока СО РАН», «Этнографический музей народов Забайкалья», Экомузей «Тазгол», «Этноэкологический музей (Экомузей) – заповедник – Тюльберский городок Кемеровского муниципального района», Архитектурно-этнографический музей деревянного зодчества «Ангарская деревня», «Этнографический музей под открытым небом “Торум Маа”».

Эти музеи можно отнести к музеям под открытым небом, так как в них сохраняются недвижимые объекты наследия: жилые, общественные, хозяйственные постройки, в ряде музеев сохраняется историко-культурная среда. Во всех обозначенных музеях сформирована экспозиция на открытом пространстве за счет комбинации построек, сохраненных на месте свезенных и новых объектов.

Состав данных музеев неоднороден. Недвижимые объекты сохраняются в них на основе различных методов. Следовательно, по доминантному типу хранимого наследия к средовым музеям под открытым небом относится Омский государственный историко-культурный музей-заповедник «Старина Сибирская». В состав это-

го музея входит 11 объектов, 5 из которых памятники истории и архитектуры регионального значения, расположены на центральной улице поселка Большеречье. Часть объектов сохранена на месте, на основе свезенных объектов смоделирована деревенская усадьба. На сегодняшний день в музее-заповеднике действуют 5 экспозиционных зон: «Святая Русь», «Купеческие усадьбы», «Крестьянские усадьбы», «Торговля в Сибири» и «Промыслы и ремесла Омского Прииртышья» [11].

Этноэкологический музей-заповедник «Тюльберский городок» является средовым музеем, поскольку на его территории музеефицирован подлинный археологический памятник – ритуальное городище. На основе данного подлинного памятника была предпринята попытка реконструкции казачьего острога, реконструированы Борисоглебская, Георгиевская и Александровская башни, а также казачья караульная изба. Основным методом музеефикации, таким образом, является реконструкция историко-культурной среды [19].

«Этнографический музей под открытым небом “Торум Маа”» изначально был сборником традиций, быта и культуры. Подлинный памятник «Святылище обских угров» был первым музеефицирован и положил начало такому типу музея, как средовый. Впоследствии методом реконструкции были воссозданы «Летнее стойбище ханты реки Аган», в состав которого вошли: летний дом, хозяйственные и охотничьи лабазы, навес-коптильня, хлебная печь, кострище. «Зимнее поселение северных манси», в его состав вошли: зимний дом, хозяйственные и охотничьи лабазы, хозяйственные постройки для содержания скота. А также была реконструирована охотничья тропа, которая представляет собой ловушки давящего типа [17].

К такому типу музеев, как скансен относятся Архитектурно-этнографический музей «Тальцы», этнографический комплекс «Кезек» музея-заповедника «Томская Писаница». Примером такого типа музеев в Западной Сибири может считаться Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское», «Музей истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока СО РАН», «Этнографический музей народов Забайкалья», Архитектурно-этнографический музей деревянного зодчества «Ангарская деревня».

В «Шушенском» историко-культурное наследие сохраняется на месте, музей представляет собой сохраненную историческую часть села. На территории «Шушенского» сохраняются 194 объекта. К данным объектам относятся Дом-музей В. И. Ленина, 27 крестьянских домов, надворные хозяйственные постройки (амбары, бани, навесы, колодцы, конюшни и прочее), здание волостного правления, волостная тюрьма, торговая лавка в купеческом доме. С исторической достоверностью отреставрировано на месте – 74 % строений, транслоцированных с других территорий – 18,5 %, вновь построенных – 7,5 %. При этом полностью сформированы 16 крестьянских усадеб, различного имущественного положения, что в целом воссоздает архитектурно-пространственную и социальную среду центральной части старинного сибирского села Шушенское [7].

Архитектурно-этнографический музей «Тальцы» также относится к музею-скансену. На территории музея сохраняются памятники архитектуры, истории и этнографии XVII–XX веков. На основе них смоделированы четыре историко-культурные зоны: русская, бурятская, эвенкийская и тофаларская. О быте данных коренных народов Прибайкалья рассказывают эвенкийские и тофаларские стойбища, комплекс эвенкийских захоронений и бурятский улус-летник. Помимо метода транслокации используется метод реконструкции: воссоздается Илимский острог, в новоделе выполнены эвенкийские и тофаларские традиционные жилища.

Русская Ангаро-Илимская экспозиционная зона, в которой собраны памятники деревянного зодчества Прибайкалья XVII – начала XX века, преимущественно вывезенные с территории Братского и Усть-Илимского районов Иркутской области, представлена несколькими группами. Экспозиционный комплекс «Волостное село», воссоздающий административный центр конца XIX – начала XX века, включает в себя комплекс «Волостное правление», церковно-приходскую школу, усадьбу псаломщика, усадьбу городского казака. Главной его достопримечательностью являются уникальные памятники истории и архитектуры оборонного и культового зодчества: Спасская проезжая башня (1667) и Казанская церковь (1679) Илимского острога. Картину жизни

старожильческого населения Прибайкалья дополняют экспозиции каскада водяных мельниц конца XIX века, деревни-малодворки, состоящей из крестьянских усадеб XVII–XIX веков, сибирского кладбища и покосной заимки XIX века [1].

Этнографический комплекс «Кезек» музея-заповедника «Томская Писаница» представляет собой воссозданную на основе метода транслокации усадьбу, состоящую из жилого дома «эм», летней кухни «сенек», хозяйственного амбара «аиморок», кузницы, бани «мыльча» и построек для скота. Перевезенные из улуса Кезек постройки дополняются новодельными объектами: свадебным «одагом», кузницей и прочее [6].

В «Этнографическом музее народов Забайкалья» экспозиция отражает материальную и духовную культуру народов и этнических групп края в виде отдельных типов поселений, характерных для народов Забайкалья. Музей состоит из шести экспозиционных комплексов, изолированных друг от друга соответствующими природными ландшафтами. Комплексы расположены в следующей последовательности, совпадающей с хронологическими периодами в истории освоения края: археологический, эвенкийский, бурятский, состоящий из предбайкальского и забайкальского секторов, русский старожильческий (казачий), русский старообрядческий (семейский), городской комплекс «Старый Верхнеудинск».

Каждый комплекс представляет несколько типов жилищ со всеми надворными постройками, характерными для различных исторических периодов. В жилищах воссоздан интерьер, отражающий особенности материальной культуры конкретного этноса в определенный исторический период и принадлежность представителя этого народа к той или иной социальной группе. Доминирующее количество объектов свезено на данную территорию, но, как и в случае с остальными скансенами, дополнено новодельными объектами [18].

Архитектурно-этнографический музей деревянного зодчества «Ангарская деревня» состоит из двух секторов: эвенкийского и русского. В эвенкийском секторе представлены жилые и культовые постройки, а также орудия охоты и жертвенники. Большая часть объектов создана на основе метода реконструкции. В русском секторе представлены

отреставрированные памятники, перевезённые из деревень Приангарья. Жилые и хозяйственные постройки составляют четыре усадебных комплекса. Размещение усадеб, общественных построек (кузница, амбар-мангазея) воспроизводит архитектурный ансамбль ангарских деревень. Памятники деревянного зодчества, дополненные движимыми памятниками традиционной материальной культуры ангарских крестьян, воссоздают традиционный быт русских Приангарья XIX – середины XX века. Таким образом удастся смоделировать историко-культурный ландшафт и сохранить подлинные объекты историко-культурного наследия [2].

«Музей истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока СО РАН» также является скансеном. Музей состоит из нескольких экспозиционных зон – археологической и этнографической. В этнографической зоне центральным объектом является церковь Спаса Нерукотворного образа из Зашиверского острога, построенная в 1700 году. На территории музея экспонируются объекты из Юильского (Казымского) острога из Нижнего Приобья, а также крестьянское подворье русских Восточной Сибири. Объекты перевезены на территорию, однако экспонируются подобно скульптурам в парке, то есть моделирования среды не осуществляется. Поэтому данный музей можно отнести к такому типу, как скансен, условно. В зоне археологических памятников представлены каменные стелы и изваяния различных эпох – от палеолита до Средневековья [10].

Следующий тип музея под открытым небом – это экомузей. Экомузей создается в естественной историко-культурной среде, по инициативе и при активном участии местного населения. Для экомuzeя характерно специфическое отношение к предмету: предметы музейного значения и объекты культурного наследия не изымаются из среды бытования, а продолжают использоваться по первоначальному назначению [9]. В Сибири к музеям подобного типа можно отнести «Тазгол», расположенный в Таштагольском муниципальном районе Кемеровской области. В экомузее «Тазгол» применяются различные методы музеефикации: на основе метода реконструкции воссоздан орехово-промысловый стан, посредством метода транслокации смоделирована усадьба

Иванова, так же свезенными являются такие объекты, как дом псаломщика, миссионерский амбар, дом паштыка. На месте сохранен дом мрасского миссионера алтайской духовной миссии «Миссионерский стан». Но, главное, что основная часть объектов сохранена на основе метода мягкой музеефикации, с актуализацией первоначальных функций [14].

Таким образом, музей под открытым небом – музей, созданный на основе недвижимых объектов, на основе которых создана экспозиция на открытом пространстве. Объекты могут быть свезены, а могут сохраняться на месте. Первыми музеями в России стали этнографические музеи, которые изначально создавались как историко-архитектурные или музеи деревянного зодчества. Состав этнографических музеев Сибири неоднороден. Можно выделить на основании способа сохранения недвижимых объектов такие виды музеев, как средовый музей, скансен, экомузей. К Средовым музеям относятся Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское», «Омский историко-культурный музей-заповедник “Старина Сибирская”», Этноэкологический музей заповедник «Тюльберский городок», «Этнографический музей под открытым небом “Торум Маа”», так как в них сохраняются недвижимые объекты в совокупности с историко-культурной средой. В музеях «Торум Маа» и «Тюльберский городок» основным методом музеефикации является реконструкция. К скансенам относятся этнографический комплекс «Кезек» «Историко-культурного и природного музея-заповедника “Томская Писаница”», Архитектурно-этнографический музей деревянного зодчества «Ангарская деревня», «Этнографический музей народов Забайкалья», «Музей истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока СО РАН», Архитектурно-этнографический музей «Тальцы», так как в них за счет свезённых объектов моделируется историко-культурная среда. «Музей истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока СО РАН» отнесен к данному виду условно, так как в нем объекты экспонируются подобно скульптуре в парке. К экомузею можно отнести такой музей, как Тазгол, так как основные объекты сохраняются в нем на основе метода мягкой музеефикации.

## Литература

1. Архитектурно-этнографический музей «Тальцы» [Электронный ресурс]. – URL: <http://talci-irkutsk.ru/istoriyu-muzeya>.
2. Архитектурно-этнографический музей деревянного зодчества «Ангарская деревня» [Электронный ресурс]. – URL: <http://bratskmuseum.ru/filials/angara>.
3. Божченко О. А. Музей в формировании исторической памяти [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. культурологии. – СПб., 2012. – URL: <http://cheloveknauka.com/muzey-v-formirovanii-istoricheskoy-pamyati> (дата обращения: 13.06.2018).
4. Глушкова П. В., Кимеев В. М. Музеи под открытым небом. – Кемерово, 2015. – 150 с.
5. Гнедовский Б. В., Добровольская Э. М. Музеи под открытым небом в СССР: развитие принципов формирования структуры. – М., 1987. – 21 с.
6. Историко-культурный и природный музей-заповедник «Томская писаница» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gukmztp.ru/Kezek.html>.
7. Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское» [Электронный ресурс]. – URL: <http://shushenskoe.info/tours/musey-zapovednik-shushenskoe>.
8. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. – М., 2012. – 432 с.
9. Кимеева Т. И., Глушкова П. В., Родионов С. Г. Музеефикация и актуализация объектов историко-культурного наследия в экомузее «Тазгол // Вестн. Кемеров. гос. ун-та. – 2015. – № 3(63). – С. 48.
10. Музей истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока СО РАН [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.archaeology.nsc.ru/ru/otdel/museum/museum03.aspx>.
11. Омский государственный музей-заповедник «Старина Сибирская» [Электронный ресурс]. – URL: [https://stari-nasib.ru/istoriya\\_muzeya](https://stari-nasib.ru/istoriya_muzeya).
12. Ополовников А. В. Музеи деревянного зодчества. – М., 1968. – 120 с.
13. Пронина С. А., Кимеева Т. И. Проблемы фондовой деятельности в этнографических музеях под открытым небом // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 30. – С. 124.
14. Родионов С. Г., Глушкова П. В. Музеефикация архитектурного наследия шорцев // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 38. – С. 64–65.
15. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.museum.ru/RME/sci\\_openair.asp](http://www.museum.ru/RME/sci_openair.asp).
16. Севан О. Г. Музеи под открытым небом Европы [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ecovast.ru/images/europmuseum.pdf>.
17. Этнографический музей под открытым небом «Торум Маа» [Электронный ресурс]. – URL: <http://torummaa.ru>.
18. Этнографический музей народов Забайкалья [Электронный ресурс]. – URL: <http://ethnomuseum03.ru>.
19. Этноэкологический музей-заповедник «Тюльберский городок» [Электронный ресурс]. – URL: <https://tyulber.nethouse.ru>.

## References

1. *Arkhiturno-etnograficheskiy muzey "Taltsy"* [Architectural and ethnographic museum "Taltsy"]. (In Russ.). Available at: <http://talci-irkutsk.ru/istoriyu-muzeya>.
2. *Arkhiturno-etnograficheskiy muzey derevyannogo zodchestva "Angarskaya derevnya"* [Architectural and Ethnographic Museum of Wooden Architecture "Angarskaya Village"]. (In Russ.). Available at: <http://bratskmuseum.ru/filials/angara>.
3. *Bozhchenko O.A. Muzey v formirovanii istoricheskoy pamyati: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Museum in the formation of historical memory. Author's abstract of diss. PhD in culturology]. St. Petersburg, 2012. (In Russ.). Available at: <http://cheloveknauka.com/muzey-v-formirovanii-istoricheskoy-pamyati> (accessed 13.06.2018).
4. Glushkova P.V., Kimeev V.M. *Muzei pod otkrytym nebom* [Museums in the open air]. Kemerovo, 2015. 150 p. (In Russ.).
5. Gnedovskiy B.V., Dobrovolskaya E.M. *Muzei pod otkrytym nebom v SSSR: razvitie printsipov formirovaniya struktury* [Open-air museums in the USSR: development of the principles of structure formation]. Moscow, 1987. 21 p. (In Russ.).
6. *Istoriko-kul'turnyy i prirodnyy muzey-zapovednik "Tomskaya pisanitsa"* [Historical and cultural and natural museum-reserve "Tomskaya Pisanitsa"]. (In Russ.). Available at: <http://www.gukmztp.ru/Kezek.html/>.
7. *Istoriko-etnograficheskiy muzey-zapovednik "Shushenskoe"* [Historical and ethnographic museum-reserve "Shushenskoe"]. (In Russ.). Available at: <http://shushenskoe.info/tours/musey-zapovednik-shushenskoe>.

8. Kaulen M.E. *Muzeifikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii [Museification of the historical and cultural heritage of Russia]*. Moscow, 2012. 432 p. (In Russ.).
9. Kimeeva T.I., Glushkova P.V., Rodionov S.G. *Muzeifikatsiya i aktualizatsiya ob"ektov istoriko-kul'turnogo naslediya v ekomuzeye «Tazgol» [Museification and actualization of objects of historical and cultural heritage in the eco-museum «Tazgol»]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Kemerovo State University]*, 2015, no. 3(63), p. 48. (In Russ.).
10. *Muзей istorii i kul'tury narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka SO RAN [Museum of History and Culture of the Peoples of Siberia and the Far East of the SB RAS]*. (In Russ.). Available at: <http://www.archaeology.nsc.ru/ru/otdel/museum/museum03.aspx>.
11. *Omskiy gosudarstvennyy muzey-zapovednik «Starina Sibirskaya» [Omsk State Museum-Reserve «Starina Sibirskaya»]*. (In Russ.). Available at: [https://starinasib.ru/istoriya\\_muzeya](https://starinasib.ru/istoriya_muzeya).
12. Opolovnikov A.V. *Muzei derevyannogo zodchestva [Museums of wooden architecture]*. Moscow, 1968. 120 p. (In Russ.).
13. Pronina S.A., Kimeeva T.I. Problemy fondovoy deyatelnosti v etnograficheskikh muzeyakh pod otkrytym nebom [Problems of stock activity in ethnographic museums in the open air]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 30, p. 124. (In Russ.).
14. Rodionov S.G., Glushkova P.V. *Muzeifikatsiya arkhitekturnogo naslediya shortsev [Museification of the architectural heritage of the Shorians]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 38, pp. 64-65. (In Russ.).
15. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya [Russian Museum Encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: [http://www.museum.ru/RME/sci\\_openair.asp](http://www.museum.ru/RME/sci_openair.asp).
16. Sevan O.G. *Muzei pod otkrytym nebom Evropy [Museums in the open air of Europe]*. (In Russ.). Available at: <http://www.ecovast.ru/images/europmuseum.pdf>.
17. *Etnograficheskii muzey pod otkrytym nebom «Torum Maa» [Ethnographic museum in the open air «Torum Maa»]*. (In Russ.). Available at: <http://torummaa.ru>.
18. *Etnograficheskii muzey narodov Zabaykal'ya [Ethnographic museum of the peoples of Transbaikalia]*. (In Russ.). Available at: <http://ethnomuseum03.ru>.
19. *Etnoekologicheskii muzey-zapovednik «Tyul'berskiy gorodok» [Ethno-ecological museum-reserve «Tulber town»]*. (In Russ.). Available at: <https://tyulber.nethouse.ru>.

УДК 069:94(47):930:77

## ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ТОМСКОГО ОБЩЕСТВА ИЗУЧЕНИЯ СИБИРИ В СОБРАНИИ ТОМСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ<sup>1</sup>

*Андреева Елена Анатольевна*, кандидат исторических наук, заведующая научно-исследовательским отделом, Томский областной краеведческий музей им. М. Б. Шатилова (г. Томск, РФ). E-mail: [nurrikissam@list.ru](mailto:nurrikissam@list.ru)

Статья посвящена итогам научно-практического исследования коллекции фотографий Томского общества изучения Сибири (1909–1917), поступившей в 1923 году в Томский краевой музей (ныне – Томский областной краеведческий музей им. М. Б. Шатилова). Тематика работы, связанная с анализом комплекса иконографических источников, находится в контексте современных тенденций гуманитарных наук, осваивающих методы «визуального поворота», и имеет практическое значение для устранения старых дефектов в учётной документации музея. В статье излагаются и обосновываются критерии,

<sup>1</sup> Выполнено в рамках гранта РФФИ по гуманитарным и общественным наукам, проводимого совместно с администрацией Томской области для проекта «Предтечи евразийской интеграции в зеркале музейных фондов» (№ 17-11-70007).

послужившие инструментом для выяснения состава коллекции и выявления её в музейных фондах, что и определило цель работы. На основе анализа фотографий, архивных документов музея, а также газет и других изданий начала XX века **устанавливаются содержимое коллекции, источники её формирования.** В составе собрания выделены несколько частей, различных по географической привязке, целям съёмки и авторству. Одним из источников формирования коллекции Общества стала организованная в Томске в 1911 году выставка, среди участников которой были фотографы-любители из разных мест Сибири. Сделанные любителями снимки содержат редкие изображения приисков, заводов, минеральных источников и курортов, черт жизни различных азиатских этносов и пр. Также в коллекцию Общества вошли фотографии, полученные во время исследовательских экспедиций Г. Н. Потанина в Монголию (1899), топографов Омского военного округа на Алтай (1907, 1909), группы ссыльных, обследовавших р. Пайдугину в Нарымском крае и др. Значительную часть коллекции составила единообразно оформленная серия профессиональных снимков с видами Енисейской и Иркутской губерний, имевшая не только информативный, но и сувенирный характер. География собрания охватывает юг Западной, Средней и Восточной Сибири, Дальнего Востока и северо-восточную часть Монголии. В статье указывается на роль А. В. Адрианова в организации коллекции. Анализ её содержимого позволяет предполагать, что активная фаза формирования фототеки Общества пришлась на время подготовки к выставке 1911 года. Делается вывод об исторической и культурной ценности коллекции, несмотря на незавершённость её формирования.

**Ключевые слова:** коллекция, музейное дело, история фотографии, изобразительный источник, Сибирь, исследования Азии, научные общества, А. В. Адрианов, Г. Н. Потанин.

## PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE TOMSK SOCIETY OF SIBERIAN STUDIES AT THE TOMSK REGIONAL MUSEUM<sup>2</sup>

*Andreeva Elena Anatolyevna*, PhD in History, Head of Research Department, M.B. Shatilov Tomsk Regional Museum (Tomsk, Russian Federation). E-mail: nurrkissam@list.ru

The paper focuses on findings from the scientific and practical research of a photographic collection of the Tomsk Society of Siberian Studies (1909–1917), which was donated to the Tomsk Regional Museum in 1923. Being related to the analysis of iconographic sources, the subject of the study relates to context of humanities current trends, including the adoption of “visual turn” techniques. The paper outlines and validates the criteria that serve as a tool for studying the composition of the collection and identifying its items in the museum, which is the purpose of the study. Based on the analysis of photographs, archival documents and other publications of the early 20th century, the contents and sources of the collection were established. One of the sources of the Society’s collection was an exhibition held in Tomsk in 1911, in which amateur photographers from all over Siberia took part. The Society’s collection included photographs taken during research expeditions by G.N. Potanin to Mongolia (1899), by surveyors of the Omsk Military District to the Altai (1907, 1909), by groups of exiles, who examined the Paidugina River in the Narym Region, etc. A consistently designed series of professional photographs with views of Yenisei and Irkutsk provinces make up a significant part of the collection. They were designed not only as a source of information, but also as souvenirs. The collection covers the south of Western, Middle and Eastern Siberia, the Far East and the northeastern part of Mongolia. The paper highlights A.V. Adrianov’s part in arranging the collection. It is concluded that the collection is of historical and cultural value despite the fact that it has not been completed.

**Keywords:** collection, museum studies, history of photography, fine art source, Siberia, Asian studies, scientific societies, A.V. Adrianov, G.N. Potanin.

<sup>2</sup> This study is supported by a grant of the Russian Foundation for Basic Research for humanitarian and social sciences, in collaboration with the Tomsk Regional Administration for Project “Forerunners of the Eurasian Integration Reflected in Museum Collections” (No. 17-11-70007).

Современная историография, переживая «визуальный поворот», использует иконографические материалы в научных исследованиях в качестве исторического источника. В этой связи немаловажным становится источниковедческий анализ подобных документов, хранящихся в отечественных музеях. В данной статье впервые рассматриваются некоторые аспекты формирования коллекции фотографий Томского общества изучения Сибири, отложившейся в фондах Томского областного краеведческого музея им. М. Б. Шатилова (ТОКМ), и делается попытка реконструировать её состав.

С конца XIX века фотография становится одним из инструментов научного исследования и популяризации знаний, исследовательские учреждения формируют свои фототеки. Коллекция снимков создавалась и в одной из научно-просветительских организаций Томска 1909–1917 годов – Томском обществе изучения Сибири (ТОИС).

Общество объединяло специалистов в различных областях знаний, вузовских и вневузовских исследователей прошлого и настоящего Сибири [19, с. 97–98; 12, с. 155–172 и др.]. Целями ТОИС его устав провозглашал «собрание, разработку и распространение естественно-научных, исторических, экономических, юридических, географических и других сведений о Сибири и прилегающих к ней странах». Для реализации этих целей Общество имело право создавать хранилища исследовательских материалов, архивы, музеи и пр. Район деятельности организации устав определял как «сибирские губернии и области и прилегающие страны» [21, с. 1–2], демонстрируя, говоря современным языком, евразийский подход. Из этих же строк явствует, какой потенциально могла быть тематика фотоколлекции ТОИС, в каком статусе и отчасти для каких целей предполагалось её использование.

Одним из этапов формирования фотоколлекции Общества явилась организация всесибирской фотовыставки, посвящённой жизни Азиатской России. В 1909 году со страниц журнала «Сибирские вопросы» ТОИС обратилась к фотографам-любителям и профессионалам принять участие в мероприятии. По мысли организаторов, эта экспозиция должна была удовлетворить «потребность более близкого ознакомления, как с разнообраз-

ной природой обширного края, так и с бытом его населения – русского и инородческого». Указывалось, что материал, накопленный фотографиями-любителями из различных мест обширного края, «огромен, полон глубокого интереса и научного значения и в то же время остаётся совершенно неизвестным широким слоям сибирского общества» [14, с. 46]. В анонсе оговаривалось, что экземпляры отпечатков со всех присланных негативов безвозмездно поступают в собственность ТОИС. На обратной стороне каждого снимка предлагалось не стирающимся (копировальным) карандашом написать фамилию фотографа, номер негатива и краткое содержание местности и времени съёмки. Такие записи имеются на части выявленных в фондах ТОКМ фотографий из коллекции ТОИС, – своего рода знак присылки их для выставки. Посылки с будущими экспонатами предлагалось направлять в Томск по адресу журналиста, чиновника и исследователя Сибири Александра Васильевича Адрианова, который в 1909 году являлся секретарём ТОИС и, судя по всему, главным организатором, а также, возможно, инициатором этой выставки.

Подобная выставка, по словам современников, устраивалась впервые в Сибири. Неудивительно, что её создатели столкнулись с трудностями, тем более вероятными при большом масштабе задуманного предприятия и недостатке финансовых средств. Открытие несколько раз откладывалось, поскольку на призыв ТОИС откликнулась «лишь незначительная группа сибирских фотографов, так что присланный ими материал... ни в коем случае не смог бы дать о Сибири того представления, которое ставилось целью выставки», то есть «отразить Сибирь как можно полнее и ярче» [5]. Тем не менее идея оказалась привлекательной: её подхватил местный кружок фотолюбителей и Томское общество любителей художеств (ТОХЛ), в правление которого, между прочим, также входил А. В. Адрианов. Совместными усилиями под эгидой ТОХЛ выставка на пасхальной неделе 1911 года была открыта. Она состояла из двух разделов. В первом представлялась художественная фотография – более 130 снимков, в том числе присланные из Москвы от Русского фотографического общества, фирмы Кодак и др., а также переданные сибиряками из Омска, Иркутска, Томска (включая сыновей ак-

тивных членов ТОИС – Р. Г. и К. Г. Тюменцевых, Г. А. Адрианова). Второй отдел, «Пейзаж и быт Сибири», составленный в основном из работ, полученных от ТОИС, насчитывал более 200 фотографий разных авторов, причём большую часть (120 шт.) составляли снимки, сделанные А. В. Адриановым и снабженные подробными комментариями [10]. Сибирская тематика присутствовала как в первом, так и во втором разделах выставки, но во втором она доминировала и не претендовала на художественность исполнения. Выставка прошла довольно успешно, несмотря на то что многие известные в Сибири фотоколлекции учёных и организаций не были представлены. Всего за неделю экспозицию посетило более тысячи человек (1229), чистая прибыль составила 63 руб. 85 коп., не считая пожертвованных ткани и картона для оформления. Пресса приняла выставку благосклонно, печатались рецензии с разбором достоинств отдельных работ [15, с. 26–27].

В выпущенном ТОХЛ каталоге выставки из «сибирского раздела» опубликованы сведения о снимках только А. В. Адрианова. Но из газетных рецензий известно, что в выставке принимали участие и другие фотографы-любители, в частности, Я. Красиков, Н. Харитонов [22]. Серии снимков за подписями названных и других фотографов-любителей из разных мест Сибири оказались в ТОКМ в составе коллекции ТОИС, демонстрируя, таким образом, один из источников пополнения коллекции Общества и свидетельствуя о вкладе в первую сибирскую фотовыставку других её участников.

Фотовыставка была не единственным источником формирования фотоколлекции ТОИС. На это соображение наводит очевидная разница в оформлении различных её частей: в отличие от выставочных работ 1911 года многие снимки наклеены на паспарту, имеют штамп библиотеки ТОИС и не содержат указание на автора.

Летом 1923 года партия материалов ТОИС поступила в Томский краевой музей (точнее – в секцию краеведения, при которой музей тогда состоял) – 1371 книга, 32 карты, 302 фотографии [20, л. 357–358]. В музее часть фотографий (236 шт.) была поставлена на учёт: снимки нумеровались, маркировались, записывались в книгу поступлений (КП) с указанием источника поступления. Данную работу проделывал заведующий

музеем М. Б. Шатилов. Но не все переданные в музей фотографии ТОИС Шатилов успел внести в КП: в апреле 1933 года учёный был арестован. После этого инвентаризация получила другой характер: из ранее неучтённых снимков формировались огромные смешанные коллекции (до 700 дробных номеров и больше), без каких-либо описаний и указаний на источники поступления. В эти «коллекции» оказались записаны не внесённые ранее в КП фотографии из собрания ТОИС, в том числе со штампами её библиотеки. Впоследствии из-за изменений правил музейного учёта фотографии неоднократно проходили переинвентаризацию, им присваивались новые номера, формировались новые коллекции, без ссылок на «легенду» предметов. Следствием этого стало дробление первоначального собрания ТОИС и её «невидимость» в учётных документах музея. В настоящее время приходится вести объёмное расследование, чтобы восстановить и оценить первоначальный состав коллекции Общества изучения Сибири.

Для реконструкции коллекции ТОИС, поступившей в ТОКМ, было выработано несколько критериев поиска.

1. Наличие штампа библиотеки ТОИС. В настоящее время в собрании ТОКМ выявлено 99 таких фотографий. На штампе чернилами проставлены инвентарные номера, что свидетельствует о ведении ТОИС каталога поступлений (его местонахождение неизвестно) и об основательном подходе Общества к созданию коллекции с расчётом на некую перспективу. Максимальный номер на выявленных снимках – 134, что указывает на минимальный объём инвентарных записей в предполагаемом каталоге ТОИС. Нумерация ТОИС на музейных фотографиях имеет лакуны (39 номеров из 134), что можно объяснить тем, что часть каталогизированных снимков не поступила в музей или была утрачена, или ещё не выявлена в фондах. Не исключена также вероятность того, что не все фотографии, внесённые в инвентарь ТОИС, были маркированы.

2. Второй критерий поиска – запись в одной из первых музейных книг поступлений с указанием источника комплектования – «архив Томского общества изучения Сибири» [11]. Данный критерий тем важнее, что не все фотографии ТОИС имели штамп Общества. Записи в КП были сле-

ланы характерным почерком М. Б. Шатилова в 1932 – начале 1933 года. Под одним номером, как правило, значилось несколько дробей. Таким образом, большая коллекция ТОИС оказалась разбита на несколько мини-коллекций, различающихся сюжетами, районом съёмки. Вероятно, фиксация этих маленьких коллекций в КП велась одновременно с разборкой всей коллекции ТОИС, когда поступления от Общества были лишь частично систематизированы. Потому музейная маркировка «не замечает» маркировку ТОИС, снимки, принадлежавшие к одному сюжету, одному фотографу иногда записывались в разные мини-коллекции. Кроме того, обнаружено несколько ошибочных маркировок на фотографиях, не соответствующих записям сюжетов в КП. В настоящее время выявлено 140 снимков, маркированных и записанных в КП М. Б. Шатиловым.

3. Третий критерий поиска – подписи фотографов на оборотной стороне фотографий. Напомним, что снимки, присылавшиеся в ТОИС для выставки, должны были иметь надписи копировальным карандашом с указанием сюжета, места, времени съёмки, номера негатива, фамилии фотографа. Такими в музейной коллекции являются фотографии, сделанные В. Е. Гурским, Н. Ф. Харитоновым, С. И. Силаевым и др. Часть снимков этих авторов была занесена М. Б. Шатиловым в музейный инвентарь как принадлежавшая ТОИС, но часть, промаркированная после апреля 1933 года, в эту категорию не попала. Полагаем, она также входила в коллекцию ТОИС, поскольку иной источник поступления в томский музей серий фотографий названных иногородних авторов-любителей крайне маловероятен.

4. Четвертый критерий – общность сюжета и оформления. Значительная часть фотографий, подпадающих под критерии 1 и 2, не имеет указаний об авторстве, но значительная часть таких снимков в коллекции определённо обладает некоторым набором общих черт:

а) Общность «географии», мест съёмки – запечатлены различные виды только Енисейской и Иркутской губерний;

б) Сходство в оформлении фотографий. Как правило, отпечаток сделан на глянцевой плотной фотобумаге<sup>3</sup>;

<sup>3</sup> Фотобумага наклеена на полукартон «край в край», без образования рамки.

в) Надписи с обозначением изображаемых объектов сделаны идентичными почерками и только двумя способами:

– копировальным карандашом на обороте фотографий;

– на лицевой стороне в нижнем правом или левом углу при фотопечати. Примечательно, что в коллекции имеются фотографии, в которых сочетаются оба названных способа нанесения надписей, что тоже позволяет отнести данные снимки к одной серии.

На основе 4-го критерия можно выделить несколько десятков фотографий. Поскольку значительная часть таких изображений соответствует критериям 1 и 2 (то есть стоит штамп ТОИС или ТОИС зафиксирована в КП как источник поступления), то и остальные снимки из этих серий можно с некоторой долей вероятности также отнести к коллекции ТОИС. Хотя в этом случае следует оговориться: несколько подобных фотографий поступили в ТОКМ в составе коллекции Сибирского научного кружка; немалое количество из этих снимков в начале XX века тиражировалось в виде открыток. Можно предположить, что подобные фотографии, единообразным образом оформленные, продавались в Сибири в качестве сувениров. Как уже говорилось, масса музейных снимков, относящихся к вышеназванной серии, не имеет указаний об авторстве, кроме одного: на снимке «Р. Олха в 20 верст от Иркутска» при фотопечати сделана запись, очевидно, фамилии автора снимка – [фотография] «В. Еремеева». Это даёт шаткое, но основание предположить, что, возможно, и многие другие популярные «открыточные» снимки этой серии были сделаны этим фотографом.

Данная серия, также как и многие снимки из предыдущей группы, вероятнее всего, связаны с именем А. В. Адрианова. В 1890–1904 годах Александр Васильевич служил акцизным чиновником именно в Енисейской и Иркутской губерниях, занимаясь не только служебной, но и общественной, журналистской, исследовательской, музейной деятельностью, имел широкие связи среди знатоков и исследователей Сибири. В этой связи обращает на себя внимание то, что большая часть фотографий ТОИС, отложившихся в музей, относится именно к упомянутым выше губерниям.

Подводя итог этой части статьи, отметим, что, используя названные критерии, в фондах ТОКМ удалось выявить более 179 фотографий из коллекции ТОИС. Вкупе с фотографиями, которые не удалось обнаружить в фондах, но которые были зарегистрированы М.Б. Шатиловым с отметкой об их сюжетах, можно попытаться реконструировать содержание некогда поступившей в ТОКМ фотоколлекции томского научного общества.

Музейную коллекцию фотографий ТОИС можно условно разделить на три части:

– фотографии, сделанные во время экспедиций, в том числе членов ТОИС и организованной ТОИС;

– другие снимки сибирских фотографов-любителей, в том числе фотографии, присланные для выставки 1911 года;

– единообразно оформленные «сувенирные» снимки местностей в Енисейской и Иркутской губерниях.

Каждая из этих частей состоит из мини-коллекций – серий изображений, объединённых тематикой сюжетов съёмки, и/или фамилией фотографа, и/или способом оформления и пр.

**I. Фотографии экспедиций представлены несколькими сериями.**

1. Фотографии из экспедиции Г. Н. Потанина в 1899 году в Большой Хинган (Монголия) – 17 шт. Съёмка проходила в ранее малоизученной малолюдной местности. Фиксировались природные объекты – солончаки, островки скудной растительности, озеро Буир-Нор, река Керулэн и др. Несколько снимков посвящались жизни монголов: камышовые юрты, переправа через реку каравана на быках, едущего на ярмарку, торгующий лама, «скрипач» (хурчи) и др. Фотографии из последней монгольской экспедиции Г. Н. Потанина не вошли в его отчёт о ней [15] и оставались долгое время неизвестными для исследователей Азии. В 2013 году они были опубликованы с комментариями в «Трудах ТОКМ» [9].

2. Фотографии экспедиций на Алтай, сделанные в 1907 году чинами военно-топографического отдела управления Омского военного округа – капитанами В. Д. Колгушкиным и Ф. М. Бильским [13, стб. 111]. Топографы в районе хребта Южный Алтай и его отрогов производили съёмку рельефа для составления карт в 2-верстном масштабе. К той же серии можно отнести фотографии экспе-

диций на Алтай 1907 и 1909 годов их сослуживца, небезызвестного в среде картографов полковника Я. И. Алексева, который производил астрофизическую съёмку, уточняя координаты географических объектов и населённых пунктов [1; 2]. Топографы на камеру фиксировали различные объекты по ходу маршрутов: горные реки, через которые совершались переправы (Бухтарму, Тополёвку), перевалы, хребёт Сарымсақты, Снежный мост на р. Тулун-Каба, некоторые населённые пункты и постройки, в том числе Кольвань, Кольванскую гранильную фабрику и др. Несколько фотографий из этой части музейной коллекции были опубликованы в специализированном издании военного ведомства [7].

3. Серия фотографий с видами Приморья, снимки айнов и нивхов Сахалина были сделаны, можно думать, тоже во время исследовательского путешествия неким фотографом-любителем, не обозначившим свою фамилию на фотографиях. Общность региона, особенный, миниатюрный, формат отпечатков, надписи на обороте, сделанные в одном ключе, одним почерком и пр. – всё это позволяет приписать эти серии одному автору. В кадр попало несколько судов Амурского бассейна – моторный катер «Прогресс-77», трехпалубный однотрубный пароход «Джелта» и др. Этнографически интересны фиксации облика представителей малых этносов Сахалина, их обложение, жилые, хозяйственные и культовые постройки («дом для рыбы», инау и пр.) в селениях Рутай, Найбучи, Галкин-Враский и др.

4. Фотографии из экспедиции, организованной ТОИС в 1909 году в Нарымский край для исследования р. Пайдугиной, правого притока р. Кети [4; 8]. Фотокамера сняла вид устья р. Пайдугиной, её старое русло, остров, образовавшийся на валежнике, а также привал участников экспедиции – группы ссыльных и учащихся Нарыма. Часть фотографий музеем была опубликована [3].

Фотографий других экспедиций ТОИС (в том числе М. И. Боголепова и М. Н. Соболева в Монголию, Г. Д. Гребенщикова к староверам на Алтай) и членов ТОИС в коллекции снимков Общества не обнаружено.

II. Вторая условно выделенная группа – снимки других фотографов-любителей, присланные из разных местностей Сибири. По крайней мере, часть из них, как указывалось выше, пред-

назначалась для всесибирской фотовыставки в Томске. Эта группа состоит из нескольких серий.

1. Фотографии от Фёдора Баженова, проживавшего на Татьянинском прииске в Енисейской губернии, значатся первыми в нумерации коллекции ТОИС (эти фотографии оформлены, как и другие проштампованные ТОИС, в паспорту). Баженовские снимки донесли до нас виды Татьянинского, Грибовского, Афанасьевского и других приисков: посёлков золотодобытчиков, заводов для обработки кварцев, разрезов и др., а также использованного в приисковой работе оборудования – «кулибинки» (приспособления для промывки золота), драги, лебёдки и пр.

2. Фотографии омского фотографа-любителя Владимира (Владислава-Казимира) Евстафьевича Гурского, коллежского асессора, производителя работ в военно-топографическом отделе управления Омского военного округа [16, с. 158; 17, с. 45, 80]. В отличие от снимков его сослуживцев-военных (см. выше) снимки В. Е. Гурского, не связанные с одним экспедиционным изысканием, условно отнесены ко 2-й группе. Фотограф из Омска снимал виды различных мест Сибири: г. Енисейск, таёжный прииск в той же губернии, мельница в Зайсанском уезде, пароход на Шилке, повреждение железнодорожных путей после разлива р. Ингоды в Забайкалье. Несколько фотографий В. Е. Гурского были опубликованы в издании топографического ведомства [23, с. 179, 181].

3. Фотографии Степана Игнатьевича Силаева отображают различные виды с. Бердского Томской губернии и одного из передовых предприятий Сибири – мельницы Горохова: канатную («воздушную») дорогу для транспортировки грузов на мельницу, плотину, подъем креста на церковь и пр. Серия примечательна не только видами ныне утраченных объектов, но и неожиданными для фотографа малограмотными подписями.

4. Снимки селений Томского уезда – с. Кожевниковского, д. Рогожкиной, снятые П. Казанским. Возможно, их автором являлся преподаватель Томского технологического института, геолог и палеонтолог П. А. Казанский, член ТОИС.

5. Фотографии Я. О. Красикова, одного из участников фотовыставки в Томске 1911 года. В коллекции содержатся три фотоколлажа с именованными видами озера Шира, его окрест-

ностей и сценами из жизни отдыхающих, давая информацию о быте одного из первых сибирских курортов: «Нижняя улица» «Большая улица», «Учительская санатория», «Приёмный покой», «Ванное здание», «Приют для бедных», «Базар», «Пристань Батени», «Юрта инородца», «На Иткуле. Место чаепитий», «Бывший каторжный завод медных руд, в 12 верстах», «Дорога в Кинь-Грусть» и др.

6. Фотографии, присланные нотариусом из Нижнеудинска Василием Николаевичем Полюжинским [6, с. 212]: виды пещер по р. Уда Нижнеудинского уезда Иркутской губернии, карагасы (тофалары). Комментарии В. Н. Полюжинского подробны, благодаря им запечатлённые на одном из снимков карагасы персонализируются – вот князь, вот его родственница, вот обладатель 300 голов оленей, и все съехались на ярмарку...

7. Фотографии члена Общества изучения Сибири [22]<sup>4</sup> Николая Фёдоровича Харитоновича с видами Минусинского уезда. Эти снимки представляют интерес для исследователей сибирской промышленности и этнографии: засняты Абаканский железодобывающий завод, винокуренный завод братьев Даниловых; Бейский солеваренный завод, виды Изыхского каменноугольного месторождения (горы, постройки над шахтами); Алтайское и Тагарское озёра, на которых велась соледобыча, группа хакасов, шаман и др.

III. Третий комплекс фотографий – «анонимные» снимки местностей в Енисейской и Иркутской губерниях. Эти серии представляют виды Енисейска (2), Ачинска (2), Красноярска (более 20), Иркутска (6) и объектов в одноимённых уездах: винокуренный завод под Енисейском; пасека под Ачинском, перевозы, пристани, природные достопримечательности – Красноярские столбы, озеро Байкал, Енисей, речки Ельчиха, Базаиха, водопад на р. Быстрой, «Синий камень» под с. Култуком, первые сибирские курорты – оз. Учум, Тункинские минеральные воды, селения – д. Парная, с. Лиственничное, внешний вид и интерьер бурятского дацана в Алари и др. На части фотографий зафиксированы черты повседневности старой Сибири: прачки на Енисее, купание

<sup>4</sup> Наверное, имелось в виду Общество изучения Сибири и её производительных сил, существовавшее в Петербурге и имевшее отделения в ряде сибирских городов.

детей в р. Каче, красноярский водовоз, транспортировка грузов на плотках по Енисею, угощение в Знаменском скиту, крестный ход и др.

Среди «анонимных» фотографий есть снимки, заметно отличающиеся по стилю оформления и датировке от вышеназванных серий: две фотографии 1898 года с изображением целебных Рахмановских ключей и одна – 1889 года – с видом алтайского Зырянского рудника.

Значительная часть снимков, представленных в коллекции ТОИС, удовлетворительны по качеству (даже фотографии, присланные малограмотным фотографом из Бердского); фотографии из «сувенирной» серии выполнены, по всей видимости, профессионалом.

Резюмируя, отметим, что создатели коллекции использовали несколько способов её формирования: получение экспедиционных снимков от некоторых членов ТОИС, других исследователей региона, организация выставки с привлечением к ней сибирских фотолюбителей и, можно полагать, целенаправленное приобретение профессиональных фотографий с изображением сибирских достопримечательностей. Тематика коллекции, действительно, как и планировалось, затрагивала различные стороны жизни Сибири. В собрании представлены виды городов (не только благоустроенные центры, но и окраины); промышленные предприятия, особенно в добывающей отрасли; транспорт и коммуникации (железная дорога, речные суда, плоты, паромы); торговля (базары); целебные источники и создававшиеся рядом с ними курорты; разнообразные природные объекты, в том числе заснятые в труднодоступных местностях во время исследовательских экспедиций; черты повседневной жизни различных этнических групп. Обратим внимание на то, что вопросы экономики (понимаем, развития) и исследования края (труднодоступные местности, малые этнические группы) в любительских сериях являются

преобладающими. Это отчасти демонстрирует сферу интересов и внимания сибиряков, чьи фотографии послужили формированию коллекции ТОИС, и самого ТОИС. Географически коллекция охватывает Западную, Среднюю и Восточную Сибирь в южной их части, Дальний Восток (включая Сахалин), Монголию, то есть соотносится с намерениями ТОИС в отношении обширного региона деятельности организации, заявленного в её уставе. Имея в виду датированные фотографии (от 1889 до 1909), можно предположить, что время активного формирования коллекции приходится на 1909–1910 годы, когда готовилась фотографическая выставка. В то же время коллекция ТОИС, отложившаяся в ТОКМ, вобрала в себя не все материалы выставки (в частности, не выявлены снимки А. В. Адрианова). Отсутствует также масса фотографий экспедиций ТОИС и членов ТОИС. Всё это говорит о незавершённости формирования коллекции и определённой ограниченности её содержания (ослабление работы по формированию фототеки Общества, возможно, было связано с вынужденным отъездом А. В. Адрианова из Томска в 1913 году). Можно также предположить, что не все фотографии Общества попали в музей.

Тем не менее коллекция представляет историческую и культурную ценность. Собрание фотографий ТОИС служит источником информации о деятельности Общества и других исследователей Азии, о развитии за Уралом фотодела и увлечении сибиряков фотографией, сохраняет имена ряда фотографов и изображения черт жизни огромного региона конца XIX – начала XX века. Надеюсь, что данные, полученные в ходе проведённого исследования, помогут выявить и атрибутировать в других хранилищах Сибири материалы ТОИС и фотографов, некогда приславших фотографии для коллекции Общества.

#### Литература

1. Алексеев Я. И. Астрономические определения на Алтае, произведённые в 1909 году // Зап. Воен.-топогр. отд. Гл. упр. Генер. штаба. – 1911. – Т. 66, отд. 1. – С. 61–81.
2. Алексеев Я. И. Астрономические определения в Томской губернии и Семипалатинской области, произведенные в 1907 году // Зап. Воен.-топогр. отд. Гл. упр. Генер. штаба. – 1915. – Т. 69, отд. 2. – С. 63–102.
3. Андреева Е. А. На заре нарымского краеведения // Земля Парабельская: сб. науч.-популяр. очерков к 400-летию Нарыма. – Томск: изд-во ТГУ, 1996. – С. 53–162.
4. В обществе изучения Сибири // Сибир. жизнь. – 1909. – 30 окт.

5. В обществе изучения Сибири // Сибир. жизнь. – 1911. – 26 апр.
6. Вольский З. Вся Сибирь. 1908 год. Справ. кн. по всем отраслям культур. и торгово-промышл. жизни Сибири. – СПб., 1908. – [604] с.
7. Извлечение из готового отчета по военно-топографическому отделу Омского военного округа за 1907 год // Зап. Воен.-топогр. отд. Гл. упр. Генер. штаба. – СПб., 1910. – Т. 65, отд. 1. – С. 70–99.
8. И[ннокентий] Б[ийск]ий. Из Нарымского края (неудавшаяся экспедиция) // Сибир. жизнь. – 1909. – 10 окт.
9. Исаева Л. Ю. Исследование Н. М. Петровым фонда Г. Н. Потанина // Тр. Томск. обл. краевед. музея им. М. Б. Шатилова: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. «Шатиловские чтения – 2012», 25–28 сент. 2012 года: сб. ст. – Томск: ДПринт, 2013. – Т. 18. – С. 250–271.
10. Каталог художественной фотографической выставки с 11 по 17 апр. 1911 года в Гоголевском доме. – Томск, 1911. – 16 с.
11. [Книга поступления культурно-исторического отдела Томского краевого музея. 1922–1933 годы] // Архив ТОКМ. – Ф. 1. – Оп. 5. – Д. 10. – № 991, 1045–1072.
12. Некрылов С. А. Научные общества в Томском университете в дореволюционный период. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2013. – 258 с.
13. Общий список офицерским чинам русской императорской армии. Составлен по 1 янв. 1909 года. – СПб., 1909. – [478] с.
14. От Томского общества изучения Сибири // Сибир. вопр. – 1909. – № 23. – 24 июня. – С. 46–48.
15. Отчёт о деятельности Томского общества любителей художеств за 1911–1912 год. – Томск, 1913. – 14 с.
16. Памятная книжка и адрес-календарь Акмолинской области на 1909 год. – Омск, 1909. – [241] с.
17. Памятная книжка г. Омска и Акмолинской области на 1913 год. – Омск, 1913. – [500] с.
18. Потанин Г. Н. Поездка в среднюю часть Большого Хингана летом 1899 года // Изв. Рус. император. геогр. Об-ва. 1901 [год]. – СПб., 1903. – Т. 37. – С. 355–483.
19. Потанин Г. Н. Культурно-просветительские организации // Город Томск. – Томск, 1912. – С. 90–100.
20. Протокол № 22 заседания правления секции краеведения Дома просвещения от 24 нояб. 1923 года // Архив ТОКМ. – Ф. 1. – Оп. 1. – Д. 6. – Л. 354–359.
21. Устав Томского Общества изучения Сибири. – Томск, [1909]. – 10 с.
22. Фишель Т. Фотографическая выставка // Сибир. жизнь. – 1911. – 15 апр.
23. Шмидт [Ю. А.]. Отчет о топографических съемках северной части Енисейской губернии в золотопромышленном районе тайги в период в 1897 по 1902 год // Зап. Воен.-топогр. отд. Гл. упр. Генер. штаба. – СПб., 1910. – Т. 64, отд. 1. – С. 177–256.

## References

1. Alekseev Y.I. Astronomicheskie opredeleniya na Altae, proizvedennye v 1909 godu [Astronomical Reckoning in the Altai in 1909]. *Zapiski Voенно-topograficheskogo otdela Glavnogo upravleniya Generalnogo shtaba [Proceedings of the Military Topographic Department, Main Directorate of the General Staff]*, 1911, vol. 66, section 1, pp. 61-81. (In Russ.).
2. Alekseev Ya.I. Astronomicheskie opredeleniya v Tomskoy gubernii i Semipalatinskoy oblasti, proizvedennye v 1907 godu [Astronomical Reckoning in the Tomsk Province and Semipalatinsk Region in 1907]. *Zapiski Voенно-topograficheskogo otdela Glavnogo upravleniya Generalnogo shtaba [Proceedings of the Military Topographic Department, Main Directorate of the General Staff]*, 1915, vol. 69, section 2, pp. 63-102. (In Russ.).
3. Andreeva E.A. Na zare narymskogo kraevedeniya [At the Dawn of Narym Regional Studies]. *Zemlya Parabelskaya: sbornik nauchno-populyarnykh ocherkov k 400-letiyu Naryma [Parabel Land: Collection of Popular Scientific Essays Dedicated to the 400th Anniversary of Narym]*. Tomsk, TGU Publ., 1996, pp. 53-162. (In Russ.).
4. V obshchestve izucheniya Sibiri [In the Society of Siberian Studies]. *Sibirskaya zhizn' [Siberian Life]*, 1909, 30th Oct. (In Russ.).
5. V obshchestve izucheniya Sibiri [In the Society of Siberian Studies]. *Sibirskaya zhizn' [Siberian Life]*, 1911, 26th Apr. (In Russ.).
6. Volskiy Z. *Vsya Sibir. 1908 god. Spravochnaya kniga po vsem otraslyam kulturnoy i torgovo-promyshlennoy zhizni Sibiri [The Whole of Siberia: Guide to all Branches of Culture, Trade and Industry of Siberia]*. St. Petersburg, 1908. 604 p. (In Russ.).

7. Izvlechenie iz gotovogo otchyota po voenno-topograficheskomu otdelu Omskogo voennogo okruga za 1907 god [Extract from the Finished Report for the Military Topographic Department of the Omsk Military District for 1907]. *Zapiski Voенno-topograficheskogo otdela Glavnogo upravleniya Generalnogo shtaba [Proceedings of the Military Topographic Department, Main Directorate of the General Staff]*. St. Petersburg, 1910, vol. 65, section 1, pp. 70-99. (In Russ.).
8. B-iy [Innokenty Biyskiy]. Iz Narymskogo kraya (neudavshayasya ekspeditsiya) [Innokenty of Biysk]. From the Narym Region (Failed Expedition). *Sibirskaya zhizn' [Siberian Life]*, 1909. 10th Oct. (In Russ.).
9. Isaeva L.Yu. Issledovanie N.M. Petrovym fonda G.N. Potanina [Study of the G.N. Potanin's Archive by N. M. Petrov]. *Trudy Tomskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya im. M.B. Shatilova: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Shatilovskiye chteniya – 2012". 25–28 sentyabrya 2012: sb. st. [Proceedings of the Shatilov Tomsk Regional Museum: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference "Shatilov Readings-2012", September 25-28, 2012]*. Tomsk, D'Print Publ, 2013, vol. 18, pp. 250-271. (In Russ.).
10. *Katalog khudozhestvennoy fotograficheskoy vystavki s 11 po 17 aprelya 1911 goda v Gogolevskom dome [The Catalog of the Art Photography Exhibition Held on 11–17 April 1911 in the Gogol House]*. Tomsk, 1911. 16 p. (In Russ.).
11. Kniga postupleniya kul'turno-istoricheskogo otdela Tomskogo kraevogo muzeya. 1922–1933 gody [Book of Incoming Items of the Department of Culture and History, Tomsk Regional Museum, 1922–1933]. *Arkhiv Tomskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya [Archive of Tomsk Regional Museum of Local Lore]*, Coll. 1, aids 5, fol. 10, no. 991, 1045-1072. (In Russ., unpublished).
12. Nekrylov S.A. *Nauchnye obshchestva v Tomskom universitete v dorevolyu-tsiionnyy period [Scientific Societies in the Tomsk University in the Pre-Revolutionary Period]*. Tomsk, Tomsk University Publ., 2013. 258 p. (In Russ.).
13. *Obshchiy spisok ofiterskim chinam russkoy imperatorskoy armii. Sostavlenn po 1-e yanvaryu 1909 goda [General List of Officer Ranks of the Russian Imperial Army. Compiled as of January 1, 1909]*. St. Peterburg, 1909. 478 p. (In Russ.).
14. Ot Tomskogo obshchestva izucheniya Sibiri [From the Society of Siberian Studies]. *Sibirskie voprosy [Siberian Issues]*, 1909, no. 23, June 24, pp. 46-48. (In Russ.).
15. *Otchet o deyatelnosti Tomskogo obshchestva lyubiteley khudozhestv za 1911–1912 gody [Activity Report of the Tomsk Society of Art Lovers for 1911–1912]*. Tomsk, 1913. 14 p. (In Russ.).
16. *Pamyatnaya knizhka i adres-kalendar Akmolinskoy oblasti na 1909 god [Memorandum Book, Address Book and Calendar of the Akmolinsk Region for 1909]*. Omsk, 1909. 241 p. (In Russ.).
17. *Pamyatnaya knizhka g. Omska i Akmolinskoy oblasti na 1913 god [Memorandum Book of Omsk and Akmolinsk Region for 1913]*. Omsk, 1913, [500] p. (In Russ.).
18. Potanin G.N. Poyezdka v srednyuyu chast Bolshogo Khingana letom 1899 goda [A Trip to the Middle Part of the Great Khingan in the Summer of 1899]. *Izvestiya Russkogo imperatorskogo geograficheskogo obshchestva [News of the Russian Imperial Geographical Society]*. St. Petersburg, 1901, vol. 37, pp. 355-483. (In Russ.).
19. Potanin G.N. Kul'turno-prosvetitel'skie organizatsii [Cultural and Educational Organizations]. *Gorod Tomsk [City of Tomsk]*. Tomsk, 1912, pp. 90-100. (In Russ.).
20. Protokol № 22 zasedaniya pravleniya seksii kraevedeniya Doma prosveshcheniya ot 24 noyab. 1923 goda [Minutes of Meeting no. 22 of the Board of the Local Regional Studies Section of the House of Education dated 24 November, 1923]. *Arkhiv Tomskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya [Archive of Tomsk Regional Museum of Local Lore]*, Coll. 1, aids 1, fol. 6, pp. 354-359. (In Russ., unpublished).
21. *Ustav Tomskogo Obshchestva izucheniya Sibiri [Charter of the Tomsk Society of Siberian Studies]*. Tomsk, 1909. 10 p. (In Russ.).
22. Fishel T. Fotograficheskaya vystavka [Photographic Exhibition]. *Sibirskaya zhizn' [Siberian Life]*, 1911, 15th Apr. (In Russ.).
23. Shmidt Yu.A. Otchet o topograficheskikh s'emkakh severnoy chasti Eniseyskoy gubernii v zolotopromyshlennom rayone taygi v period v 1897 po 1902 god [Report on Topographic Surveys in the Northern Part of the Yenisei Province in the Gold Mining Area of the Taiga from 1897 to 1902]. *Zapiski Voенno-topograficheskogo otdela Glavnogo upravleniya Generalnogo shtaba [Proceedings of the Military Topographic Department, Main Directorate of the General Staff]*. St. Petersburg, 1910, vol. 64, section 1, pp. 177-256. (In Russ.).

**Алфавитный указатель авторов**

**List of Authors in Alphabetical Order**

Андреева Е. А.	237	Andreeva E.A.	237
Андреева Т. Л.	127	Andreeva T.L.	127
Антипова Ю. В.	58	Antipova Y.V.	58
Благоевич Н.	168	Blagojevic N.	168
Горюнова Е. С.	127	Goryunova E.S.	127
Демиденко К. А.	135	Demidenko K.A.	135
Егорова Е. Н.	219	Egorova E.N.	219
Илич В.	168	Ilic V.	168
Исмагилова Е. И.	39	Ismagilova E.I.	39
Ишутина Ю. А.	187, 196	Ishutina Y.A.	187, 196
Кириянова Д. А.	78	Kiryanova D.A.	78
Королёва А. В.	72	Koroleva A.V.	72
Красильникова О. С.	182	Krasilnikova O.S.	182
Кулаковская К. В.	127	Kulakovskaya K.V.	127
Леонова Н. В.	30	Leonova N.V.	30
Лосева С. Н.	101, 105	Loseva S.N.	101, 105
Макарова Н. И.	213	Makarova N.I.	213
Мелентьева Л. Д.	156	Melentyeva L.D.	156
Моисеев Е. О.	150	Moiseev E.O.	150
Науменко О. Н.	176	Naumenko O.N.	176
Палилей А. В.	156	Paliley A.V.	156
Петри Э. К.	50	Petri E.K.	50
Подгорная Е. А.	135	Podgornaya E.A.	135
Поздеев Н. Ю.	121	Pozdeev N.Y.	121
Покровская Н. Н.	13	Pokrovskaya N.N.	13
Портнова Т. В.	109	Portnova T.V.	109
Пронина С. А.	230	Pronina S.A.	230
Сайгушкина О. П.	83	Saygushkina O.P.	83
Сергеева А. А.	162	Sergeeva A.A.	162
Сидорова Т. Б.	127	Sidorova T.B.	127
Слесарь Е. А.	121	Slesar E.A.	121
Ткачёв С. В.	204	Tkachev S.V.	204
Ткачёва Н. Н.	204	Tkacheva N.N.	204
Трапезникова О. А.	168	Trapeznikova O.A.	168
Третьяков А. Л.	146	Tretyakov A.L.	146
Фельдт И. Н.	219	Feldt I.N.	219
Французская Е. О.	127	Frantsuzskaya E.O.	127
Чжу Линьцзи	66	Zhu Linji	66
Юдин А. Н.	93	Yudin A.N.	93

**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 рубрикаторм журнала);
- индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
- название статьи на русском и английском языках;
- аннотацию статьи (**объемом 150–300 слов**) на русском языке;
- ключевые слова (**не более 10 слов**) на русском и английском языках;
- автореферат статьи на английском языке (**250–300 слов**) и исходный текст автореферата на русском языке.

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 20.

5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.

6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

шрифт – Times New Roman;

размер кегля – 12 пт;

межстрочный интервал – одинарный;

форматирование – по ширине;

все поля – по 20 мм.

## 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)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках),</li> <li>- ученая степень,</li> <li>- ученое звание,</li> <li>- должность,</li> <li>- место работы (учебы или соискательства),</li> <li>- контактные телефоны,</li> <li>- факс,</li> <li>- e-mail,</li> <li>- почтовый адрес с указанием почтового индекса</li> </ul>
2. Письмо-согласие	<ul style="list-style-type: none"> <li>- подписано автором,</li> <li>- заверено в организации (место работы или учебы)</li> </ul>

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>.

### Перечень основных разделов журнала

Наименование рубрики/раздела рецензируемого научного издания	Отрасли науки и/или группы специальностей научных работников в соответствии с Номенклатурой научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени
Искусствоведение	17.00.02 «Музыкальное искусство». 17.00.01 «Театральное искусство»
Культурология	24.00.01 «Теория и история культуры». 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»
Педагогические науки	13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»

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 16.11.2018

Подписано в печать 16.10.2018

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 1.

Уч.-изд. л. 26,1. Усл. печ. л. 29,2.

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 November 16, 2018

Signed for print on October 16, 2018

Format 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Offset paper. Font «Times».

Order № 1.

Author's sheets 26,1. Printer's sheets 29,2.

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