

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года  
Выходит 4 раза в год

№ 51/2020

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*

Редакторы: *Н. Ю. Мальцева,*  
*О. В. Шомшина*

Перевод *А. А. Щербинин*,  
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», 2020

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

**JOURNAL OF THEORETICAL  
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006  
Published quarterly

№ 51/2020

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.Y. Egle**, PhD in Culturology, Associate Professor

**Technical editor**

*O.V. Ustimova*

Editors *N.Y. Maltseva,*  
*O. V. Shomshina*

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", 2020

## 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).

**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).

**Быховская Ирина Марковна**, доктор философских наук, профессор, профессор Института естествознания и спортивных технологий, Московский городской педагогический университет (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, доцент Департамента политологии и массовых коммуникаций, Финансовый университет при правительстве Российской Федерации (г. Москва, РФ).

## 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).

**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).

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

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

**Wlodarczyk 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, Associate Professor of the Department of Political Science and Mass Communications, Financial University under the Government of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

**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, профессор кафедры 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 Центра социального проектирования и тезаурусных концепций Института 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).

**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, Professor of the Department 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 Center for Social Design and Thesaurus Concepts of the Institute of Fundamental and Applied Research of Moscow University for the Humanities, Academician-secretary of Humanitary 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).

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

**Малыгина Ирина Викторовна**, доктор философских наук, заведующий кафедрой мировой культуры, Московский государственный лингвистический институт (г. Москва, РФ).

**Разлогов Кирилл Эмильевич**, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный университет кинематографии имени 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, главный научный сотрудник, заведующий лабораторией этносоциальных проблем, Сочинский научно-исследовательский центр Российской академии наук (г. Сочи, РФ).

**Смолянинова Ольга Георгиевна**, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой информационных технологий обучения и непрерывного образования, директор Института педагогики, 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, заведующий кафедрой теории преподавания иностранных языков, президент факультета иностранных языков и регионоведения, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ), лауреат премий Фулбрайта и имени М. В. Ломоносова, почетный доктор Бирмингемского университета (Великобритания) и Нью-Йоркского университета (США).

**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, Department Chair of World Culture, Moscow State Linguistic University (Moscow, 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, Sr Researcher, 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, 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).

**Ужанков Александр Николаевич**, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор, проректор по научной деятельности, заведующий кафедрой литературы, Московский государственный институт культуры, 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 имени 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).

**Uzhankov Aleksandr Nikolaevich**, Dr of Philological Sciences, PhD in Culturology, Professor, Vice-rector for Research, Department Chair of Literature, Moscow State Institute of Culture, 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).

**Кимеева Татьяна Ивановна**, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (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, профессор, 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).

**Полякова Елена Александровна**, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры

## 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).

**Kimeeva Tatyana Ivanovna**, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (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, 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).

**Polyakova Elena Aleksandrovna**, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of

истории и философии, Барнаульский юридический институт МВД России; профессор кафедры музеологии и туризма, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ).

*Раздел «Искусствоведение»*

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

**Иванов Владислав Васильевич**, доктор искусствоведения, заведующий сектором театра, Государственный институт искусствознания (г. Москва, РФ).

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

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

**Нехвядович Лариса Ивановна**, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой культурологии и дизайна, декан факультета искусств и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

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

Department of History and Philosophy, Barnaul Law Institute of Ministry of Internal Affairs of Russia; Professor of Department of Museology and Tourism, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation).

*Section of Art History*

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

**Ivanov Vladislav Vasilievich**, Dr of Art History, Head of the Theater Sector, State Institute for Art Studies (Moscow, Russian Federation).

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

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

**Nekhyadovich Larisa Ivanovna**, Dr of Art History, Associate Professor, Department Chair of Culturology and Design, Dean of Faculty of Arts and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

**Prokopova Natalya Leonidovna**, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theatre Arts, 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 Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

**Umnova Irina Gennadyevna**, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member

ры, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

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

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

*Раздел «Педагогические науки»*

**Гендина Наталья Ивановна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры технологии автоматизированной обработки информации, главный эксперт 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).

**Дочкин Сергей Александрович**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачёва (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, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

**Панина Татьяна Семеновна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, директор института дополнительного профессио-

of the Russian Academy of Natural History, Member of Union Composers of Russia (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

*Section of Pedagogical Sciences*

**Gendina Natalya Ivanovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Technology of Automated Information Processing, Chief Expert 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).

**Dochkin Sergey Aleksandrovich**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (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, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

**Panina Tatyana Semyenovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, Director of Institute for Continuing Professional Education,

нального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачёва, 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).

**Чурекова Татьяна Михайловна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, и. о. заведующего кафедрой педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

**Юдина Анна Ивановна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры управления и экономики социально-культурной сферы, декан факультета социально-культурных технологий, 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).

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).

**Churekova Tatyana Mikhaylovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Acting Head of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture, Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

**Yudina Anna Ivanovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department Management and Economics of Sociocultural Sphere, Dean of the Faculty of Sociocultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

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

## СОДЕРЖАНИЕ

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<b>Костюк Н. В., Марков В. И., Волкова Т. А., Тельманова А. С., Ахметгалеева З. М.</b> Ценностно-ориентированный подход в реализации культурной политики как основа развития регионального кластера искусств.....	14
<b>Балабанов П. И., Зауэрвайн Л. Т.</b> Исследование и творение в науке и проектировании.....	22
<b>Игнатьева С. С.</b> Ресурсные возможности вуза в развитии креативной экономики региона.....	29
<b>Мороз Е. В.</b> Правовая культура как стабилизирующий фактор динамического развития российского общества.....	36
<b>Проконова Н. Л., Прокопов В. Л.</b> Ценностные концепты театрального спектакля в контексте предпочтений повседневной коммуникации.....	47
<b>Бакалейская Е. С.</b> Образ гитары в национальной картине мира Испании.....	55
<b>Рычкова И. В.</b> Преемственность сюжетных и визуальных решений медиа XXI века (на примере работ студии «Дальтелефильм»).....	63
<b>Белобров К. В.</b> Кинообзоры на YouTube как форма репрезентации интереса к кино.....	70
<b>Бороньева Т. А.</b> Образ-концепт <i>дам</i> в бурятском искусстве как культурная константа.....	75
<b>Казаков Е. Ф.</b> История как «обретение лица».....	84
<b>Цыплаков Д. А., Цыплакова С. М.</b> Постсекулярность в культуре и жизненном мире российской интеллигенции в советский и постсоветский периоды.....	93
<b>Кулемзин А. М.</b> Задачи сохранения историко-культурного наследия Кемеровской области и перспективы использования его в целях развития культурно-познавательного туризма.....	103
<b>Шевлягин А. А.</b> Маломобильные посетители в мультикультурном пространстве музея.....	108
<b>Тимофеева А. Л.</b> Художественно-образное решение как образующая доминанта экспозиции современного музея.....	114
<b>Краснова Е. Ю.</b> Археологические реконструкции в музее археологии дерева «Татарская слободка» на территории объекта культурного наследия «Остров-град Свияжск».....	118

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Синельникова О. В.</b> Фортепианный цикл в творчестве Родиона Щедрина начала XXI века.....	124
<b>Брейтбург В. В.</b> Жанрово-стилевые и исполнительские особенности в музыкальной драме Бродвея 1940–60-х годов.....	138
<b>Зайцева Е. А.</b> Souvenir de Russie: Фернандо Сор и Генрих Венявский – русские иностранцы.....	148
<b>Шефова Е. А.</b> Воспоминания, частная переписка, переводы С. Э. Борткевича: классификация и научный потенциал.....	155
<b>Стоянович Д., Милошевич Б.</b> Структурное, оркестровое и жанровое преобразование музыкальной фактуры гимна Gaudeamus Igitur.....	167
<b>Юй Ядун.</b> Вопросы специфики речевого воспитания актеров в китайских театральных школах. Проблема «жизненности».....	176

<b>Ренчин Н.</b> Влияние русской театральной школы на становление методологических принципов театральной педагогики Монголии.....	184
<b>Глушкова О. Р.</b> Из истории происхождения звания «свободный художник» для выпускников консерваторий русского музыкального общества. Навстречу 155-летию Московской консерватории...	191
<b>Григорьянц Т. А., Чепурина В. В.</b> Потенциал пластической зарисовки в эмоционально-смысловой организации сценического текста.....	199

#### **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ**

<b>Бузык С. В.</b> Символы, традиции и миссия российского вуза культуры: от недооценки значимости к оценке влияния на студентов.....	205
<b>Зникина Л. С., Седых Д. В.</b> Полилингвальная образовательная среда вуза: особенности педагогического обеспечения обучения студентов.....	212
<b>Мамонтова Н. Ю.</b> Педагогические условия формирования универсальной коммуникативной компетенции студентов нелингвистических вузов при обучении иностранным языкам по ФГОС 3++.....	221
<b>Лесовиченко А. М.</b> Деятельность профессора В. В. Китова по подготовке руководителей народно-инструментальных коллективов как проявление канонической природы художественной культуры.....	231
<b>Палилей А. В., Бердник М. С., Султан Р. Г.</b> Инновационные и традиционные методы обучения в освоении образцов хореографического наследия народно-сценического танца будущими специалистами-хореографами.....	238
<b>Дыганова Е. А., Явгильдина З. М.</b> Методика развития творческой самореализации школьников в коллективном музыкальном исполнительстве.....	245
Алфавитный указатель авторов.....	254

## CONTENTS

### CULTUROLOGY

<b>Kostyuk N.V., Markov V.I., Volkova T.V., Telmanova A.S., Akhmetgaleeva Z.M.</b> Value-oriented Approach in the Implementation of Cultural Policy as the Basis for the Development of a Regional Cluster of Arts.....	14
<b>Balabanov P.I., Zauerwein L.T.</b> Research and Creation in Science and Design.....	22
<b>Ignatyeva S.S.</b> The Capacity of the Higher Education Institution for Developing the Region's Creative Economy.....	29
<b>Moroz E.V.</b> Legal Culture as an Element of Sociocultural Dynamics of Russian Society.....	36
<b>Prokopova N.L., Prokopov V.L.</b> The Value Concepts of a Theatrical Performance in the Context of Everyday Communication Preferences.....	47
<b>Bakaleyskaya E.S.</b> The Image of the Guitar in the National Worldview of Spain.....	55
<b>Rychkova I.V.</b> The Continuity of Narrative and Visual Solutions Media of the 21 <sup>st</sup> Century (in Case of the Studio "Daltefilm").....	63
<b>Belobrov K.V.</b> Movie Reviews on Youtube as a Representation of Movie Interest.....	70
<b>Boronoeva T.A.</b> The Image-concept of a House in Buryat Art as a Cultural Constant.....	75
<b>Kazakov E.F.</b> History as "Face Find".....	84
<b>Tsyplakov D.A., Tsyplakova S.M.</b> Postsecularity in Culture and Life-world of the Russian Intelligentsia in the Soviet and Post-Soviet Period.....	93
<b>Kulemzin A.M.</b> Tasks of Preserving the Historical and Cultural Heritage of Kemerovo Region and the Perspectives of Its Use for the Development of Cultural and Cognitive Tourism.....	103
<b>Shevlyagin A.A.</b> Low-mobility Visitors in Museum's Multicultural Space.....	108
<b>Timofeeva A.L.</b> Artistic and Imaginative Solutions as Forming the Dominant Exposition of Modern Museum.....	114
<b>Krasnova E.Y.</b> Archaeological Reconstructions in the Museum of the Archaeological Tree "Tatar Sloboda" on the Territory of the Object of Cultural Heritage "Ostrov-grad Sviyazhsk".....	118

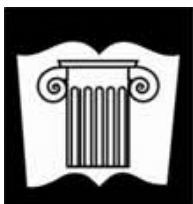
### ART HISTORY

<b>Sinelnikova O.V.</b> Piano Cycle in the Work of Rodion Shchedrin at the Beginning of the 21 <sup>st</sup> Century.....	124
<b>Breytburg V.V.</b> Genre-style and Performing Specifics in the Music Drama of Broadway in the 1940-60s.....	138
<b>Zaytseva E.A.</b> Souvenir de Russie: Fernando Sor and Henryk Wieniawski – Russian Foreigners.....	148
<b>Shefova E.A.</b> Memories, Private Correspondence, Translations of S.E. Bortkewicz: Classification and Scientific Potential.....	155
<b>Stojanović D., Milošević B.</b> Structural, Orchestration and Genre Transformation of Musical Structure of the Hymn Gaudeamus Igitur.....	167
<b>Yu Yadong.</b> The Specifics of the Speech Education of Actors in Chinese Theater and Film Schools. The Problem of "Vitality".....	176

<b>Renchin N.</b> Influence of the Russian Theater School on the Formation of Methodological Principles of Theatrical Pedagogy of Mongolia.....	184
<b>Glushkova O.R.</b> From the History of the Title “Free Artist” for Graduates of the Russian Musical Society’s Conservatories. To the 155 <sup>th</sup> Anniversary of the Moscow Conservatory.....	191
<b>Grigoryants T.A., Chepurina V.V.</b> The Potential of Plastic Drawing in Emotional and Semantic Organization of a Stage Text.....	199

**PEDAGOGICAL SCIENSES**

<b>Butsyk S.V.</b> Symbols, Traditions and Mission of the Russian Institute of Culture: from Insufficient Assessment of Significance to Evaluation of Influence on Students.....	205
<b>Znikina L.S., Sedykh D.V.</b> Polylingual Educational Environment of University: Pedagogical Providing of Students’ Training.....	212
<b>Mamontova N.Y.</b> Pedagogical Conditions of Forming the Universal Communicative Competence of Non-linguistic University Students while Teaching Foreign Languages on FSES 3++.....	221
<b>Lesovichenko A.M.</b> Professor V.V. Kitov’s Activity in Training the Leaders of Folk Instrumental Groups as a Manifestation of the Canonical Nature of Artistic Culture.....	231
<b>Paliley A.V., Berdnik M.S., Sultan R.G.</b> Innovative and Traditional Methods of Training the Development of Samples of the Choreographic Heritage of Folk Scene Dance by Future Choreographic Specialists.....	238
<b>Dyganova E.A., Yavgildina Z.M.</b> Techniques for Developing the Creative Self-actualization in Schoolchildren in the Course of Collective Musical Performance.....	245
List of Authors in Alphabetical Order.....	254



## КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 130.2

### ЦЕННОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В РЕАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО КЛАСТЕРА ИСКУССТВ<sup>1</sup>

*Костюк Наталья Васильевна*, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово, РФ). E-mail: kostuk1978@mail.ru

*Марков Виктор Иванович*, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово, РФ). E-mail: vikt-markov@yandex.ru

*Волкова Татьяна Александровна*, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии, права и социально-политических дисциплин, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово, РФ). E-mail: tatyanaolkowa@yandex.ru

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

*Ахметгалеева Зульфия Мансуровна*, кандидат психологических наук, доцент кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово, РФ). E-mail: zula\_a@inbox.ru

Ценностно-ориентированный подход в реализации государственной культурной политики Российской Федерации определяет культуру важнейшим фактором национальной безопасности и успешного социально-экономического развития, позволяющим обеспечить лидирующее положение страны в современном мире. Однако реализация указанного подхода сталкивается с отсутствием на данный момент научно обоснованной и апробированной методики измерения эффективности культурной политики. В силу объективно регионального формата модернизации сферы культуры и актуализации кластерного подхода авторы обратились к анализу проблемы качества культурной среды и его критериев. Обозначив исследовательскую позицию в развернувшейся научной дискуссии по понятию «культурная среда» (подход А. Я. Флиера), авторы сформулировали свое представление о качестве культурной среды (используя методологические подходы Г. М. Галуцкого о качественных параметрах культуры и позицию О. Н. Астафьевой о месте культурной политики). Далее в статье проанализированы проблемы в разработке корпуса критериев качества культурной среды: необходимость одновременного учета экономического и социального эффекта продуктов культуры и искусства; трудности в характеристиках качества человеческого капитала и формирования индивидуальных и групповых ценностных установок. Отмечено преобладание количественных методик в имеющихся на сегодняшний день разработках, что противоречит ценностно-ориентированному подходу в культурной политике. Вследствие чего авторы обратились к рассмотрению апробирующихся в отечественной науке вариантов оценки качества культурной среды и проанализировали результаты собственного пилотного исследования, проведенного на территории Кемеровской области в рамках проекта гранта. В работе сформулированы выводы и

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Кемеровской области – Кузбасса в рамках научного проекта № 20-413-420004.

намечены направления дальнейших исследований и апробации методик измерения качества культурной среды, что настоятельно диктуется практикой создания кластера искусств и культурно-образовательного центра в регионе.

**Ключевые слова:** ценностно-ориентированный подход, кластер искусств, государственная культурная политика, культурная среда, критерии качества культурной среды, человеческий капитал.

## VALUE-ORIENTED APPROACH IN THE IMPLEMENTATION OF CULTURAL POLICY AS THE BASIS FOR THE DEVELOPMENT OF A REGIONAL CLUSTER OF ARTS<sup>2</sup>

*Kostyuk Natalya Vasilyevna*, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kostuk1978@mail.ru

*Markov Viktor Ivanovich*, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: vikt-markov@yandex.ru

*Volkova Tatyana Aleksandrovna*, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Philosophy, Law and Social and Political Subjects, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatyanaolkowa@yandex.ru

*Telmanova Anastasiya Sergeevna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Management and Economy in Sociocultural Sphere, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: astel-75@mail.ru

*Akhmetgaleeva Zulfiya Mansurovna*, PhD in Psychology, Associate Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: zula\_a@inbox.ru

Stating the formation of a new value-oriented model of state cultural policy in modern Russia, the authors address the problem of studying its effectiveness, since the existing measurement methods do not correspond to the specified value-oriented approach. The objective practice of regional development of the sphere of culture and the actively implemented cluster approach allowed us to find a solution to the formulated problem through the analysis of criteria for the quality of the cultural environment.

Based on a thorough study of the current scientific discussion, the article clearly defines the author's understanding the cultural environment and the quality of the cultural environment, which allowed to identify problematic aspects in the development of criteria for the quality of the cultural environment. These include taking into account the economic and social effects of cultural products, difficulties in assessing the quality of human capital, and the formation of individual and group values. Without denying the existing quantitative methods, the authors point to the need for mandatory addition of qualitative indicators. In this regard, the paper considers options for using qualitative criteria for measuring the cultural environment that are being tested.

The article analyzes the results of its own pilot research conducted in Kemerovo region as part of the grant project. Based on its results, understanding the need for a comprehensive study of the quality of the cultural environment on the part of producers and consumers of the cultural product and its long-term nature. In the light of current practice of creating the arts cluster and cultural and educational center in Kuzbass, the paper outlines the directions for further research and testing methods for measuring the quality of the cultural environment.

**Keywords:** value-oriented approach, art cluster, state cultural policy, cultural environment, criteria for the quality of the cultural environment, human capital.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-14-22

<sup>2</sup> The reported study was funded by RFBR and Kemerovo region – Kuzbass, project number № 20-413-420004.

В современной России формируется новая ценностно-ориентированная модель государственной культурной политики, включающая ее региональное измерение и учитывающая федеративное устройство Российского государства. Современная культурная политика направлена на создание эффективного механизма развития государственно-частного партнерства, обеспечения доступности и качества услуг культуры и модернизацию ее инфраструктуры.

Существенные шаги в данном направлении уже сделаны: утверждены «Основы государственной культурной политики» (декабрь 2014), «Стратегия национальной безопасности» (декабрь 2015), «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» (февраль 2016), во исполнение президентского Указа «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» разработан и активно реализуется Нацпроект «Культура». Из указанных документов вытекают следующие выводы:

- культура, искусство, религия признаются основой суверенного бытия России;
- политика государства в области образования, культуры и искусства становится одной из его стратегических целей, сравнимых с национальной безопасностью [16, с. 8].

Нормативная правовая база культурной политики зафиксировала принципиальное положение, что культура является не только одним из значимых ресурсов социально-экономического развития, позволяющих обеспечить лидирующее положение страны, но и национальным приоритетом и «важнейшим фактором роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, залогом динамичного социально-экономического развития, гарантом сохранения единого культурного пространства и территориальной целостности России» [13].

Важно понять, что при реализации названного подхода дело не столько в процентах расходов ВВП на культуру, сколько в содержании культурного продукта. Обеспечение культурного развития вне конкретного содержательного ценностного понимания культурной политики становится пустой декларацией.

Государственная политика на основе традиционных ценностных приоритетов реализуется

в оценке образов, представленных в современном отечественном художественном процессе, на ТВ и в Интернете, в их продвижении и финансировании, то есть в целенаправленном формировании всего художественного, информационного и образовательного пространства.

Увеличение количества объектов культурного наследия, находящихся в хорошем и удовлетворительном состоянии, если их интерпретация в социокультурном пространстве будет противоречить национально-государственным ценностям и идеалам, а мотивацией являться праздное туристическое любопытство, не приведет к качественному прорыву в культурной политике.

Отсюда вытекает необходимая установка: все объекты государственной культурной политики (материальное и нематериальное культурное наследие, все виды и результаты творческой деятельности, система образования, наука, русский язык и языки народов РФ, семья, системы межличностной и общественной коммуникации, медийное и информационное пространства, международные культурные и гуманитарные связи) должны рассматриваться в контексте ценностного подхода не просто как объекты, но как средства и инструменты культурного просвещения, как способы и формы, направленные на духовно-нравственное совершенствование, воспитание в гражданах России приверженности высшим духовным ценностям [16, с. 261].

Провозглашение ценностно-ориентированного подхода не должно быть формальным и декларативным. Последовательная ценностно-ориентированная культурная политика не только может, но и должна опираться на духовные основания, что предполагает структурирование ценностного содержания, его конкретное наполнение, создание реального механизма его проектирования и контроля.

В нынешней культурной политике среди целевых показателей до сих пор преобладают чисто количественные: среднее число зрителей на мероприятиях, доля театров, имеющих сайт в сети Интернет, среднее число посещений киносеансов и т. д. (целевые показатели Стратегии государственной культурной политики см. в [7]). А таких целевых показателей, которые бы оценивали ценностно-смысловое содержание проектов, программ, практически нет.

Принимая во внимание региональную составляющую государственной культурной политики, приближающиеся сроки окончания реализации многочисленных программ и концепций в сфере культуры, а также развернувшиеся работы по созданию культурных кластеров и культурно-образовательных центров в регионах Российской Федерации, все более актуализируется проблема разработки практического инструментария для измерения эффективности культурной политики. В данном контексте представляется возможным обратиться к активно разрабатываемой в отечественной науке проблеме качества культурной среды.

Понятие культурной среды, его содержание и сущность довольно активно прорабатываются сегодня как отечественными, так и зарубежными исследователями в различных научных направлениях и подходах [2; 3; 5; 6; 11; 12; 15]. Поскольку целью нашего исследования являются критерии качества культурной среды, то, указав выше участников научной дискуссии, отметим, что в своей работе мы руководствуемся понятием, сформулированным А. Я. Флиером: «Культурная среда – комплекс культурных предпочтений населения, локализованного в границах определенного пространства» [15, с. 302]. В данной дефиниции культурная среда рассматривается как конкретная территория со своей культурной иерархией, ограниченная условными географическими или административными границами и изменяющаяся во времени.

Под качеством культурной среды здесь и далее понимается совокупность признаков, соответствующих свойствам человеческой сущности, условиям бытия или способам удовлетворения потребностей человека, коррелирующая с принципами, целями и задачами государственной культурной политики. Данный подход сформулирован на основе представлений Г. М. Галуцкого о качественных параметрах культуры [4, с. 229] и тезиса О. Н. Астафьевой: «Для нынешнего века, насыщенного глобальными вызовами и проблемами, характеризующимся изменением роли государств, взаимозависимостью народов и их культур, значение философских оснований для соединения теории и практики, мышления и действия, познания реальности и проектирования будущего повышается. При этом повышает-

ся и ответственность государства за избираемую стратегию, за ценностно-смысловые основания, которые определяют ориентиры культурной политики как одного из видов стратегической управленческой деятельности» [1].

Несмотря на существенную методологическую проработанность, определение критериев качества культурной среды осложняется рядом проблем, в числе которых – необходимость одновременного учета экономического и социального эффекта продуктов культуры и искусства. С экономической точки зрения качество культурной среды оценивается через вклад сферы творческих индустрий в соответствующую экономику (региональную, национальную). Социальный эффект выражается через показатели качества человеческого капитала, уровня жизни населения, обеспечения устойчивости экономического роста, модернизации социальной сферы. В долгосрочной перспективе социальный эффект выражается в содействии институтам культуры формированию таких сложных социально-культурных аспектов, как индивидуальные и групповые ценностные установки: национальная идентичность, толерантность, веротерпимость, а также, как показано в работе Г. В. Сменцарева, в обеспечении национальной безопасности страны [10].

Относительно качества культурной среды существуют значительные методологические трудности и проблемы в разработке его критериев в силу того, что культура является особой отраслью создания творческого продукта, который обладает специфическими характеристиками. К таковым можно отнести: неопределенность и непредсказуемость конечного результата, глубокую гуманистическую составляющую, уникальность, символический характер, неотрывность от творца, неоднозначную, индивидуальную оценку качества различными потребителями.

Большинство отечественных разработок в указанной сфере относится к группе количественных методов и основаны на применении экономико-математического моделирования и составлении интегральных индикаторов, отражающих различные аспекты финансовой и ресурсной эффективности [10]. Однако исключительно количественные критерии не дают представления об уровне предложения или спроса на услуги организаций культуры и искусства, об их эффек-

тивности без сочетания с традиционными методами качественного анализа продуктов культуры, который соотносится с ценностно-ориентированным подходом в культурной политике.

Указанные проблемы обусловили вариативность подходов в определении критериев качества культурной среды. На наш взгляд, достойными серьезного внимания в этом отношении являются исследования Т. Т. Фисюк, Е. Ю. Захаровой (Алтайский государственный институт культуры) [14], Н. В. Сабельниковой (Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения) [9], научного коллектива Южного филиала ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва» под руководством Горловой Ирины Ивановны. Результаты работы последнего представлены в коллективной монографии [8] и являются наиболее методологически близкими нашим представлениям об изучении качества культурной среды.

Монография посвящена вопросам, связанным с созданием методического аппарата по выявлению степени эффективности реализации региональной культурной политики в контексте ценностно-ориентированного подхода. Региональная культурная политика здесь исследована с учетом социокультурного развития современного российского общества. Авторы подробно рассмотрели и проанализировали проблемы, связанные с методологическими аспектами ценностно-нормативного анализа региональной культурной политики, представили методику аксиологического анализа нормативных правовых документов, определяющих региональную культурную политику, эффективность которой является посредством исследований культурной жизни социума на основе эмпирических данных.

Научный анализ нормативных правовых актов разного уровня, учитывающий их ценностную компоненту, авторы указанной монографии предлагают базировать не столько на специальных методах, применяемых в теории государства и права (формально-правовой, сравнительно-правовой методы, метод правового моделирования и т. д.), сколько на различных научных инструментах, позволяющих выявить и исследовать содержащееся в них ценностное наполнение. Среди предложенных инструментов – контент-анализ, дающий возможность трансформировать изначально не

структурированную информацию в специально организованной массив данных, а также методы герменевтики, связанные с определением как правового, так и ценностного смысла тех или иных норм [8, с. 107].

Аксиологический анализ нормативной базы региональной культурной политики коллектив авторов рекомендует дополнить определением специфических для каждого региона вызовов, обладающих потенциальной опасностью для ценностной сферы, и выделением основных характеристик модели региональной культуры. При этом учет количественных показателей, измеряющих эффективность региональной культурной политики, представляется явно недостаточным, поскольку ясно, что при анализе ее результатов необходимо исходить из того, насколько планомерные и последовательные инвестиции в человека привели к качественному обновлению его личности. Отсюда выводится необходимость использования методов, основанных на изучении изменений, происходящих с обществом и индивидом под влиянием культуры и ценностной матрицы, задающей приоритеты региональной культурной политики.

В итоге «оценку культурной политики в регионе предлагается проводить по следующим направлениям:

- анализ ее соответствия федеральной и региональной нормативно-правовой базе в сфере культурной политики;
- измерение ценностного потенциала путем анализа ценностно-идентификационной основы объединения населения региона, анализа воздействия культуры и искусства на формирование ценностных установок жителей региона;
- социокультурное исследование инфраструктуры отрасли культуры региона, которое включает оценку деятельности подведомственных учреждений, востребованность их различными социально-демографическими группами населения региона» [8, с. 126].

Имеется определенный методологический и эмпирический задел проработки сформулированных проблем и в Кемеровском государственном институте культуры. Так, в 2019 году были опубликованы результаты социологических исследований культурных потребностей и культурных интересов молодежи и подрастающего поколения, в частности подростковой возрастной

группы, в городе Кемерово в связи с созданием культурного кластера в Кузбассе, включающего в себя культурно-образовательные и музейные комплексы. Авторами данного исследования стали А. И. Юдина и А. С. Тельманова [17]. Они сформулировали основные положения своего исследования в контексте определения культурных потребностей подростков г. Кемерово и востребованности инфраструктуры будущего культурного кластера.

Также в Кемеровском государственном институте культуры в сентябре 2019 года временным научным коллективом был апробирован методический инструментарий изучения качества культурной среды региона с установкой на качественные показатели, впоследствии использованный при проведении пилотного исследования в рамках грантового проекта. Для решения поставленной научной задачи был организован комплекс научно-исследовательских мероприятий:

- мониторинг с целью выявления влияния культурной среды на социально-культурные установки граждан и определения качества реализации государственной культурной политики в регионе;

- социологический опрос с целью анализа степени вовлеченности респондентов в культурную среду региона, осведомленности о проводимых в регионе культурных мероприятиях, выявления социально-культурных предпочтений и степени удовлетворенности респондентов качеством реализации государственной культурной политики.

Мониторингу подверглись деятельность учреждений культуры области (театр, музей, кинотеатр, филармония, библиотека, парк культуры и отдыха), средства массовой информации (региональное телевидение, радиоканалы, печатные СМИ), а также места пребывания граждан (торговый центр, магазины, автозаправочная станция, учреждение здравоохранения, транспорт, отделение банка, предприятие общественного питания, центр предоставления государственных услуг и др.).

В качестве примера приведем несколько критериальных показателей, использованных в мониторинге:

- культура обслуживания, в том числе вежливость и доброжелательность работников учреждения;

- внешний вид работников учреждения (чистота, опрятность, наличие форменной одежды);
- дизайнерское оформление пространства;
- содержание мероприятий учреждения, направленных на культурное просвещение и воспитание граждан;

- работа на базе учреждения обществ, клубов, общественных объединений просветительской, краеведческой, творческой направленности;
- привлекательность и наполнение сайта культурно-просветительской информацией;

- привлечение волонтеров;
- соотношение постановок отечественных и иностранных авторов в репертуаре за квартал (то же по кинофильмам, то же по музыкальному оформлению);

- реакция зрителей на постановку/кинофильм/мероприятие;

- наполненность зала;

- доля спектаклей/кинофильмов/мероприятий для детей в репертуаре за квартал;

- наличие скидок для посещения учреждения семьями с детьми;

- использование новых технологий культурной деятельности;

- соответствие в целом деятельности учреждения государственной культурной политике.

Мониторинг проводился группой экспертов.

В опросе приняли участие респонденты разных социальных (учащиеся, рабочие, служащие, деятели культуры, представители бизнес-класса, общественных организаций и др.) и возрастных групп (молодежь от 15 лет, средняя возрастная группа, старшая возрастная группа – более 70 лет). Всего было опрошено 227 человек. Поскольку содержательный анализ результатов реализованного проекта не входит в задачу данного исследования, постольку вновь акцентируем внимание на показателях, предложенных респондентам для оценки культурной среды региона:

- формы проведения досуга;

- систематичность/случайность отслеживания культурных событий в регионе;

- частота посещения культурных мероприятий/учреждений;

- виды посещаемых мероприятий/учреждений культуры;

- цель посещения культурных мероприятий;

- причины, мешающие посещать культурные мероприятия;

- удовлетворенность качеством культурных мероприятий, проводимых в регионе;

- общая оценка культурного уровня жителей региона.

Все предложенные респондентам вопросы представляли смешанный тип (прописанные варианты ответов с возможностью сформулировать свой вариант).

Опять-таки отвлекаясь от содержательных результатов пилотного проекта, необходимо отметить, что предложенная «двухсторонняя» методика изучения качества культурной среды (со стороны производителей и со стороны потребителей культурного продукта) представляется действенной, перспективной, естественно, требующей доработки в соответствии с новыми культурными практиками развития региона. Однако в ходе реализации пилотажа выяснилась также и ограниченность предложенных исследовательских ин-

струментов в оценке ценностной составляющей культурной среды региона, ее корреляции с установками государственной культурной политики. В связи с этим научным коллективом определена задача на разработку и апробирование еще более комплексного инструментария (с привлечением методики Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва; специальных методик пролонгированных исследований ценностных предпочтений и потребностей различных слоев населения региона). Решение поставленной исследовательской задачи также реализуется в рамках гранта РФФИ – Кемеровская область – Кузбасс «Социально-культурные потребности населения Кузбасса в условиях развития кластера искусств: социально-философские и психолого-педагогические аспекты выявления и формирования аттракторов».

#### Литература

1. Астафьева О. Н. Культурная политика: теоретические аспекты и практика реализации [Электронный ресурс] // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». – 2013. – № 1–2. – URL: <http://www.vipstd.ru/nauteh/index.php/--gn13-01/717-a> (дата обращения: 20.02.2020).
2. Астафьева О. Н., Флиер А. Я. Социокультурная модернизация: формирование новой культурной среды [Электронный ресурс] // Культурол. журн. – 2013. – № 1 (11). – URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/182.html&j\\_id=13](http://cr-journal.ru/rus/journals/182.html&j_id=13) (дата обращения: 25.02.2020).
3. Бежовец Э. В. Факторы формирования культурной среды региона (на примере Великого Новгорода) [Электронный ресурс] // Тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. – 2015. – Т. 211. – С. 44–47. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/factory-formirovaniya-kulturnoy-sredy-regiona-na-primere-velikogo-novgoroda/viewer> (дата обращения: 20.02.2020).
4. Галуцкий Г. М. Методологическое обоснование параметров для моделирования социокультурного развития региона // Вестн. МГУКИ. – 2014. – № 1 (58). – С. 227–235.
5. Ирхен И. И. Балетный сегмент в структуре культурной среды российских регионов [Электронный ресурс] // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. – 2016. – № 5 (46) – С. 12–19. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/baletnyy-segment-v-strukture-kulturnoy-sredy-rossijskih-regionov/viewer> (дата обращения: 25.02.2020).
6. Неценко О. В., Реушенко А. А. Направления социально-педагогической диагностики художественно-культурной среды региона [Электронный ресурс] // Азимут науч. исслед.: педагогика и психология. – 2018. – Т. 7, № 4 (25). – С. 166–168. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/napravleniya-sotsialno-pedagogicheskoy-diagnostiki-hudozhestvenno-kulturnoy-sredy-regiona/viewer> (дата обращения: 02.03.2020).
7. Распоряжение Правительства РФ от 29.02.2016 № 326-р «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» [Электронный ресурс] // Справочно-правовая система «Консультант Плюс». – URL: <https://www.consultant.ru/law/hotdocs/45830.html> (дата обращения: 25.02.2020).
8. Региональная культурная политика: методология, институты, практики: Ценностно-нормативный подход: моногр. / И. И. Горлова, Т. В. Коваленко, А. В. Крюков и др. – М.: Ин-т Наследия, 2019. – 206 с.
9. Сабельникова Н. В. Управление эффективностью деятельности в сфере культуры в условиях экономической нестабильности [Электронный ресурс] // Петерб. эконом. журн. – 2016. – № 4. – С. 168–175. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/upravlenie-effektivnostyu-deyatelnosti-v-sfere-kultury-v-usloviyah-ekonomicheskoy-nestabilnosti/viewer> (дата обращения: 02.03.2020).
10. Сменцарев Г. В. К вопросу о возможности измерения эффективности культуры современной России [Электронный ресурс] // Культурол. журн. – 2012. – № 4 (10). – URL: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/161.html&j\\_id=12](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/161.html&j_id=12) (дата обращения: 06.03.2020).

11. Сметанина М. Д. Феномен культурной среды [Электронный ресурс] // Общество: философия, история, культура. – 2019. – № 3 (59). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-kulturnoy-sredy/viewer> (дата обращения: 06.03.2020).
12. Стрелкова Е. И. Культурная среда и ее системообразующие компоненты // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 13. – С. 122.
13. Указ Президента РФ от 24.12.2014 № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» [Электронный ресурс] // Справочно-правовая система «Консультант Плюс». – URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_172706](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_172706) (дата обращения: 25.02.2020).
14. Фисюк Т. Т., Захарова Е. Ю. Проблема оценки эффективности результатов деятельности учреждений культуры в условиях интеграции культурно-досуговой сферы в новые общественные отношения и рыночную экономику [Электронный ресурс] // Уч. зап. (Алт. гос. акад. культуры и искусств). – 2017. – № 2 (12). – С. 92–72. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-otsenki-effektivnosti-rezultatov-deyatelnosti-uchrezhdeniy-kulturny-v-usloviyah-integratsii-kulturno-dosugovoy-sfery-v-novye/viewer> (дата обращения: 15.03.2020).
15. Флиер А. Я. Культурная среда и ее социальные черты // Флиер А. Я. Избр. раб. по теории культуры. – М.: Согласие, 2014. – 556 с.
16. Фундаментальные основания государственной культурной политики России: историко-философский аспект / А. Л. Казин, Г. В. Скотникова и др. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2017. – 288 с.
17. Юдина А. И., Тельманова А. С. Культурный кластер как средство приобщения детей и молодежи к культурным ценностям и продуктам современной культурной деятельности // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 3(76). – С. 154–156.

## References

1. Astafyeva O.N. Kul'turnaya politika: teoreticheskie aspekty i praktika realizatsii [Cultural policy: theoretical aspects and implementation practice]. *Sovremennaya nauka: Aktual'nye problem teorii i praktiki. Seriya "Gumanitarnye nauki" [Modern science: Actual problems of theory and practice. Series "Humanitarian Sciences"]*, 2013, no. 1-2. (In Russ.). Available at: <http://www.vipstd.ru/nauteh/index.php/--gn13-01/717-a> (accessed 20.02.2020).
2. Astafyeva O.N., Flier A.Ya. Sotsiokul'turnaya modernizatsiya: formirovanie novoy kul'turnoy sredy [Socio-cultural modernization: formation of a new cultural environment]. *Kul'turologicheskiy zhurnal [Cultural magazine]*, 2013, no. 1 (11). (In Russ.). Available at: [http://cr-journal.ru/rus/journals/182.html&j\\_id=13](http://cr-journal.ru/rus/journals/182.html&j_id=13) (accessed 25.02.2020).
3. Bezhovets E.V. Faktory formirovaniya kul'turnoy sredy regiona (na primere Velikogo Novgoroda) [Factors of formation of the cultural environment of the region (on the example of Veliky Novgorod)]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Proceedings of the Saint Petersburg state Institute of culture]*, 2015, vol. 211, pp. 44-47. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/factory-formirovaniya-kulturnoy-sredy-regiona-na-primere-velikogo-novgoroda/viewer> (accessed 20.02.2020).
4. Galutskiy G.M. Metodologicheskoe obosnovanie parametrov dlya modelirovaniya sotsiokul'turnogo razvitiya regiona [Methodological justification of parameters for modeling the socio-cultural development of the region]. *Vestnik MGUKI [Bulletin of MGUKI]*, 2014, no. 1 (58), pp. 227-235. (In Russ.).
5. Irkhen I.I. Baletnyy segment v strukture kul'turnoy sredy rossiyskikh regionov [Ballet segment in the structure of the cultural environment of Russian regions]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy [Bulletin of the Vaganov Russian Ballet Academy]*, 2016, no. 5 (46), pp. 12-19. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/baletnyy-segment-v-strukture-kulturnoy-sredy-rossiyskih-regionov/viewer> (accessed 25.02.2020).
6. Netsenko O.V., Reushenko A.A. Napravleniya sotsial'no-pedagogicheskoy diagnostiki khudozhestvenno-kul'turnoy sredy regiona [Directions of socio-pedagogical diagnostics of the artistic and cultural environment of the region]. *Azimet nauchnykh issledovaniy: pedagogika i psikhologiya [Azimuth of scientific research: pedagogy and psychology]*, 2018, vol. 7, no. 4 (25), pp. 166-168. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/napravleniya-sotsialno-pedagogicheskoy-diagnostiki-hudozhestvenno-kulturnoy-sredy-regiona/viewer> (accessed 02.03.2020).
7. Rasporyazhenie Pravitel'stva RF ot 29.02.2016 № 326-r "Ob utverzhdenii Strategii gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 goda" [Order of the Government of the Russian Federation dated 29.02.2016 No. 326-R "On approval of the Strategy of the state cultural policy for the period up to 2030"]. *Spravochno-pravovaya sistema "Konsul'tantPlyus" [Legal reference system "Consultant Plus"]*. (In Russ.). Available at: <https://www.consultant.ru/law/hotdocs/45830.html> (accessed 25.02.2020).
8. Gorlova I.I., Kovalenko T.V., Kryukov A.V., Bychkova O.I., Tretyakova E.Yu., Gutsalov A.A., Zorin A.L., Kostina N.A. *Regional'naya kul'turnaya politika: metodologiya, instituty, praktiki: tsennostno-normativnyy podkhod [Regional cultural policy: methodology, institutions, practice: Value-normative approach]*. Moscow, Institut Naslediya Publ., 2019. 206 p. (In Russ.).

9. Sabelnikova N.V. Upravlenie effektivnost'yu deyatel'nosti v sfere kul'tury v usloviyakh ekonomicheskoy nestabil'nosti [Managing the effectiveness of cultural activities in the context of economic instability]. *Peterburgskiy ekonomicheskij zhurnal [St. Petersburg economic journal]*, 2016, no. 4, pp. 168-175. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/upravlenie-effektivnostyu-deyatelnosti-v-sfere-kulturny-v-usloviyah-ekonomicheskoy-nestabilnosti/viewer> (accessed 02.03.2020).
10. Smetsarev G.V. K voprosu o vozmozhnosti izmereniya effektivnosti kul'tury sovremennoy Rossii [Concerning the possibility of measuring the effectiveness of culture in modern Russia]. *Kul'turologicheskij zhurnal [Cultural magazine]*, 2012, no. 4 (10). (In Russ.). Available at: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/161.html&j\\_id=12](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/161.html&j_id=12) (accessed 06.03.2020).
11. Smetanina M.D. Fenomen kul'turnoy sredy [The phenomenon of cultural environment]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: philosophy, history, culture]*, 2019, no. 3 (59). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-kulturnoy-sredy/viewer> (accessed 06.03.2020).
12. Strelkova E.I. Kul'turnaya sreda i ee sistemoobrazuyushchie komponenty [Cultural environment and its system-forming components]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2014, no. 13, p. 122.
13. Ukaz Prezidenta RF ot 24.12.2014 № 808 "Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy kul'turnoy politiki" [Decree of the President of the Russian Federation dated 24.12.2014 No. 808 "On approving the Foundations of state cultural policy"]. *Spravочно-pravovaya sistema "Konsul'tant Plyus" [Legal reference system "Consultant Plus"]*. (In Russ.). Available at: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_172706](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_172706) (accessed 25.02.2020).
14. Fisyuk T.T., Zakharova E.Yu. Problema otsenki effektivnosti rezul'tatov deyatel'nosti uchrezhdeniy kul'tury v usloviyakh integratsii kul'turno-dosugovoy sfery v novye obshchestvennye otnosheniya i rynochnuyu ekonomiku [The problem of evaluating the effectiveness of the results of cultural institutions in the context of integration of the cultural and leisure sphere in the new social relations and market economy]. *Uchenye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv) [Scientific notes (Altai state Academy of culture and arts)]*, 2017, no. 2 (12), pp. 92-72. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-otsenki-effektivnosti-rezultatov-deyatelnosti-uchrezhdeniy-kulturny-v-usloviyah-integratsii-kulturno-dosugovoy-sfery-v-novye/viewer> (accessed 15.03.2020).
15. Flier A.Ya. Kul'turnaya sreda i ee sotsial'nye cherty [Cultural environment and its social features]. *Izbrannye raboty po teorii kul'tury [Selected works on the theory of culture]*. Moscow, Soglasie Publ., 2014. 556 p. (In Russ.).
16. Kazin A.L., Skotnikova G.V., Gubareva O.V., Dmitrieva M.A., Bepalova T.V., Zakunov Yu.A. *Fundamental'nye osnovaniya gosudarstvennoy kul'turnoy politiki Rossii: istoriko-filosofskiy aspekt [Fundamental foundations of the state cultural policy of Russia. Historical and philosophical aspect]*. St. Petersburg, PETROPOLIS Publ., 2017. 288 p. (In Russ.).
17. Yudina A.I., Telmanova A.S. Kul'turnyy klaster kak sredstvo priobshcheniya detey i molodezhi k kul'turnym tsennostyam i produktam sovremennoy kul'turnoy deyatel'nosti [Cultural cluster as a means of introducing children and youth to cultural values and products of modern cultural activities]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2019, no. 3(76), pp. 154-156. (In Russ.).

УДК 008

## ИССЛЕДОВАНИЕ И ТВОРЕНИЕ В НАУКЕ И ПРОЕКТИРОВАНИИ

**Балабанов Павел Иванович**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, права и социально-политических дисциплин, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [philosov416@kemguki.ru](mailto:philosov416@kemguki.ru)

**Зауэрвайн Лариса Теодоровна**, кандидат философских наук, доцент, заместитель директора Кемеровского областного колледжа культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: [lzauevayn@mail.ru](mailto:lzauevayn@mail.ru)

В статье рассматривается проблема взаимоотношения процедур исследования и творения в таких формах человеческой активности, как обыденное познание, наука, проектирование. В обыденном познании исследование – это изучение чего-нибудь, а творение – это осуществление, созидание чего-нибудь нового. В науке исследование – это выработка новых научных знаний, включающая в

себя ряд этапов, которые можно трактовать как творение – постановка задачи, формулировка гипотез, проведение эксперимента, когда приходится создавать искусственные условия его проведения, новые экспериментальные средства и т. п. Процедуры творения в науке объективно детерминированы наличием в ней процессов «опережающего» отражения реальной практики в инженерии, теоретическом естествознании, математике, культурологии, в том числе и прикладной культурологии. В проектировании, в том числе и социально-культурном проектировании, исследовательские процедуры представлены на этапе предпроектного исследования социального заказа, функционирования, эксплуатации, социокультурного отклика на внедрение создаваемого артефакта и др. Творение осуществляется на этапе социального заказа, этапе построения идеализированного объекта и пр.

Вышеприведенные результаты анализа наличия и функционирования процедур исследования и творения в обыденном познании, науке, проектировании подчеркивают имманентную взаимосвязь этих процедур в деятельности человечества как специфической форме его активности по освоению и преобразованию как внешнего, так и внутреннего мира.

**Ключевые слова:** исследование, творение, познание, наука, активность, деятельность, замысел.

## RESEARCH AND CREATION IN SCIENCE AND DESIGN

*Balabanov Pavel Ivanovich*, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Philosophy, Law and Socio-political Disciplines, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: philosov416@kemguki.ru

*Zauerwein Larisa Teodorovna*, PhD in Philosophy, Associate Professor, Deputy Director of Kemerovo Regional College of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lzauervayn@mail.ru

The article discusses the problem of the relationship between research and creation procedures in such forms of human activity as everyday knowledge, science, and design. In everyday knowledge, research is a study of something, and creation is an implementation, formation of something new. In science, research is the development of new scientific knowledge, which includes a number of stages that can be interpreted as creation, setting the problem, formulating the hypotheses, conducting the experiment, when it is necessary to create artificial conditions for its implementation, new experimental tools, etc. Creation procedures in science are objectively determined by the presence in science of processes of “leading” reflection of real practice in engineering, theoretical science, mathematics, cultural studies, including applied cultural studies. In design, including the socio-cultural design, research procedures are presented at the stage of pre-project research of social order, functioning, operation, socio-cultural response to the implementation of the created artifact, etc. Creation is carried out at the stage of a social order, constructing the idealized object, etc.

The above results of the analysis of existence and functioning of research and creation procedures in everyday knowledge, science, design emphasize the immanent interconnection of these procedures in human activity as a specific form of its activity in the development and transformation of both, the external and internal worlds.

**Keywords:** research, creation, cognition, science, activity, work, design.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-22-29

### 1. Исследование и творение в обыденном познании

Традиционно феномен исследования считается прерогативой познания и науки, а творение – имманентная составляющая религии, искусства, инженерии и других видов культурной деятельно-

сти. На наш взгляд, это упрощенная трактовка их роли в культуре, их разнокачественности, их обособленности и взаимосвязи. Отсюда вытекает достаточно общая для культуры проблема взаимоотношения процедур исследования и творения как проявление специфических форм человеческой

активности, частным случаем которой является проблема взаимообусловленности и взаимосвязи указанных процедур в обыденном и научном познании, в познавательной сфере проектирования как духовно-практической деятельности. Главный акцент в этом случае сделан на методологии проектирования, то есть рассмотрении проектирования как метода исследования, адекватного различным областям культуры.

В обыденном познании исследовательский аспект фиксируется следующим образом: «подвергнуть научному изучению; осмотреть для выяснения, изучения чего-нибудь» [5, с. 220–221]. В данной трактовке, во-первых, отмечается связь процедуры исследования в обыденном познании с научным познанием, во-вторых, подчеркивается восприятие субъектом описанного обыденным языком объекта и, в-третьих, уточняется, что процедура обыденного исследования направлена на получение знания об объекте, которое закрепляется в содержании обыденного опыта.

Результаты обыденного исследования, закрепленные в обыденном опыте, а также само исследование внутренне связаны культурной деятельностью, тканью культурной и социальной жизни, ибо они направлены на одну цель – самоосуществление (выживание) человека не только как индивида, но и биологического вида.

В силу заявленной тематики статьи обратим внимание на представленность процедуры творения в обыденном познании. Она трактуется следующим образом. Творить – это творчески создавать, делать, совершать что-нибудь, осуществлять; прилагательное «творческий» обозначает созидательную, самостоятельно создающую что-нибудь новое, оригинальное человеческую активность; существительное «творчество» – создание новых по замыслу культурных и материальных ценностей [5, с. 687].

Из приведенной интерпретации слов «творение», «творчество» можно вычлени ряд существенных обозначаемых ими моментов: замысел; делание, свершение, созидание; что-нибудь, в том числе что-нибудь новое, оригинальное (некий продукт или результат). Если связать это со сферой научного познания, науки, то очевидно, что сказанное относится к такому продукту, результату как значение и его «деланию», то есть научным исследовательским подходам, методам, приемам и т. п. Это в узком смысле. А в широком – обы-

денная культура, в сфере народной культуры – это культурные артефакты – нравы, обычаи, знания, ритуалы, празднества и т. п.; в сфере ремесла и производства, промышленной практики – это рационализаторские предложения, технологические приемы и способы и т. п.; в религиозных учениях – это процедуры творения мира, человека и т. п. Иными словами, термин «творение» по содержанию шире, чем термин «творчество», который в большинстве случаев относят к сферам науки, искусства, инженерии.

Приведенные интерпретации в обыденном познании терминов «исследование» и «творение», их имманентная связь – это отражение «жизненного мира» «повседневности», человеческого бытия, в котором «главными функциями повседневности являются сохранение, выживание, воспроизводство человека, общества, культуры. Повседневность и неповседневность неразрывно связаны между собой, являясь составляющими жизненного мира. Благодаря повседневности обеспечивается стабильность общества и трансляция социокультурного опыта, сфера неповседневного, ответственная за инновации и социокультурные изменения» [4, с. 28].

Итак, обращение к терминам «исследование» и «творение» позволяет подчеркнуть синкретизм, слитность в процессе функционирования обыденного познания, их повседневный характер.

## 2. Исследование и творение в научном познании

В научном познании (науке) исследование и творение обретают свои отличительные черты, что делает более тонкой и многогранной их взаимосвязь.

Исследование в научном познании (науке) традиционно понимают как процедуру выработки новых научных знаний, которая, в свою очередь, характеризуется объективностью, воспроизводимостью, доказательностью, точностью. Такое понимание научного исследования приобрело характер общепринятого, привычного и фиксировано в широком круге литературы, например, энциклопедический [9, с. 226].

Основными компонентами научного исследования являются «постановка задачи; предварительный анализ имеющейся информации, условий и методов решения задач данного класса; формулировка исходных гипотез; теоретический

анализ гипотез; планирование и организация эксперимента; проведение эксперимента; анализ и обобщение полученных результатов; проверка исходных гипотез на основе полученных фактов; окончательная формулировка новых фактов и законов; получение объяснения или научных предсказаний» [9, с. 226].

В приведенной интерпретации в процедуре научного исследования, как видим, выделяется ряд фаз, где в каждой так или иначе представлены собственно исследовательская сторона и сторона творения. Первая – исследовательская, в наибольшей степени, на наш взгляд, выражена во второй, четвертой, пятой и восьмой, а вторая – сторона творения – в первой, третьей, шестой, седьмой, девятой и десятой фазах. Чисто арифметически можно считать, что обе указанные стороны представлены в равной мере, но содержательно это не совсем так. Если первые репрезентируют рутинные с точки зрения творения (творчества) части процедуры исследования, хотя и, особенно в современной науке, высокотехнологические, то вторые – собственно творческие фазы. Первая часть представляет собой предпосылки творения (творчества), в которой фиксируется исторически полученное предшествующее знание. Вторая часть – это уже презентация творческих начал в познании, творческого потенциала научного познания, в том числе потенциала духовно-личностного мира субъекта познания, который реализуется в процессе творения как части процесса научного исследования. Иными словами, в структуре научного исследования имманентно присутствуют процедуры исследования и творения.

Результатом научного познания выступают научные знания, которые, с одной стороны, являются способом существования сознания, то есть мировоззренческой основой человека, а с другой – знания отражают мир, позволяют понять и овладеть миром, выступают в своей «опережающей» функции, в которой соединены как процедуры исследования, так и творения. В частности, научные знания выступают в качестве предвидения, прогноза, программы будущих искусственных устройств, машин, состояний общества и культуры, физиологических и генетических состояний человека и пр. Опережающая функция науки есть основа творения бытия. Понимание этого присутствует в ряде работ философов и

ученых. Так, например, опережающая функция науки (синтез исследования и творения) как мыслительного процесса, так и материальной деятельности российским ученым и философом В. С. Степиным видится следующим образом: «В ходе исторического развития в науке складывается несколько слоев исследований, в которых с разной степенью точности и разной дальностью прогнозирования осуществляется “опережающее отражение” практики. По отношению к процессам ассимиляции обществом природы первый слой таких исследований образуют инженерно-технические дисциплины. Здесь разрабатываются принципы, на базе которых проектируются технические устройства и технологические процессы до того, как происходит их реальная практическая реализация. <...> Второй уровень “опережающего” отражения наукой реальной практики связан с теоретическим естествознанием. Здесь изучаются типы взаимодействий, которые могут встретиться в производстве в эпоху, весьма далеко отступающую по времени от экспериментальной и теоретической фиксации данных взаимодействий».

Слой теоретического естествознания можно представить как бы лежащим над техническими науками. Он идет впереди этих наук, “зондируя” те взаимодействия природы, которые еще не освоены техническими дисциплинами. Поэтому теоретическое естествознание как бы целенаправляет инженерно-технические науки, программируя их, представляя им общие принципы, которые конкретизируются в технических разработках, а затем и в инженерных проектах. <...> Наконец, над самим теоретическим естествознанием возвышается слой математики, где “проигрываются” варианты практического освоения мира в самой общей и абстрактной форме. <...> Таким образом, в развитой науке складываются различные слои познания, каждый из которых обладает своими возможностями прогнозирования предметных отношений будущей практики. Чем дальше отстает существующий слой от реального производства, тем менее конкретным становится прогноз будущего, но за счет этого достигается большое опережение наличной практики. <...> Между этими слоями имеется связь, которая выражается в том, что каждый верхний слой по отношению к нижнему задает особые программы преобразования его объектов» [7, с. 225–227].

Типология уровней опережения познанием (наукой) практики, представленная В. С. Степным: а) инженерно-технологические дисциплины; б) теоретическое естествознание; в) математика, – достаточно репрезентативна. Но она не включает осознания в познании блока социально-гуманитарных наук, который в науках выделяет, например, В. А. Лось: а) гуманитарные науки (философия, история, психология, филология, культурология и др.); б) социальные науки (экономика, социология, политология, юриспруденция, демография, этнография и др.) [3, с. 216]. В рамках блока гуманитарных наук можно выделить еще один уровень – культурологический. Внутри комплекса культурологических знаний присутствует типология, которую выстраивают авторы книги «Основы культурологии», а именно: а) философия культуры, занимающаяся выявлением сущности культуры; б) собственно культурология, выделяющая и обосновывающая предмет культурологии, его структуру и функции через соотнесение с социальным пространством в широком смысле слова как внеприродная, связанная с человеческой деятельностью реальность; в) культуроведение, включающее в себя большое число частнонаучных дисциплин – искусствоведение, религиоведение, экономика культуры и др. [6, с. 35–47].

Особого внимания заслуживает прикладная культурология, главной задачей которой является «трансформировать полученную культурологическую модель той или иной проблемной ситуации, сложившейся на практике, в стратегию и тактику наиболее эффективного ее решения с учетом культурных факторов и оснований конкретного вида деятельности такого рода преобразования и... выйти на реализацию функции “прикладности” соответствующих теоретико-культурологических разработок – обеспечивается возможность их применения в реально возникающих проблемных ситуациях» [6, с. 49].

В рамках культурологического уровня происходит не только ассимиляция культуры и общества собственно самим обществом через историческую, а на данный момент – «повседневную» интерпретацию своей собственной «природы», своего прошлого и настоящего, но фиксируются тренды будущего как в идеальной форме – философии, науке, так и духовно-практической – искусстве, морали, политике, праве и т. п. Иными

словами, формируется своеобразный уровень этой интерпретации, уровень общественного (культурного) самосознания, служащий основой самоактуализации как общества, так и индивида и в то же время отправной точкой в дальнейшей социокультурной деятельности по достижению идеала, в рамках которой создаются (проектируются) адекватные (скорее всего, новые) методы и методики культурного и социального усвоения, ассимиляции, имплементации новых культурных и социальных трендов достижения будущего идеала. В этом случае техническое (инженерное) и технологическое проектирование преобразуется в социокультурное, с присущими ему принципами, «законами», методами и т. п., как специфический вид духовно-практической деятельности.

### **3. Взаимосвязь исследования и творения в проектировании**

С учетом вышесказанного и в соответствии с поставленной задачей обратимся к феномену проектирования как специфическому виду духовно-практической деятельности, в рамках которого происходит не только опережение наличной практики как в идеальной, так и духовно-практической форме, но собственно реализуются тренды современной культуры, реализация которых собственно и представляет начало материального творения будущего в наличном настоящем.

Проектировочная деятельность в рефлексии философов, ученых, инженеров стала заметным явлением в мировой культуре и социуме в XX веке. Этот факт примечателен тем, что исторические формы проектирования – строительное, архитектурно-строительное, техническое (инженерное) и др., – обнаруживаются на заре цивилизации и всегда были элитарными видами деятельности в обществе, а их представители считались часто выдающимися людьми, но не на одном историческом этапе оно как таковое не привлекало большого внимания ученых и философов.

Онтогенетически проектирование выступает как ряд последовательно усложненных форм – новаторство, рационализаторство, конструирование, традиционное (досистемное) проектирование; исторически – строительное, архитектурно-строительное, техническое (доинженерное), машиностроительное (инженерное), эргономическое (эргологическое), социальная инженерия, инженерно-психологическое, социальное (в со-

временном понимании), педагогическое, социокультурное, генетическое (от редактирования геномного аппарата до клонирования), а также ряд других форм в конкретных видах деятельности, перечисление которых можно продолжить, *гносеологически (эпистемологически)* – система теоретических конструкторов, совокупность практических программ, прикладной характер, рекомендательность (в отличие от рецептурного до нормативного); *социологически* – теоретико-методологические основания системы управления социокультурными процессами (от социального заказа до прогноза); *характерологически* – процессное, технологическое, системное, деятельностное.

Иными словами, трудно найти такую сферу общественной жизни и культуры, где бы не были обнаружены проектные процедуры, то есть проектирование позиционирует себя как всеобщее свойство культуры. «Проектность – это фундаментальное имманентное свойство культуры, выражающееся в формировании, трансляции, реализации замыслов, идей, целей, ценностей, присущих как отдельным историческим формам или типам культуры, так и культуре в целом, в способности опережать наличную культурную деятельность. Оно однопорядково с такими фундаментальными свойствами культуры, как искусственность (неприродность), непрерывность, динамичность, креативность, ритмичность и асинхронность» [2, с. 27].

В проектировании при разворачивании содержания данного определения можно выделить ряд специфических процедур, репрезентирующих творческую деятельность субъекта проектирования.

1. Предпроектное исследование социального заказа преимущественно посредством ситуативного метода (подхода).

2. Построение идеализированного объекта преимущественно эвристическими методами.

3. Материализация идеализированного объекта артефакта (посредством предметной модели, компьютерной модели, опытного прототипа и т. п.) в некоторой вещественной, энергетической, информационной структуре. Итогом данной процедуры является искомым артефакт (процедура опредмечивания идеализированного объекта).

4. Исследование функционирования, эксплуатации, культурного и социального «отклика» (от-

зыва) на внедрение созданного артефакта в жизнь культуры и общества, в наличное существование субъекта (индивида, личности) [1, с. 278–279].

В содержании приведенной философско-методологической справки о проектировании можно выделить исследовательский аспект – это исследование и применение таких научных подходов и методов, как социокультурный, системный, интуитивный и др. и аспект творения с применением творческих методов, приемов, методик – метод мозгового штурма, аналогий, ассоциации и др. Если в процессе научного исследования проектной деятельности, например, на этапе социального заказа, аргументируется его необходимость, адекватность, прогнозируемая ассимиляция культурой и обществом и т. п., то, например, на этапе создания идеализированного объекта используются творческие методы. Что касается других последующих этапов, то в их содержании в той или иной степени можно вычлениить как процедуры исследования, так и процедуры творения либо в идеально-практической, либо в материально-практической формах. Но главное заключается в том, что итогом проектирования выступает творение будущего состояния общества и культуры. В зависимости от совершенного выбора – субъективного или объективного, прогрессивного или регрессивного, культурно-исторического или цивилизационного, в глобальном или региональном масштабах, уже присутствует собственно будущее состояние культуры, общества, человека, то есть совершается процедура творения на основе процедуры исследования как на этапе социального заказа, так и последующих. Роль «культурного навигатора», или выбора тренда, в этом случае выполняют господствующие в данный момент культурные и социальные ценности и идеалы, представленные в целях, нормах наличного культурно-исторического момента (современности, повседневности). В то же время «культурный навигатор» организует проектирование в целостную систему, определяя его внутреннюю и внешнюю структуру.

В промежуточном резюме отметим, что если в науке в качестве внутренне присущих элементов выступают процедуры а) научного исследования; б) осмысления опережения практики; в) творения в идеальной форме культурной и социальной жизни, то в проектировании все в несколько иной

последовательности: а) формирование проектного замысла; б) осмысление процедуры опережения; в) исследование в социальной науке, в результате чего задается социокультурный тренд в развитии общества, реализация которого осуществляется через конкретный вид проектирования, а затем происходит его актуализация в реальной жизнедеятельности, в сфере потребления. Иными словами, наука является одной из форм проектирования, что утверждают, например, Г. Л. Тульчинский, М. П. Эпштейн в тезисе: «философия – это проектирование новых смыслов» (см. [8, с. 67]). И, наоборот, не менее утвердительно можно сказать о том, что проектирование – это метод исследования будущего в наличном настоящем. Анализ проектировочной деятельности в этом смысле позволяет выделить следующие черты проектирования как метода научного исследования: а) ситуативность; б) полидисциплинарность; в) эвристичность; г) футурологичность; д) методологичность. Указанные черты проектирования в качестве метода являются его внутренними характеристиками, но очерчи-

вают его функциональное поле как метода научного исследования, что, разумеется, требует более тщательной, весомой аргументации. Тем самым определяются дальнейшие перспективы научно-исследовательской работы в этом направлении.

В заключение подчеркнем, что решение проблемы взаимосвязи процедур исследования и творения в проектировании позволило выявить специфические черты проектирования как метода исследования в его внутренней структуре и показать специфику взаимосвязи процедур исследования и творения в проектировании, заключающуюся в их а) духовно-практическом (идеально-практическом), а также б) прикладном характере.

Вышеприведенные результаты анализа наличия и функционирования процедур исследования и творения в обыденном познании, науке, проектировании подчеркивают имманентную взаимосвязь этих процедур в деятельности человека как специфической форме его активности по освоению и преобразованию как внешнего, так и внутреннего мира.

#### Литература

1. Балабанов П. И. Философско-методологические основы проектирования: дис. ... д-ра филос. наук. – Томск, 1992. – 410 с.
2. Балабанов П. И., Миненко Г. Н. Проектность культуры: теоретический и методологический аспекты. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2002. – 262 с.
3. Лось В. А. История и философия науки: Основы курса. – М.: Дашков и К, 2004. – 404 с.
4. Моисеева Т. Б. Повседневность: философско-антропологический аспект // Гуманитар. и соц. науки. – 2008. – № 2. – С. 21–28.
5. Ожегов С. И. Словарь русского языка: ок. 57 000 слов / под ред. чл.-кор. АН СССР М. Ю. Шведовой. – 17-е изд., стер. – М.: Рус. яз., 1985. – 737 с.
6. Основы культурологии / отв. ред. И. М. Быховская. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 496 с.
7. Степин В. С. Научное познание как «опережающее отражение» практики // Практика и познание: сб. науч. ст. / отв. ред. Д. П. Горский. – М.: Наука, 1973. – С. 206–227.
8. Тульчинский Г. Л. Философия как проектирование новых смыслов // Вопр. философии. – 2019. – № 7. – С. 64–68.
9. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Совет. энцикл., 1983. – 840 с.

#### References

1. Balabanov P.I. *Filosofsko-metodologicheskie osnovy proektirovaniya: dis. ... d-ra filos. nauk [Philosophical and methodological foundations of design. Diss. Dr. of Philosophical Sciences]*. Tomsk, 1992. 410 p. (In Russ.).
2. Balabanov P.I., Minenko G.N. *Proektnost' kul'tury: teoreticheskiy i metodologicheskiy aspekty [Design culture: theoretical and methodological aspects]*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 2002. 262 p. (In Russ.).
3. Los V.A. *Istoriya i filosofiya nauki: Osnovy kursa [History and Philosophy of Science: Fundamentals of the Course]*. Moscow, Dashkov i K Publ., 2004. 404 p. (In Russ.).
4. Moiseeva T.B. *Povsednevnost': filosofsko-antropologicheskiy aspekt [Everyday life: philosophical and anthropological aspect]*. *Gumanitarnye i sotsial'nye nauki [Humanitarian and social sciences]*, 2008, no. 2, pp. 21-28. (In Russ.).
5. Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka: ok. 57000 [Dictionary of the Russian language: approx. 57,000 words]*. Moscow, Russkiy yazyk Publ., 1985. 737 p. (In Russ.).

6. *Osnovy kul'turologii [Fundamentals of cultural studies]*. Ed by I.M. Bykhovskaya. Moscow, Editorial URSS Publ., 2005. 496 p. (In Russ.).
7. Stepin V.S. Nauchnoe poznanie kak "operezhayushchee otrazhenie" praktiki [Scientific knowledge as a "leading reflection" of practice]. *Praktika i poznaniye [Practice and knowledge. Collection of scientific articles]*. Ed by D.P. Gorskiy. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 206-227. (In Russ.).
8. Tulchinskiy G.L. Filosofiya kak proektirovanie novykh smyslov [Philosophy as designing new meanings]. *Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]*, 2019, no. 7, pp. 64-68. (In Russ.).
9. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Philosophical encyclopedia]*. Main Edition: L.F. Il'ichev, P.N. Fedoseev, S.M. Kovalev, V.G. Panov. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1983. 840 p.

УДК 316:371

## РЕСУРСНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ВУЗА В РАЗВИТИИ КРЕАТИВНОЙ ЭКОНОМИКИ РЕГИОНА

*Игнатьева Саргылана Семеновна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и социально-культурной деятельности, ректор Арктического государственного института культуры и искусств (г. Якутск, РФ). E-mail: ss-ignatieva@mail.ru

В статье представлена актуальная проблема современной креативной экономики – культурологический анализ городского кластера с учетом особенностей роли в нем высшего учебного заведения. Цель статьи – дать широкую характеристику креативной среды города, которая включает в себя высокотехнологичные инновационные компании, сферу производства культурных товаров и услуг, пространство обмена информацией и знанием, креативные кластеры, связи между высшими учебными заведениями и их индустриальными партнерами, инфраструктуру для комфортной жизни и досуга городских жителей, а также механизмы, стимулирующие их саморазвитие. В качестве основного материала взята новая программа развития Арктического государственного института культуры и искусств (АГИКИ). Институт представлен как организация, которая создает благоприятную среду для существования и развития креативного кластера. Высшие учебные заведения сегодня – это школы для взрослых, агенты социально-культурных изменений города и региона в целом, это среда формирования и концентрации креативного класса. Наконец, современные вузы – это крупные организации, со своей материальной базой, выполняющие роль работодателя. Автор рассматривает модернизацию образовательных программ и форм/методов обучения как механизм влияния на социокультурную среду региона и Российской Арктики. Осовремененная модель образования в вузе позволит приблизиться к реальным потребностям местного рынка труда, откроет новые перспективы для самореализации молодого поколения.

**Ключевые слова:** культурологический анализ, высшие учебные заведения, функции института, креативная экономика.

## THE CAPACITY OF THE HIGHER EDUCATION INSTITUTION FOR DEVELOPING THE REGION'S CREATIVE ECONOMY

*Ignatyeva Sargylana Semenovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Culturology and Socio-cultural Activities, Rector of Arctic State Institute of Culture and Arts (Yakutsk, Russian Federation). E-mail: ss-ignatieva@mail.ru

The article discusses the urgent problem of the modern creative economy. It presents a cultural analysis of the urban cluster, taking into account the specific role of a higher educational institution. The article aims to give a broad description of the urban creative environment, which includes the high-tech innovative companies,

production of cultural goods and services, space for the exchange of information and knowledge, creative clusters, links between higher education institutions and their industrial partners, infrastructure for comfortable life and leisure of urban residents, and mechanisms that stimulate their self-development as well. A new development program of Arctic State Institute of Culture and Arts is taken as an example. The institute is seen as an organization that creates an empowering environment for the development of a creative cluster. The higher education institutions provide life-long learning opportunities; they are the agents of socio-cultural changes in the city and region as a whole; they are an environment for the formation and concentration of the creative class. Finally, modern higher education institutions are large organizations. They have their material base and act as employers. As a result of the study, the author considers the modernization of educational programs along with teaching methods and forms as a mechanism for influencing the socio-cultural environment of the region and Russia's Arctic. The modernized model of education will bring it closer to the real needs of the local labor market and will open up new prospects for the self-realization of the young generation.

**Keywords:** cultural analysis, educational institutions, institute's functions, creative economy.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-29-36

Культура всегда была фактором общественного развития. В свою очередь, эффективность развития городской культуры измеряется состоянием креативной среды, которая является институциональной базой для развития города. В формировании креативной среды важную роль играют креативные индустрии, которые рассматриваются Ч. Лэндри [2, с. 50] как основной элемент развития города. Широкая характеристика креативной среды города включает в себя высокотехнологичные инновационные компании, сферы производства культурных товаров и услуг, пространство обмена информацией и знанием, креативные кластеры, связи между высшими учебными заведениями и их индустриальными партнерами, инфраструктуру для комфортной жизни и досуга городских жителей, механизмы, стимулирующие их саморазвитие, а также эффективную транспортную инфраструктуру.

Как видим, в структуру креативного кластера входят не только коммерческие предприятия, но и, главным образом, некоммерческие учреждения культуры, центры современного искусства, медиацентры и, наконец, научно-исследовательские лаборатории, то есть учреждения производства и одновременно потребления «культурных» продуктов. Этим отличается креативный производственный кластер от креативного неиндустриального кластера. Таким образом, производственный кластер не потребляет свой продукт, а распространяет его на внешнее пространство, в то вре-

мя как непроизводственный создает условия не только для производства «культурного» продукта, но и для его потребления.

Эту отличительную особенность неиндустриального креативного кластера создают высшие учебные заведения. Они необходимы для получения новых знаний и технологий. Университеты и институты сегодня – это организации, которые создают благоприятную среду для существования и развития креативного кластера. Р. Флорида, рассуждая о сущности креативного класса, пишет о том, что именно университеты создают концентрацию креативного класса на определенной территории, что, безусловно, отражается на уровне экономического развития города [3, с. 254].

Отметим, что европейские городские сообщества уже давно «переосмысливают» старые индустриальные районы, здания заводов и мануфактур. Эта политика реализуется как последовательные действия в Европе и мире в целом. Есть такой опыт и в больших городах России (Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Новосибирск, Казань и др.). Однако это все еще является проблемой для городов с небольшой плотностью населения.

Проблемы и вопросы в разработке программ для креативных индустрий в России сегодня стоят очень остро. Креативная экономика (экономика знаний) требует от вузов усилить подготовку компетентных специалистов в этой области. Кроме того, вузы в настоящее время вполне мо-

гут быть самостоятельными исполнителями или участниками в разработке программ для креативных предпринимателей. Вузу сегодня важно реагировать на набор компетенций, получаемых студентами; быть гибкими в выборе форм обучения и взаимодействия с индустриальными партнерами; осуществлять поиски новых образовательных технологий и площадок для их воплощения.

Новым формам взаимодействия государства, вузов и бизнеса посвящены как отечественные, так и зарубежные исследования, проводятся совместные конференции, организуются проекты, круглые столы и семинары. Основное устремление всех этих проектов и мероприятий – способствовать диалогу между всеми заинтересованными сторонами, а также улучшить качество подготовки специалистов в области креативной экономики. Исследователи обращают внимание на закономерные процессы устаревания знаний и возрастающий уровень инновационности требуемых продуктов и услуг [6; 7; 8]. Кроме того, подчеркиваются преимущества государств, которые поддерживают формы взаимодействия систем образования и экономики. За счет разных форм сотрудничества более эффективным становится трансфер новых знаний, которые созданы при внедрении инновационных продуктов, а компании повышают свои шансы в эффективном развитии и получают новые возможности. Об этом статья С. В. Шабаевой и А. Л. Кекко-нень [4].

Однако думать о том, что система образования ориентирована на быстрое и постоянное обновление новых методик преподавания и технологий формирования новых профессиональных компетенций, нельзя. Вузы, так же как и экономика, столкнулись с проблемой адаптации к постоянно изменяющимся социально-экономическим условиям. Неслучайно появились новые методы управления в вузах и концепции «Университет 3:0» и «Университет 4:0». Возник проект, посвященный изучению способов взаимодействия и сотрудничества бизнеса и образования, для реальной оценки фактического состояния, вопросов и практик [7]. Подобные исследования проводились в Европе, в таких странах, как Болгария, Польша, Венгрия, Испания, Словения, и других странах, вошедших в созданный консорциум университетов [8].

Важно отметить, что в настоящее время продолжается поиск эффективных форм и механизмов сотрудничества, учитывающих интересы всех участников данного процесса: государства, бизнеса, образовательных организаций, общества, отдельных социальных групп и граждан.

Развитие общества всегда происходит в определенном культурном контексте. Взаимодействие социального и культурного происходит постоянно и во всех сферах жизнедеятельности человека и общества. Сегодня культуру часто используют как интерфейс и инструмент для стирания социально-экономических различий в работе с малообеспеченным населением. Кроме того, культура и искусство оказывают содействие различным видам партнерских отношений между образованием, бизнесом, наукой и другими отраслями. Они создают возможности саморазвития и проведения свободного времени. Культура повышает мобильность, которая сегодня является условием карьерного роста, она способствует распространению новых идей и ценностей, а также пониманию других культур и традиций, другого опыта и знания. Возникающие художественные проекты и программы развивают местные сообщества, что дает возможность использовать их результаты для решения многих локальных и глобальных проблем.

Проанализируем уже существующие и налаживающиеся взаимоотношения вуза и других организаций в регионе. Мы уже обращали внимание на то, что в современных городах России постепенно появляются креативные кластеры, которые, безусловно, не могут обойтись без учебных заведений разного уровня. Изменяется социально-культурная среда, а вместе с ней изменяются формы бытования творчества. Так, в Якутске по инициативе Главы Республики Саха (Якутия) в 2014 году был создан Международный арктический центр культуры и искусств (МАЦКИ). Основная идея образования этого центра – объединить людей для развития культуры, искусства и ремесел народов Севера и Арктики. Его деятельность должна быть устремлена на сохранение и приумножение уникальных этнических традиций народов региона в условиях глобализации и неустойчивого культурного суверенитета. Концептуальный подход к созданию такого центра

заклучался в рассмотрении культуры народов Севера и Арктики в качестве ресурсного преобразования. Именно поиск новых актуальных форм работы с наследием, глубинными пластами традиционной эстетической культуры для позиционирования культуры народов региона в мировом культурном пространстве положен в основу деятельности центра [1, с. 97].

Такая позиция изменяет отношение к организации научно-исследовательских и образовательных проектов, в том числе и организацию этнотуристических и культурных кластеров. Центр совмещает функции учреждения культуры и искусства, образовательного и научного учреждения, что способствует увеличению пространства взаимодействия государственных, общественных и бизнес-структур. В результате образования такого кластера появятся условия для решения конкретных задач по формированию человеческого капитала Якутии.

Сегодня Арктический государственный институт культуры и искусств (далее – Институт) – небольшая организация, но в достаточной степени четко организованная. Структура Института позволяет видеть потенциал в решении программы развития до 2025 года. Сегодня подразделения Института состоят из административно-управленческого персонала, девяти кафедр, учебно-вспомогательной структуры, творческих коллективов: оперной студии, оркестра русских народных инструментов, студенческого народного танцевального ансамбля «Аар-Артык», театральной студии «Туйэркэн», студенческого фольклорного ансамбля «Долун».

Важными для Института являются: научно-исследовательский центр циркумполярной цивилизации; совместная научно-творческая лаборатория Театра танца РС(Я) им. С. А. Зверева-Кыыл Уола и кафедры народной художественной культуры; музей музыкальных инструментов народов Северной Азии (коллекция Юрия Шейкина); электронный фонограммархив по музыкальному фольклору народов Северной Азии.

Кроме того, в целях повышения практико-ориентированности образовательных программ кафедры Института осуществляют сотрудничество с Национальной библиотекой Республики Саха (Якутия), Якутским хореографическим

училищем им. А. и Н. Посельских, Саха академическим театром им. П. А. Ойунского, МБУ «Окружной Центр народного творчества» ГО г. Якутск, Национальным театром танца РС(Я) им. С. А. Зверева-Кыыл Уола, Союзом художников Республики Саха (Якутия).

Одним из основных видов деятельности Института является подготовка специалистов в рамках целевых контрактов по государственному заказу Республики Саха (Якутия). Институт имеет соглашения на подготовку специалистов с Таймырским Долгано-Ненецким муниципальным районом Красноярского края. Продолжается работа Института по направлению «Культура и искусство» на базе средней общеобразовательной школы № 27 города Якутска (Академия детского творчества «FABRA ARS»).

Постоянными базами практик являются: ведущие театры республики (АУ «Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия) им. Д. К. Сивцева-Суоруна Омоллоона», АУ РС(Я) «Саха академический театр им. П. А. Ойунского», ГБУ РС(Я) «Государственный академический русский драматический театр им. А. С. Пушкина»; ГБУ РС(Я) «Театр юного зрителя»; АУ РС(Я) «Театр олонхо»; АУ «Национальный театр танца РС(Я) им. С. А. Зверева-Кыыл Уола»); культурно-досуговые центры (АУ РС(Я) «Республиканский Дом народного творчества и социально-культурных технологий», многофункциональное бюджетное учреждение «Окружной Центр народного творчества» ГО «Город Якутск», Культурно-спортивный центр «Чэчир»; Управление культуры и духовного развития Окружной администрации г. Якутска; ГАУДО РС(Я) «Центр отдыха и оздоровления детей “Сосновый бор”»); библиотеки (ГКУ РС(Я) «Национальная библиотека Республики Саха (Якутия)»; Научная библиотека ФГАОУ ВО СВФУ им. М. К. Аммосова; Научная библиотека ФБОУ ВО ЯГСХА).

Обратим внимание и на индустриальных партнеров, их список достаточен для перспектив модернизации учебного процесса. Это учебные заведения и другие учреждения культуры и искусства: ГБПОУ РС(Я) «Якутский музыкальный колледж (училище) им. М. Н. Жиркова»; ГБПОУ РС(Я) «Якутская балетная школа (колледж) име-

ни А. и Н. Посельских»; ГУ ГМХК «Национальный Художественный музей РС(Я)»; с МБУ ДО «Детская школа искусств № 2»; АУ «Государственная филармония РС(Я) им. Г. М. Кривошапка»; ГКОУ РС(Я) «Республиканская специальная (коррекционная) школа-интернат» (для детей с тяжелыми нарушениями речи); ООО «ИТ Индустрия». Студенты проходят практику на производстве в таких предприятиях, как: ОАО Финансово-агропромышленный концерн «Сахабулт»; ООО «Мир путешествий»; Издательский дом «Кемул»; ООО «Дизайн-студия “Уран”»; ООО «Драгоценности Якутии»; ООО «Айарт»; ИП Павлов Борис Иванович; АО «Национальная издательская компания “Бичик” им. С. А. Новгородова». В рамках реализации основных образовательных программ в сетевой форме по направлениям подготовки Институтом заключен договор с АУ «Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия) им. Д. К. Сивцева – Суоруна Омоллоона».

Итак, анализ геообразовательной среды города Якутска и деятельности Арктического государственного института культуры и искусств выявляет стратегические вызовы и барьеры, преодоление которых позволит существенно развить образовательные и креативные возможности педагогического и студенческого коллектива вуза в выполнении своей миссии и эффективном участии в социально-экономическом развитии Дальневосточного федерального округа и Арктической зоны Российской Федерации.

Обратим внимание на то, что перспективы развития России в XXI веке напрямую связаны с освоением Севера и Арктической зоны. Сегодня ведущие мировые державы проявляют повышенный интерес к Арктике как особому геополитическому пространству, являющемуся одним из индикаторов мирового развития, в котором происходят важные события для будущего России.

Республика Саха (Якутия) расположена в арктических частях Дальнего Востока. Почти вся территория Якутии находится в зоне вечной мерзлоты и отличается своими специфическими природно-климатическими условиями, неразвитой транспортной инфраструктурой. Все эти факторы мешают инвестиционной и хозяйственной деятельности, но тем не менее Якутия является

лидером по добыче алмазов и золота, а также в электроэнергетике, топливной отрасли, пищевой промышленности. Из 27 коренных народов Арктики 15 живут на территории регионов РФ, а 10 – в Якутии, которые составляют основу человеческих ресурсов для образовательной и творчески преобразующей деятельности АГИКИ.

Институтом разработана стратегия опорного культурно-образовательного центра подготовки творческих профессий на Арктической территории России и для Арктической зоны России. Для обеспечения своего развития в новых условиях государственной политики в сфере высшего образования Институт формирует гибкую и диверсифицированную систему профессионального образования, отвечающую современным требованиям рынка труда и потребностям инновационной экономики как в части образовательных программ, так и в части условий материально-технического оснащения процесса обучения. Планируется модернизация за счет расширения структуры программ профессионального обучения, внедрения передовых образовательных технологий, усиления научной и творческой инфраструктуры Института. Также будет продолжено совершенствование системы непрерывного образования, позволяющей выстраивать гибкие образовательные модели.

Современная программа развития Института предусматривает несколько направлений, например, модернизацию и расширение образовательных программ по современным и востребованным в регионе направлениям креативной индустрии (сфера кино, телевидения и мультимедиа; музейные технологии, цифровизация культурного наследия; этно- и экотуризм; искусство эстрады и др.). Кроме того, с учетом эффективности и востребованности будут модернизированы существующие направления обучения, обновлено содержание реализуемых образовательных программ.

Запросы рынка труда и экономики в целом требуют формирования конкурентоспособного портфеля основных образовательных программ и обеспечения его эффективности, определяемой качеством образования. Расширение спектра образовательных программ, предусматривающих новое качество образования, будет реализовано с учетом развития рынка креативной экономики

и совершенствования компетентностного подхода в образовании.

Для модернизации образовательной деятельности вуза, а также в целях реализации практико-ориентированных форматов взаимодействия с рынком работодателей, Институтом планируется выполнение следующих мероприятий: создание и реализация совместных программ межрегионального сетевого взаимодействия с академическими и образовательными учреждениями Российской Федерации и зарубежной Арктики; модификация высшего образования с учетом запросов реального сектора экономики Республики; внедрение системной профориентационной деятельности в масштабах всей Арктической зоны России и зарубежья, организация целевого заказа на подготовку творческих кадров сферы культуры и искусства в условиях межрегионального взаимодействия; создание и реализация совместных образовательных проектов и онлайн-программ на английском языке и языках народов Арктики, в рамках развития экспорта образовательных услуг, в целях обеспечения условий повышения доступности и качества образования для стран зарубежной Арктики; создание и реализация с партнерами-работодателями совместных образовательных программ, основанных на новых технологиях трансляции знаний и формировании практических навыков, разработка сетевой формы взаимодействия с предприятиями на основе художественного, интеллектуально-творческого компонента их экономической деятельности; разработка программ «два диплома» с творческими вузами России и стран Европы; внедрение дистанционного обучения по программам основного и дополнительного образования, обеспечение условий повышения доступности образования по основным направлениям профессиональной подготовки, за счет разработки электронных учебных и учебно-методических пособий; поддержка и развитие единой интегрированной компьютерной, программной и телекоммуникационной среды для реализации образовательной деятельности и научных исследований.

Креативные индустрии продолжают оставаться предметом активного обсуждения социально-гуманитарных наук и общества в целом. Для науки креативные индустрии представляют

собой одну из форм воспроизводства и распространения культурных смыслов, обусловленную историческим развитием и предполагающую изучение посредством анализа связей смыслов с культурным контекстом. Для креативной экономики данное явление представляет интерес в качестве способа активизации культурной жизни территории, что выражается в привлечении к участию в экономике творческих работников и выпуске конкурентоспособного конечного культурного продукта. Таким образом, креативные индустрии – важный атрибут современной жизни, который напрямую связан с нарастающими социокультурными изменениями с начала XX века.

Однако в осознании креативных и культурных индустрий есть терминологический подвох, который заключается в применении этих понятий. Дело в том, что в науке больше говорят о «культурных индустриях», которые представляют собой виды культурного производства посредством использования средств массовой коммуникации. А второй подход ориентируется на понятие «креативные (или творческие, в зависимости от перевода) индустрии», которое выступает синонимом, частью или производным от понятия «культурные индустрии». При подобном подходе креативные индустрии будут включать: рекламу, антиквариат, архитектуру, ремесла, дизайн, моду, кинематограф, программное обеспечение, музыку, перформансы, издательское дело, телевидение и радио и т. д. [5].

И тот и другой подходы отражают одно и то же – понятия фиксируют изменения, происходящие на стыке культуры и экономики. Таким образом, сегодня продолжает существовать исследовательская традиция, когда при изучении культурных индустрий внимание сосредоточено на их влиянии на человека (позитивном или негативном). Одновременно с ней развивается и другое направление исследований культурных индустрий, тесно связанное с теорией креативной экономики, когда они рассматриваются в качестве ресурса экономического развития и обозначаются как «креативные индустрии».

Таким образом, можно достаточно четко определить существование двух точек зрения на культурные индустрии. Для культурологического подхода это явление представляет собой одну из

форм воспроизводства и распространения культурных смыслов, обусловленную историческим развитием и предполагающую изучение посредством анализа связей генерируемых смыслов с культурным контекстом. Для культурной экономики же данное явление представляет интерес в качестве способа активизации культурной жизни территории, что выражается в привлечении к участию в креативной экономике творческих работников и выпуске конкурентоспособного конечного культурного продукта.

Географическое распределение последователь культурологического подхода преобладает на территории России, экономического – Европы и Америки. Зависимость эта, вероятно, обусловлена разницей в развитии науки в указанных регионах. Для российской гуманитарной науки свойственно стремление к созданию фундаментальных теорий, призванных ответить на вопрос «зачем?» и включить в системные представления многообразие проявлений реальности. Кроме того, сомнение в целесообразности использования экономической терминологии по отношению к сфере культуры определило развитие представлений о культурных индустриях в рамках традиций гуманитарной науки.

По-нашему мнению, исследование феномена «культурные индустрии» предполагает комбинирование указанных подходов. В таком случае культурные индустрии предстают как определенный способ производства культурных смыслов, организованный в соответствии с требованиями современности и активно способствующий преобразованию окружающей реальности. Другими словами, необходим герменевтический подход к отношениям между тем, как производится культурный продукт, и каким смысловым содержанием он обладает. Представляется, что подобные многоуровневые исследования являются наиболее перспективным, объединяя понимание культурных индустрий как определенной формы экономической организации деятельности творческих работников и как регулирующей системы воспроизводства культурных смыслов.

Из всего вышесказанного мы приходим к пониманию того, какого специалиста необходимо готовить для креативной экономики в вузах культуры России. Это должен быть специалист, способный работать в любой экономической органи-

зации, где воспроизводятся культурные смыслы. Культурный смысл – это накопленная культурой информация, посредством которой общество (общность, нация, народ) создает свою картину мира, то есть подходы к принципам жизни, мыслит свое предназначение в мире. Если совсем упрощенно, то вузы культуры готовят производителей и распространителей культурных смыслов в условиях массовой и глобальной культур.

Примером такого «производства» специалистов в области культурных смыслов является АГИКИ. Несколько лет назад преподавателями Института стала разрабатываться идея соединения рождающейся креативной экономики с существующими специальностями и направлениями. Институт нашел несколько точек соприкосновения. Во-первых, дизайн и ДПИ являются в чистом виде направлениями, готовящими специалистов для креативной экономики. В типологии креативных индустрий они указаны самостоятельно. Это дизайн книжных изделий, брендов, традиционных и современных ремесел. Во-вторых, в АГИКИ выпускают специалистов, работа которых связана с производством визуального и информационного продукта, – это направления «Прикладная информатика» и «Библиотечное дело». В свою очередь, «Библиотечное дело» напрямую связано с издательским делом, которое также указано как самостоятельная индустрия. А визуальный продукт в виде проектов для музеев и библиотек является частью СМИ и массовых коммуникаций. В-третьих, институт готовит специалистов сферы досуга (социально-культурной деятельности, народной художественной культуры, музыкального искусства театра и балета). Сфера досуга – это самая большая часть креативной экономики, которая имеет хозрасчетные основания. Таким образом, уже сегодня мы можем сказать, что АГИКИ является центром подготовки специалистов в области культурных и креативных индустрий Якутии.

В целом модернизация образовательных программ и форм/методов обучения позволит повысить влияние АГИКИ на социокультурную среду региона и Российской Арктики, приблизит его к реальным потребностям местного рынка труда, откроет новые перспективы для самореализации молодого поколения.

## Литература

1. Игнатьева С. С. Человеческий капитал в культурной модернизации Арктики. – Новосибирск: Наука, 2018. – 136 с.
2. Лэндри Ч. Креативный город: пер. с англ. – М.: Классика-XXI, 2006. – 399 с.
3. Флорида Р. Креативный класс: Люди, которые меняют будущее: пер. с англ. – М.: Классика-XXI, 2007. – 421 с.
4. Шабаетова С. В., Кекконен А. Л. Практическое исследование сотрудничества вузов и бизнеса в России и странах ЕМСОСУ [Электронный ресурс]. – URL: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/62366/1/UM\\_2017\\_6\\_93-100.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/62366/1/UM_2017_6_93-100.pdf) (дата обращения: 01.02.2018).
5. Cartographic documents Creative Industries, 1998 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998> (дата обращения: 02.01.2018).
6. Guerra et al. Social-Emotional Skills Development across the Life Span: PRACTICE. World Bank, 2014.
7. Mora-Valentin E. V., Ortiz-de-Urbina-Criado M. Improving the effectiveness of academic-business models: an analysis of obstacles in R&D activities in service industries // Service Business. – 2009. – Vol. 3, iss. 4. – P. 395–413.
8. Trencher G., Yarime M., McCormick K., Doll C., Kraines S., & Kharrazi A. Beyond the Third Mission: Exploring the Emerging University Function of Co-creation for Sustainability // Science & Public Policy. – 2014. – Vol. 41, iss. 2. – P. 151–179.

## References

1. Ignatyeva S.S. *Chelovecheskiy kapital v kul'turnoy modernizatsii Arktiki [Human capital in the cultural modernization of the Arctic]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 2018. 136 p. (In Russ.).
2. Landry C. *Kreativnyy gorod [Creative City]*. Moscow, Classic-XXI Publ., 2006. 399 p. (In Russ.).
3. Florida R. *Kreativnyy klass: Lyudi, kotorye menyayut budushchee [Creative Class: People Changing the Future]*. Moscow, Classic-XXI Publ., 2007. 421 p. (In Russ.).
4. Shabaeva S.V., Kekkonen A.L. *Prakticheskoe issledovanie sotrudnichestva vuzov i biznesa v Rossii i stranakh EMCOSU [Practical study of cooperation between universities and business in Russia and EMCOSU countries]*. (In Russ.). Available: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/62366/1/UM\\_2017\\_6\\_93-100.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/62366/1/UM_2017_6_93-100.pdf) (accessed 01.02.2018).
5. *Cartographic documents Creative Industries, 1998*. (In Engl.). Available: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998> (accessed 02.01.2018).
6. *Guerra et al. Social-Emotional Skills Development across the Life Span: PRACTICE*. World Bank, 2014. (In Engl.).
7. Mora-Valentin E. V., Ortiz-de-Urbina-Criado M. Improving the effectiveness of academic-business models: an analysis of obstacles in R&D activities in service industries. *Service Business*, 2009, vol. 3, iss. 4, pp. 395-413. (In Engl.).
8. Trencher G., Yarime M., McCormick K., Doll C., Kraines S., & Kharrazi A. Beyond the Third Mission: Exploring the Emerging University Function of Co-creation for Sustainability. *Science & Public Policy*, 2014, vol. 41, iss. 2, pp. 151-179. (In Engl.).

УДК 340.1

## ПРАВОВАЯ КУЛЬТУРА КАК СТАБИЛИЗИРУЮЩИЙ ФАКТОР ДИНАМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА

**Мороз Елена Владимировна**, доктор исторических наук, профессор кафедры гражданского права и процесса, Кемеровский институт (филиал) Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова (г. Кемерово, РФ). E-mail: morozkem@yandex.ru

В работе рассмотрено понятие «правовой культуры», даётся оценка состояния правовой культуры в современном российском обществе как находящейся на недостаточном уровне, но имеющей тенденцию к постепенному вхождению в норму. Феномен правовой культуры рассмотрен с точки зрения индивидуализма и коллективизма. Раскрывая понятие правовой культуры, следует указать на еще одну его составляющую: правовую личность. Сформулированы основные качества, присущие правовой личности. Анализируя представление о природе правовой культуры, автор указывает, что общий механизм

формирования правовой культуры складывается из трех взаимосвязанных подсистем – юридической (то есть правовой нормы), психологической (личностной) и социальной. В статье отмечается, что правовую культуру следует рассматривать не только через призму социального понятия, но и через призму индивидуально-личностного понимания, так как социокультурные процессы, происходящие в обществе, не могут не оказывать влияние на конкретную личность. Процессы формирования правовой культуры неотделимы от трансформации ее отношения к праву и связаны с выработкой у каждой личности позитивных или негативных правовых установок. В ходе исследования общих представлений о правовой культуре проанализированы основные конкретные проявления социокультурных деформаций, отделяющих идеальную модель правовой культуры от ее реальной модели. Предложены и рассмотрены возможные пути преодоления отмеченной в статье социокультурной деформации правовой культуры. Настоящая работа должна способствовать повышению правовой культуры российского общества и устранению причин, препятствующих этому.

**Ключевые слова:** правовая культура, правовая личность, правосознание, социокультурная деформация, российское общество.

## LEGAL CULTURE AS AN ELEMENT OF SOCIOCULTURAL DYNAMICS OF RUSSIAN SOCIETY

*Moroz Elena Vladimirovna*, Dr of Historical Sciences, Professor of Department of Civil Law and Procedure, Kemerovo Institute (Branch) of Plekhanov Russian University of Economics (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: morozkem@yandex.ru

The paper considers the concept of “legal culture,” assesses the state of the level of legal culture in modern Russian society as being at an insufficient level but with a tendency to gradually enter the norm. The phenomenon of legal culture is considered from the point of view of individualism and collectivism. Revealing the concept of legal culture, it is necessary to point out another component of it: “legal personality.” The main qualities inherent in the legal personality are formulated. Considering the ideas about the nature of legal culture, it is indicated that the general mechanism for the formation of legal culture consists of three interrelated subsystems – legal (i.e., legal norms), psychological (personal) and social. It is noted that legal culture should be considered not only through the prism of the social concept but also through the prism of individual and personal understanding, since sociocultural processes occurring in society cannot but influence a particular person. The processes of forming the legal culture are inseparable from the transformation of its attitude to the law and development of positive or negative legal attitudes in each individual. In the course of consideration of general ideas about legal culture, the main concrete manifestations of sociocultural deformations that separate the ideal model of legal culture from its real model are identified and analyzed. The possible ways of overcoming the sociocultural deformation of legal culture noted in the work are proposed and considered. This work should help to improve the legal culture of Russian society and eliminate the reasons that prevent this.

**Keywords:** legal culture, legal personality, legal awareness, sociocultural deformation, Russian society.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-36-47

Актуальность данного исследования, на наш взгляд, обусловлена, прежде всего, кризисным состоянием правовой культуры и правосознания в современной России. Происходящие трансформации в этой сфере, безусловно, имеют

социальные корни и причины и рассматриваться должны в единстве с ними, то есть как социальный процесс. Задача объективного научного исследования феномена правовой культуры, а также трансформаций, влияющих на динамику

ее развития в современном обществе, возможных путей их преодоления или совершенствования является в настоящее время неотложной и требует решения.

Социальная система российского общества, как правило, состоит из нескольких институциональных механизмов, структурных элементов, которые способствуют достижению стабильности российского общества. Одно из основных мест в данной системе занимает правовая культура. Как и любой другой институт, правовую культуру следует охарактеризовать, в первую очередь, как социальное понятие. В этом смысле «правовая культура является исторически сложившейся, обусловленной социальной, экономической, духовным уровнем развития общества разновидностью культуры, которая характеризуется передачей правосознания, юридически значимого образца поведения» [15, с. 56]. В контексте юридико-социологического подхода ученые рассматривают правовую культуру в двух плоскостях. Во-первых, это характеристика уровня развития правовых явлений на определенном этапе развития общества; во-вторых, качественная характеристика восприятия права и правового поведения отдельной личности (корпорации) [15, с. 57]. Как правило, уровнем правовой культуры характеризуется степень правового развития личности и общества на определенном этапе его развития. Неотделимым элементом правовой культуры является правосознание. По мнению А. А. Коника, правосознание как структурный элемент правовой культуры – это «совокупность значений и смыслов, рождаемых при осознании природы и сущности права, правового уровня отношений между людьми. Главным источником правосознания выступает социальная интеракция и коммуникация, в процессе которой формируется универсальная модель поведения, которая объясняет определенные “феномены” правовой жизни. Благодаря правосознанию, личность, при выборе модели поведения, выбирает правомерные действия, таким образом, противоправное поведение становится аномалией по отношению к модели поведения индивида» (цит. по [6, с. 45]).

В настоящее время наблюдается тенденция определения уровня правовой природы в РФ как низкого, что обусловлено восприятием правовой культуры на «бытовом уровне». Право в обыден-

ном понимании, на наш взгляд, в российском обществе тесно переплетается с областью морали, этики и иными культурными общественными отношениями. Таким образом, механизм правовой культуры как элемента социокультурной динамики российского общества вынужден находиться в подчинении некоторых институтов, которые в дальнейшем и формируют правовые нормы, которые являются поистине действующими в российском менталитете. Характеризуя мораль как элемент правовой культуры современного российского общества, следует указать на такое свойство морали, как возможность трансформации нормы морали в нормы права [2, с. 43]. Данная тенденция просматривается еще с начала российской истории: в самом начале становления российской государственности нормы морали, установленные в церковных предписаниях, передаваемые из поколения в поколение (например, запрет на убийство соплеменника), постепенно перерастают, «трансформируются» в правовые нормы и закрепляются в письменных источниках.

Исследуя механизм «отбора», селекции культурных и моральных норм, которые затем приобретают свойства норм права, ученые указывают на особую роль самого российского общества, то есть его менталитет. Так, по мнению Л. И. Спиридонова, трансформация и отбор норм морали производится согласно принципу их значимости для сохранения и здорового функционирования социального общества [16, с. 34]. Если правило поведения как составная часть культуры имеет важное значение для общественного порядка или тесно связано с осуществлением общего дела, то оно становится нормой права. При этом, во-первых, все правовые нормы есть нормы культуры, но не все нормы культуры являются нормами именно права, а, во-вторых, все правовые идеи являются также нормами культуры и содержат в себе особенности социально-культурного развития российского общества на определенном этапе.

Следует отметить, что одним из важных структурных элементов социокультурной динамики российского общества выступает правовая норма, которая закреплена в правовой культуре и правовом сознании личности. Благодаря правовой культуре осуществляется процесс преемственности поколений. В ходе социализации индивида и становления его как личности старшее поколение

передает правовую информацию, правовые установки, которые постепенно усваиваются подрастающим поколением, и благодаря этому формируется поколение законопослушных и «юридически грамотных» личностей. Напротив, в случае сбоя в преемственности правовой культуры происходит развитие маргинального слоя молодого поколения, игнорирующего принятые в обществе правовые и культурные нормы, а также нарастают экстремизм и преступность в молодежной среде. На наш взгляд, уместным в данном случае примером будет являться расцвет преступности и игнорирование норм права, обострение криминальной обстановки в советском, а позже и в российском обществе в девяностые годы. Нестабильная правовая конструкция, практически полное отсутствие правосознания старшего поколения приводили к тому, что многие молодые люди вовлекались в преступные группировки, а также сами организовывали деятельность, полностью противоречащую нормам права. Но со становлением российского общества в последующие годы изменился уровень социально-экономического развития страны, уровень правосознания стал повышаться, и преемственность правовой и духовной культуры постепенно приходит в норму. Но данный процесс является очень длительным вследствие кризиса правовой культуры и правосознания. Проблема в данном случае проявляется в том, что социокультурное развитие российского, а также любого другого общества подвержено рискам, таким как: радикальное изменение политического режима, военные действия и т. д. В результате этих событий возникает дезорганизация социально-культурной системы, а также правовой культуры. Как правило, процессы изменения правовой культуры носят достаточно длительный характер и имеют опасные социальные последствия в виде криминализации подрастающего поколения, как было указано ранее. Даже после преодоления возникшего кризисного состояния в обществе деформированной в ходе данного кризиса личности будет трудно возвратиться к правовому состоянию, соответствующему реалиям современного общества, а иногда такое возвращение и вовсе не представляется возможным. Следует также отметить, что одни и те же социально-исторические процессы по-разному воспринимаются различными категориями на-

селения, неоднозначно влияют на жизнь локальных социальных групп [11]. Например, проведенная в Российской Федерации в начале 90-х годов XX века приватизация воспринимается и как необходимое средство либерализации и капитализации национальной экономики, и как процесс массового обеднения российских граждан, усиления социальных противоречий между «новыми бедными» и «новыми богатыми».

Феномен правовой культуры следует рассмотреть также с точки зрения индивидуализма и коллективизма. Анализируя индивидуалистическую и коллективистскую аксиологические системы в их отношении к праву, французский исследователь Ж.-Л. Бертелье считает, что основой индивидуализма является философская доктрина, которая утверждает реальность индивидов в ущерб родовой и видовой детерминированности, а также что индивидуализм находит свое содержание в теориях, устанавливающих в индивидуальности особую ценность в плане историческом, политическом, экономическом и моральном (см. [6, с. 61]). Коллективизм – собирательный социально-психологический термин, характеризующий любую доктрину или другую социальную установку, делающую упор на важность и ценность коллектива, напротив, связан с доктриной и такой системой управления обществом, которые основываются на идее коллективной собственности на средства производства и обмена и на власти государства. В данном случае речь идет, прежде всего, о политическом анализе. Однако все это, по мнению Л. И. Спиридонова, «проецируется непосредственно на юридическую сферу» [16, с. 79]. С данным высказыванием можно согласиться, так как правовые системы делятся по принципу ориентации либо на приоритет коллективного начала в обществе, либо на приоритет индивидуального. В настоящее время преобладающей является концепция индивидуализации, сочетающая механизм общественного принуждения с приоритетом прав и свобод индивида, а также права личности на самоуправление и самоопределение. Признается также неотчуждаемый суверенитет личности. Но следует указать на то, что среди характерных черт российского правового менталитета называют и харизматическое отношение к власти и государству, и правовой нигилизм, проявляющийся в слабом знании своих прав и возможностей и отри-

цании любых нравственно-правовых регуляторов жизнедеятельности. Во многом такая специфика правового менталитета россиян объясняется особенностями исторического развития российского общества. Если западное общество шло по пути формирования институтов под действием формального права, что создало и закрепило у масс населения «юридическое мировоззрение» и прочную правовую установку, то исторический путь России был другим: православная религия, в отличие от католицизма, ориентировала на приоритет обычного права, а не на развитие рационального начала в праве. Данная тенденция проявляется и сейчас: проиллюстрировать это можно на примере внесения поправок «о Боге» в основной закон страны – Конституцию РФ. Несмотря на то, что Российская Федерация признается светским государством, влияние религии все же не умалется. В данной сфере наиболее влиятельными представляются суждения Н. А. Бердяева, характеризующего влияние религии на общество как «спасение», так как человечество стремится к «небытию». По его мнению, государство обязано быть устроено так, чтобы человеку был дан шанс на спасение, следовательно, правовые нормы такого государства должны непременно содержать элемент религиозности. Под влиянием данных течений в правосознании граждан того времени формировалось отношение к праву как к «религиозному праву» (см. [4, с. 230]). С. С. Аверинцев, говоря о влиянии религии, утверждает, что католическая религия состояла из правовой культуры, основной частью которой была договорная регламентация отношений. Вместе с тем, в отличие от католического идеала святости, который предполагал бы соблюдение договора как святой завет, православная культура формировала другой идеал: ориентир на необходимость служения личности высшему началу – Богу. Православный идеал святости также предполагает, что индивиду для поддержания «своего предназначения» необходимо отчуждение от власти. При таком строении правового сознания стремление к личным правам и их реализация являются несущественными (см. [5]). Таким образом, правовая культура в русле христианства развивалась в области коллективистского подхода, отвергающего, в какой-то степени, иные, чем установлены религией, культурные, а также правовые нормы. В рамках

данного феномена бытует мнение о том, что при кризисе правовой культуры и коллективистского подхода к определению правовой культуры вышеуказанные тенденции составляют необходимую часть прогресса и даже в некоторых случаях приводят к новому витку правосознания.

Правовую культуру следует рассматривать не только через призму социального понятия, но и через призму индивидуально-личностного понимания, так как социокультурные процессы, происходящие в обществе, не могут не оказывать влияние на конкретную личность. Процессы формирования правовой культуры неотделимы от трансформации ее отношения к праву и связаны с выработкой у каждой личности позитивных или негативных правовых установок. Такой принцип правового демократического государства, как «разрешено все, что не запрещено законом», дает личности набор довольно обширных прав, но при этом в результате своей деятельности она не должна нарушать права и законные интересы, свободы других индивидов. То есть составляющим элементом понятия «правовая культура» является поступок личности. Именно через юридические поступки, самозащиту, правомерное поведение одна личность создает правомерные последствия как для себя, так и для всего правового государства в целом, так как защищает при этом публичные интересы в виде отправления правосудия.

Раскрывая понятие правовой культуры, следует указать на еще одну его составляющую: правовую личность. По мнению Б. А. Кистяковского, правовая личность – это личность, в которой присутствует дисциплинированность правом, правопорядком, сложившимся на определенном этапе развития государства, это личность, которая наделена всеми правами и свободами, а также личность, которая имеет реальную возможность распоряжения данными благами. Строение правового государства, гражданином которого является правовая личность, предполагает вовлеченность личности в политические и социально-правовые процессы, в борьбу за уважение и соблюдение своих прав, а также понимание личностью своей социальной ответственности перед обществом и государством [7, с. 102]. Полнота возможности для личности реализовывать и интегрировать право в свое сознание обретает свое полное значение только в правовом государстве. Признание прав

личности и ограничение полномочий государства по отношению к личности характеризует РФ как государство, целью которого является развитие правосознания личности. Правовое государство предполагает в его «здоровом» развитии адекватное состояние и развитие правовой культуры общества. Правовая личность в процессе развития государства как правового и социокультурного представляет собой специфический тип человека, способного в полной мере осознавать и реализовывать свои права в обществе. Среди качеств, присущих правовой личности, следует выделить, в первую очередь, следующие:

- знание основных положений действующего законодательства и понимания их сути;
- соблюдение, исполнение и грамотное использование законов;
- положительное отношение к законам, убеждение в необходимости их существования;
- осознание своих прав и обязанностей, ответственности, а также наличие таких прав и обязанностей у других граждан, умение находить баланс между осуществлением своих прав и ненарушением прав других субъектов;
- активная деятельность, направленная на пресечение коррупционного поведения и других правонарушений, содействие поддержанию правопорядка, преодоление правового нигилизма в обществе и т. д. Но в данном аспекте понятие «правовой личности» рассматривается согласно идеалистическому подходу М. Вебера. Как уже было сказано ранее, «идеализм правосознания личности отличается от современных реалий, отраженных в российском обществе» (см. [3]).

Делая вывод о природе правовой культуры, следует указать, что общий механизм формирования правовой культуры складывается из трех взаимосвязанных подсистем – юридической (то есть правовой нормы), психологической (личностной) и социальной. Обособить их можно только в теоретическом плане: с той целью, чтобы отдельно проанализировать специально-юридические, психологические и общесоциальные закономерности развития правовой культуры. Реально же эти механизмы очень тесно связаны и, по существу, являются одним целым.

Юридический механизм действует путем установления правовыми средствами определенного социального статуса субъектов и формиро-

вания особой социальной структуры – правовых связей и зависимостей (правовых отношений), что и вызывает к жизни фактическое правомерное поведение их участников.

Однако для того, чтобы юридический механизм сработал, субъекты должны осознать свое особое социально-правовое положение (свои юридические права и обязанности), воспринять информационно-властное воздействие юридических норм и в соответствии с этим построить свое волевое поведение. Другими словами, правовые предписания, прежде чем воплотиться в конкретном, фактическом правомерном поведении, должны пройти «через головы», то есть через сознание и волю людей. И здесь уже работает психологический механизм действия права. Раскрывая данную тему, следует отметить, что одним из центральных институтов при формировании правовой личности является психологическая структура личности, в которой проявляется фактическое отношение личности к элементам современного российского общества, и состояние его правовой культуры с точки зрения социальных качеств индивида, сформировавшихся на основе реального статуса личности в обществе, воспитания, роли в обществе, а также жизненного опыта.

Значение социального механизма действия права состоит в том, что и юридический, и психологический механизмы всегда действуют в определенной социальной среде, которая оказывает на них самое разнообразное влияние. Так, субъект конкретного правоотношения является участником не только этого правоотношения, но и одновременно – множества других правовых и неправовых социальных связей и зависимостей.

Правовая культура всегда включает в себя поведенческий аспект. Благодаря поведению, а именно правомерному поведению личности формируется норма общественного поведения в обществе, отношение личности к надлежащему правовому уровню и правомерным действиям. По мнению С. Н. Кожевникова, основополагающим фактором, который обеспечил бы поддержание правопорядка, является правовая культура населения (см. [15, с. 175]).

Таким образом, элементы правовой культуры как социокультурного феномена российской реальности целесообразно отразить, на наш взгляд, в схеме (рис. 1).

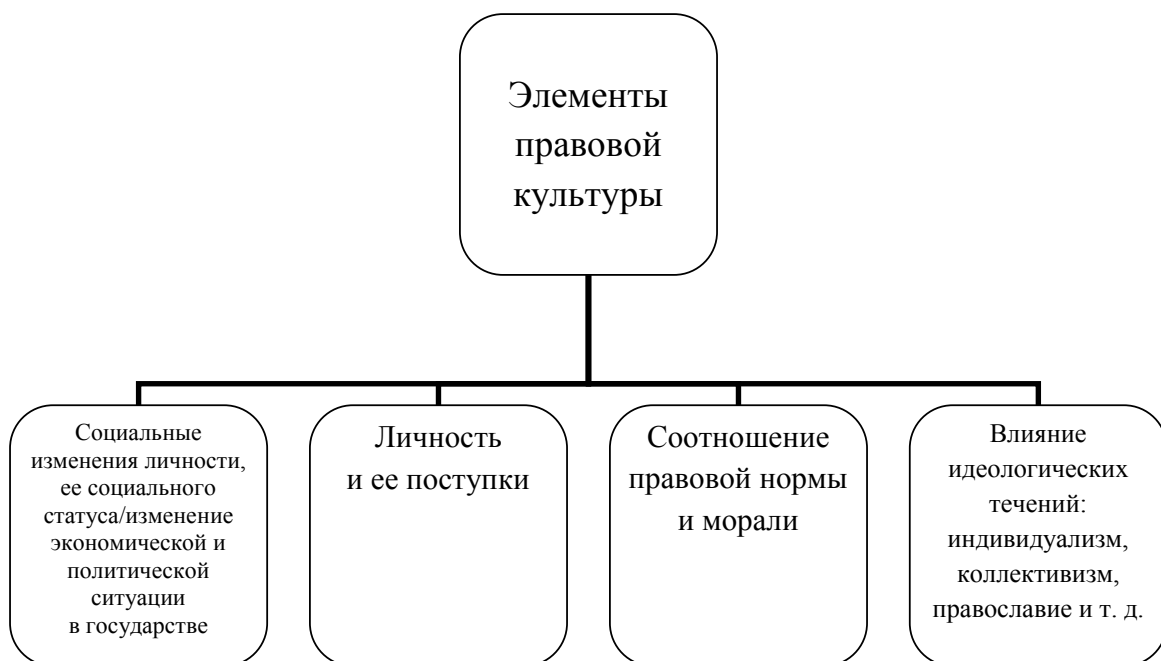


Рисунок 1. Элементы правовой культуры

Рассмотрев общие представления о правовой культуре, следует осветить основные конкретные проявления социокультурных деформаций, отделяющих идеальную модель правовой культуры от ее реальной модели:

1. Правовой нигилизм. Затрагивая данное понятие ранее, следовало бы указать на основоположников идеи правового нигилизма, а именно Ф. Ницше и М. Хайдеггера. В их понимании основной чертой и причиной правового нигилизма являлся кризис христианской культуры, что еще раз подтверждает связь правовой культуры и правосознания с развитием культуры в обществе на определенном этапе его развития (см. [12, с. 215]). По мнению А. В. Балакина, «правовой нигилизм проявляется не только в том, что индивиды отрицательно относятся к праву, но также может выступать как результат “отторжения”, непринятия конкретным обществом тех правовых норм, которые не соответствуют типу правового государства на определенном этапе его развития, а также складу правового менталитета» [3]. На основании этого можно сделать вывод о том, что проблема правового нигилизма в РФ тесно связана с исто-

рическим аспектом и менталитетом российского народа. Но, согласно противоположному суждению, одним из источников правового нигилизма является недостаточность формального права «как основного из регуляторов общественных отношений, а также большой роли “генетического” нигилизма, то есть заимствования из поколения в поколение неуважения к правовым нормам вплоть до отрицания» [3]. Но также существует прямо противоположное правовому нигилизму понятие – правовой идеализм или романтизм, то есть преувеличение реальных регулятивных возможностей правовой формы. Так, еще Платон говорил о том, что главным элементом при строительстве модели идеального государства являются идеальные законы, которые, в свою очередь, приняты мудрыми правителями. Но в данном случае не принимается во внимание как раз возможность людей реагировать «правовым нигилизмом» на «правовой идеализм», то есть не учитывается психологический аспект (см. [5]). Одним из истоков правового нигилизма является также характерное для традиционного российского правового менталитета отчуждение населения от государства, со-

пряженное с пассивностью в отношениях с ним и «неверием в возможность защиты прав личности» [5]. С данными суждениями нельзя не согласиться, так как они в полной мере соответствуют современным реалиям. Фонд «Общественное мнение» (ФОМ) представил результаты опроса, посвященного отношению россиян к гражданским правам и свободам. Треть опрошенных (35 %) уверены, что права человека в стране соблюдаются хорошо. Более половины респондентов (52 %) считают, что права граждан в современной России соблюдаются плохо [14]. Косвенным показателем повышения уровня правового нигилизма в РФ является тот факт, что получают развитие и рост преступления, совершаемые категориями граждан, характеризующимися ранее низким уровнем преступности, например, женщинами. По своей природе женская часть населения более «правопослушная», что объясняется и доказывается рядом причин. Повышение уровня правового нигилизма у женщин способствует более активному его повышению у их детей: воспитание в женской колонии с матерью, затем перемещение ребенка в учреждение для детей-сирот. Следует также проанализировать возрастные критерии совершения преступлений: среди граждан 14–17 лет уровень преступности остается примерно на том же уровне, а среди граждан в возрасте от 30 лет наблюдается увеличение уровня преступности на 60 %, в возрасте от 25–29 лет на 43 % [14].

2. Трансформация в системе ценностей личности. Говоря о таком основании снижения уровня правовой культуры, как снижение ценностей, следует в первую очередь указать на снижение роли морали, а также повышение значимости материального благополучия личности. Данное суждение следует подтвердить исследованием, проведенным Всероссийским центром изучения общественного мнения (ВЦИОМ). В ходе проведения данного опроса респондентам предлагалось ответить на следующие вопросы, касающиеся представления российских граждан о моральных устоях и ориентирах. 55 % опрошенных граждан считают, что главным в жизни тезисом в отношении современных моральных норм является «я лучше не добьюсь успеха, но никогда не переступлю через моральные принципы и нормы». Данный показатель преобладает в каждой возрастной группе опрошенных. Но в результате данного опроса среди группы населения,

относящейся к молодежи, а именно в возрасте 18–24 лет бытует мнение (55 %), согласно которому респонденты считают, что сегодня они живут в ином мире, чем раньше, и многие моральные нормы уже устарели. Мир жесток, и, чтобы добиться успеха в жизни, придется переступить через моральные принципы [13].

3. Также следует отметить, что каждая индивидуальная личность имеет свою систему основополагающих ценностей. В российском государстве в большинстве случаев представлена следующая иерархия ценностей: первое место занимает совесть, второе – семья, третье – деньги и на последнем, четвертом месте стоит закон. Одной из основных причин такой модели является неосведомленность граждан о самих законах, которая усугубляется нежеланием повышать свои правовые знания. В обществе, а особенно в слоях с уровнем дохода ниже среднего, распространено мнение «нарушаю потому, что не знал, что нарушаю», при этом такое мнение не считается неправовым. Как было сказано ранее, в обществе существует установка на «бесполезность» правовых норм, которая снижает мотивацию к повышению индивидуальных правовых знаний и, в конечном счете, правовой культуры. Но наряду с традиционной системой ценностей личности можно говорить о двойственности правосознания. Большинство граждан считают, что правовым государство становится только тогда, когда власть соблюдает базовые интересы народа, при этом имеет место пренебрежение нормами права. С другой стороны, наряду с потребностью в эффективной и дееспособной власти, соблюдающей и защищающей права и интересы граждан, уживается высокий уровень правового и морального нигилизма, когда стирается граница между правовыми и неправовыми поступками. Ярким примером такого проявления, на наш взгляд, служит дача или получение взятки: незаконное действие, предлог к совершению чего-то законного, к примеру, ускорению сроков совершения какого-либо действия. Говоря о развитии института «взяточничества» в РФ, следует отметить, что пиком данного феномена, как и, собственно, правового нигилизма, является период распада СССР и становления молодого Российского государства. Получив толчок к решению любой проблемы путем дачи или получения взятки, граждане перестали видеть во взяточничестве нечто незаконное: взятка стала рассматриваться

с точки зрения механизма решения проблем. Так как в РФ существует довольно развитый институт преемственности поколений, следовательно, молодежь с раннего возраста формирует в себе такое же отношение к данному институту. Данное суждение можно также подтвердить статистическими данными: в ходе опроса издательством «Коммерсант» по состоянию на 12.06.2019 был выявлен уровень коррупции в РФ. Исследование называлось «Барометр мировой коррупции», согласно которому больше половины опрошенных респондентов, а именно 56 % не верят, что обычному гражданину под силу внести свой вклад в борьбу с коррупцией. Региональное исследование показало, что одной трети опрошенных респондентов (34 %) приходилось давать взятки в 2019 году. Данный показатель является средним по странам СНГ, но он превышает аналогичный показатель для стран Евросоюза более, чем в три раза.

Статистика взяточничества в России содержит информацию о возбуждении 21 тыс. дел по коррупционным преступлениям в 2019 году [8]. Говоря о данной причине деформации в системе ценностей индивида, В. А. Александров считает, что «современная Россия – неправоное государство, которое при возрастающем вале законов становится все более неправовым» (цит. по [1]).

4. Состояние аномии общества. Это означает, что социальные регуляторы ослаблены, социальные связи являются неустойчивыми. Появление термина «социальная аномия» связано с западными социологами Э. Дюркгеймом и Р. Мертоном. Характеризуя аномию как форму девиантного поведения, Э. Дюркгейм утверждает, что основной концентрации аномия достигает как в обществах, в которых на данный момент наблюдается упадок, так и в процветающих государствах. Это он связывает с тем, что данные процессы тесно связаны с нарушением или изменением общественного порядка в те моменты, когда общество не способно оказывать нужное, правовое влияние на человека (см. [9]). С данным высказыванием следует согласиться. Аномия, по мнению многих теоретиков, предоставляет собой состояние дезорганизации личности, вытекающее или из социальной ситуации, которой присущ конфликт личности и правовой нормы, либо из ситуации, где правовые нормы и вовсе отсутствуют, что наблюдается крайне редко. Характерной чертой аномии является то, что в ней отражаются групповые интересы, та-

кие как: интересы преступных группировок, интересы властного механизма, интересы обычных граждан на бытовом уровне.

Возможными путями преодоления рассмотренной выше социокультурной деформации правовой культуры, как нам представляется, может быть:

1. Повышение правовой грамотности средств массовой информации (далее – СМИ). В настоящее время в заголовках газет, журналов, с экранов телевизоров на граждан действует обширный перечень информации о совершенных преступлениях, о ходе расследования, о судебных процессах, административных правонарушениях и т. д. Но зачастую журналисты и редакторы журналов и каналов не разбираются в квалификации противоправных поступков: вместо причинения тяжкого вреда здоровью, повлекшего смерть потерпевшего, пишут об убийстве, не разграничивают категорий кражи, грабежа, разбоя, критикуют судебную систему. Все это влияет на общий уровень правовой культуры граждан. Для предотвращения этой проблемы необходимо ввести контроль за деятельностью СМИ именно с точки зрения содержательной и повествовательной части новостных программ.

2. Говоря о первой проблеме, следует указать на вытекающую из нее вторую: низкую заинтересованность в печатных изданиях правовой направленности. Зачастую граждане обходятся лишь просмотром новостной ленты в популярных электронных ресурсах, которые не всегда несут достоверную информацию. На наш взгляд, необходимо «популяризовать» юридическую литературу, нести правовую грамотность в «массы» и обеспечивать более обширное издание юридической литературы, правовых справочников и комментариев для населения.

3. Также необходимо создать во всех районах, городах, областях, краях и республиках единый центр правовой информации с использованием электронно-вычислительной техники, предоставляющий бесплатный доступ всем слоям населения. Усовершенствовав систему доведения законов и других нормативных актов до адресатов, обеспечить свободный доступ к правовой информации граждан, предприятий, учреждений, организаций, вследствие чего значительно повысится уровень правовой культуры.

4. Так как наиболее подверженным правовому нигилизму слоем является подрастающее поколение, необходимо ввести курс правового просвещения на всех уровнях образования, независимо от направленности подготовки. Наиболее целесообразным будет введение таких курсов, как: «Семейное право», «Трудовое право», «Жилищное право», «Уголовное право» и т. д. Для повышения эффективности таких курсов необходимо привлечение сотрудников правоохранительных органов, судей, адвокатов с целью повышения коммуникации «студент – преподаватель – практик», а также возможности школьников и студентов решить возникшую трудную жизненную ситуацию на основании проведенных лекций, возможности задать соответствующие правовые вопросы, а в дальнейшем – примкнуть к рядам юристов-практиков.

5. Немаловажным фактором в повышении уровня правовой культуры является вовлечение граждан в законодательные и иные процессы в роли общественных наблюдателей, волонтеров и т. д. Ярким примером такой деятельности может послужить создание добровольческих и волонтерских отрядов «Волонтеры Конституции» в рамках внесения конституционных поправок. Подобная деятельность совместно с усиленной агитацией поможет привлечь внимание граждан к данным процессам, увеличить активность на выборах и, как следствие, повысить уровень правовых знаний путем прочтения и толкования вносимых поправок, слежения за законодательным процессом.

Переход к более высокому уровню правовой культуры не возможен без изменения уровня правового менталитета граждан РФ.

Подводя итог данному исследованию феномена правовой культуры, можно сделать следующий вывод: для реализации гражданских прав и свобод человека и гражданина, для осуществления гражданином его долга перед обществом необходим высокий уровень развития института правовой культуры. Уважительное отношение граждан к данному институту поможет преодолеть низкий на сегодняшний момент уровень правового сознания граждан, правовой нигилизм молодежи, а также уменьшить число случаев насилия и сократить количество преступлений. Безусловными предпосылками укрепления законности и правопорядка в государстве являются представления народа о своих правах и обязанностях как членов правового государства, что и составляет основу правовой культуры. В сегодняшней ситуации уровень правосознания граждан не в полной мере соответствует идеологии правового государства. Повышение правовой культуры и устранение причин, препятствующих этому, является одной из насущных задач государства и гражданского общества. В определенной степени этому может способствовать и настоящая работа, в которой впервые систематизированы и проанализированы основные подходы к рассмотрению феномена правовой культуры в приложении к проблеме динамического развития российского общества.

#### Литература

1. Адамова А. Р. Правовая культура современной России [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2019. – № 52. – С. 85–87. – URL: <https://moluch.ru/archive/290/65698/> (дата обращения: 16.02.2020).
2. Алексеев С. С. Государство и право: Начальный курс. – М.: Юрид. лит., 1993. – 176 с.
3. Балакин А. В. Правовой нигилизм в современной России [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2018. – № 6. – С. 122–123. – URL: <https://moluch.ru/archive/192/48346/> (дата обращения: 16.02.2020).
4. Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность. – М.: Канон+, 1998. – 464 с.
5. Бурмакин П. Н. Влияние системы правового воспитания на процесс формирования правовой социализации личности [Электронный ресурс] // Гуманитар. и юрид. исслед. – 2016. – № 3. – С. 150–154. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-sistemy-pravovogo-vozpitaniya-na-protsess-formirovaniya-pravovoy-sotsializatsii-lichnosti> (дата обращения: 06.03.2020).
6. Жигулин А. А. Понятие правовой культуры и ее существенные характеристики // Науч.-исслед. публикации. – 2013. – № 2. – С. 44–74.
7. Кистяковский Б. А. В защиту права // Вехи: сб. ст. о русской интеллигенции. – М., 1909. – 208 с.
8. Коррупция в графическом измерении [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3255830> (дата обращения: 11.03.2020).
9. Краснова И. Ю. Правовая культура и конкретизация права [Электронный ресурс] // Юридическая техника. – 2016. – № 10. – С. 598–600. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pravovaya-kultura-i-konkretizatsiya-prava/viewer> (дата обращения: 16.02.2020).

10. Крупеня Е. М. Статусное публичное право как комплексный институт в правовой системе: автореф. дис. ... д-ра юрид. наук. – Курск, 2019. – 50 с.
11. Левгеева Т. Б. Проблемы обновления российской правовой системы и тенденции ее развития [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2019. – № 49. – С. 348–350. – URL: <https://moluch.ru/archive/287/64856/> (дата обращения: 16.02.2020).
12. Марков Б. В. Хайдеггер и Ницше // Homo philosophans. Сер. «Мыслители». Вып. 12: сб. к 60-летию профессора К. А. Сергеева. – СПб.: С.-Петербург. филос. об-во, 2002. – С. 205–225.
13. Около половины россиян готовы поступиться моральными принципами ради материальных благ [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.newsru.com/russia/01mar2007/amoral.html> (дата обращения: 11.03.2020).
14. Социологи выяснили отношение к правам и свободам [Электронный ресурс]. – URL: <https://iz.ru/758614/2018-06-22/sotciologi-vyiasnili-otnoshenie-rossiian-k-pravam-i-svobodam> (дата обращения: 13.02.2020).
15. Смоленский М. Б. Правовая культура как элемент социокультурного пространства (Перспективы становления в современной России): дис. ... д-ра соц. наук. – Ростов н/Д., 2003. – 289 с.
16. Спиридонов Л. И. Теория государства и права. – М.: Проспект, 2001. – 304 с.

#### References

1. Adamova A.R. Pravovaya kul'tyra sovremennoy Rossii [The legal culture of modern Russia]. *Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2019, no. 52, pp. 85-87. (In Russ). Available at: <https://moluch.ru/archive/290/65698/> (accessed 16.02.2020).
2. Alekseev S.S. *Gosudarstvo i pravo: nachal'nyy kurs [State and law: Initial course]*. Moscow, Yurid. lit. Publ., 1993. 176 p. (In Russ).
3. Balakin A.V. Pravovoy nihilizm v sovremennoy Rossii [Legal nihilism in modern Russia]. *Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2018, no. 6, pp. 122-123. (In Russ). Available at: <https://moluch.ru/archive/192/48346/> (accessed 16.02.2020).
4. Berdyaev N.A. *Novoe religioznoe soznanie i obshchestvennost' [New religious consciousness and the public]*. Moscow, Kanon+ Publ., 1998. 464 p. (In Russ).
5. Burmakin P.N. Vliyaniye sistemy pravovogo vospitaniya na protsess formirovaniya pravovoy sotsializatsii lichnosti [Influence of the system of legal education on the process of formation of legal socialization of the individual]. *Gumanitarnye i yuridicheskie issledovaniya [Humanities and legal research]*, 2016, no. 3, pp. 150-154. (In Russ). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyaniye-sistemy-pravovogo-vospitaniya-na-protsess-formirovaniya-pravovoy-sotsializatsii-lichnosti> (accessed 06.03.2020).
6. Zhigulin A.A. Ponyatiye pravovoy kul'tury i ee sushchnostnyye kharakteristiki [Concept of legal culture and its essential characteristics]. *Nauchno-issledovatel'skie publikatsii [Research publications]*, 2013, no. 2, pp. 44-74. (In Russ).
7. Kistyakovskiy B.A. V zashchitu prava [In defense of the right]. *Vekhi: sbornik statey o russkoy intelligentsii [Vekhi. Collection of articles about the Russian intelligentsia]*. Moscow, 1909. 208 p. (In Russ).
8. *Korrupsiya v graficheskom izmerenii [Corruption in the graphic dimension]*. (In Russ). Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/3255830> (accessed 11.03.2020).
9. Krasnova I.Yu. Pravovaya kul'tura i konkretizatsiya prava [Legal culture and concretization of law]. *Yuridicheskaya tekhnika [Legal technique]*, 2016, no. 10, pp. 598-600. (In Russ). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pravovaya-kultura-i-konkretizatsiya-prava/viewer> (accessed 16.02.2020).
10. Krupenya E.M. *Statusnoe publichnoye pravo kak kompleksnyy institut v pravovoy sisteme: avtoreferat diss. ... d-ra yurid. nauk [Status public law as a complex institution in the legal system. Author's abstract of Dr of law diss.]*. Kursk, 2019. 54 p. (In Russ).
11. Levgeeva T.B. Problemy obnovleniya rossiyskoy pravovoy sistemy i tendentsii ee razvitiya [Problems of modernization of the Russian legal system and trends of development]. *Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2019, no. 49, pp. 348-350. (In Russ). Available at: <https://moluch.ru/archive/287/64856/> (accessed 16.02.2020).
12. Markov B.V. Khaydegger i Nitszshe [Heidegger and Nietzsche]. *Homo philosophans. Seriya "Myisliteli". Vypusk 12: sbornik k 60-letiyu professora K.A. Sergeeva [Homo philosophans. The series "Thinker". Issue 12. Collection for the 60th anniversary of Professor K.A. Sergeev]*. St. Petersburg, St. Petersburg philosophical society Publ., 2002, pp. 205-225. (In Russ).
13. *Okolo poloviny rossiyan gotovy postupitsya s moral'nymi printsipamy radi material'nykh blag [About half of Russians are ready to give up their moral principles for the sake of material goods]*. (In Russ). Available at: <https://www.newsru.com/russia/01mar2007/amoral.html> (accessed 11.03.2020).

14. *Sotsiologi vyiasnili otnosheniye k pravam i svobodam [Sociologists have found out the attitude to rights and freedoms].* (In Russ). Available at: <https://iz.ru/758614/2018-06-22/sotsiologi-vyiasnili-otnoshenie-rossiian-k-pravam-i-svobodam> (accessed 13.02.2020).
15. Smolenskiy M.B. *Pravovaya kul'tura kak element sotsiokul'turnogo prostranstva (Perspektivy stanovleniya v sovremennoy Rossii): dis. ... d-ra sotsiolog. nauk [Legal culture as an element of socio-cultural space (Prospects of formation in modern Russia). Dr of sociology diss.]*. Rostov-on-Don, 2003. 289 p. (In Russ).
16. Spiridonov L.I. *Teoriya gosudarstva i prava [Theory of state and law]*. Moscow, Prospect Publ., 2001. 304 p. (In Russ).

УДК 008

## ЦЕННОСТНЫЕ КОНЦЕПТЫ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ В КОНТЕКСТЕ ПРЕДПОЧТЕНИЙ ПОВСЕДНЕВНОЙ КОММУНИКАЦИИ

**Проконова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, доцент, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [n\\_prokopova@kemnet.ru](mailto:n_prokopova@kemnet.ru)

**Прокопов Виктор Леонидович**, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [pvl08@mail.ru](mailto:pvl08@mail.ru)

Актуальность темы связана с осмыслением ценностных концептов театрального спектакля в новейшее время. Целью является аргументация влияния повседневной культуры на художественное пространство в целом и на театральное искусство в частности. Приводятся доказательства влияния предпочтений коммуникации, осуществляющейся в условиях повседневной культуры, на ценности общения «актер – зритель».

Осмысление причин актуальности театральных спектаклей, созданных в технике рассказывания, реализовано в измерениях культурологии. Вводится понятие «ценностный концепт театрального спектакля». Содержание предлагаемого понятия определяется посредством сравнительного анализа размышлений специалистов, занимающихся анализом повседневной культуры, и исследователей театрального искусства. Ценностные концепты театрального спектакля трактуются как инновационные идеи, служащие ориентирами и гарантирующие будущей сценической постановке значимость, актуальность и соответствие запросам времени. Опорой для раскрытия ценностных концептов театрального спектакля, обусловленных влиянием повседневной культуры, из всего многообразия ее проявлений избирается аспект коммуникации.

Результатами предпринятого анализа служат примеры перенесения ценностей коммуникации, действующих в условиях повседневной культуры, в общение «актер – зритель». В качестве свидетельства укрепления в художественном пространстве ценностей повседневной культуры приводится факт популярности в театральном искусстве техники рассказывания как стратегии создания спектакля и частого применения приема интерактива, соотносимого с прагматическим мотивом, характерным для повседневной коммуникации. Аргументируется действие двух ценностных концептов, обусловленных влиянием предпочтений коммуникации в условиях повседневной культуры и определяющих актуальность театрального спектакля в новейшее время. В качестве первого концепта обосновывается *тяготение к коммуникации «актер – зритель» с инициацией обмена ролями*, обусловленное такой ценностью коммуникации в повседневной культуре, как «взаимозаменяемость точек зрения». В качестве второго концепта аргументируется *сближение художественной и повседневно-обыденной интерпретаций*. Его определяет такая ценность коммуникации в условиях повседневной культуры, как «совпадение систем релевантностей».

**Ключевые слова:** театральное искусство, техника рассказывания, повседневная культура, общение «актер – зритель», ценностные концепты.

## THE VALUE CONCEPTS OF A THEATRICAL PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF EVERYDAY COMMUNICATION PREFERENCES

**Prokopova Natalya Leonidovna**, Dr of Culturology, Associate Professor, Dean of Faculty of Direction and Performing Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n\_prokopova@kemnet.ru

**Prokopov Viktor Leonidovich**, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pvl08@mail.ru

The article considers the issues of realizing the value concepts of a theater performance nowadays. The goal of the article is to prove the influence of everyday culture on the artistic environment in general and on theatrical art in particular. The authors provide the evidences of influencing communication preferences in everyday culture on the values of “actor-audience” communication.

Understanding the reasons for the relevance of theatrical performances created in the storytelling technique is implemented within cultural studies. Moreover, the authors introduce the term “value concept of a theatrical performance.” In addition, the author reveals the content of the proposed concept within a comparative analysis of the specialists’ reflections engaged in the analysis of everyday culture, and researchers of theatrical art.

The results of this analysis are examples of transferring the values of communication operating in everyday culture to the “actor-audience” communication. The author states the values of everyday culture in the artistic environment within the popularity of storytelling techniques as a strategy for creating the performance; and moreover, using the interactive method, correlated with pragmatic motive, typical for everyday communication. The author proves the correlation between two value concepts, determined by the influence of communication preferences in everyday culture and defining the relevance of a theater performance in modern times. The first concept is based on *urging to communication “actor-audience” with the initiation for exchanging the roles*, due to the value of communication in everyday culture so called “points of view interchangeability.” As the second concept, *the convergence of artistic and everyday-trivial interpretations* is stated. It is determined by the value of communication in the context of everyday culture so called “coincidence of relevance systems.” The second concept involves the integration of theater performance in public life; it is reflected in transferring the play into not theatrical environment within “collecting” its plot and the textual framework, based on storytelling, using the authentic verbal forms of documenting the reality.

**Keywords:** theater art, storytelling techniques, everyday culture, actor-audience communication, value concepts.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-47-55

Период начала XXI столетия ознаменован процессами трансформации ценностей в искусстве. В театре указанные процессы нашли свое выражение в смене ориентиров, определяющих значимость спектакля в контексте культуры новейшего времени. Полагаем, одним из определяющих факторов перемен послужило возросшее влияние повседневной культуры на художественное пространство.

Повседневная культура как совокупность всевозможных проявлений реальной жизни оказывает воздействие на сферу деятельности человека

в целом и, конечно, на процессы его творчества в частности. В связи с этим вполне закономерно и то, что контекст повседневной культуры во многом предопределяет процессы, свойственные художественному творчеству. Не случайно австрийский философ и социолог А. Шюц, указывая на особую значимость повседневной культуры, отмечал: «Однако мы предпочли бы принять в качестве верховной реальности ту конечную область значения, которую мы назвали реальностью нашей повседневной жизни» [10, с. 511]. Здесь заметим, что в разные культурно-исторические

периоды влияние повседневной культуры на художественное пространство то ослаблялось, то возрастало. Ее воздействие в XXI столетии отмечается специалистами как довольно сильное.

Усиление влияния повседневной культуры на художественное пространство еще на рубеже XX–XXI столетий отмечал доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии Российской академии наук В. В. Бычков: «Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-практик, неограниченное пространство приложения творческой энергии художника. Любой произвольно взятый фрагмент повседневности (конкретный эпизод из жизни обычного человека или самый незначительный предмет утилитарного назначения типа стула, унитаза, писсуара, автомобиля, обломка машины или прибора) изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутом виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т. п.). Предметы обычно перемещаются непосредственно, а фрагменты того или иного эпизода повседневности чаще всего – в виде документальных фотографий, кино- или видеозаписей, изображений художников-фотореалистов, магнитной записи и т. п.» [1, с. 481]. В более поздних публикациях В. В. Бычкова (относимых уже ко второму десятилетию XXI века) находим размышления о том, как соотносится искусство *посткультуры* с обыденной действительностью: «Искусство *посткультуры* во многом вообще ушло от эстетических ценностей, но стремится сохранить за собой позицию все-таки искусства, то есть остаться в эстетическом пространстве. Причин для этого много. <...> Большая часть из них находится действительно за пределами эстетического опыта – часто коренится в большем контакте этого искусства с обыденной действительностью, с миром вещей и телесности, с физиологией и парапсихологией, с социологией и политикой, с масскультом и т. д. и т. п.» [2, с. 153]. Полагаем крайне важным тезис о том, что искусство *посткультуры* находится за пределами эстетического опыта и связано с обыденной действительностью большим контактом. Развитие и подтверждение данного тезиса отчетливо представлено в публикациях зарубежных специалистов, – например, в размышлениях не-

мецкого теоретика современного театрального искусства Ханса-Гиса Лемана о постдраматическом театре (см. [6]), а также в аргументации утверждения перформативного поворота, обоснованного немецким театроведом Э. Фишер-Лихте (см. [9, с. 95]). Свидетельства зарубежных теоретиков театрального искусства о влиянии повседневности на художественное пространство коррелируются с наблюдениями, содержащимися в материалах специалистов, изучающих процессы развития российской культуры в регионах. Так, о синтезе документальности и художественности в образной системе театрального спектакля размышляет кемеровский исследователь театра В. В. Чепурина в коллективной монографии «Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия» (см. [5, с. 173–192]). Документальность воспринимается в искусстве новейшего времени как возможность удовлетворения потребности в истине, как возможность приближения к реальности.

Одержимость современного театра погоней за реальностью констатирует исследователь Н. О. Якубова [11, с. 87]. Она, по сути дела, называет стратегию создания спектакля, выражающую эту погоню. Размышляя о технике рассказывания, Н. О. Якубова отмечает следующее: «Когда-то, работая с прозой, театр предпочитал переводить ее в знакомый для себя регистр – в регистр диалога. <...> К 1990-м годам, однако, прозаическое слово – по крайней мере на русской сцене – в значительной степени эмансипируется, высвобождается из-под “давления норм” драмы; <...> И происходит это <...> за счет переключения практически всего спектакля в регистр *рассказывания*» [11, с. 81]. Приведенные размышления служат уточнением новых теоретических знаний о современном театре и стратегиях создания спектаклей. Утверждение Н. О. Якубовой о переключении спектакля с регистра диалога на регистр рассказывания крепко связано и с размышлениями Х.-Т. Лемана об укреплении постдраматических тенденций в театре (см. [6]), и с аргументацией эстетики перформативности немецким театроведом Э. Фишер-Лихте (см. [9]). Размытие границ между жизнью и искусством, свершившийся в искусстве перформативный поворот, укрепление постдраматических тенденций в театре, переключение с регистра диалога на регистр рас-

сказывания – все это послужило актуализации таких жанров театральной активности (термин Н. О. Якубовой), как: читка, вербатим, сторителлинг, плейбек. Они укрепились в качестве стратегий повествовательного, документального театра в связи со стремлением театра максимально приблизиться к воспроизведению реальности в спектакле.

По ходу заметим, влияние повседневной культуры на художественное пространство не является односторонним. Например, о взаимовлиянии живописи, театра о повседневности в разные периоды истории пишет исследователь из Тюмени Л. Г. Суворова (см. [8, с. 273–276]). Нельзя не согласиться с тем, что это взаимовлияние имеет место и в настоящее время. Если в повседневной культуре наблюдается стремление к театрализации, то в театре – тяготение к воплощению разных аспектов обыденной жизни. При этом следует отметить, что вопрос взаимодействия повседневной культуры и театра как части художественного пространства представляется одним из недостаточно изученных вопросов. К примеру, на этот факт указывает профессор из Ярославля Т. И. Ерохина (см. [3, с. 157]). Полагаем, исследование проблемы взаимодействия повседневной культуры и театра, являющегося собой часть художественного пространства, довольно своевременно. Подобные исследования способны полнее раскрыть потенциал применения принадлежащих художественному пространству технологий в повседневной культуре и вместе с этим точнее определить возможности театра в отражении реальности, аргументировать актуализацию определенных стратегий в создании театрального спектакля, установить их позиции в общей системе художественных практик.

Цель предлагаемой статьи связана с установлением ценностных концептов, сложившихся под влиянием повседневной культуры и определяющих актуальность театрального спектакля в новейшее время. В свою очередь, задачи видятся в выявлении содержания понятия «ценностный концепт театрального спектакля», в обнаружении и формулировании ценностных концептов театрального спектакля, определяющих актуальность спектакля. В качестве эмпирического материала избираются актуальные стратегии создания спектакля, опирающиеся на технику рассказыва-

ния (вербатим, сторителлинг, плейбек). Такой выбор обусловлен тем, что в последние десятилетия применение техники рассказывания в театре чрезвычайно популярно, а также тем, что созданные на ее основе постановки отличаются изменившимися условиями коммуникации «актер – зритель».

Начнем с уточнения понятия «ценностный концепт театрального спектакля». В поисках адекватного определения прибегнем к размышлениям исследователей, занимающихся анализом повседневной культуры. На наш взгляд, профессором Пензенского государственного технического университета Н. В. Розенберг при анализе трансформации ценностей в рамках повседневной культуры сформулировано довольно точное определение интересующего нас термина. Н. В. Розенберг отмечала следующее: «Ценности – это желательное, предпочтительное для данного социального субъекта (индивида, социальной группы, общества) состояние социальных связей; принципов и практики социальных взаимоотношений, критерий оценки реальных явлений; они определяют смысл, стратегию целенаправленной деятельности и тем самым регулируют социальные взаимодействия; внутренне побуждают к деятельности. Иными словами, ценность и формирует идеалы, и ориентирует человека в окружающем мире, и побуждает к действиям. В жизни современного общества ценности выполняют роль своеобразных “центров управления” поведением людей» (см. [7]). Считаем, что это определение может быть использовано при характеристике ценностей в искусстве. Поэтому, переходя к театральному искусству, полагаем вполне возможным и уместным понимать под ценностями ориентиры, гарантирующие будущей сценической постановке значимость, актуальность и соответствие запросам времени. Наряду с этим в контексте наших размышлений важно также уточнить содержание понятия «ценностный концепт». В связи с тем, что ценности в сфере создания театрального спектакля, определившиеся в последнее десятилетие под влиянием повседневной культуры, трактуются как авангардные, имеет смысл оперировать в данных размышлениях понятием «концепт» как инновационной идеей. Таким образом, в дальнейших рассуждениях будем понимать под *ценностными концептами театрального спектакля, сформированными под*

*влиянием повседневной культуры, инновационные идеи, служащие ориентирами и гарантирующие будущей сценической постановке значимость, актуальность и соответствие запросам определенного типа культуры.*

Для установления ценностных концептов создания театрального спектакля, определившихся под влиянием повседневной культуры, целесообразно избрать из всего многообразия ее аспектов тот, который в большей мере корреспондируется с идеями, позиционируемыми как инновационные. В этом смысле резонным видится обращение к такому аспекту повседневной культуры, как коммуникация, а также и к соотносимым с ней ценностям. Поэтому при анализе влияния повседневной культуры на театральное искусство обратимся непосредственно к ценностям коммуникации в условиях повседневной культуры. Австрийский философ и социолог А. Шюц в своих рассуждениях о ценностях коммуникации в условиях повседневной культуры указывал на значимость прагматического мотива. Он связывал с ним модифицирование (преобразование, видоизменение) посредством своих действий окружающего нас мира. «Мир повседневной жизни – это и сцена, и объект наших действий и взаимодействий. Мы должны овладеть им и должны его изменить, дабы осуществить те цели, которые мы в нем преследуем, находясь среди своих собратьев. Таким образом, мы не просто работаем и действуем внутри этого мира, но и воздействуем на него. Наши телесные движения – кинестетические, локомотивные, оперативные, – так сказать, встраиваются в этот мир, модифицируя или изменяя его объекты и их взаимные связи. В свою очередь, эти объекты оказывают сопротивление нашим актам, и мы должны его либо преодолеть, либо смиренно принять. В этом смысле верно будет сказать, что нашей естественной установкой по отношению к миру повседневной жизни правит прагматический мотив. Мир, в этом смысле, есть нечто такое, что мы должны модифицировать своими действиями и что само модифицирует наши действия» [10, с. 403]. Полагаем, в новейшее время прагматический мотив вполне отчетливо просматривается и в искусстве вообще, и в театральном искусстве в частности. Он проявляется и в формировании ценностных концептов спектакля, и в его постановочных стратегиях. Например,

прагматический мотив реализует себя в таком актуальном приеме, применяемом в современных спектаклях, как интерактив.

Как известно, в постановках прием интерактива реализуется в процессе взаимодействия актеров и зрителей посредством диалога. Этот прием предоставляет зрителю возможность вносить изменения в ход спектакля в момент его восприятия. Укрепление приема интерактива в стратегиях создания спектакля указывает на модификацию принципов общения «актер – зритель» в театре новейшего времени. Перемена состоит в том, что теперь зритель не только вовлекается в эмоциональную сферу сценической постановки, но (и в этом состоит суть изменений) получает право менять ход спектакля (высказываться, совершать конкретные действия). Изначально пассивная позиция зрителя в театре новейшего времени в процессе постановки трансформируется в активную позицию. Нередко актеры и зрители меняются ролями. Сторонники посттеатра воспринимают применение приема интерактива как очень актуальную тенденцию, как инновационную идею. Здесь самое время напомнить, что именно в повседневной культуре процесс коммуникации пронизывает *прагматический мотив*, гарантирующий равные возможности каждому, кто вступает в общение с конкретной целью.

Особый интерес в контексте наших размышлений представляет особенность «*взаимозаменяемости точек зрения*», свойственная успешной коммуникации в условиях повседневной культуры, на которую указал А. Шюц (см. [10]). Эта особенность предполагает, что вступившие в коммуникацию партнеры, меняясь местами (ролями), способны удачно выполнять и те функции, которые закреплены за этими местами (ролями). С этой ценностью коммуникации в условиях повседневности корреспондируется прием обмена ролями между актерами и зрителями в ситуации театрального спектакля. Такой обмен ролями можно наблюдать в постановках, созданных в стратегиях сторителлинга или плейбека. Факт популярности интерактива в театре новейшего времени позволяет рассматривать *тяготение к коммуникации «актер – зритель» с инициацией обмена ролями* как ценностный концепт театрального спектакля, определяющий его актуальность. Названный ценностный концепт проявляется в

построении сценического действия в форме диалога между актерами и зрителями, а также в передаче функций актера (художника) зрителю (обывателю) и в предоставлении ему права принимать участие в ходе театральной постановки. Ценностный концепт театрального спектакля «*тяготение к коммуникации “актер – зритель” с инициацией обмена ролями*» свидетельствует о том, что художественное пространство и пространство повседневной реальности теряют четкие границы своих дислокаций. Они словно бы утрачивают абсолютное постоянство своего местоположения. Повседневная реальность перемещается на предназначенную для художественного творчества территорию и, в свою очередь, уступает искусству свое пространство. Обыденное (мысли, поведение, речь, пластика, одежда) занимает свои позиции на сценических площадках (в произведениях искусства), а художественное перемещается в пространство повседневности (в нетеатральные помещения). Кроме того, действие ценностного концепта театрального спектакля «*тяготение к коммуникации “актер-зритель” с инициацией обмена ролями*» демонстрирует факт обмена функциями между художником и обывателем, между художественной и повседневной реальностью, между искусством и жизнью.

Вернемся к ценностям коммуникации в условиях повседневной ситуации с целью обнаружения и других предпочтений, проявляющихся в театральном искусстве. Для этого вновь обратимся к размышлениям А. Шюца. Он считал, что успешной коммуникации в условиях повседневной ситуации (наряду с *взаимозаменяемостью точек зрения*) способствует также и другая ценность, а именно – «*совпадение систем релевантностей*» (см. [10]). В театре, как в части художественного пространства, установка на ценность «*совпадение систем релевантностей*» выражается в соответствии смыслового поискового запроса и обретения смыслового искомого образа – то есть в достижение понимания между теми, кто вступил в общение. Доктор философских наук Н. В. Розенберг называет установку на *совпадение систем релевантностей* (которую сформулировал А. Шюц) постулатом. Н. В. Розенберг отмечает следующее: «Второй постулат – совпадение систем релевантностей. Я и любой другой индивид принимаем на веру то, что при осуществ-

лении практических целей мы вполне можем пренебречь различиями в оценках значимости тех или иных фрагментов повседневного опыта, обусловленных уникальностью моей и его биографических ситуаций. Это позволяет интерпретировать мир одинаковым образом» [7]. Полагаем, что ценность коммуникации в условиях повседневной культуры, именуемая как «*совпадение систем релевантностей*», проявляется в театральном искусстве в сближении двух вариантов интерпретации – художественной трактовки и повседневного-обыденного толкования. И здесь самое время упомянуть о том, что перенесение ценности «*совпадение систем релевантностей*» (свойственной коммуникации в условиях повседневной культуры) в коммуникацию «актер – зритель» оправдывает тождественное толкование событий на сцене и в жизни. Интересно, что трактовка позиции австрийского философа и социолога А. Шюца, воспроизведенная профессором Н. В. Розенберг, органично корреспондируется с рассуждениями специалиста в области театральных исследований, немецкого театроведа Э. Фишер-Лихте.

По мысли Э. Фишер-Лихте, «вследствие “перформативного поворота” в искусстве границы между искусством и неискусством, между эстетикой и политикой начали становиться все менее четкими, дискуссия о сообществе актеров и зрителей вспыхнула вновь» [9, с. 95]. Иными словами, перемена в коммуникации «актер – зритель» так или иначе связана с перформативным поворотом. Далее Э. Фишер-Лихте отмечает свойства нового типа коммуникации «актер – зритель»: «Объединяя актеров и зрителей в сообщество, создатели спектакля стремились дать участникам возможность пережить то, что в рамках индустриального общества было им недоступно, и тем самым инициировать процесс трансформации. <...> По их мнению, необходимым условием возникновения сообщества является совместное совершение актерами и зрителями особых ритуалов, видоизмененных определенным образом. Для реализации этой задачи они применяли, главным образом, две стратегии: во-первых, они стремились инициировать процесс обмена ролями, являющийся предпосылкой для действий подобного рода. Во-вторых, они избегали традиционных мест проведения спектаклей – то есть

театров, предпочитая показывать свои спектакли не в “храме искусства”, а в местах, интегрированных в общественную жизнь» [9, с. 95–96]. Как видим, Э. Фишер-Лихте указывает на ценность объединения актеров и зрителей в сообщество, где инициируется обмен ролями, а также осуществляется интеграция театрального спектакля в общественную жизнь. Полагаем, что в интеграции театрального спектакля в общественную жизнь находит свое проявление такая ценность повседневной коммуникации, как «совпадение систем релевантностей». Нацеленность театрального спектакля на интеграцию в общественную жизнь дает основание для установления второго ценностного концепта театрального спектакля, определившегося под влиянием повседневной культуры. В этом смысле ценность коммуникации в условиях повседневной культуры «совпадение систем релевантностей» обуславливает ценностный концепт театрального спектакля «сближение художественной и повседневно-обыденной интерпретаций».

Упрочение этого ценностного концепта театрального спектакля доказывают перемены в исполнительской технике актеров. В ее разных аспектах – ментальном, речевом, пластическом – присутствуют отступления от традиций, характерных для мастерства актера в русской театральной школе. Наиболее отчетливые примеры сближения художественной и повседневно-обыденной интерпретаций предоставляют постановки, основанные на технике рассказывания (то есть вербатим, сторителлинг и плейбек). Укрепление этого ценностного концепта дает основание режиссерам и актерам переносить без изменений из бытовой ситуации на сценическую площадку речевое и телесно-пластическое поведение. Разумеется, эта перемена в коммуникации «актер – зритель» тесно связана с процессами сближения жизни и искусства.

И здесь нельзя не упомянуть о том, что процессы сближения жизни и искусства изменили отношения театра и литературы. Российский философ и культуролог, доктор философских наук, профессор И. В. Кондаков отмечал: «То, что театр в России был всегда произведен от литературы и непосредственно от ее родовой разновидности – драматургии, было очевидно уже с начала XVIII века, а в XIX – начале XX века, с появ-

лением великих русских драматургов (помимо Грибоедова, Пушкина, Гоголя и Лермонтова, – Островского, Тургенева, А. К. Толстого, Л. Толстого, Сухово-Кобылина, Чехова и Горького), стало и вовсе общепринятым. Русский музыкальный театр (опера, водевиль и балет) развивался последовательно литературно, на сюжеты и образы, почерпнутые из русской (по преимуществу) литературной классики» [4, с. 20]. В начале XXI столетия российский театр уже нельзя назвать производным от литературы. Кризис литературоцентризма пошатнул авторитет литературного первоисточника и нивелировал значимость драматургического (авторского) текста в технологии создания спектакля. Последнее повлекло за собой упрочение на сцене разговорной стилистики. Правда, этому в немалой степени способствовало и отсутствие сильной (тотально действующей) идеологии. В новейшее время поиск литературного/драматургического материала уже не рассматривается как первый шаг в процессе создания спектакля и как залог его успеха. Разрыв с литературой, освобождение из под ее влияния поменяли ценностные концепты театрального спектакля, внесли перемены в его ментальную, речевую, пластическую составляющие. Отстранение от литературы привело к тому, что театр (во всяком случае, в ряде своих стратегий) «приблизился» к другому берегу – к аутентичным (равнозначным реальной жизни) вербальным формам, к документирующим обыденную действительность текстовым основам.

К таким аутентичным вербальным формам, документирующим обыденную действительность, относится повествование, рассказывание историй обычными, существующими в реальности людьми. Поскольку в драматическом спектакле (конечно, за исключением телесно-пластических сцен) довольно затруднительно обходиться без звучащего слова, то территорией поиска его текстовой основы оказалось пространство повседневной речевой культуры. В настоящее время сюжеты повседневной жизни, характерные для современной обыденной реальности, а также свойственные ей способы мышления, речевого и пластического поведения рассматриваются как привлекательные объекты наблюдения и творческого (!) поиска для драматургов, режиссеров, актеров. Одним

из следствий кризиса литературоцентризма, на наш взгляд, оказался переход пальмы первенства от художественного (метафоричного, образного) переосмысления и воплощения к аутентичным формам (документальным, речевым фрагментам, перенесенным на сценическую площадку из повседневной реальности).

О названной ценностной переориентации свидетельствует увлеченность режиссеров начала XXI столетия документированием обыденной реальности. Если в эпоху крепкой связи литературы и театра сценический образ рождался из разгадывания и художественной интерпретации авторского слова, то в настоящее время статусом принадлежности к искусству наделяется перенесенный на сцену в неизменном виде аутентичный речевой фрагмент реальной действительности. Аутентичность, документальность укрепляются в современном искусстве, в секторе посттеатра, как феномены, конкурирующие с художественными образами. В свою очередь заместительным аналогом литературной основы спектакля избирается *рассказывание, имевшее место в реальной жизни*. В таком рассказывании (по сути дела – в обыденном повествовании) современные режиссеры, приверженцы посттеатра, видят подлинное воспроизведение действительности. Записанный сюжет подобной истории рассматривается в качестве текстовой основы спектакля. Такая текстовая основа, соотносимая с аутентичной речевой формой выражения повседневной жизни, автоматически привносит на сцену все свойственные себе атрибуты. В данном случае речь идет о том, что повседневная речь «приходит» в спектакль с повседневным мышлением, повседневной телесной пластикой, повседневной лексикой и стилистикой, повседневной одеждой.

Подытожим размышления, связанные с выявлением ценностных концептов театрального

спектакля, обусловленных влиянием повседневной культуры. В связи перформативным поворотом, укреплением постдраматических тенденций актуализировались стратегии создания спектаклей, опирающиеся на технику рассказывания и корреспондирующие с ценностями обыденной коммуникации. Перенесенные из коммуникации в условия повседневной культуры предпочтения обусловили ценностные концепты, определяющие актуальность постановок в стратегиях вербатима, сторителлинга и плейбека. В них легко просматривается ценностный концепт *«тяготение к коммуникации “актер – зритель” с инициацией обмена ролями»*, соотносимый с ценностью коммуникации в повседневной культуре «взаимозаменяемость точек зрения». Также в постановках, использующих технику рассказывания, действует ценностный концепт *«сближение художественной и повседневно-обыденной интерпретаций»*. Он корреспондируется с ценностью коммуникации в повседневной культуре «совпадение систем релевантностей» и предполагает интеграцию театрального спектакля в общественную жизнь, находит свое проявление в переносе спектакля в нетеатральное пространство, в «собрании» его сюжетной и текстовой основы в опоре на рассказывание историй, в применении вербальных аутентичных форм документирования реальной действительности. Утверждение таких ценностных концептов театрального спектакля, определяющих его актуальность в зрительском восприятии, свидетельствует о том, что в современной культуре имеет место факт обмена функциями между художником и обывателем, между художественной и повседневной реальностью, между искусством и жизнью. Важно отметить, что указанный факт и названные ценностные концепты театрального спектакля маркируют, прежде всего, относимые к посттеатру события.

#### Литература

1. Бычков В. В. Эстетика. – М.: Кнорус, 2012. – 528 с.
2. Бычков В. В. Метафизический смысл искусства // Вестн. славян. культур. – 2017. – Т. 44. – С. 143–158.
3. Ерохина Т. И. Поведение как сфера актуализации «повседневности» и «быта» // Ярослав. пед. вестн. – 2009 (60). – № 3. – С. 157–160.
4. Кондаков И. В. По ту сторону слова: Кризис литературоцентризма в России XX–XXI веков // Вопр. лит. – 2008. – № 5. – С. 5–44.
5. Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия: кол. моногр. / Н. С. Попова, К. А. Мелехова, Б. Стано, О. В. Синельникова, Н. Л. Проколопова, В. В. Чепурина; отв. ред. Н. Л. Проколопова; пер. О. В. Ртищевой; Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2019. – 204 с.

6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
7. Розенберг Н. В. Трансформация ценностей в рамках повседневной региональной культуры [Электронный ресурс] // Аналитика культурологии: электрон. науч. изд. – 2006. – Вып. 2 (6). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-tsennostey-v-ramkah-povsednevnoy-regionalnoy-kultury> (дата обращения: 04.04.2020).
8. Суворова Л. Г. Взаимовлияние живописи, театра и повседневности // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – Т. 7, ч. 2. – С. 273–276.
9. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Междунар. театр. агентство «Play&Play», Изд-во «Канон+», 2015. – 376 с.
10. Шюц А. Избр.: Мир, светящийся смыслом: пер. с нем. и англ. – М.: Рос. полит. энцикл., 2004. – 1056 с.
11. Якубова Н. О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990–2010-е годы. – М.: Новое лит. обозрение, 2014. – 376 с.

#### References

1. Bychkov V.V. *Estetika [Aesthetics]*. Moscow, Knorus Publ., 2012. 528 p. (In Russ.).
2. Bychkov V.V. Metafizicheskiy smysl iskusstva [The metaphysical meaning of art]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur [Bulletin of Slavic cultures]*, 2017, vol. 44, pp. 143-158. (In Russ.).
3. Erokhina T.I. Povedenie kak sfera aktualizatsii “povsednevnosti” i “byta” [Behavior as a sphere of actualization of “everyday life” and “life”]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiiy vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]*, 2009 (60), no. 3, pp. 157-160. (In Russ.).
4. Kondakov I.V. Po tu storonu slova: Krizis literaturotsentrizma v Rossii XX – XXI vekov [On the other side of the word: The crisis of liteocentrism in Russia of the 20th - 21st centuries]. *Voprosy literatury [Questions of literature]*, 2008, no. 5, pp. 5-44. (In Russ.).
5. Popova N.S., Melekhova K.A., Stano B., Sinelnikova O.V., Prokopova N.L., Chepurina V.V. *Zhanrovo-stilevye metamorfozy v iskusstve nachala XXI stoletiya [Genre-style metamorphoses in the art of the beginning of the XXI century]*. Kemerovo, Kemerovo University of Culture Publ., 2019. 204 p. (In Russ.).
6. Леман Х.-Т. *Postdramaticheskiy teatr [Post-Drama Theater]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
7. Rozenberg N.V. Transformatsiya tsennostey v ramkakh povsednevnoy regional'noy kul'tury [Transformation of values within the framework of everyday regional culture]. *Analitika kul'turologii: elektronnoe nauchnoe izdanie [Cultural Studies Analytics]*, 2006, iss. 2(6). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-tsennostey-v-ramkah-povsednevnoy-regionalnoy-kultury> (accessed 04.04.2020).
8. Suvorova L.G. Vzaimovliyanie zhivopisi, teatra i povsednevnosti [The interaction of painting, theater and everyday life]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl' [Historical and socio-educational thought]*, 2015, vol. 7, part 2, pp. 273-276. (In Russ.).
9. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti [Performance aesthetics]*. Translated from German by N. Kandinskaya, under the General editorship of D.V. Trubochkin. Moscow, Play&Play, Kanon+ Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).
10. Shyuts A. *Mir, svetyashchisya smyslom [A world glowing with meaning]*. Moscow, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya Publ., 2004. 1056 p. (In Russ.).
11. Yakubova N. O *Teatr epokhi peremen v Pol'she, Vengrii i Rossii. 1990–2010-e gody [Theater of the era of changes in Poland, Hungary and Russia. 1990s – 2010s]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 376 p. (In Russ.).

УДК 787.61

## ОБРАЗ ГИТАРЫ В НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЕ МИРА ИСПАНИИ

*Бакалейская Елена Сергеевна*, аспирант кафедры культурологии и изобразительного искусства, Шуйский филиал Ивановского государственного университета (г. Шуя, РФ). E-mail: [bes-git@yandex.ru](mailto:bes-git@yandex.ru)

В статье рассматривается место и роль образа гитары в испанской национальной картине мира. Актуальность заявленной темы связана с осмыслением испанской шестиструнной гитары как социокультурного феномена Испании. В статье доказывается, что осознание гитары как испанского национального инструмента обусловлено урбанизацией и общей демократизацией жизни в Испании. В статье

прослеживается рост увлечения игрой на гитаре среди городского населения начиная с конца XVI века. Также отмечается, что с XVII века гитара становится непременным атрибутом городских праздников и уличных представлений, а в XVIII веке ее бытование окончательно смещается в низшие городские слои населения. Война за испанское наследство, завершившаяся утверждением на испанском престоле французской династии Бурбонов, инициирует в культурном пространстве Испании экспансию французского языка и французской культуры. Давление французской культуры, явленное в засильи в высших слоях испанского общества *afrancesado* (с исп. – «офранцузенные»), в низших слоях порождает феномен «махос», представители которого через поведение и костюм демонстративно, а порой и агрессивно, подчеркивают свою национальную идентичность. Не последнюю роль в выстраивании образа «махос» играет гитара, за которой к середине XVIII века закрепляются черты символа национальной оппозиционности по принципу «свое – чужое». К концу XIX века испанская гитара становится неотъемлемой частью культурного текста фламенко, художественно выразившего национальную картину мира южной Испании в ее связях с арабской и цыганской культурами.

Автор статьи основывает свое исследование также на материале произведений Ф. Гойи и Ф. Г. Лорки, которые являются ключевыми фигурами испанской культуры Нового и Новейшего времени. В их творчестве образ гитары обнаруживает признаки мифологемы, включенной в семантическую структуру концепта «смерть», являющейся константой национальной картины мира Испании.

**Ключевые слова:** гитара, Гойя, Испания, Лорка, махос, канте хондо, национальная картина мира, смерть, фламенко.

## THE IMAGE OF THE GUITAR IN THE NATIONAL WORLDVIEW OF SPAIN

*Bakaleyskaya Elena Sergeevna*, Postgraduate of Department of Culturology and Fine Arts, Shuya Branch of Ivanovo State University (Shuya, Russian Federation). E-mail: bes-git@yandex.ru

The article considers the place and role of the guitar image in the Spanish national worldview. The relevance of the stated topic is related to understanding the Spanish six-string guitar as a socio-cultural phenomenon of Spain. The article proves that understanding the guitar as a Spanish national instrument is connected with the urbanization and general democratization of life in Spain. There is a growing interest in playing the guitar among the urban population, starting from the end of the 16<sup>th</sup> century. It is noted that since the 17<sup>th</sup> century, the guitar became an indispensable attribute of urban festivals and street performances, and in the 18<sup>th</sup> century its existence finally shifted to the lower urban strata of the population. The war of the Spanish succession, which ended with the establishment of the French Bourbon dynasty on the Spanish throne, initiated the expansion of the French language and culture in the cultural space of Spain. The pressure of French culture in the upper layers of Spanish society led to the dominance of *afrancesado* (with Spanish – “Frenchified”), in the lower strata generates the phenomenon of “mahos,” whose representatives through behavior and costume demonstratively and sometimes aggressively emphasized their national identity. An important role in building the image of mahos was played by the guitar, which by the middle of the 18<sup>th</sup> century fixed the features of the symbol of national opposition on the principle of “one’s own-another’s.” By the end of the 19<sup>th</sup> century, the Spanish guitar became part of the cultural text of flamenco, which artistically expressed the national worldview of southern Spain in its relations with the Arab and Gypsy cultures.

The author of the article also bases his research on the material of the works of F. Goya and F.G. Lorca, who are the key figures of Spanish culture in modern time. In their work, the image of the guitar reveals signs of a mythologeme included in the semantic structure of the concept of “death,” which is a constant of the national worldview of Spain.

**Keywords:** guitar, Goya, Spain, Lorca, mahos, cante hondo, national worldview, death, flamenco.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-55-62

Целостный глобальный миробоз принято называть картиной мира. Эта целокупная картина мира отражается в мировоззрении – концептуальных актах мироощущения, мирозозерцания, мировосприятия и миропонимания, всего того, что определяет духовное бытие человека, аккумулярованное в культуре.

Г. Д. Гачев в свое время отметил, что «каждый народ видит Единое устройство Бытия (интернациональное) в особой проекции», из которой и складываются «национальные образы мира» [1, с. 157]. По мнению исследователя, концептуализация глобального миробоза в мышлении каждого народа уточняется и перекодируется в соответствии с психологией этого народа, его природными условиями проживания, историческим опытом, многовековыми обычаями и традициями и т. п. Эти параметры Гачев укладывает в понятие «национальный Космос», исходя из которого он формулирует мифологему «Космо-Психо-Логос», выражающую национальную целостность в «троичном единстве». Исследователь разворачивает ее следующим образом: «...всякая национальная целостность есть единство местной природы (Космос), характера народа (Психея), склада мышления (Логос). В Космо-Психо-Логосе три элемента (уровня) национальной целостности находятся в отношении и соответствии (тождества друг другу), и взаимной дополнительности (противоположности и уравнивания)». Историю Гачев метафорически определяет как «супружескую жизнь Народа и Природины (Природа + Родина в одном слове) за смертный срок данного национально-исторического организма. Культура же – чадородие их брака» [2, с. 34].

Идиоэтнические ракурсы мировосприятия, связанные с национальной психологией, выражаются в соответствующих образах-символах, которые выполняют функции культурных кодов, являющихся своеобразными «визитными карточками» разных народов. Подобные образы-символы могут выступать в виде конкретных объектов культуры, семиотическая наполненность которых предполагает кодировку реальности, несущую в себе несозерцаемые, но вполне осознаваемые этноментальные смыслы, обусловленные всем культурно-историческим опытом того или иного

народа. Для испанцев к таким образам-символам относится гитара, знаковые этноментальные характеристики которой закрепились в определении «испанская»<sup>1</sup>.

Такая этноментальная «наполненность» образа гитары для испанцев не случайна. Связано это, на наш взгляд, с тем, что на определенном этапе истории Испании гитара становится здесь не просто «народным», «уличным» инструментом, но приобретает характерологические черты символа воинствующей национальной оппозиционности по отношению к «чужой» культуре, обнаруживая при этом знаковые приметы национальной идентичности.

Формирование образа гитары как испанского национального инструмента связано с урбанизацией и демократизацией жизни в Испании. Этот процесс начинается в эпоху позднего Возрождения с приобщения городского населения Испании к музицированию на инструментах, до недавнего времени связанных с миром высших сословий. Пятихорная барочная гитара – наглядное тому подтверждение. Об этом пишет А. П. Карташов: «В отличие от виуэлы, гитара, в том числе испанская барочная, проявила себя в истории как инструмент более демократичный, на котором играли не только профессионалы и представители высших слоев общества, но и простой народ» [3, с. 153]. При этом барочная гитара входит в моду и как инструмент салонного музицирования. Популярна гитара также при королевском дворе.

XVII век в Испании отмечен ростом всеобщего увлечения игрой на гитаре. С этого времени гитара становится непременным атрибутом городских праздников и уличных представлений, где она выполняет в музыкальных номерах аккомпаниаторскую и солирующую функцию. Становится традицией заполнять антракты театральных представлений исполнением номеров-интермедий

<sup>1</sup> Речь идет о шестиструнной гитаре, которую, наряду с испанской, также называют «классической», «академической». Сложение ее образа как национального испанского музыкального инструмента шло от пятихорной «ренессансной» гитары (конец XVI – начало XVIII века) через шестихорную (XVIII век) к гитаре с шестью одиночными струнами (один из первых образцов такой гитары был создан в 1803 году гранадским мастером А. Каро) [3, с. 60–61, 89, 120].

(«сайнете») под гитарное сопровождение<sup>2</sup>. Именно в это время складывается образ влюбленного испанца, поющего под гитару серенаду для своей возлюбленной, закреплённый в театральных постановках пьес испанских драматургов.

XVIII век музыковеды-исследователи называют веком упадка профессионального гитарного искусства в Испании. Опосредованно этот процесс связан с политическими событиями, происходившими в Испании. Начало века ознаменовалось притязаниями на испанский трон ведущих европейских государств, возникшими сразу после смерти последнего «своего» короля Испании из династии Габсбургов Карла II. В результате чего испанский престол занял представитель французской ветви династии Бурбонов, герцог Анжуйский, вошедший в историю как испанский король Филипп V. Вместе с ним в Испанию пришла мода на французский язык и французскую культуру. Барочная испанская гитара к этому времени уже воспринималась как национальный инструмент. И хотя она была известна и любима во Франции, в Испании, где с 1700 года до бонапартистского режима 1808–1814 годов у власти находились представители иностранных государств, гитара в высших слоях общества выходит из моды, уступая место сладкозвучной неаполитанской мандолине. Бытование гитары смещается в низшие городские слои населения. Отныне место ее пребывания – улица, кабачки, таверны, цирюльни, которые на те времена выполняли функции «клубов по интересам». Здесь значение её настолько высоко, что практически в каждой таверне на стене висит гитара, на которой может поиграть любой посетитель. В Мадриде гитара скоро начинает ассоциативно связываться с образом жизни «махос» – представителей трущобной богемы.

В одежде и поведении махос (от исп. *majo* – «мужчина») и махи (*maja* – «женщина») присутствовал резко выраженный национальный акцент. И гитара в выстраивании их «национального образа» играла далеко не последнюю роль. Поведение махос было подчеркнуто демонстративно

<sup>2</sup> В XVIII веке сайнете (с исп. – «соус», «лакомый кусок») представляет собой уже отдельную одноактную музыкальную пьесу с народным сюжетом, наполненную песнями и танцами.

и театрализованно<sup>3</sup>. Их полуимпровизированные песни и пляски, порой заканчивающиеся дракой и поножовщиной, обычно исполнялись под гитару. Любимый танец махос – фанданго, исполняемый в сопровождении гитары и кастаньет<sup>4</sup> (в XIX веке основная часть танцевальных па фанданго растворилась во фламенко). Улица или шумная обстановка кабачка диктовали своеобразный гитарный стиль исполнения – брэнчание с использованием сильных басовых нот. У профессиональных музыкантов этот стиль вызывал раздражение и назывался *musica goidosa* («шумная музыка»). В «приличном» обществе в этой манере исполнения видели признаки грубости, распущенности и неотёсанности. Власти предрезающие ощущали в «шумной» гитарной музыке угрожающий им потенциал для развития чувства национализма, дестабилизирующего общественные настроения [10, р. 193].

Молодой Франсиско Гойя, искавший заработка в Мадриде, на каком-то этапе своей жизни был, очевидно, близок к махос. Примечательно, что в одном из своих дружеских писем этого периода он, перечисляя неперемменные атрибуты счастливой жизни свободного художника, указывает на гитару<sup>5</sup>. Позже образ гитары вместе с её хозяином-гитаристом Гойя неоднократно будет воспроизводить на своих полотнах.

С 1775 года Гойя начинает получать заказы от высокопоставленных особ на картоны для gobеленов. Их основные темы – сцены из народной жизни. Наступает период, когда национальная тематика в искусстве становится модной, а потому востребованной. Тогда в его картинах-картонах появляются колоритные фигуры махос. Сюжеты

<sup>3</sup> Карташов А. П. пишет: «Сцены неистово-эмоциональной жизни махо и махи – один из любимейших сюжетов испанского фольклора» [3, с. 87].

<sup>4</sup> «Фанданго – общее наименование обширной группы испанских парных танцев, генетически восходящих к одному древнему прототипу. Родина фанданго – южная Испания... где его варианты бытуют обычно под названиями, происходящими от местных топонимов: малагенья, роденья, гранадина, мурсиана, картахенера и др. <...> Фанданго – танец для одной пары, его хореографическое содержание – любовная пантомима» [7, стб. 765].

<sup>5</sup> «Зачем мне лишняя мебель в доме. Стол, пять стульев, сковорода, гитара, масляная лампа – вот и все, в чем я нуждаюсь» [10, р. 193].

картин – народные городские гуляния, праздники, игры, пляски, уличные сценки. Среди персонажей нескольких картин выделяется образ гитариста: иногда он просто аккомпаниатор, располагающийся на самой периферии композиции («Танец на берегу Мансанареса», 1779), иногда – главный или один из центральных персонажей живописного сюжета («Махо с гитарой», другое название «Серенада под гитару», 1779).

Картины Гойи первого «гобеленового периода» (1775–1780) написаны яркими, чистыми и светлыми красками. А потому на их фоне отчетливо выделяется картина «Слепой гитарист» (1778), в цветовой гамме которой чуть ли не впервые присутствует острое столкновение светлых тонов с черными и темно-коричневыми. Антитечна и архитектоника картины – на голубое безмятежное небо справа наползает темная грозовая туча, а празднично и ярко одетым молодым людям резко контрастирует темная, почти черная фигура слепого гитариста, лицо которого почти гротескно в своей трагичности и какой-то смазанности.

Экзистенциальная наполненность образа слепого гитариста становится очевидной, если обратиться к последнему этапу жизни и творчества Гойи. Именно тогда – в 1818–1823 годы – Гойя вновь дважды обратится к образу и теме слепого гитариста. Это созданная в серии «Диспаратес» («Бедствия войны») гравюра «Слепой гитарист, играющий на фоне демонов» (1818) и фреска «Паломничество к источнику Сан-Исидора», входящая в ансамбль росписей Дома Глухого, где в 1819 году на несколько лет «затворился» удалившийся из Мадрида Гойя. Среди работ Гойи эти росписи, созданные художником в период «черных картин», – одни из самых трагических и сложных для понимания. В. Н. Прокофьев, проанализировавший ансамбль росписей Дома Глухого в контексте романтической эпохи, определил его как «произведение единственное в своем роде и одновременно этапное, генерализовавшее с невероятной силой трагическую действительность периода реставрации, который, придя на смену “революциям и битвам народов”, все равно нес на себе их грозные отблески, взрывавшие наступивший было мертвый покой» [8]. Уровень и масштаб символизации действительности в этих росписях столь высок, что их сюжеты не поддаются одноплановым трактовкам.

«Паломничество к источнику Сан-Исидора» заставляет зрителя вспомнить гобеленовые картоны «Слепой гитарист» и «Праздество в день Сан-Исидора», пронизанное светлыми и радостными токами сельской идиллии (1788). По сути, «Паломничество...» является трагической «репликой», объединившей два гобеленовых жанровых сюжета в единый экзистенциальный сюжет. Лишь глубочайший кризис в жизни великого художника и в жизни Испании мог породить подобное произведение.

«Паломничество...» являет мир неумолимо разверзающегося мрака. На смену зеленому лугу Сан-Исидора гобеленового картона, облитому солнцем и наполненному яркой праздничной толпой, пришел первобытно мертвый каменистый пейзаж, придавленный черным грозным закатным небом. По вздыбленной земле извивающейся змеей ползет из-за горизонта навстречу зрителю бесконечный человеческий поток, который возглавляет слепой гитарист, исполняющий под гитару песню-вопл. Группа людей за его плечами, напоминающая нависшую глыбу, готовую вот-вот вывалиться за пределы росписи в мир зрителя, то ли вторит его пению-воплю, то ли кричит от ужаса.

В «Паломничестве к источнику Сан-Исидора» реальность химерична. Толпа, в которой нет ни праздничного веселья, ни благочестия, движется не к источнику, дарующему живительные силы, а в никуда. Это мир, которым управляют неведомые, враждебные человеку силы, выводящие его существование за грань жизни. Исследователи проводили параллели между слепыми Брейгеля и слепым вожаком в картине Гойи [8]. Но почему в качестве судьбы-поводыря Гойя выбрал не просто слепого, но поющего и играющего гитариста?

В контексте мифа<sup>6</sup> гитару здесь можно трактовать как медиатора между «этим» и «тем» миром, а ее обладателя – как проводника в «другой» мир. О том, что подобная символическая мета-

<sup>6</sup> Существует целый пласт мифов разных народов о певцах, музыкантах и музыкальных инструментах, увлекающих за собой людей, в том числе и в объятия смерти. Большой корпус таких мифов приводит английский писатель и собиратель фольклора Сабин Баринг-Гоулд в своей книге «Мифы и легенды Средневековья» в главе «Гамельнский крысолов».

фора у Гойи не носит сугубо индивидуального характера, свидетельствует конкретный факт, в котором просвечивает сложившаяся мифология, уже впаянная к началу XIX века в национальную картину мира испанцев. Ф. Г. Лорка в своей лекции «Дуэнте. Тема с вариациями», рассуждая об Испании как о стране, «распахнутой для смерти» и замороженной смертью<sup>7</sup>, перечисляет произведения и явления испанской культуры, в совокупности складывающиеся в «национальный апофеоз испанской смерти». Среди них – «образы Гойи» и «смерть с гитарой из часовни Бенавенте в Медина-де-Риосеко» (это фамильная усыпальница семьи Бенавенте, выстроенная в 1554 году, тогда же создавались и ее скульптуры) [4, с. 109, 464]. Стоит отметить, что тема «смерть и гитара» является у Лорки центральной в его «Поэме о канте хондо».

С испанской гитарой периода её «уличного» бытования также связан феномен фламенко, отразивший «цыгано-андалузскую картину мира в своеобразной художественной форме» [5, с. 17]. За этим феноменом стоит свой национальный мифологический комплекс, выводящий фламенко к началу XX века в ведущие культурные тексты Испании.

П. А. Пичугин определяет фламенко («канте фламенко») как «обширный комплекс песен и танцев южной Испании и особый стиль их исполнения. <...> Родина канте фламенко – Андалусия (древняя Турдетания), территория, где на протяжении 2500 лет скрещивались различные культурные, в том числе и музыкальные, влияния Востока (финикийские, греческие, карфагенские, византийские, арабские, цыганские), что и определило подчеркнуто ориентальный облик канте фламенко по сравнению с остальным испанским музыкальным фольклором» (см. [7, стб. 838]). С. А. Магон видит во фламенко «порождающую модель», «инвариантную типологическую структуру» фольклорного типа, реализующуюся

<sup>7</sup> «В других странах смерть – это конец. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда их выносят на солнце. В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый – и вид его ранит, как лезвие бритвы. Шутить со смертью и молча глядяваться в нее для испанца обыденно» [4, с. 108].

в виде определенного «художественного варианта». «Во фламенко, – пишет исследователь, – в качестве “родового понятия” выступает главный (инвариантный) жанр, в то время как “видовыми” являются его разновидности (estilos)» [5, с. 104, 105].

Фламенко и связанное с ним канте хондо были объектами пристального интереса Фредерико Гарсиа Лорки, которого с полным основанием можно отнести к ключевым фигурам испанской культуры XX века. Примечательно, что он серьезно занимался игрой на гитаре и называл себя «поэтом и гитаристом» [4, с. 304]. Выступая перед публикой, свои стихи Лорка часто читал под гитарное и фортепианное сопровождение.

Лорка был убежден, что гитара и канте хондо характеризуют Испанию как «страну богатейших народных традиций и редкостного по своему художественному уровню народного искусства» [4, с. 56]. Само же фламенко он определил как «одно из величайших творений испанского народа». В своем письме от 2 августа 1921 года к испанскому композитору и музыкальному критику Адольфо Саласару он сообщает, что «уже освоил аккомпанемент фанданго, петенеры и цыганских песен» [4, с. 293].

В том же 1921 году Лорка пишет «Поэму о канте хондо». Поэма создавалась в преддверии фестиваля «Канте хондо», который поэт инициировал совместно со своим другом, композитором Мануэлем де Фальей (фестиваль, включавший конкурс «канте хондо», состоялся в Гранаде в июне 1922 года). В очередном письме к Адольфо Саласару (1 января 1922 года) Лорка сообщает: «Кончил и отшлифовал сюиты, а сейчас подвожу под золотую кровлю “Поэму канте хондо”; думаю опубликовать ее к конкурсу. Она совсем не такая, как сюиты; от нее веет Андалузией. Ритм ее – стилизация народных. В ней я выведу на всеобщее обозрение старинных певцов – кантаоров и все то, чем населены эти глубинные песни. Сильверию, Хуан Брева, Безумный Матео, Ла Паралла, Эль Фильо... и сама Смерть! ...Поэма начинается так: в застывших сумерках проходят сигирийя, солеа, саэта и петенера. Есть в ней и цыгане, и свечи, и кузни, и даже тень Зороастра» [4, с. 301].

Сигирийя, солеа, саэта и петенера – четыре жанровые формы канте хондо, исполненные

трагического мироощущения, пронизывающего испанскую культуру и само канте хондо в целом. В этих формах концептуализируется Смерть, являющаяся константой национальной картины мира испанцев. В канте хондо происходит процесс осознания и апологии Смерти, вывода ее на экзистенциальный уровень и преодоления через это бесконечной агонии бытия<sup>8</sup>. С. А. Магон, анализируя жанры группы канте хондо, концептуализирующие смерть, выделяет формы ее проявления в этих жанрах в виде фреймов («совокупности ассоциаций, хранимых в памяти»): сигирийя (от каст. *seguid* – следовать) – «смерть как судьба», «принятие неотвратимости судьбы, осознание человеком конечности своего существования» [5, с. 138, 140]; саэта (от каст. *sagitta* – стрела) – «муки во имя искупления; смерть искупляющая» [5, с. 143]; петенера (этимология мифологична) – «смерть-охотник» [5, с. 144]; солеа (от исп. *soledad* – одиночество, печаль, тоска) – «обреченность человека в одиночестве проживать смерть как часть жизни» [5, с. 151].

В «Поэме о канте хондо» три центральных героя. Это цыган, цыганка и гитара, выступающая в разных ипостасях, грань между которыми зыбка, а подчас и почти неуловима. Это музыкальный инструмент, на котором играет цыган, и одновременно экзистенциальный образ-символ, наделенный антропоморфными и метафизическими характеристиками, концептуально объединяющими гитару с Женщиной, Мужчиной, Душой, Любовью и Смертью. Такая концептуализация образа гитары определяется мифо-архаическим хронотопом канте хондо, которое Лорка называет «таинственным отсветом первовремен», «редчайшим и единственным в Европе реликтом первопения»,

<sup>8</sup> Ю. С. Мельчакова пишет: «“Агонизация” – такое состояние между жизнью и смертью, бытием и небытием, когда напряжение между этими двумя крайними точками достигает своего предельного пика. Испанская культура в своих формах удерживает эти состояния на онтологическом, онтопсихологическом и коммуникативном уровнях, придавая “агонизации” особую значимость. <...> Тема смерти как единственно подлинного способа разрешения агонизирующего противоречия выходит в центр и в испанском барокко, и в испанском сюрреализме, являясь константой национальной картины мира» [6, с. 12, 23].

идушим «от незапамятных племен, пересекая могильники веков и листопады бурь» [4, с. 53, 58].

В мире канте хондо гитара у Лорки выступает одновременно как объект внешнего мира и как субъект, проявление лирической рефлексии, в чем исследователи не без основания видят признаки субъектно-объектного синкретизма, характерного для архаического сознания [9, с. 86]. Вполне в духе мифологического мышления Лорка не только «вдыхает» сознание в гитару, наделяет ее чертами живого существа, но и приравнивает ее к природным стихиям. Он выстраивает испанский поэтический Космос, где гитара скрещивается со смертью: Смерть «все уходит и все не уйдет из таверны», где «черные кони и темные души в ущельях гитары бродят» («Малагенья»), «Рыданье души усталой, души погибшей из круглого рта твоего вылетает, гитара» («Шесть струн»), «О гитара, бедная жертва пяти проворных кинжалов!» («Начинается плач гитары...»), «Когда умру, схороните меня с гитарой в речном песке» («Memento»), «У девушки мертвой, девушки в белом платье, алая роза зарылась в темные пряди. Плачут за окнами три соловьиных пары. И вторит мужскому вздоху открытая грудь гитары» («Квартал Кордовы») и т. п. Но со смертью ничего не кончается, ибо «в Испании, как нигде, до конца жив только мертвый» [4, с. 108]. С образом слепого гитариста-поводыря Гойи и смерти с гитарой из часовни Бенаvente у Лорки явно перекликаются образы безглазой смерти («Поэма о солеа») и поющей смерти, уподобленной гитаре:

*...Дорогой, обрамленной плачем,  
шагает смерть  
в венке увядшем.  
Она шагает  
с песней старой,  
она поет, поет,  
как белая гитара...*

**(«Вопль»)**

Итак, гитара в испанской национальной картине мира становится семиотически наполненным объектом, несущим в себе определенную культурную кодировку жизни Испании в ее этноментальных характеристиках. Этот процесс напрямую связан с восприятием гитары на опре-

деленном историческом этапе как национально-го инструмента, что резко повышает значимость этого инструмента для испанцев как «своего». Это выражается, в частности, в закреплении за гитарой определения «испанская» и включения «испанской гитары» в культурный текст фламен-

ко. Феномен испанской гитары выражен также во включенности ее в семантическую структуру концепта «смерть», являющегося константой национальной картины мира Испании. Подобное осмысление этого феномена со всей очевидностью явлено в живописи Гойи и поэзии Лорки.

### Литература

1. Гачев Г. Д. Национальные образы мира // Вопросы литературы. – 1987. – № 10. – С. 156–191.
2. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.
3. Карташов А. П. Испанская (классическая) гитара: происхождение, эволюция, репертуар: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Магнитогорск, 2015. – 246 с.
4. Лорка Ф. Г. «Самая печальная радость...»: художественная публицистика. – М.: Прогресс, 1987. – 512 с.
5. Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2019. – 234 с.
6. Мельчакова Ю. С. Испанская национальная картина мира: взаимодействие искусства и религии: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2007. – 26 с.
7. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл., 1981. – Т. 5. – 1056 стб.
8. Прокофьев В. Н. Гойя. Ансамбль росписей нижнего Дома Глухого. 1820 (фрагмент из второго тома монографии «Гойя в романтическую эпоху») [Электронный ресурс]. – URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000051/st007.shtml> (дата обращения: 24.12.2019).
9. Ясницкий Л. С. Мифологическая архаика в поэзии Ф. Г. Лорки // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та. – 2006. – Вып. 8 (59). – С. 85–88.
10. Tyler J., Sparks P. *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. – Oxford: Oxford University Press Publ., 2007. – 352 p.

### References

1. Gachev G.D. *Natsional'nye obrazy mira* [National images of the world]. *Voprosy literatury* [Questions of literature], 1987, no. 10, pp. 156-191. (In Russ.).
2. Gachev G.D. *Mental'nosti narodov mira* [Mentalities of the peoples of the world]. Moscow, Algorithm, Eksmo Publ., 2008. 544 p. (In Russ.).
3. Kartashov A.P. *Ispanskaya (klassicheskaya) gitara: proiskhozhdenie, evolyutsiya, repertuar: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Spanish (classical) guitar: origin, evolution, repertoire. Diss. PhD in Art History]. Magnitogorsk, 2015. 246 p. (In Russ.).
4. Lorca F.G. "Samaya pechal'naya radost'...": *khudozhestvennaya publitsistika* ["The saddest joy..." Art publicism]. Moscow, Progress Publ., 1987. 512 p. (In Russ.).
5. Magon S.A. *Flamenko: istoriya, zhanr, kontseptosfera: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Flamenco: history, genre, conceptosphere. Diss. PhD in Art History]. Nizhny Novgorod, 2019. 234 p. (In Russ.).
6. Melchakova Yu.S. *Ispanskaya natsional'naya kartina mira: vzaimodeystvie iskusstva i religii: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Spanish national picture of the world: the interplay of art and religion. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]. Ekaterinburg, 2007. 26 p. (In Russ.).
7. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical encyclopedia in 6 volumes]. Editor-in-chief Yu.V. Keldysh. Moscow, Soviet encyclopedia Publ., 1981, vol. 5, 1056 columns. (In Russ.).
8. Prokofyev V.N. *Goyya. Ansambl' rospisey nizhnego Doma Glukhogo. 1820 (fragment iz vtorogo toma monografii "Goyya v romanticheskuyu epokhu")* [Goya. Ensemble of paintings of the lower House of the Deaf. 1820 (fragment from the second volume of the monograph "Goya in the romantic era")]. (In Russ.). Available at: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000051/st007.shtml> (accessed 24.12.2019).
9. Yasnitsky L.S. *Mifologicheskaya arkhayka v poezii F.G. Lorki* [Mythological archaics in the poetry of F.G. Lorca]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University], 2006, iss. 8 (59), pp. 85-88. (In Russ.).
10. Tyler J., Sparks P. *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2007. 352 p. (In Engl.).

УДК 008; 7.094; 372.87

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ СЮЖЕТНЫХ И ВИЗУАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ  
МЕДИА XXI ВЕКА  
(НА ПРИМЕРЕ РАБОТ СТУДИИ «ДАЛЬТЕЛЕФИЛЬМ»)**

*Рычкова Ирина Владимировна*, аспирант департамента искусств и дизайна, Школа искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: veineya@mail.ru

В данной статье предложен к рассмотрению формат «общения» и взаимодействия новых документальных вызовов в информационной и культурологической сфере, включая перевод многих аспектов деятельности человека в онлайн-режим, актуализирующих вопросы преемственности и передачи культурных кодов в системы новой цивилизации. Автор использует редкие и нецитируемые ранее источники, включая служебные документы телевизионных и кинематографических предприятий Приморского края, на опыте их творческой 50-летней истории ставит вопросы о контекстном и цитатном использовании документалистики XX века в новых поворотах развития культуры. Исходным материалом является документальное наследие студии «Дальтелефильм» (единственной на весь Дальний Восток, годами существования которой были 1960–1995 с количеством созданных работ около 387 единиц), его анализ на современном материале реплик, повторов и цитирований в телевизионном и медийном пространстве РФ и Приморского края. Автор приходит к выводу о трёх уровнях ассимиляции передачи культурных кодов (наследия): 1) технологическом; 2) контекстном и 3) феноменологическом, связанном с семиотикой. Передача кодов культуры в условиях постиндустриальной медийной революции зачастую представляется процессом утилитарным и технологически затрудненным.

**Ключевые слова:** культурное пространство, экранные искусства, студия «Дальтелефильм», медиа.

**THE CONTINUITY OF NARRATIVE AND VISUAL SOLUTIONS  
MEDIA OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY  
(IN CASE OF THE STUDIO “DALTELEFILM”)**

*Rychkova Irina Vladimirovna*, Postgraduate of Department of Arts and Design, School Arts and Natural Sciences, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: veineya@mail.ru

This article proposes to consider the format of “communication” and the interaction of new documentary challenges in the information and cultural field, including the transfer of many aspects of human activity into online mode. Updating the issues of continuity and the transfer of cultural codes into the systems of a new civilization. The author uses rare and uncited earlier sources as well as television and cinema documents of the Primorsky Territory enterprises, on the experience of their creative 50-year history, raises questions about the contextual and cited use of 20th century documentary in new turns in the development of culture. The source material is the documentary heritage of the Daltefilm Studio (the only one in the entire Far East, the years of existence of which were 1960-1995 with the number of works created about 381 units). His analysis on modern material of replicas, repeats and quotes in the television and media space of the Russian Federation and Primorsky Territory. The author concludes about three levels of assimilation of transmission (heritage): 1. technological; 2. contextual; 3. phenomenological codes associated with semiotics. The transfer of cultural codes in the post-industrial media revolution often presents a utilitarian and technologically difficult process.

In order to focus our attention on a specific objective, we showed the examples of borrowings in modern copper after ten years’ work of the Daltefilm Studio, which showed that the techniques and methods of

understanding the reality by means of screen art go from one technological state to another only through cultural and creative comprehension and technical capabilities of different times, and contextual tasks solved by screenwriters.

**Keywords:** cultural space, screen arts, studio “Daltefilm”, media.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-63-70

Культурная преемственность – один из самых важных феноменов в жизни общества, поскольку способствует сбережению прошлого, сохранению целостности социума, определению вектора его дальнейшего развития, поддержанию идентичности социально-культурных групп. Эти процессы мы можем наблюдать как в создании произведений искусства, так и при конвейерном производстве продуктов массовой коммуникации, особенно визуальной – через телевидение и Интернет. В визуальной коммуникации, основанной на современных технологиях, не всегда очевидным образом, но обнаруживается связь между историческими периодами развития кинематографии и телевидения как искусства, режиссерскими и операторскими школами, направлениями, стилями, индивидуально-творческими манерами.

Идеи, изложенные К. Э. Разлоговым в формулировании термина «экранная культура» [6], по-прежнему актуальны и требуют углубленной интерпретации. К. Э. Разлогов постоянно и жестко проводит мысль об отсутствии линейного принципа в эволюции экранной культуры, постоянно фиксирует нарушение этого линейного принципа. Так, история кино свидетельствует, что формы структурирования фильма, возникшие на ранних этапах, не уходят безвозвратно в историю. Кино способно возвращаться к истокам и, подхватывая не развившиеся в раннюю эпоху истории формы, продолжает их развивать, превращая в художественные. Такой принцип действует не только в границах кино, но и пространстве всей экранной культуры. Так, некоторые неповествовательные формы, возникшие еще в раннем кино, потом будут подхвачены и развиты телевидением [11, с. 93]. Переходный период от репортажного кинематографа к современным телевизионным и медийным, интернет-разработкам прослеживается на примере работ студии «Дальтелефильм» во 2-й половине XX века.

В то же время технологические изменения, которые революционно по способам передачи ин-

формации и контента переформатируют чуть ли не каждые 5–7 лет мировое медийное пространство, оставляют новому поколению ощущение уникальности своего творчества в производстве визуального продукта. Клиповые способы монтажа на телевидении, ролики для социальных сетей, стендап-обращения к аудитории с помощью гаджетов селфи-типа, блогерская масскультура – всё это жанры и методы создания визуального контента, формально изобретенные совсем недавно. И поэтому, как представляет новое поколение творцов, на них в силу новизны форматов и технологий не могла оказать влияния визуальная культура предыдущих поколений.

Однако культурный генезис схож, и современная литературная традиция встраивается в формат «основано на реальных событиях», и тем более телевизионная и медийная методика распространения контента стремится к реконструкции реальности. Гельмут Корте в работе «Введение в системный киноанализ» [3], делая разбор «оскаровских» достижений мирового кинематографа, обращает внимание на документальную природу художественного кинопродукта. «Реконструируя отдельные детали этой истории, которым нет никаких документальных подтверждений... одновременно надо “избегать выдумок” и “проводить границу между действительностью и домыслами”» [2, с. 8].

Но, помимо опыта общения с информационно-культурным окружением, который получает каждый отдельный индивидуум с самого рождения и подсознательно впоследствии воспроизводит в своей творческой деятельности, существует и целый пласт осознанного обращения к наследию прошлых поколений для решения информационных и культурологических задач в современном медийном пространстве. В этом смысле идеальной представляется ситуация, сложившаяся с использованием сюжетных и визуальных решений в работах студии «Дальтелефильм», которая прекратила свое существование более 30 лет назад,

в современном контенте, который производится для интернет- и телеканалов в Приморском крае.

Выявляются два способа переноса наследия «Дальтелефильма» в современный визуальный региональный контент: первый – прямое цитирование для тех или иных информационных или развлекательных задач, второй мы назвали «контекстным заимствованием».

Под контекстным заимствованием мы понимаем использование визуального или аудиоряда, созданного 30 и более лет тому назад, с иной коннотацией, чем задумывали режиссеры, операторы и звукорежиссеры студии «Дальтелефильм». К примеру, в документальном фильме «Орден прочного корпуса», выпущенном ГТРК «Владивосток» в 2011 году, используется фрагмент дальтелефильмовской работы 1970 года «Уходят на флот лейтенанты» [9]. Временная разница в воспроизведении фрагмента – 41 год.

Документальная работа ГТРК «Владивосток» посвящена 50-летию создания советского атомного подводного флота на Тихом океане, по сути, это рассказ о самой первой АПЛ ТОФ К-45, ее первых командирах и экипаже. В фильме – много интервью, разные локации съемок, от Владивостока и бухты Павловского в Приморье, где базировались первые АПЛ, до Санкт-Петербурга, где живут многие из отставных офицеров ТОФ, что служили на первых АПЛ, до Хайфы (Израиль), где проводился Международный конгресс моряков-подводников. В «Ордене прочного корпуса» [10] используются новые телекоммуникационные возможности, авторы фильма организовали онлайн-встречу сослуживцев из Владивостока и Петербурга и зафиксировали их неподдельные эмоции и волнение. Фильм основан на многих рассекреченных фактах, которые ранее не были известны широкой аудитории – собственно, первая заставка фильма, до появления титра с названием, гласит: «Секретная история Приморья».

Словно прямую противоположность современной работе ГТРК «Владивосток», документальный фильм «Уходят на флот лейтенанты» документом назвать сложно: интервью в нем отсутствуют, не называется ни одной фамилии людей, что снимались в нем, не приводится ни одного факта или цифры о подготовке офицеров в Тихоокеанском высшем военно-морском училище.

Фактически это лирико-патриотическая зарисовка о выборе курсантами своей профессии

в конце 1960-х годов. Так как проекты развития атомного подводного флота в структуре Краснознаменного Тихоокеанского флота в то время были тщательно засекречены, любая информация о методах подготовки офицерского состава для атомных подводных лодок просочиться не могла. Поэтому авторы дальтелефильмовской работы избрали соответствующее цензурным требованиям того времени художественное решение. Оно действительно было больше художественным по духу, нежели присущим документальному кинематографу. Действие в фильме ДТФ 1970 года начинается с картинки абстрактных учений: мчатся по морю торпедные катера, всплывает рубка дизельной учебной подводной лодки, затем в кадре – водяной столб от взрыва, довольное лицо офицера – участника учений, закадровый звук, оформленный как долетевший по воздуху обрывок фразы: «Пошли домой». Однако звукоряд, сделанный на микшировании музыкального фона и вплетающихся в него звуков учений и речевых фраз, выполнен по качеству звучания в студийных условиях, а не в современном репортажном стиле, когда звуковая дорожка микшируется на фоне интершума, записанного одновременно со съемкой видеоряда. В современном понимании термин «интершум» означает естественный шум съемочной площадки и записывается во время съемок (в отличие от интервью или авторского текста – появления перед объективом) не на отдельный микрофон, а на встроенный или накамерный микрофон. Затем появляются заглавные титры фильма «Уходят на флот лейтенанты», и место действия – Тихоокеанское высшее военно-морское училище – обозначается барельефом адмирала С. О. Макарова с его цитатой-высказыванием «Помни войну» (рис. 1).



Рисунок 1. Барельеф с цитатой-высказыванием адмирала С. О. Макарова

Зрителю таким изобразительным решением предлагается своего рода визуальный эпиграф ко всему фильму. Кроме этого, данный кадр выполняет и задачу адресного плана, этот барельеф Макарова с цитатой и сегодня находится на внутренней территории ТОВВМУ, недалеко от плаца (рис. 2). Следует еще ряд кадров-символов: крупным планом – лицо пожилого военно-морского офицера в звании не ниже капитана 2-го ранга, который по логике монтажной склейки находится именно у барельефа Макарову (рис. 3). Затем

Вечный огонь (рис. 4), контр-адмирал, Герой Советского Союза, снявший головной убор (рис. 5). Он вроде бы смотрит на Вечный огонь, но следующий план дает понять, что смотрит как бы через время и расстояние и видит перед собой плац (рис. 6) и строй курсантов ТОВВМУ первого года обучения, недавно поступивших в военно-морской вуз, во время торжественной церемонии присяги (рис. 7). Молодые люди сжимают в строю оружие, звучат отдельные фразы текста присяги.



Рисунок 2. Барельеф адмирала С. О. Макарова



Рисунок 3. Военно-морской офицер



Рисунок 4. Вечный огонь



Рисунок 5. Контр-адмирал,  
Герой Советского Союза



Рисунок 6. Плац ТОВВМУ



Рисунок 7. Строй курсантов ТОВВМУ

В титрах фильма, помимо сотрудников «Дальтелефильма», работавших над лентой, указываются две фамилии, которые позволяют воссоздать социально-политическую, идеологическую и даже литературно-художественную платформу, на которой принимались решения о создании этого фильма и организационных возможностях съемочной группы. В титрах указано – консультант вице-адмирал В. Г. Стариков. Но не указана его должность, а в 1970 году еще контр-адмирал Валентин Георгиевич Стариков, Герой Советского Союза [7], является начальником Тихоокеанского высшего военно-морского училища [8], и это он стоит в первых кадрах фильма со снятым головным убором, со Звездой Героя на груди. Звание вице-адмирала Старикову было присвоено 29 апреля 1970 года, как раз во время выхода фильма «Уходят на флот лейтенанты» на телеэкран и в хроникальные сеансы в кинотеатрах.

Далее в титрах идет информация об авторе текста для документального фильма – стихи Вячеслава Пушкина. Биографические материалы о членах Союза писателей СССР того времени сообщают: «Пушкин Вячеслав Михайлович – поэт, прозаик. Годы жизни во Владивостоке – 1960, 1963–1989. Родился в 1940 году в Москве в семье наладчика 1-го государственного подшипникового завода, в годы войны – военного корреспондента. Рассказы отца оказали влияние на формирование литературного мировоззрения. В 1960 году был призван на Тихоокеанский флот в Приморье из Средней Азии, куда была эвакуирована семья в годы войны. Работал в печати, на телевидении, был редактором сценарного отдела студии «Дальтелефильм». В Союз писателей СССР был принят в Приморской писательской организации» [1].

Несмотря на карьерные и литературные амбиции двух основных участников сценарного процесса, фильм «Уходят на флот лейтенанты» сделан по лучшим канонам документального кинематографа того времени. В частности, это уже отмеченная студийная разработка звукоряда (звукорежиссер фильма О. А. Канищев, который впоследствии станет главным режиссером студии «Дальтелефильм»).

Сценарная хронология телефильма основывается на классической схеме. Безымянные курсанты, некий военный коллектив проходит пору становления. От присяги через различные занятия и учения, через беседы со старшим поколением, воевавшим в Великой Отечественной, – к выпуску и получению кортиков и лейтенантских погон.

Закадрового текста в фильме нет. Его роль исполняют фрагменты патриотических песен того времени и пафосные стихи авторства Вячеслава Пушкина. Вот, к примеру, каким текстом сопровождается начальный эпизод фильма – «Присяга» (хронометраж в д/ф «Уходят на флот лейтенанты» – от 2:38 до 3:20): «Наступает пора, и, сжимаемая цефье автомата, мы присягу даем. А значение клятвенных слов поднимало с земли и бросало в атаки когда-то наших павших в бою и одаренных жизнью отцов. Нет, не ради порядка под клятвой мы ставили подпись, краткий росчерк пера мы уносим навечно в себе. Этот маленький штрих лишний раз подтверждает готовность и причастность преемников к славной отцовской судьбе» [9]. Литературные достоинства этих поэтических строчек соотносимы с лексической наполненностью передовых статей армейских и флотских газет советского периода.

Однако именно этому эпизоду из фильма «Уходят на флот лейтенанты» суждено было оказаться цитируемым заимствованием и спустя 40 лет после выхода работы на экраны. Причем это цитируемое заимствование делали разные телекомпании Приморского края для своих передач и фильмов: филиал ВГТРК ГТРК «Владивосток», КГБУ «Общественное телевидение Приморья», видеосервис Тихоокеанского высшего военно-морского училища им. С. О. Макарова. Работы этих компаний, которые мы рассматриваем, выходили в эфире в период с 2011 по 2019 год.

Во всех случаях цитирование было не прямым, а синтезированным. Так, авторы документального фильма «Орден прочного корпуса» (ГТРК «Владивосток», 2011) воспроизводят именно этот описанный эпизод «Присяга» из работы ДТФ 1970 года. Но звукоряд предлагается иной: не пафосные строки В. Пушкина, а куплет из песни Ю. Визбора. Хронометраж в д/ф «Орден прочного корпуса» идентичный – 1 мин. 40 сек., но текст под гитарный перебор, напротив, приземленный, даже несколько ироничный: «Задраены верхние люки, штурвала блещит колесо, ввиду долгосрочной разлуки всем выдан “Абрау-Дюрсо”. Прощайте, красотки, прощай, небосвод, подводная лодка уходит под лед. Подводная лодка – морская гроза, под черной пилоткой – стальные глаза» [12]. Создатели фильма с ГТРК «Владивосток» в беседе с автором статьи поделились, что сознательно шли на замену смысловой

патриотической коннотации, что закладывали в оригинале работники студии «Дальтелефильм» в 1970 году. Они пояснили, что решение поставить в звукоряд на фоне ритуала присяги песню Визбора было определено датой выхода фильма «Уходят на флот лейтенанты» и написанием Визбором этого произведения, которое называется «Песня о подводниках». Это – всё тот же 1970 год. «Таким образом, – считают авторы “Ордена прочного корпуса”, – мы были уверены, что сохраняем культурную среду того времени в совокупности. Ведь очевидно, что в отсеках подводных лодок и курсантских кубриках вряд ли декламировали наизусть строчки Вячеслава Пушкина; а вот Визбора под гитару, скорее всего, пели» [5].

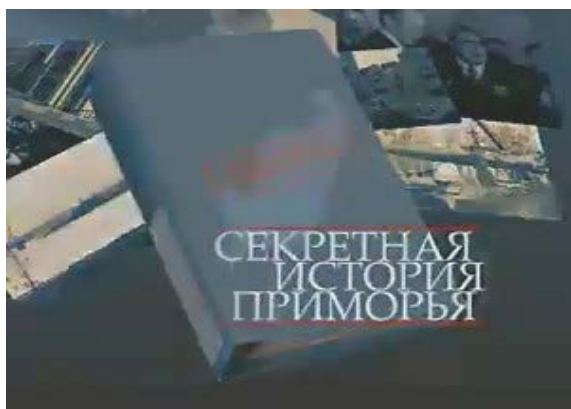


Рисунок 8. Титр «Секретная история Приморья» к документальной программе, в которой выходил «Орден прочного корпуса»

Авторы фильма «Орден прочного корпуса» также подчеркивали, что задачей своей работы считали воссоздание биографий людей, которые служили на первых атомных подводных лодках Тихоокеанского флота (рис. 8–11). Фильм снабжен подзаголовком – «К 50-летию создания атомного подводного флота на Тихом океане». И выбор именно этой дальтелефильмовской работы был определен не ее документальностью в значении «несущий в себе информацию культурный артефакт соответствующего времени». Как раз фактов и информации этот фильм в себе не содержал вообще, а имелись дух и содержание совпадения дат, когда фильм снимался, с формированием первых экипажей АПЛ, большинство офицеров



Рисунок 9. Командир АПЛ К-45 вице-адмирал А. Конев на останках своей подлодки и Э. Гетманов, капитан 1-го ранга, командир электротехнической группы К-45 (кадр из фильма)



Рисунок 10. В. Белашев, первый командир АПЛ К-45



Рисунок 11. Титр д/ф «Орден прочного корпуса»

для которых призывались из ТОВВМУ 1970–1972 годов выпуска. «Мы уверены, что среди тех ребят, что принимали присягу в фильме, многие ушли служить именно на атомный флот», – говорят авторы «Ордена прочного корпуса» и добавляют, что в современном медийном потоке необходимо заранее прогнозировать свою зрительскую аудиторию, ее характеристики и свойства [10]. Ветераны АПЛ 1-го поколения, их семьи, знакомые, дети и внуки – это и была определяемая изначально аудитория, поэтому и цитирование архива работ «Дальтелефильма» исходило из возможного присутствия на экране вероятных зрителей.

Таким образом, контекстное заимствование в современных медиа имеет не только эффект культурной преемственности, передачу традиций кино- и телесмотрения и микширование опыта поколений, но и создание «архива культурного контекста» в информационно-медийном пространстве Интернета. Метафорично такой архив культурного контекста можно сравнить с семейным фотоальбомом, когда внукам и правнукам на черно-белых снимках или портретах предков объясняют, откуда идут их корни и как передавались те или иные традиции и ценности семьи.

Как обращает внимание К. Э. Разлогов, технические достижения предлагают искусству множество возможностей, но к их использованию культура не всегда оказывается готовой. Между тем именно культура, а не сама техника определяет, какие из технических изобретений будут в процессе культурной практики ассимилированы [11, с. 95]. Другой подход излагает Умберто Эко [13], ссылаясь на разработки Ю. М. Лотмана [4], «типология даст описание кодов, согласно которым та или иная культура строит конкретные сообщения. <...> В Средние века был код рыцарского менталитета, но он до сих пор не описан строго семиотически с введением его в круг прочих семиотик на основе правил феноменологического преобразования» [13].

Примеры заимствований в современных медиа спустя десятилетия после выхода работ студии «Дальтелефильм» показывают, что приемы и методы осмысления реальности способами экранного искусства переходят из одного технологического состояния в другое только через культурно-творческое осмысление как технических возможностей разного времени, так и контекстных задач, которые решают создатели экранных произведений.

#### Литература

1. Каталог авторов на портале «База данных “Авторская песня”» [Электронный ресурс]. – URL: [http://bard.ru/html/tr/trPushkin\\_Vjach..htm](http://bard.ru/html/tr/trPushkin_Vjach..htm) (дата обращения: 04.11.2019).
2. Кеннели Т. Список Шиндлера. – М.: Эксмо, 2016. – 8 с.
3. КORTE Гельмут. Введение в системный киноанализ. – М.: Высшая школа экономики, 2020. – 247 с.
4. Лотман Ю. М. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах. – Тарту: Тартус. ун-та, 1965. – 181 с.
5. Новая газета во Владивостоке [Электронный ресурс] // 2010. – № 53. – 30 сент. – URL: <https://novayagazeta-vlad.ru/53/istoriya/ordenprochnogokorpusa> (дата обращения: 04.02.2020).
6. Разлогов К. Э. Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета. – М.: РОССПЭН, 2010. – 287 с.: ил. – (Актуальная культурология).
7. Сорокажердьев В. В. Они сражались в Заполярье: Герои Советского Союза, 1939–1945: боевые биографии. – Мурманск: Кн. изд-во, 2007. – 30 с.
8. Стариков В. Г. [Электронный ресурс] // Википедия – свободная энциклопедия. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Стариков,\\_Валентин\\_Георгиевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Стариков,_Валентин_Георгиевич) (дата обращения: 04.01.2020).
9. Тополага Э. Уходят на флот лейтенанты [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dVauKxNlx4M> (дата обращения: 29.10.2019).
10. Турбов Р. Орден прочного корпуса [Электронный ресурс]. – URL: <https://ok.ru/video/892550711816> (дата обращения: 29.10.2019).
11. Хренов Н. А. Рецензия на книгу: Разлогов К. Э. Искусство экрана... // Культурологический журнал. – 2010. – № 1.
12. Юрий Визбор. Как хочется прожить еще сто лет [Электронный ресурс]. – URL: <http://vizboroved.ru/zadraeny-verxnie-lyuki/> (дата обращения: 04.01.2020).
13. Эко Умберто. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 517 с.

## References

1. *Katalog avtorov na portale "Baza dannykh "Avtorskaya pesnya" [The catalog of authors on the portal Database "Author's song"]*. (In Russ.). Available at: [http://bard.ru/html/tr/trPushkin\\_Vjach..htm](http://bard.ru/html/tr/trPushkin_Vjach..htm) (accessed 04.11.2019).
2. Kennely T. *Spisok Shindlera [Schindler's list]*. Moscow, EXMO Publ., 2016, 8 p. (In Russ.).
3. Korte Gelmut. *Vvedenie v sistemnyy kinoanaliz [Introduction to system film analysis]*. Moscow, Higher school of economics Publ., 2020. 247 p. (In Russ.).
4. Lotman Y.M. *O probleme znacheniy vo vtorichnykh modeliruyushchikh sistemakh [On the problem of values in secondary modtling systems]*. Tartu, Tartu University Publ., 1965. 181 p. (In Russ.).
5. *"Novaya gazeta vo Vladivostoke" [The new newspaper in Vladivostok]*, 2010, № 53. (In Russ.). Available at: <https://novayagazeta-vlad.ru/53/istoriya/ordenprochnogokorpusa> (accessed 4.02.2020).
6. Razlogov K.E. *Iskusstvo ekrana: ot sinematografa do Interneta [Screen art from cinema to the internet]*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2010. 287 p. (In Russ.).
7. Sorokazherdyev V.V. *Oni srazhalis' v Zapolyarye: Geroi Sovetskogo Soyuz, 1939-1945: boevye biografii [They fought in the Arctic: heroes of the Soviet Union 1939-1945: combat biographies]*. Murmansk, Knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2007. 30 p. (In Russ.).
8. Starikov V.G. *Vikipediya – svobodnaya entsiklopediya [Wikipedia the free encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Starikov,\\_Valentin\\_Georgievich](https://ru.wikipedia.org/wiki/Starikov,_Valentin_Georgievich) (accessed 04.01.2020).
9. Topolaga E. *Ukhodyat na flot leytenanty [Go to the Navy lieutenants]*. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=dVauKxNlx4M> (accessed 29.10.2019).
10. Turbov R. *Orden prochnogo korpusa [Order of the strong corps]*. (In Russ.). Available at: <https://ok.ru/video/892550711816> (accessed 29.10.2019).
11. Hrenov N.A. *Retsenziya na knigu: Razlogov K.E. Iskusstvo ekrana... [The book review: Razlogov K.E. The art of the screen...]. Kul'turologicheskiy zhurnal [Cultural magazine]*, 2010, no. 1, pp. 49-53. (In Russ.).
12. *Yriy Vizbor. Kak khochetsya prozhit' eshche sto let [Yuri Vizbor. How iwant to live another hundred years]*. (In Russ.). Available at: <http://vizboroved.ru/zadraeny-verxnie-lyuki/> (accessed 04.01.2020).
13. Eko Umberto. *Otsustvuyushchaya struktura: Vvedenie v semiologiyu [The missing structure: an introduction to semiology]*. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2006. 517 p. (In Russ.).

УДК 008

## КИНООБОЗОРЫ НА YOUTUBE КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИНТЕРЕСА К КИНО

**Белобров Константин Васильевич**, аспирант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры (г. Москва, РФ). E-mail: [belobrov.kostya@yandex.ru](mailto:belobrov.kostya@yandex.ru)

В статье уточняются понятия культурного интереса и блогосферы как пространства культурной коммуникации. Автор утверждает, что, благодаря появлению новых культурных явлений, таких как кинообзоры на платформе YouTube, происходит движение культурных интересов, их трансформация. Понимание культурного интереса как организующего начала блогосферы рассматривается на материале блогов, посвященных кино и кинообзорам. Отдельно анализируется появление и развитие видеоблогинга как культурного явления. В работе рассмотрены теории, посвященные динамике культурного интереса, его эволюции в российской культурной жизни в последние годы, анализируется феномен отрицательного влияния кинообзоров YouTube на культурный интерес к обозреваемым картинам. Изучены наиболее устойчивые формы блоговой киноаналитики и их связь с современной социокультурной ситуацией. Автором выделяются наиболее важные компоненты, характеризующие интерес к театру и кино в определении понятий ценности и культурного интереса, обосновываются причины изменения культурного мировоззрения через блогосферу, исследуются основополагающие условия данного явления. Статья также посвящена созданию и анализу условной категоризации участников блоговой ком-

муникации, изучению культурного интереса в целом и в частности к театру и кинематографу внутри блогосферы и сети Интернет. В научной работе представлены исследования и выводы о категориях реципиентов и авторов блогов, изучены конкретные примеры театральных и киноблогов. Сделаны заключения и выводы по результатам работы.

**Ключевые слова:** блогосфера, сетевая культура, кинообзоры, культурный интерес, видеоблогинг, культурная коммуникация, виртуальное сообщество, YouTube.

## MOVIE REVIEWS ON YOUTUBE AS A REPRESENTATION OF MOVIE INTEREST

*Belobrov Konstantin Vasilyevich*, Postgraduate of Department of Culturology, Moscow State Institute of Culture (Moscow, Russian Federation). E-mail: belobrov.kostya@yandex.ru

The article clarifies concepts of cultural interest and blogosphere as a space of cultural communication. The author claims that, thanks to the emergence of new cultural phenomena, such as film reviews on the YouTube platform, there is a movement of cultural interests, their transformation. Understanding the cultural interest as the organizing principle of the blogosphere considers the material of blogs devoted to cinema and film reviews. A separate analysis is made on presence and development of video blogging as a cultural phenomenon. The work considers theories on dynamics of cultural interest, its evolution in Russian cultural life in recent years, analyzes the phenomenon of a negative impact of YouTube movie reviews on cultural interest in the observed material. The most stable forms of blog cinema analytics and their relationship with the current sociocultural situation are studied. The author identifies the most important components characterizing the interest in theater and cinema in defining the concept of value and cultural interest, substantiates the reasons for changing the cultural worldview through the blogosphere and explores the fundamental conditions of this phenomenon. The article is devoted to creation and study of conditional categorization of blog communication participants, to study of cultural interest in general and, in particular, to theater and cinema within blogosphere and the Internet. The scientific work presents studies and conclusions about the categories of recipients and authors of blogs, studied specific examples of theater and film blogs. Conclusions are made based on the results of the work.

**Keywords:** blogosphere, network culture, radio Verite, cultural interest, videoblogging, cultural communication, virtual community, YouTube.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-70-75

Современное общество ориентировано преимущественно на потребление визуальной информации. Наиболее привлекательным и востребованным средством коммуникации оказывается то, которое содержит визуальный компонент. Вероятнее всего, именно с этим связан постоянно возрастающий интерес к относительно новому каналу коммуникации – видеоблогингу. Видеоблогинг начал развиваться не так давно, но уже показал себя как эффективное средство взаимодействия с аудиторией. Ведение собственного блога нельзя назвать исключительно развлекательной деятельностью и средством заполнения досуга, блог представляет собой новое и достаточно мощное

средство массовой информации, это подтверждается тем фактом, что успешные блогеры сотрудничают с рекламодателями, а продвижение новой продукции становится одной из форм их профессиональной деятельности. Сами блогеры приобретают статус независимого журналиста, свободного не только в выборе темы, но и в форме подачи материала. Именно абсолютная свобода самовыражения привлекает многих людей оставить постоянное место работы и стать блогером: «Исследования показывают, что мотивами ведения блога являются самовыражение, самодokumentация (фиксирование событий и впечатлений своей повседневной жизни), хобби (интересный

пассивный отдых), быстрое производство важной для блогера, блогсообщества информации (комментариев о событиях); продвижение (авторитет) в блогсообществе; общение в блогсообществе, социализация (мода, принадлежность к влиятельному блогсообществу) и т. д. Мотивы блогеров соответствуют группам потребностей А. Маслоу. Это потребности в самоактуализации, самореализации, самоосуществлении и т. д., в социальных связях (идентификации, принадлежности к социальной группе и т. д.), в самоуважении (достижении, репутации, престиже, статусе, признании)» (см. [1]).

Видеоблог – не просто площадка для творческого самовыражения. Этот канал уже превратился в средство массовой коммуникации. Видеоблогеры становятся не просто медийными персонами или селебрити, а настоящими лидерами мнений. И могут легко влиять на сознание своей аудитории: управлять ее настроением, отношением к тем или иным вещам, формировать предпочтения и привычки, а значит, и культурный интерес. Особую популярность в последнее время набирает жанр видеоблога – обзор. Обзор – это рассмотрение и анализ одного или нескольких объектов. Под объектами могут пониматься как различные товары, вещи, предметы, фильмы, так и услуги или реальные люди. Этот жанр видео является самым популярным жанром на просторах видеохостинга YouTube [7]. Но в этом жанре хочется выделить отдельный поджанр – это так называемые кинообзоры, которые пользуются популярностью в сети Интернет. Одним из популярных и увлекательных феноменов как сто лет назад, так и сегодня является кино. Как и любое явление, кино вызывает интерес у различных социальных групп. Первые киноисследования стали появляться в самом начале XX века, с момента возникновения кино, и носили, скорее, публицистический, чем социологический характер. В этот период сами производители выступали в роли исследователей, они акцентировали свое внимание на определении роли кино как такового в обществе: собирались данные о кинопредпочтениях зрителей для развития киноиндустрии. Позднее социально-экономические и культурные трансформации нашего общества изменили кино, его формы взаимодействия с аудиторией, а также повлияли на формирование кинопредпочтений. Такая модификация современной экранной культуры, как кино, сегодня является не

только положительной репликацией технических средств и искусства, – это также объединение желаний, художественных стремлений всего общества с потребностями каждого отдельного человека, это сочетание исторических фактов на грани документалистики с художественным вымыслом. А интернет-технологии и блогосфера, в свою очередь, являются базисом культурного интереса к данному виду искусства. Но к чему это приведет – к самосовершенствованию или саморазрушению? Отвечая на этот важный вопрос, придется взглянуть не только на современную экранную культуру в общем развитии, но и на фигуры режиссера, актера, зрителя, блогера и реципиента блогосферы в целом, которые, благодаря современным средствам, технологиям, по-новому проявляются на ее фоне. Современное кино привлекает к себе очень большое внимание. В последнее десятилетие на видеохостинге «YouTube» «кинообзоры» занимают лидирующие позиции по просмотрам. Реципиенты смотрят кинообзоры по разным причинам: кто-то увлекается кино и хочет знать о нем все; кто-то находится в поиске хорошего продукта для просмотра; некоторые считают кинообзоры достойным видом инфотейнмента – весело провести время, узнавая новую информацию. Для самих блогеров это, в первую очередь, мотивация транслировать свое мнение в массы. С одной стороны, по сравнению с другими, этот формат находится в жестких рамках своей тематики. Однако ограничение в содержании не отменяет свободу в выборе формы. Поэтому внутри одной тематики кинообзоры могут очень сильно видоизменяться, становясь шоу, мультфильмом, рэп-композицией и т. д., захватывая все большую и большую аудиторию с разными интересами. Кинообзоры представляют собой очень широкий формат. Блогеры могут снимать непосредственно обзоры, где они анализируют сюжеты, рассказывают о незамеченных киноляпах или даже представляют свою интерпретацию философии и скрытых смыслов фильмов. Это одновременно может оказывать как положительное, так и отрицательное влияние на формирование культурного интереса. Блогеры в большинстве своем в таких кинообзорах транслируют субъективное понимание картины, которое не может являться единственной верной точкой зрения. Видеоблогосфера – это новая индустрия, и в том, что касается отношений с кино, у нее еще нет своего исследовательского агентства – пока не

создан инструмент, технически грамотно учитывающий эффективность взаимодействия кинопродюсеров с блогерами. Но все ведущие мировые кинокомпании, включая Universal, Sony Pictures, Warner Bros., взаимодействуют с блогерами с целью формирования определенного культурного интереса к их продуктам, эта тенденция уже добралась и до России. Videоблогер – эффективный инструмент продвижения чего угодно, в том числе и кино. Сотрудничество с блогерами – отличный способ сделать так, чтобы о фильме узнали и заговорили. Киноблогинг как область деятельности удобнее всего поделить на *синефильский* (самообразовательный и киноведческий) и *пользовательский* (досуговый и фанатский). Их различия описываются через отношения киноискусства и его рецепции. В фокусе синефильского блогинга находится киноискусство как самодевуляющая ценность, но основная стратегия такого блогинга – создание эксклюзивного опыта киносмотрения. В фокусе пользовательского блогинга находится удовольствие кинозрителя как самодевуляющая ценность, но основная стратегия – фиксация медийно привлекательных аспектов киноотрасли. То есть предметы и методы исследования у «синефилов» и «потребителей» противоположны, зеркально-диаметральны. Формы киноблогинга чрезвычайно разнообразны: от простой каталогизации просмотренного до подробных покрупных разборов и викторин. Большинство киноблогеров, конечно, комбинаторные, то есть используют сразу несколько форм постинга. Обратимся более подробно к некоторым из этих форм.

1. *Аналитический киноблогинг* – настолько разнообразен, что весьма проблематично присвоить ему какие-либо общие характеристики. В основе этого блогинга лежит подход к кинозрелищу как вместилищу маркеров культуры и социальной психологии. Нередко таким видом блогинга занимаются люди с опытом аналитической деятельности во внекинематографических гуманитарных отраслях: литературоведы, искусствоведы, историки и т. п. Блогеры, анализирующие фильмы высоких стилей, здесь полностью равноправны с блогерами, анализирующими произведения массовой культуры. Наиболее интересных результатов достигают те, кому удаётся так называемый «серфинг» по культурной истории, неожиданные сопоставления, нахождение новых граней неведомого. Соответственно,

киноблогеры-аналитики стремятся к уменьшению масштаба своего предмета исследования (конкретного фильма и его восприятия по номиналу), расширяют контекст до культурных матриц в целом. Рефлексии над текущим репертуаром для аналитиков малохарактерны. Коронное поле деятельности аналитиков – переоценка истории советского кино от сталинской до брежневской эпохи включительно. Если их рецензии касаются кинотеатральных хитов, то критика в таких обзорах весьма конструктивна и отрезана от фанатских предпочтений. Наиболее распространённые формы блогинга в модели «аналитик»:

- рецензия-эссе, иногда встроенная в более общий текст;
- иронический пересказ по скриншотам, меняющий смысловые доминанты, предусмотренные авторами фильма;
- описание и критика скрытого метасюжета, в том числе в виде обзорного цикла;
- пост экспериментальной формы.

Недостатком такого вида блогинга является синтаксический барьер между семантикой высказывания и когнитивными возможностями подписчика, реципиента, вытекающая отсюда невольная элитарность. Кроме того, в случае благоприятного для блогера отсутствия когнитивных диссонансов в аудитории знакомство с чужим аналитическим постингом порой оказывается предпочтительнее знакомства с его предметом, следовательно, эта модель не всегда способствует выполнению основной функции киноблогинга, то есть продвигает в массы подписчиков не само киноискусство, а его отвлечённые темы.

2. *Комплиментский киноблогинг* – это сто процентно синефильский блогинг. Суть комплиментского блогинга в том, чтобы, пропустив сквозь фильтр индивидуального зрительского восприятия киноявление целиком, ощутить амплитуду пороговых значений качества. Комплиментист (буквально – «коллекционер, собиратель») ищет место каждого конкретного произведения в общей системе киноявления, к которому это произведение принадлежит. В рецензировании комплиментисты сосредотачиваются на архитектонике кинопроизведений и их производственной предыстории. Архитектоника и производственный генезис могут уточняться, обрастать деталями, но в целом, само собой, неизменны. Поэтому удачная рецензия комплиментиста закрывает тему и

лишает полезности аналогичные рецензии в блогах коллег.

3. **Блогеры-комментаторы** – создав аккаунт, не ведут, либо быстро забрасывают собственный блог, но мониторят сеть, тонкостью замечаний формируя комментарии чужого постинга и через критику обогащая его контекстом альтернативных концепций, либо участвуют в создании эмоционального фона в комментариях к чужим блогам, что тоже весьма ценно в формировании культурного интереса. К наиболее распространённым формам блогинга в модели «комментатор» относятся:

- замечание автобиографического характера, описание личного опыта просмотра;
- уточняющий вопрос, фактографическая поправка;
- комментарий к контексту, обозначение ассоциативных связей;
- концептуальное замечание, описание альтернативной точки зрения, киноведческая дискуссия.

Мы разобрали только некоторые, самые распространённые виды киногоблов, которые существуют в мировой и российской блогосфере. Изучили их характерные особенности, способы организации и ведения. Проанализировав экспертные мнения, мы убедились, что потенциал видеоблогинга в целом и кинообзора в частности, как инструментов формирования культурного интереса и как канала коммуникации, крайне высок. Во-первых, все больше людей ведут видеоблоги, расширяется тематика предлагаемого контента. Технический прогресс позволяет создавать свой видеоканал всем, кому есть что сказать. Во-вторых, аудитория постепенно осваивает новый формат развлечений и получения информации, видеоблогинг представляется понятным и привычным онлайн-ресурсом – это уже часть жизни. В-третьих, видеоблогинг зарекомендовал

себя как успешный источник формирования культурных интересов, например, к кинопродукции. Но стоит отметить и другую сторону этого явления. Существующие видеоблоги, в том числе и о театре, носят разносторонний характер. В большинстве своем точка зрения, выражаемая блогером, субъективна. Он, основываясь на собственном мнении, транслирует оценочную информацию о режиссерском решении, актерской работе, сценографии. Выражая свое мнение, он стремится не столько учитывать интересы публики, сколько оказывать влияние на их формирование. Учет интересов публики дает возможность большему числу людей выразить свои мысли и вместе с тем придает необходимую объективность блогу. Вопрос излишней субъективности блогера является насущным. Театральные центры, например в нашей стране, сосредоточены в основном в крупных городах, таких как Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург и др. Поэтому у жителей России, проживающих в других городах, не всегда есть возможность просмотра того или иного спектакля или кинокартины, особенно, когда дело касается закрытого показа. Отсюда и интерес людей к блогам о том, что им не удалось увидеть. Однако здесь и возникает проблема с объективностью, так как участникам блога остается только полагаться на мнение блогера. Ситуация усугубляется еще и тем, что блогерам на закрытых сеансах запрещается вести съемку, поэтому они вольны в своей интерпретации увиденного. Для того чтобы блоги были более объективными, выражающими не просто мнение, а мнение, подкрепленное фото-, видеоматериалами, – театрам и кинотеатрам необходимо давать специальную аккредитацию блогерам, посещающим спектакль или сеанс, наравне с журналистами и СМИ. Именно в этих случаях информация, приводимая в блогах, будет наиболее оправданной и эффективной с точки зрения формирования культурных интересов.

#### Литература

1. Давыдов А. А. Социология изучает блогосферу // Соц. исслед. – 2008. – № 11. – С. 92–101.
2. Ефимов Е. Г. Социальные интернет-сети // Методология и практика исследования. – Волгоград: Волгоград. науч. изд-во, 2015. – 169 с.
3. Максимова Т. О. Блог в интернет-коммуникации: структура, функции, литературный потенциал // Вестн. Череповец. гос. ун-та. – 2017. – Вып. 1. – С. 124–130.
4. Петросян В. Г. Блоги: СМИ или платформа свободного выражения? // Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире. – 2014. – Т. 1, № 5. – С. 134–137.
5. Попов А. А. Блоги. Новая сфера влияния. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2008. – 336 с.

6. Родионова Л. Д. Блоги в Интернете. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. гос. ун-та, 2005. – 240 с.
7. Текутьева И. А. Жанрово-тематическая классификация видеоблогинга [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-tematicheskaya-klassifikatsiya-videobloginga> (дата обращения: 11.08.2019).
8. Ушанов П. В. Русскоязычная блогосфера в национальной системе СМИ // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – № 1. – С. 143–145.

## References

1. Davydov A.A. Sotsiologiya izuchaet blogosferu [Sociology studies the blogosphere]. *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological studies]*, 2008, no. 11, pp. 92-101. (In Russ.).
2. Efimov E.G. Sotsial'nye internet-seti [Social Internet networks]. *Metodologiya i praktika issledovaniya [Methodology and research practice]*. Volgograd, Volgogradskoe nauchnoe izdatel'stvo Publ., 2015. 169 p. (In Russ.).
3. Maksimova T.O. Blog v internet-kommunikatsii: struktura, funktsii, literaturnyy potentsial [Blog in Internet communication: structure, functions, literary potential]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Cherepovets State University]*, 2017, iss. 1, pp. 124-130. (In Russ.).
4. Petrosyan V.G. Blogi: SMI ili platforma svobodnogo vyrazheniya? [Blogs: Media or the platform of free expression?]. *Fundamental'nye i prikladnye issledovaniya v sovremennom mire [Fundamental and applied research in the modern world]*, 2014, vol. 1, no. 5, pp. 134-137. (In Russ.).
5. Popov A.A. *Blogi. Novaya sfera vliyaniya [Blogs. New sphere of influence]*. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2008. 336 p. (In Russ.).
6. Rodionova L.D. *Blogi v Internete [Blogs on the Internet]*. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2005. 240 p. (In Russ.).
7. Tekutyeva I.A. *Zhanrovo-tematicheskaya klassifikatsiya videobloginga [Genre-thematic classification of video blogging]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-tematicheskaya-klassifikatsiya-videobloginga> (accessed 11.08.2019).
8. Ushanov P.V. Russkoyazychnaya blogosfera v natsional'noy sisteme SMI [The Russian-speaking blogosphere in the national media system]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika [Bulletin of the Voronezh State University. Series: Philology. Journalism]*, 2015, no. 1, pp. 143-145. (In Russ.).

УДК 73.04 (571.54)

## ОБРАЗ-КОНЦЕПТ ДОМ В БУРЯТСКОМ ИСКУССТВЕ КАК КУЛЬТУРНАЯ КОНСТАНТА

**Боронова Татьяна Анатольевна**, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, директор Национального музея Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Республика Бурятия, РФ). E-mail: [tatboronoeva@gmail.com](mailto:tatboronoeva@gmail.com)

Объектом культурологического анализа в статье послужили произведения бурятской художественной культуры – литературы, живописи, театра. В них выделен образ *дома*, отражающий особый тип национального мироустройства. Кроме того, в нем содержится еще и понятийный смысл, то есть образ-концепт, и одновременно обнаруживается экзистенциальное, бытийное значение. Благодаря выражаемым в данном образе сущностным началам бытия он выступает культурной константой, так как встраивается в систему высших целей и ценностей национальной культуры. Утверждается, что данный образ актуализируется в связи с переломными периодами в жизни бурятского этноса. Представлены такие периоды, как возникновение бурятской художественной словесности в процессе сохранения ее создателями фольклорной эстетики и одновременного интереса к ценности отдельной личности, вовлечение национальной элиты в советскую и мировую художественную культуру с одновременной тягой к национальному образному мышлению. На этом этапе прослеживается, как образ дома, пронизанный чувством тоски и ностальгии по ушедшему, утраченному, становится культурной константой. В творче-

стве национальных художников второй половины XX века обнаруживается дальнейшее формирование образа потерянного дома, превращающегося в экзистенциальную метафору. Так, в поэзии, живописи, театральном искусстве благодаря проявлению высших, онтологических смыслов юрта в степи или городская квартира становятся культурными константами, обнаруживающими ценностное значение: в них выделен центр природного и человеческого мира, который не может состояться без периферии, то есть без мира национального, и это единство придает образу-концепту значение культурной константы. Основное внимание уделено периоду рубежа XX – начала XXI века, когда в бурятской культуре отразилась устойчивая тенденция к усилению национального самосознания, ознаменовавшая один из важных этапов национального возрождения. Утверждается, что главной особенностью в этот период становится переоценка ценностей и что ценностный критерий лежит в основе наделения того или иного явления культуры константными признаками. Делается вывод о том, что образ-концепт *дом*, воплощенный в произведениях бурятских писателей, художников-живописцев, театральных художников о своем народе, его культуре, национальных образах мира, становится культурной константой в переломные этапы жизни народа, когда он обретает значимость высшей ценности.

**Ключевые слова:** дом, образ-концепт, константа, ценностный принцип, онтологический смысл.

### THE IMAGE-CONCEPT OF A HOUSE IN BURYAT ART AS A CULTURAL CONSTANT

*Boronoeva Tatyana Anatolyevna*, PhD in Art History, Honorary Worker of Arts of the Republic of Buryatia, Director of the National Museum of the Republic of Buryatia (Ulan-Ude, Republic of Buryatia, Russian Federation). Email: tatboronoeva@gmail.com

The objects of cultural analysis in the article are the works of the Buryat art culture: literature, painting, theater. The author focuses on the image of a house which reflects a special type of the national world order. In addition, it also contains a conceptual meaning (image-concept) and at the same time reveals an existential content. Due to the essential principles of being expressed in this image, it acts as a cultural constant as it is embedded in the system of higher goals and values of national culture. The article claims that this image is updated in connection with the critical periods in life of the Buryat ethnic group. The author reviews such periods as emergence of the Buryat literature in the process of preserving folklore aesthetics and a simultaneous interest in the value of an individual, the involvement of the national elite in Soviet and world art culture with a simultaneous craving for national imaginative thinking. At this stage, it is traced how the image of a house, filled with a feeling of longing and nostalgia for the past, becomes a cultural constant. Further formation of the image of the lost house is revealed in works of national artists of the second half of the 20<sup>th</sup> century, when it turns into an existential metaphor. Due to the manifestation of the higher, ontological meanings, a yurt in the steppe or a city apartment become cultural constants that reveal value meaning: they highlight the center of the natural and human world is reflected in the image-concept of a house; as this world cannot take place without a periphery, i.e. national world, such unity gives this concept the value of a cultural constant. Special focus is placed on the period of the turn of the 21<sup>st</sup> century when a certain tendency to strengthen national identity was reflected in Buryat culture, and it marked one of the important stages of the national revival. The author claims that the main feature of this period is the reconsideration of values and that the value criterion underlies the process of providing the particular cultural phenomenon with constant attributes. It is concluded that the concept of a house embodied in the Buryat writers, painters and theater artists' works about their people, culture and national worldview becomes a cultural constant during the critical stages of people's life, when it gains a significance of the highest value.

**Keywords:** house, image-concept, constant, value principle, ontological meaning.

Образ дома всегда означал один из значимых символов онтологических и нравственных ценностей как для отдельного человека, так и отдельной национальной культуры. Слово «дом» в культурологическом плане означает отпечатавшееся в коллективном сознании понятие – концепт, чья живучесть в национальной культуре определяется единством национально-ментального и общечеловеческого [5]. Это понятие может стать образом-концептом, если вбирает в себя систему образов, представлений, ценностных установок, метафор, таких как дом-жилище, отчий дом, дом – малая родина, дом – семья, люди, живущие вместе, и т. д. В таком значении образ становится средоточием идеальных смыслов, один из которых воплощает представление о ценностях культуры и способность актуализироваться в переломные эпохи, когда происходит тотальная переоценка ценностей.

Известно, что в переходные эпохи наиболее жизнестойкое и перспективное в национальной культуре рождается в результате взаимодействия множества противоречивых компонентов, взаимоисключающих факторов, невольное взаимопроникновение которых сопутствует логике развития культуры. Если видеть в культуре иерархию таких факторов, то можно определить ключевые *константы* как предельно общие, фундаментальные представления этноса о мире, о бытии в целом. М. Ю. Шишин, отвечая на вопрос, какой предмет или явление следует отнести к константе как устойчивой форме культуры, пишет: «...надо использовать главный ценностный критерий: встраивается ли он в гармоничную, иерархическую систему целей и потребностей. Если его существование и функционирование поддерживает систему отношений, в которой главными являются высшие цели и ценности, – то сам объект и вся система в целом принадлежат к культуре» [10, с. 13].

В истории бурятского словесного искусства – а оно возглавляет иные виды художественного творчества в культуре этноса – таким переломным этапом было возникновение авторской художественной литературы, хотя жанры письменной литературы еще опирались как на элементы религиозной, буддистской литературы, так и на поэтику народно-сказочной стихии. А. Б. Соктоев, автор монографии «Становление художественной литературы Бурятии дооктябрь-

ского периода» [14], указывал на сосуществование в этот период противоположных эпических систем – народного эпоса и художественного феодально-клерикального эпического повествования. Говоря о каноническом жанре монгольской и бурятской литературы – «обрамленной повести» (основная функция которой – комментирование рассказов-притч тайлбури), ученый, как пишет С. С. Имхелова, «разграничивает влияние народного эпоса с его демократизмом и присутствием буддийской идеологии бурятского нойонатства, которая выдвигала в центр личность, отмеченную печатью божественной, идеальной силы... Подробно анализируя легенду о Бальжин-хатун, отмечая в ней соединение вымысла и документа, сказочной образности и показывая очевидца, ученый подчеркивает в ней противостояние идеи демократизма народного творчества и элитарности, избранности исторической личности. Откровенная симпатия ученого по отношению к демократизирующему воздействию жанров устного народного творчества и оттенков некоторого идеологического неодобрения позиции представителей бурятского нойонатства, этой элиты этноса, вполне понятны...» [8, с. 99]. Ведь элитарная культура не охватывала все слои населения, тогда как героический эпос, произведения фольклора, бытующие в народе, лучше всего передавали основные его представления, смыслы и ценности. Устанавливая таким образом иерархию в словесном искусстве конкретной переломной эпохи, А. Б. Соктоев тем самым стремится выделить ценностный подход к явлениям культуры.

Специфические черты национальной культуры, в том числе бурятской, проявляются в такие ее кризисные периоды, когда обнаруживается ее способность восстановить и использовать энергетический потенциал этноса, проверить его на жизнестроение и витальность. Яркий пример такого особого переходного времени – 1920–30-е годы, когда художественная культура испытала на себе магию новых перемен, первых успехов в культурном развитии бурят.

В живописи, театре и особенно в литературе был запечатлен этот пафос, неотрывный от духа многовековой жизни и уклада кочевого народа, картин степных просторов. И здесь на примере образа-концепта *дом* можно воочию наблюдать взаимопереплетение противоположных тенден-

ций: с одной стороны, восторженное приятие советской «нови» и, с другой – состояние пессимизма, тоски по традиционному, привычному прошлому. Так, стихи Солбонэ Туя (псевдоним П. Дамбинова, политического деятеля и литератора) и Мунко Саридака (псевдоним молодого поэта, журналиста Б. Найдакова), написанные на русском языке, подверглись резко отрицательной критике (оба поэта рано ушли из жизни: один, обвиненный в панмонголизме, был репрессирован в 1937 году, другой в 1930 году двадцатилетним погиб от руки врагов советской власти) за то, что они «ограничивались узким кругом тем и проблем национального и личного характера» [12, с. 143], за то, что воспевали образ родного дома как идиллический мир патриархального степняка, где безмятежно «тонут юрты и табуны». Этот образ неразрывно связан в поэзии С. Туя и М. Саридака с некой ностальгией по ушедшему миру патриархальной тишины, по прошлому, которое идеализируется.

Не только в поэзии, но и в произведениях живописи и театральные опытах, в их композиционной и сюжетной динамике можно обнаружить эту тенденцию – вытеснение радостного, оптимистичного чувства от происходящих перемен тягой к прошлому с его тишиной, родной степью, теплотой юрты, человечностью, что выглядело совсем несовременно. В картинах Ц. Сампилова «Постоялый двор», «Пастух», «Любовь в степи», в первых спектаклях Агинского народного театра («Великая сестрица шаманка», «Чойжид» по пьесам Б. Барадина) можно также увидеть образы дома и родной степи, сопровождаемые остро-драматичным чувством их утраты. Так, основой конфликта в спектакле «Чойжид» станет исторический эпизод потери бурятами родовых земель вокруг реки Ингиды, отданных новым переселенцам. Образ дома сопровождается авторским чувством тоски и ностальгии по утраченному прошлому, превращается в экзистенциальную метафору. Культурологами это чувство определяется как «тоска по утраченному коллективному дому, по языку детства, по потерянному и вновь придуманному народному фольклору» [3, с. 299].

Образ утраченного дома возникнет и позже, в 1960–70-е годы, в творчестве нового поколения художников, привнесших в искусство воздух освобожденности, открытости, ответственности за свое поколение. И вновь в этом образе проявит-

ся высшая ценность – *родина*. Поскольку в нем будет главенствовать стремление обрести родину, возратить утраченный дом, и это чувство тоски как главный импульс в создании образа способно было выразить нерв времени.

Бурятский роман «Поющие стрелы» А. Бальбурова (1967), будучи первым написанным на русском языке романом, повествовал о переломном периоде в жизни бурятского улуса в начале XX века, знакомил читателя с этнографическими особенностями бурятского народа, его фольклором. Герой романа, учитель и ученый-фольклорист Дорондоев, подружившись с русским ссыльным революционером Кузнецовым, знакомит его с миром бурятского улуса, с материальной и духовной культурой бурят: «Хозяин повел Савелия Григорьевича в юрту. Кузнецов с интересом оглядел это древнее сооружение, которое у всех народов Центральной Азии предшествовало появлению домов. Темные от времени, но тщательно протираемые стены. Черный от сажи и копоты конус крыши из дранья с дымоходом в середине. Четыре круглых столба поддерживают этот конус. Пол юрты – плотно утрамбованная земля...» [1, с. 62–63].

Подробное воспроизведение атрибутов и вещного мира бурятской юрты в сюжете встречи представителей разных культур показывает, что это входило в авторскую задачу, в чем-то просветительскую. Но главная коллизия романа вдохновлялась внутренним противоречием в душе героя. Собирающий сокровища народной мудрости Дорондоев (его прототипом стал видный бурятский ученый-этнограф Ц. Ж. Жамцарано) считает их неким саркофагом, который будет похоронен, сметен с лица земли, как и его малочисленный народ. Герой подвергается авторскому осуждению за безверие в будущее своего народа и еще за отрыв от революционной деятельности, от деятельного участия в жизни одноулусников с их тягой к новой жизни на справедливых началах.

Как видим, образ-концепт *дом* способен выразить ценностные приоритеты культуры, и это отчетливо выражено в придании ему и его основным атрибутам – очагу в центре юрты, двернопотнику, отграничивающей юрту от окружающего мира – значения национального мира как центра Вселенной. Так, в одном из стихотворений Дондока Улзытуева, ушедшего из жизни в 1972 году, центр и граница моделируются не только очагом

и входом в юрту, вокруг которой танцевался ёхор. Золотая земля и голубое небо (верх и низ) органично входят в этот центр. Повседневная жизнь народа манифестируется как жизнь в общении с природой, в единстве земли и неба. К жизни возвращаются прежние символы *своего* мира: юрта, пространство степи, скачущие кони, трава и растения ая-ганга, сарана, багульник – эти традиционные национальные метафоры становятся символом дома и уюта. Они-то и выступают средством изображения своего *родного* мира как культурной константы. При этом ностальгия по традиционному, этническому в бурятском искусстве вновь органично соединяется с темой воспеваемого социалистического общежития, индустриального бытия.

В живописи также наличествует единство противоположных стремлений: поиски кровного родства с родной культурой вбирают в себя и увлеченность западными веяниями, которая даже вызывала упреки во вторичности. Так, художник-живописец Алла Цыбикова (1951–1998), отвечая на эти упреки, дала определение своему поколению: «Мы ведь космополиты» (цит. по [11, с. 92]). Тем не менее, судя по творчеству каждого из художников этого поколения, чье детство прошло в деревне, в степи, в их индивидуальной памяти живет общее чувство ностальгии по прошлому, по метафорическому дому, по мифологическому пространству. Как пишет С. Бойм, «сама потребность в ностальгии исторична. Она может быть защитной реакцией, ответом на ломки переходного периода истории. Ностальгия ищет в прошлом той стабильности, которой нет в настоящем, тоскует о потерянных местных наречиях и медленном течении времени» [3, с. 297].

Рассмотрим картину А. Цыбиковой «Поздний гость» (1982), которую следует считать, о чем мы уже писали [4], концептуальной по поискам художником своего стиля. В ней «заметно тяготение к яркости колорита, напоенного тонкими нюансами, а также к продуманности композиции, в которой запечатлено движение не только в пространстве, но и во времени. Символическое соединение двух временных отрезков передает мысль о вечном круговороте жизни. Гость приехал, заходит в домик, – и движение это подчеркнуто статикой в центральной “сцене”: обитатели домика смотрят в окна, их покой еще ничем не нарушен.

С противоположной пространственной перспективы движение начинается от мальчика, отгоняющего собаку, и начало другой перспективы, когда движение разворачивается по кругу (“по спирали”, как задумывал автор): гость здесь собирается сесть на лошадь, тот же мальчик раздвигает кусты на горке у ручья, и на верхней горизонтали бегущих, отпугнутых мальчиком косуль освещает луна, и, наконец, замыкает окружность хронотопа косуля, одиноко сидящая перед разрезанной по-театральному внутренностью домика» [4, с. 40].

Нами уже отмечалось, что в данной картине видно стремление отразить родную природу, быт и психологию народа и одновременно дать константные образы вне национального колорита – как мирную тихую жизнь с запахами человеческого жилья, звуками ночной природы. Разрез жилища, данный по-театральному условно, а также последовательно изображенные события за его пределами усиливают символичность образа дома и родной природы [4, с. 40]. А. Цыбикова признавалась: «Идея этой картины – гнездо жилья, мерцающий фонарик человеческого жилья в темноте тревожной все-таки, но не враждебной природы» [16, с. 59]. Для профессионального театрального художника «важно использовать условный прием за счет формулы “жизнь – театр”, и тогда символика дома как освещенной “сцены” и темного обрамляющего фона удваивается, создавая поэтическую формулу человеческого бытия» [4, с. 40]. Вот почему в символическом изображении художницей родного дома можно увидеть запечатленную константу культуры.

В степных пейзажах бурятских художников закономерно проявляется острое чувство связи с родным краем, то, что А. Цыбикова определила как «наших степей напряжение» (цит. по [11, с. 82]). Но и в городских пейзажах превалирует образ отчего дома, воплощенный в смене времен года, разных состояний дневного времени. Работы А. Цыбиковой 1990-х годов «У зимнего окна», «Родной дом», «Город ранней весной» представляют этот образ в качестве культурной константы, поскольку он сохраняет сюжетный нерв словно «онтологический центр», тесно связанный с периферией – всего, что окружает внутренность дома, то есть обрамлением, рамой как «границей культурных артефактов» [10, с. 31].

Содержание картины художницы «Композиция» (1990), на первый взгляд, повторяет домашнюю «мизансцену» в работе Ц. Сампилова «Вид из окна» (1950), но, в отличие от классика, в изображенный интерьер помещены фигуры мужчины и женщины. И этот интерьер, по-театральному мифологичный (как в «Позднем госте»), насыщен одновременно бытовым и поэтическим содержанием, где мужская фигура в задумчиво-обыденной позе с носком в руке, снятым с ноги, и женщина, играющая на музыкальном инструменте – бурят-монгольском хуре, как бы остановлены в момент звучания свирели в руках воображаемого музыканта, стоящего рядом с женщиной, чей полупрозрачный силуэт словно составляет с нею музыкальный дуэт. Вид из окна городской улицы поэтичным не назовешь, но сумрак то ли утреннего времени, то ли наступающего вечера придает и городским многоэтажкам вполне театральный облик, тем более что они входят в пространство квартиры из-за отсутствия стены (границы), отделяющей центральную сцену от уличного фона оконной занавесью. Напротив окна видится роспись в национальной стилистике (напоминающая декоративные картины из конского волоса и как бы выполняющая функцию задника), также вполне театральная – она находится над головой мужчины, придавая его лицу выражение внутреннего напряжения. Так что образом-концептом городская квартира становится благодаря творческому духу ее обитателей, их одухотворенности и гармонии несмотря на то, что природная среда только намечена. Константой образ становится благодаря средоточию высших смыслов, проявлению «принципа онтологического центра и художественной периферии» [10, с. 31].

Единство человека и природы в сознании кочевника выступает высшей ценностью. Этот принцип можно увидеть и в работах бурятских скульпторов, также отмеченных чувством единства с бескрайней степью и необъятным небом над ней, с ее мифами и легендами. Это видно в работах Геннадия Васильева разных лет, например, «Мальчик с птичкой» (1969) или маски героев бурятского эпоса и улигеров в фойе Бурятского академического театра драмы им. Х. Намсараева. Центром композиционного оформления фойе в этом коллективном проекте (начало 1980-х годов) стала знаменитая настенная роспись А. Цы-

биковой «На земле Гэсэра». В самом названии проявляется образ-концепт *дома*, явленный как объект национальной монументальной живописи. «Стиль этой росписи связан с удачной переработкой центрально-азиатской живописи, которая восходит к монументальным стенным росписям буддийских монастырей: четкая плановая композиция, аппликативность и графичность изображений, сочетание разномасштабных фигур, использование локальных пятен» [4, с. 41]. И все это панно являет собой естественную связь с культовым искусством, с произведениями монгольских иконописцев XIX – **начала XX века**, «поэтические образы навеяны как историческим прошлым народа, преданиями “старины”, эпосом и фольклором, так и современной действительностью» [15, с. 59].

Описание панно, его основные идеи были представлены нами ранее как задуманная автором история родной земли: «Центр композиции посвящен искусству театра. Здесь, как на настоящем карнавале, можно встретить персонажей итальянской комедии дель арте, вплоть до масок буддийской мистерии Цам. Левая часть композиции вводит зрителя в край, где живут герои народного эпоса “Гэсэр”. На переднем плане фигуры младенца Гэсэра и его матери Наран-Гохон, а справа от них – священное дерево посреди живительного источника. Правая часть росписи – панорама современной жизни Бурятии с **городскими** зданиями, деревенскими юртами на берегу Селенги» [4, с. 41]. В центре композиции – фигура обнаженной красавицы, символизирующей реку Селенгу, главный приток озера Байкал. Ее руки поддерживают огромную шляпу на голове в виде некоего гнезда, на котором покоятся самые узнаваемые здания бурятской столицы. Здесь образы дома конкретны и вполне символичны, поскольку в них проявлена их функция как культурной константы – стать воплощением родины, родного гнезда, некоей национальной святыни, отражающей связь со временем, с историей предков. Также налицо философское воплощение связи образа со святыней монгольских народов – Вечным Синим Небом, соединяющим под собой и центр – родной дом и периферию – все, что его окружает.

Образ Селенги-реки самой художницей воспринимается с иронией и самоиронией: «Ужасная конфетная девица с городом на голове. Утешает

только, что по масштабам она необходима, и когда ярко-пестро, то ее конфетность смягчается, то есть входит в правила игры со зрителем. Она отчаянно кокетничает с публикой и очень публике нравится» [16, с. 68]. Художница и в этой работе стремилась к тому, чтобы она была оценена не только в духе серьезной, элитарной культуры, но и одновременно «нравящейся» массовому зрителю. К тому же «соединение в пределах одной картины противоположных культурных сфер вполне соответствует синтезу разных искусств: архитектуры, скульптуры, литературы» [4, с. 41].

Как и на заре своего возникновения, бурятская художественная культура 1990–2000-х годов отмечена этим синтезом, особенно в театральном искусстве. Почти четверть века в национальном театре шли постановки практически всех пьес Геннадия Башкуева. И хотя критиками утверждалось, что национальный текст в них, кажется, явлен на уровне внешней, поверхностной атрибутики («Сад камней», другое название – «Чио-Чио-Саня, «Ракушка»), но топос городской квартиры снова обнаруживает проблемный центр, выводящий к ситуациям и мотивам универсального свойства. Это можно увидеть даже в легкой комедии «Новая жена» (2006, режиссер Туяна Бадагаева). Она посвящена современным реалиям национальной жизни, переходному периоду в жизни этноса, встраивающего свою судьбу в пространство повсеместной глобализации. Это выражено в реплике старика Сокто: «Вот буряты – дожили, называется! На конях скакать не умеют, юрту в глаза не видели, язык забыли, чингизы спились...» [2, с. 28]. Эти тоскливые слова главный герой пьесы Галдан, безвольный подкаблучник у своей эгоистичной жены, воспринимает с иронией, а ностальгические интенции: «Раньше в юрту жена не смела войти без разрешения мужа... По три жены держали...» (см. [2, с. 28]) – как старую забытую сказку. И, тем не менее, под влиянием деда Сокто решает построить юрту во дворе своего дома. И тогда одинокие женщины-односельчанки ухватились за эту новость, потому что по наущению все того же деда Сокто они посчитали возвращение к такой древней традиции, как многоженство, почти состоявшимся. Они стали обхаживать Галдана, единственного в деревне непьющего и надежного мужчину, стараясь внушить ему, что одна из

них может стать его второй, то есть новой, женой, для которой и будет место в построенной им юрте. И для зрителя становится ясным, что герой стремится в новом доме не новую жену завести, а стать главой своей семьи, ведь у бурят в юрте имелось самое почетное место в ее центре, на хойморе, где сидел хозяин. В финале спектакля Галдан и его «старшая» и единственная жена, которая, наконец, приняла традиционное для предков главенство мужа в семье, разрешив поселиться в юрте сыну с молодой женой, радуются раздающемуся оттуда плачу младенца. В действиях пьесы прослеживается главный замысел автора: и сегодня человек по-прежнему верен тем ценностям, которым поклонялись его предки, – юрта, тепло очага, дети, лад в семье.

Говоря о периоде 2000-х годов в жизни национального театра, театроведы приходят к выводу о том, что ему не благоприятствуют внешнее затишье и спокойствие, а наоборот, нестабильность в обществе, «минуты роковые» могут стать для театра вполне благотворными [13, с. 223]. Подтверждением этого является знаковый для бурятского театра спектакль «И на нашей улице будет праздник» (2002–2007, драматург Бато-Мунко Пурбуев, режиссер Т. Бадагаева). В центре спектакля – дом, квартира героини – старой женщины Янжимы, которую домочадцы, решая злополучный «квартирный вопрос», отдают в богадельню. Дом героини становится тем ценностным ориентиром, вокруг которого возникают нешуточные страсти, тем более что по желанию зрителя авторы спектакля создали театральную трилогию, то есть первую часть дополнили продолжением в двух частях и в 2008 году были удостоены Государственной премии Республики Бурятии.

Это был массовый демократичный спектакль, где, на первый взгляд, нет принадлежности к серьезному элитарному искусству. Удивительное дело, высокую награду театр получил за спектакль-сериал, жанр которого по своей мелодраматической природе вовсе не замахивается на проблемы большого общественного звучания. Но причины успеха были ясны даже рядовому зрителю: театр предпринимает попытку исследовать комплекс проблем морально-этического плана и ставит вопрос о национальной самоидентификации: «Кто мы сегодня?». Жизненная история трех поколений одной семьи позволяет выявить

глубинные изменения, происходящие в сознании и психологии современных людей, и вызвать такое живое участие зрителя, что в коллизиях и действующих лицах он узнает собственный опыт, собственные чувства и мысли.

По мнению критика, театральная репертуар в 2000-е годы в стране опирался на пьесы, в которых на передний план выходил частный человек, главное для которого – благополучие его собственное и его семьи [6]. Уже в ранге обладателя главной театральной премии страны «Золотая маска» Т. Бадагаева поставила спектакль «Отныне я буду жить дома» по пьесе Николая Шабалева (2010). Она продолжила разговор, начатый в театральной трилогии, и сквозь перипетии незамысловатого сюжета проступает внутренний узел, нерв, без которого нет искусства театра. В бытовых сценах-коллизиях звучит мысль о ценности дома для каждого человека: если ты живешь в отсутствии чего-то важного, ценного, то все равно ощущаешь, как его недостает, как ностальгически оно зовет и не дает покоя. И это ощущение может проявиться неожиданно в твоей обыденной жизни: в приезде отца из деревни, в желании помочь другу-земляку, в моментах противостояния соблазнам новой жизни. В спектакле эта тема так же ненавязчива, как ненавязчива нота надежды, тайная, сокрытая, звучащая в каждом из появляющихся на сцене персонажей, пусть даже эпизодических, в каждом эпизоде, пусть обязательно, вроде исполнения современных молодежных танцев-ритмов. Рецензент спектакля отмечал: «Клиповая символика спектакля заключена в том, как переключаются, переплетаются связанные и не связанные между собой эпизоды и персонажи. Пути случайно встретившихся на

вокзале деревенских жителей – старика Самбу и девушки-абитуриентки Тунгалаг... так больше и не пересекутся, и вроде бы это разные люди, непохожие судьбы, но по своей человеческой строгости и максималистской стойкости это один и тот же тип человека, верного своим представлениям о должном и без всякого давления – одним своим присутствием – внушающего эти представления окружающим» [9, с. 206]. Жанровая эклектика соответствует режиссерскому решению соединить несоединяемые начала – игровую ироничную стилистику и серьезную мысль и тем самым создать реальность, «подсказанную» новым, переломным временем, атрибутами новой цивилизации с ее во многом клиповым, даже эклектичным мышлением. А этот замысел отражает желание современного человека не потеряться в новом пространстве, сохранить свой дом как главную твердыню и ценность.

Образ-концепт *дом* закреплен в бурятском искусстве в значении культурной константы: он воплощен в тексте национального творца о своем народе, его культуре, национальных образах мира и одновременно имеет наднациональный, бытийный, онтологический смысл. В образах родного дома, родной природы бурятские писатели, художники-живописцы, театральные художники запечатлели *родину* как константу национальной культуры. Ее атрибуты и признаки, как мы убедились, обусловлены единством центра и периферии, национально-ментального и универсального смыслов. В этом образе художники в переломные этапы жизни народа обнаружили экзистенциальный смысл и значимость высшей ценности, увидели возможность художественных открытий.

#### Литература

1. Бальбуров А. Поющие стрелы. – М.: Совет. Россия, 1969. – 335 с.
2. Башкуев Г. Пьесы разных лет. – Улан-Удэ: Республик. тип., 2007. – 208 с.
3. Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 320 с.
4. Боронова Т. А. Идея синтеза в современной художественной культуре Бурятии (на мат-ле живописи Аллы Цыбиковой) // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Филология. – 2010. – Вып. 10. – С. 39–42.
5. Демьянков В. З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Вопр. филологии. – 2001. – № 1. – С. 35–47.
6. Дубнова М. Деньги, дети и любовь... // Вопр. литературы. – 2002. – Вып. 6. – С. 57–77.
7. Дугаров Б. Лунная лань: Стихотворения. – М.: Совет. Россия, 1989. – 176 с.
8. Имхелова С. С. Опыт целостного изучения национальной культуры в бурятском литературоведении 1970–1990-х годов // Целостное мировоззрение: опыт исследования и интерпретации. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2015. – С. 96–107.

9. Имихелова С. С. Поэзия национального бытия. О литературе и театре Бурятии. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2010. – 232 с.
10. Константы культуры России и Монголии: очерки истории и теории / под общ. ред. М. Ю. Шишина, Е. В. Макаровой. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2010. – 313 с.
11. Кореняко В. Альбина Цыбикова – художник и друг // Вестн. Евразии. – 2003. – № 2 (21). – С. 42–106.
12. Найдаков В. Ц., Соктоев А. Б., Туденов Г. О. История бурятской литературы 1917–1955 годов. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1995. – Ч. 1. – 256 с.
13. Найдакова В. Ц. Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX века (1975–2002 годы). – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2002. – 310 с.
14. Соктоев А. Б. Становление художественной литературы Бурятии дооктябрьского периода. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1975. – 490 с.
15. Художники Бурятии: каталог Союза художников Республики Бурятия. 80–90-е годы. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. – 64 с.
16. Цыбикова Алла. Альбом. – Улан-Удэ: Cultura, Baikal Initiative, 2006. – 245 с.

#### References

1. Balburow A. *Poyushchie strely [Singing arrows]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1969. 335 p. (In Russ.).
2. Bashkuev G. *P'esy raznykh let [Plays of different years]*. Ulan-Ude, Respublikanskaya tipografiya Publ., 2007. 208 p. (In Russ.).
3. Boym S. *Obshchie mesta. Mifologiya povsednevnoy zhizni [Common places. The mythology of everyday life]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 320 p. (In Russ.).
4. Boronoeva T.A. Ideya sinteza v sovremennoy khudozhestvennoy kul'ture Buryatii (na materiale zhivopisi Ally Tsybikovoy) [The idea of synthesis in the modern art culture of Buryatia (based on the painting by Alla Tsybikova)]. *Vestnik Buryatskogo universiteta. Filologiya [Bulletin of Buryat State University. Philology]*, 2010, no. 10, pp. 39-42. (In Russ.).
5. Demyankov V.Z. Ponyatie i kontsept v khyudozhestvennoy literature i nauchnom yazyke [Notion and concept in the literature and in scientific language]. *Voprosy filologii [Questions of Philology]*, 2001, no. 1, pp. 35-47. (In Russ.).
6. Dubnova M. Den'gi, deti i lyubov'... [Money, children and love...]. *Voprosy literatury [Literature questions]*, 2002, no. 6, pp. 57-77. (In Russ.).
7. Dugarov B. *Lunnaya lan' [Lunar deer]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1989. 176 p. (In Russ.).
8. Imikhelova S.S. *Opyt tselostnogo izucheniya natsional'noy kul'tury v buryatskom literaturovedenii 1970–1990 godov* [The experience of a holistic study of national culture in the Buryat literary criticism of the 1970-1990s]. *Tselostnoe mirovozzrenie: opyt issledovaniya i interpretatsii [Holistic worldview: the experience of research and interpretation]*. Ulan-Ude, Buryatia University Publ., 2015, pp. 96-107. (In Russ.).
9. Imikhelova S.S. *Poeziya natsional'nogo bytiya. O literature i teatre Buryatii [The poetry of national life. About literature and theater of Buryatia]*. Ulan-Ude, Buryatia University Publ., 2010. 232 p. (In Russ.).
10. *Konstanty kul'tury Rossii i Mongolii: ocherki, istorii i teorii [The constants of the culture of Russia and Mongolia: essays on history and theory]*. Ed. by M.Yu. Shishina, E.V. Makarovy. Barnaul, Altai House of Printing, 2010. 313 p. (In Russ.).
11. Koreniako V. Albina Tsybikova – khudozhnik i drug [Albina Tsybikova – artist and friend]. *Vestnik Evrazii [Bulletin of Eurasia]*, 2003, no. 2 (21), pp. 42-106. (In Russ.).
12. Naidakov V.Ts., Soktoev A.B., Tudenov G.O. *Istoriya buryatskoy literatury 1917–1955 godov [The history of Buryat literature of 1917–1955]*. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 1995, part 1. 256 p. (In Russ.).
13. Naidakova V.Ts. *Buyatskiy akademicheskii teatr dramy imeni Kh. Namsaraeva – poslednyaya chetvert' XX veka (1975–2002): monografiya [Buryat Academic Drama Theater H. Namsaraeva – the last quarter of the twentieth century (1975–2002). Monograph]*. Ulan-Ude, East Siberian State Academy of Culture and Arts Publ., 2002. 310 p. (In Russ.).
14. Soktoev A.B. *Stanovlenie khudozhestvennoy literatury Buryatii dooktyabr'skogo perioda [The formation of literature of Buryatia pre-October period]*. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1975. 490 p. (In Russ.).
15. *Khudozhniki Buryatii: katalog Soyuzu khudozhnikov Respubliki Buryatiya. 80-90-e gody [Artists of Buryatia: catalog of the Union of Artists of the Republic of Buryatia]*. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 2000. 64 p. (In Russ.).
16. Tsybikova Alla. *Al'bom [Album]*. Cultura, Baikal Initiative Publ., 2006. 245 p. (In Russ.).

УДК 130.2

## ИСТОРИЯ КАК «ОБРЕТЕНИЕ ЛИЦА»

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

В статье человеческая история представлена как интенция к обретению «Я» (своей родовой и индивидуальной сущности), к *олицетворению*. Способом для достижения этой цели является развёртывание процесса самоидентификации, самоосознания. Именно *в лице*, в сфокусированном виде, выражается жизнь души, в которой и заключена сущность человека. В период антропосоциогенеза и первобытного общества человеческое лицо ещё не актуализировалось. Развёртывается *идентификация человеческого тела* через нахождение визуально-функционального сходства и различия между человеком и зверем. «Лицо тела» начало актуализироваться значительно раньше: шишковидная голова – «прическа», груди – «глаза» (соски – «зрачки»), пуп и впадина вокруг него – «нос», лоно – «рот», колени – «подбородок». *Идентификация собственно лица* (выражение его индивидуальной неповторимости) начинается в Древнем Египте. Первым таким примером являются статуи царевича Рахотепа и его жены Нофрет. «Глаза тела» начинают превращаться в «глаза души», что предстаёт выражением вступления человеческой истории в *эпоху обретения собственного «Я»*. Развёртывание рефлексии (как философской, так и художественной) процесса самоидентификации активно осуществляется в античной истории. «Лицо тела» просыпается ещё больше, «лицо души» чаще ещё «спит». Одно из достижений Рима – открытие «спектакля лица», выражающего актуализацию плотского в душе. Осуществляется идентификация внутреннего облика во внешнем облике человека. В период Средневековья происходит переход от лица как выражения тела и плоти к лицу как «автопортрету» души и духа. Лицо, одухотворяясь, превращается в лик. Один из самых одухотворённых образов запечатлён на иконе Владимирской Божьей Матери. В эпоху Возрождения «священный лик» обмирщается, опять начиная превращаться в лицо, выражающее всё чаще плотские переживания (как и в Римский период) или грёзы (как в Древней Греции). Особенно ярко плотское (доходящее до демонического) выражено в «Джоконде» Леонардо и в микеланджеловском «Бруте». Грёза наиболее ярко выражена в «Весне» и «Рождении Венеры» С. Боттичелли. История начинает переживать процесс «потемнения» жизни души, находящий выражение в десакрализации, грёзе, обмирщении, а нередко и демонизации лица.

**Ключевые слова:** история культуры, душа, тело, самоидентификация, «Я», изобразительное искусство, лицо, лик.

## HISTORY AS “FACE FIND”

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

In the article, human history is presented as an intention to acquire the “I” (its generic and individual essence), to personify. The way to achieve this goal is to deploy the process of self-identification, self-awareness. It is in the face, in a focused form, that the life of the soul is expressed, in which the essence of man is contained. In the period of anthroposociology and primitive society, the human person is not yet actualized. The identification of the human body is developed by finding visual and functional similarities and differences between man and beast. The “face of the body” began to be actualized much earlier: the pineal head – “hairstyle,” the breasts – “eyes” (nipples – “pupils”), the navel and the hollow around it – “nose,” the womb – “mouth,” the knees – “chin.” The identification of the face itself (the expression of its individual uniqueness) begins in Ancient Egypt. The first such example is the statues of Prince Rahotep and his wife

Nofret. The “eyes of the body” begin to turn into the “eyes of the soul,” which is an expression of the entry of human history into the era of self-discovery. The development of reflection (both philosophical and artistic) of the process of self-identification is actively carried out in ancient history. The “face of the body” wakes up even more, the “face of the soul,” more often still “sleeping.” One of the achievements of Rome is the discovery of the “spectacle of the face,” which expresses the actualization of the carnal in the soul. Identification of the internal appearance in the external appearance of a person is carried out. During the middle ages, there was a transition from the face as an expression of the body and flesh to the face as a “self-portrait” of the soul and spirit. The face, becoming spiritualized, turns into a holy face. One of the most spiritual images is depicted on the icon of Vladimir Mother of God. In the Renaissance, the “holy face” becomes more and more worldly, again beginning to turn into a face that expresses, more and more often, carnal experiences (as in the Roman period) or dreams (as in Ancient Greece). Especially vividly carnal (reaching the demonic) is expressed in Leonardo’s “Gioconda” and in Michelangelo’s “Brutus.” The dream is most clearly expressed in “Spring” and “Birth of Venus” by S. Botticelli. The story begins to experience the process of “darkening” the life of the soul, which finds expression in the desacralization, dream, pacification, and often demonization, of the face.

**Keywords:** history of cultural, soul, body, self-identification, “I”, visual art, face, holy face.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-84-92

### Введение

Вся человеческая история (и в филогенезе, и в онтогенезе) – это стремление к обретению «Я» (своей родовой и индивидуальной сущности). Данная цель достигается на стадии зрелости, когда именно и оформляется сущность человека (рода), находя выражение в своём существовании. «Не-Я-предсущность» (выражающаяся в «не-Я-существовании») движется к «Я-сущности» (выражающейся в «Я-существовании»). Засвидетельствовать существование можно лишь для того, что обрести своё «Я». Только обретение «Я» позволяет идентифицировать единичность в её определённости, оформленности, бытийности. Обретение «Я» происходит через отличие от «не-Я» и от других «Я», нередко развёртывающееся через отделение (вплоть до «бунта») от них.

Нахождение «моего Я» есть свидетельство «моего» существования. Если я нашёл и выразил своё «Я», значит, «Я» *есть*. Обретение своего «Я» есть не только «выныривание» из безликой массы «не-Я», но и «выкарабкивание» из «липких лап» небытия, ничто, смерти. Я есть, только когда есть «моё Я». Только когда есть «моё Я» (в его актуализированности, опредмеченности), я – *живой*. Стремление к обретению своего «Я» (на уровне человека) есть стремление

к саморождению, самооживотворению (выражающее общую линию эволюции материи от мёртвого к живому). Только ищущая (через обретения и потери) своё «Я» сущность «просыпается», актуализируется, оживает; оживотворяется и обретает способность оживотворять.

### Цель и задачи

Способом для достижения этой цели является развёртывание процесса самоидентификации, самоосознания. Здесь развёртываются два встречных процесса: как сущность движется к себе (от «не-сущности», от «не-Я-сущности» – к «Я-сущности»), так и существование движется к сущности (от «не-Я-существования» – к «Я-существованию», выражающему «Я-сущность»). Познание ступеней идентификации осуществляется через развёртывание процесса рефлексии.

Родовая и индивидуальная история стремятся к *обретению своего лица, олицетворению* (преодолению обезличенности). Именно *в лице*, в сфокусированном виде, выражается жизнь души («зеркалом души») являются не только глаза, но и всё лицо). В душе и заключена сущность человека (организмически, генетически человек отличим от других живых существ не столь принципиально). Это понял ещё Сократ, утверждая, что «человек есть душа» (см. [7, с. 128]), а вовсе не *единство тела и души*, как, вроде, следовало

бы полагать. Чтобы увидеть себя-мир, надо «прозреть» (не только физическим, но и метафизическим «зрением»), для чего необходимо достичь стадии метафизической зрелости (когда «прозревается» и актуализируется сущностное). Надо обрести не просто зрение, а «своё» зрение. А для этого нужно актуализировать индивидуальность, обрести «своё» лицо.

Эволюция мироздания развёртывается от безликой атомной «пыли» – к уникальности человеческого лица. Лицо человека есть «вершина космического процесса» [2, с. 111]. «В этой эволюции человек проходит ряд ступеней (например, “личина – лицо – лик”») [12, с. 196]. Именно *лицо человека* (в котором выражается весь спектр состояний его души, от «всё» до «ничто») можно назвать «пиком» эволюции вселенной, где она достигает своего расцвета, своей неповторимости, почти бесконечной многогранности (многолицести), своего «симфонического звучания». Прозрение, олицетворение человека есть прозрение, олицетворение вселенной. Степень обретения человеком лица есть важнейший «маркер» степени обретения им самого себя, своего «Я», своей сущности. Однако с обретением развёртывается и «потеря лица»; человек нередко стремится не к самораскрытию своей личности, а к её сокрытию, прячась за маску (личину).

«Зеркалом», в котором начинает проступать, приобретая всё более отчётливые очертания, человеческое лицо, предстаёт изобразительное искусство. Именно оно даёт возможность начиная с глубокой древности выстроить единую линию поиска и выражения человеком себя, своей сущности. В филогенезе человек проходит такие пути идентификации: соотнесение себя с природными явлениями (вселенной, окружающей природой, земными стихиями), с духами природы, со зверем, птицей, рыбой; с живым и мёртвым, с другим человеком, с Богом, с самим собой (прошлым, будущим, идеальным, фантастическим, отчуждённым), с машиной (роботом, андроидом, киборгом), с виртуальностью [6, с. 216–217].

### **Лицо как выражение становления и развития человеческой сущности**

В период антропосоциогенеза и первобытного общества человеческое лицо ещё не ак-

туализируется, развёртывается *идентификация человеческого тела* через нахождение визуально-функционального сходства и различия между человеком и зверем (птицей, рыбой). Лишь начинают проступать индивидуальные отличия тела от тела. В пластике преобладали женские фигурки, внешний облик которых был достаточно стандартен: шишковидная голова (с лишь иногда намеченными чертами лица), прижатые к груди ручки, маленькие ножки. Зато гипертрофированно были изображены «две родинки младенца»: груди и лоно. Облик «Венер каменного века» выражал телесное, синкретичное бытие родовой общины. «Автопортреты родотворного тела» можно считать первыми «портретами» человека вообще.

Пропорции тела подчеркивали доминанту материнского начала над внешней привлекательностью (см., например, «Венера Леспюг» (Ридо, Франция); «Венера из Дольно-Вестонице» (Брно)). «Каменные бабы» на всём европейском ареале соответствовали достаточно строгому канону: если изображение «двух родин младенца» вписывалось в круг, то вся фигура помещалась в ромб [1, с. 20]. Если изображения человека (как в пластике, так и в графике) были обезличены, то образы животных отличаются своей индивидуальностью (рефлексия «другого» опережает саморефлексию).

Если изображения зверя (особенно в таких шедеврах, как «Раненый бизон» из Альтамыры и «Пасущийся олень» из Фон де Гом) в немалой степени олицетворены, то изображения человека (даже в таких шедеврах, как «Виллендорфская Венера» из Австрии) – обезличены. Нередко голова человека не просто не прорисована, а вообще отсутствует. Голова явно несамодостаточна, представляя лишь дополнением, продолжением, «украшением» тела. Лицо – несущественно, оно как бы теряется, «растворяется» в теле, уходит в его «тень». Тело – значимее, «огромнее», содержательнее лица. Можно сказать, что тело обладает своим «лицом», выражающим его жизнь в гораздо более адекватном виде. По этой причине «лицо» тела прорисовывается со всей доскональностью: голова играет роль «прически», груди предстают «глазами» (соски – «зрачки»), пуп и впадина вокруг него вполне напоминают «нос», лоно – «рот», поджа-

тые колени – «подбородок». Как видим, «лицо» тела «проступило» из небытия намного раньше, чем актуализировалось лицо головы.

*Идентификация человеческого лица* (выражение его индивидуальной неповторимости) начинается в Древнем Египте. Первым таким примером являются статуи царевича Рахотепа и его жены Нофрет (XXVII век до н. э.), а также портреты вельможи Ти, фараона Хефрена, писца Хемона, Ранофера, жреца Каапера («Сельский староста»), фараона Хасехема [9, с. 67–68]. Древнеегипетский портрет ещё не обладает самодостаточностью и самооценностью, вписываясь в архитектурные интерьеры, отличаясь слишком обобщённой моделировкой лица, соответствующей геометризованным канонам: расширяющийся книзу нос, подчёркнуто большие губы. Более реалистичным портрет становится в эпоху Эхнатона (XXIV век до н. э.), особенно широкую известность получил портрет его супруги Нефертити (3400 лет назад) [9, с. 98].

Одним из поразительных свидетельств индивидуализации человеческого облика была терракотовая армия Древнего Китая (III век до н. э.), состоящая из более чем 8 000 полноразмерных статуй, каждая из которых отличалась от другой [10, с. 74]. Новым шагом в нарастании индивидуализации человеческого облика был египетский Фаюмский портрет (I–II века н. э.), где лицо человека обретает запоминающиеся яркие уникальные черты. Особенно поразительны распахнувшиеся в пол-лица глаза, которые уже вовсе не номинальны: в них выражаются и мысль, и чувства (меланхолия, мечтательность, удивление, игривость) [9, с. 129]. «Глаза тела» начинают превращаться в «глаза души», что предстаёт выражением вступления человеческой истории в эпоху обретения собственного «Я».

Развёртывание рефлексии (как философской, так и художественной) процесса самоидентификации активно осуществляется в античной истории. Одним из первых таких примеров была выбитая на фронте храма Оракула в Дельфах надпись «*nosce te ipsum*» («познай себя»), которая по-разному трактовалась различными древнегреческими мыслителями. Так, в интерпретации Хилона она звучала: «Познай себя, и ты познаешь вселенную и богов». Дети не могут не быть по-

хожи на своих родителей. Если человек сотворён вселенной и богами, он не может не быть подобен им. Поэтому, изучая человека, можно постигать не только самого человека, но и его «родителей»: вселенную и богов. В интерпретации Сократа фраза Оракула звучала: «Познай себя, чтобы стать счастливым». Именно с именем Сократа связывается начавшийся в европейской истории «антропологический поворот», развернувший направление исследовательской мысли с природы на человека. Поиск человеком своей идентичности становится одной из доминант истории.

В Древней Греции также вначале актуализируется «лицо тела». Как и в первобытном искусстве, наиболее детально проработан «фасад» тела, а именно торс. И в самом деле, линии, пропорции, рельеф мышц груди и живота античных статуй вполне соотносимы с колоннами, фризами, капителями и пилястрами греческих храмов. Детализация до мельчайших подробностей «лицо тела» словно приближает его к нашим глазам (если на голову мы смотрим, как бы издали, то на тело, как бы – вблизи). Тело будто находится перед нашим взором «здесь-и-сейчас», пребывая в «настоящем настоящего». В отличие от него, голова выглядит более обобщенной, «размытой»; она словно живёт собственной жизнью, представляя, скорее, как далёкое, еще малоразличимое «будущее будущего». Тело настолько самодостаточно и самоценно, что лицо предстаёт уже «излишеством». Тело так «затмевает» голову своим совершенством, что та словно «растворяется в его тени». В «расплывчатой», словно «ускользающей» от взгляда голове невозможно найти такое гармонично сочетающееся многообразие линий, пропорций, полутонов и полутеней, такую «богатую жизнь» мускулов, вен и мышц, так детально проявленное вовне совершенство.

Греческие храмы неслучайно создавались в соответствии с линиями и пропорциями человеческого тела, потому что именно оно выступало мерой совершенства (протагоровское «человек есть мера всей вещи») в данном случае вполне можно конкретизировать как «человеческое тело есть мера всех вещей»; неслучайно у богов были тела такие же, как и у людей, значит, совершеннее уже быть не могло). Построенные «по образу и подобию» человеческого тела греческие храмы были

«безголовыми», без башен, шпилей и куполов («горизонталь» явно доминировала над «вертикалью»); не было окон (символизирующих глаза). Храм похож на берущего «низкий старт» атлета с гораздо более олицетворённым телом, чем головой. Головы греческих статуй словно являются вариациями на тему одного и того же идеально-неопределённого лица. «Немного больше энергии в складке губ, в выступающем вперед подбородке – перед нами строгая девственная Афина. Больше мягкости в очертаниях щек, губы слегка полуоткрыты, глазные впадины затенены – перед нами чувственный лик Афродиты. Овал лица более приближен к квадрату, шея толще, губы крупнее – это уже образ молодого атлета. А в основе остается один и тот же строго пропорциональный классический облик» [4, с. 77].

Лица греческих скульптур чаще не наделены индивидуальными чертами (одним из редких исключений является автопортрет Фидия на щите статуи Афины). Совсем невелик и ряд портретов (например, изображения Антисфена и Деметрия). В основном статуи представляли предельно идеализированные образы богов. Тела этих статуй были «до краёв наполнены собой» («за» телами уже ничего не было). В связи с этим Г. Гегель писал, что форма и содержание в греческом искусстве адекватны [3, с. 128]. Данная метаморфоза возможна только в том случае, если содержание так же телесно, как и форма. Лица у греческих статуй присутствуют лишь формально (это больше «намёк» на лицо). Глаза есть, но выражения глаз (их жизни, «игры»), взгляда – нет. Глазам нечего добавить к тому, что «говорит» тело. Голова не более, чем часть тела, его «не самое лучшее» продолжение. Нет взгляда как выражения нужды в другом, как «желания другого» [14, р. 459]; как выражения актуализированной связи с миром вообще. Наличие взгляда выражало бы заинтересованность, потребность в чём-либо ином, но тогда тело не представало бы совершенным. Быть совершенным – значит быть завершённым, самодостаточным (наполненным «до краёв» собой, своим, всем, что необходимо), а значит, быть «остановленным», «умершим». Это – тело-объект, «глухая, ровная поверхность» (М. Бахтин). Это тело – монументальный «памятник-надгробие» самому себе.

Римская культура основывается на греческих достижениях; и вот из богочеловеческой эллинской головы «проступает» убогое лицо римского патриция и даже самого императора. Римское искусство не просто открывает равнозначимость лица и тела, но и подчёркивает большую важность «лица лица», чем «лица тела». Субординация лица и тела начинает меняться, последнее предстаёт всего лишь как постамент для «колизея лица». Обнажается контраст между деиндивидуализированным греческим телом и беспощадно натуралистическим римским лицом, между «небом тела» и «землей лица». Если у греков образ человека обладал целостностью (пусть и кажущейся), то у римлян эта целостность разрывается. Со всей очевидностью становится понятным, что такое переполненное жизнью лицо вовсе не нуждается в таком безжизненном теле. Появляется длинная вереница портретов-бюстов римского величия. «Земля лица» обособляется от «неба» под головой и «неба» над головой, замыкаясь полностью на себе.

Римские портреты берут начало с восковых посмертных масок, запечатлевших облик «мёртвых душ». Они настолько натуралистичны, что врезаются в память навсегда. Психологизм этих портретов так ярко выражен, что выводит их уже за пределы собственно искусства, превращая в «бронзовые фотографии». Глядя на бюст Нерона, мы видим обрюзгшее, чувственное лицо со следами безудержного разврата; хмурый мрачный взгляд из-под отекавших век съедаемого вечной подозрительностью господина; лицо властелина и раба, убийцы и... убитого. В бюсте Тиберия запечатлены замкнутость и животный страх; а бюст Калигулы будто бы весь в крови бесчисленных жертв.

Римское искусство впервые открывает «спектакль лица». Вдруг оказывается, что лицо может быть более выразительным, содержательным, интересным, чем тело. «Триллер лица» предстаёт более завораживающим, интригующим, чем дремотная «пьеса тела». Если в греческих лицах мы видели возвышенность, гармоничность, величественное спокойствие; то в римских торжествуют расчетливость, цинизм, властолюбие, высокомерие («вся история римского падения выражена тут бровями, лбами, губами» (А. И. Герцен)).

Что всего более врезается в память в римских портретах – «римский нос» и «римский профиль», то есть резкие, ломаные, агрессивные линии, кромсающие «шар» умиротворённой греческой головы. Исчезает столь свойственное грекам чувство небесной чистоты, спокойной простоты, тихой возвышенности и невинности. Если у греков голова была продолжением и дополнением совершенного тела, то у римлян тело становится продолжением и дополнением несовершенного лица. В отличие от глаз без взгляда у греков, у римлян появляется взгляд без глаз. Взгляд настолько доминантен (экспансивен, агрессивен), что «перекрывает», «загораживает», «вытесняет» глаза. Взгляд становится самостоятельным действующим персонажем, вероятно, – самым главным на «сцене лица». Это – взгляд-желание, насилие, подавление, уничтожение, стремящийся поглотить «другого», сделать его (вполне полюциферически) частью своей плоти. Лицо здесь превращается в личину, в которой тень уже не соседствует со светом, в которой – только тень. Динамичное, порочное, поверхностное (но исполненное желаний, силы и воли) римское лицо возторжествовало, «подмяло под себя» пассивное, не-бытийственное, отстранённое от «кипящей», «бурлящей» земной реальности греческое тело. Апофеозом этой победы стала установка Калигулой своей мраморной головы на плечи огромной статуи Зевса. В идентификации характера устройства внутреннего «миропорядка» во внешнем облике человека поставлена эффектная «точка».

Главное открытие Средневековья – это открытие божественной красоты человеческой души, духовного мира в целом. Выразить эти духовные прозрения в наиболее адекватном виде (из визуальных видов искусства) оказалась способна иконопись. Именно она предстаёт, в полном смысле слова, «портретом» и «автопортретом» духовного бытия. Выразить жизнь духовного бытия тело (ввиду своей косности и плотности) уже не могло. Оно начинает «уходить в тень», теряться (складки одежды на иконах намеренно не повторяют линии тела). Тела как бы и не видно, его как бы и нет совсем, оно «потеряно», «сброшено» с души как уже лишнее для неё «одеяние». Под одеждой его не чувствуется, фигуры теперь бесплотны, они словно парят над землёй. Греки открыли божественную красоту человеческого

тела, они исследовали все его линии и пропорции, воспели и воспроизвели все степени его совершенства. Они сказали о внешней красоте тела всё (почти всё), что можно было сказать, добавить больше (по существу) нечего. История тела завершена, акцент переносится на историю души. А наиболее точным и полным выражением жизни души предстаёт не тело, а лицо и, в частности, глаза. По существу завершается длившийся около трёх тысячелетий переход от истории тела к истории лица.

Происходит переход от автопортрета тела к автопортрету души, выражением жизни которой и предстаёт, прежде всего, лицо. Это уже не «лицо» тела, а «лицо» души, а в высших своих проявлениях – «лицо» (точнее, лик) духа. Один из первых примеров такого рода – бюст императора Константина (315 год). Кажется, что огромные глаза на его смиренно-страдальческом лице наполнены слезами (не физическими, а духовными). Впервые лицо настолько «перевесило» тело (сохранившееся до нашего времени лишь фрагментарно), что «заслонило» его собой. То, что лицо может быть содержательнее, живее, интереснее тела поняли и показали уже римляне. Но то, что лицо может быть прекраснее, возвышеннее, бесконечнее, одухотворённое тела, поняли лишь христиане. И это вполне объяснимо: тело отстоит от «золотых россыпей души» гораздо «дальше». Если в римских лицах наиболее значительными были нос, губы, профиль, то средневековые лица заполняются глазами. Они так величественны, обладают такой силой, что кажется, кроме них ничего больше нет. На место безглазых (греческих) лиц и плотских до демонизма (римских) глаз приходят осянные жизнью духа очи. Лицо, одухотворяясь, превращается в лик.

Самым одухотворённым образом не только Средневековья, но и мировой культуры вообще предстаёт иконописный лик Владимирской Божьей Матери (XII век) (это даёт основание согласиться с мнением Б. В. Раушенбаха, что Средние века – высший этап в развитии мировой истории). Два лика (Матери и Сына) несут в себе полноту, завершенность, потому что все остальные Божественные ипостаси (Бог-Дух и Бог-Отец) также незримо присутствуют здесь в неземном сиянии. Данный образ – всесовершенен, завершен, но не замкнут на себе, не отстранен от нас. Младенец

глядит на Мать, Она – смотрит на нас, передавая, передоверяя нам и взгляд Сына, и взор своей Души, соединяя им взгляды человеческие воедино. В Лике Богоматери впервые запечатлена бесконечность духовного бытия. Сквозь телесный лик становится очевидным духовный лик. Восхождение в трансцендентные выси достигает здесь невиданного взлёта. Человеческая организмичность преодолевает своё плотское бытие (характерное для Рима), становясь телом, предстающим даже не «жилищем», а «храмом души», точнее, высших (духовных) её уровней. Сквозь священные лики «сочится» дух единого Бога, рождающее в разнообразии этих ликов единство. Сквозь многообразие священных ликов виден Лик одного и того же Бога, что делает эти лики схожими, едиными. В священных ликах проявляется поэтому определённая степень обобщённости, отстранённости от многоличести земного бытия. Духовное бытие (в христианской, а не в античной версии), в отличие от многообразия земного бытия – единое (триединое), монолитное. В конечном счёте, в священных ликах запечатлён один и тот же Духовный Лик (с разной степенью приближения к Нему).

В эпоху Возрождения «священный лик» обмирщается посредством придания Ему организмического характера. Взгляд на лики становится более земным. Сквозь телесный образ духовный лик уже не виден. Начинается нисхождение Лика обратно в лицо. Внешний облик «Спасителя» здесь явно доминирует над внутренним, практически исчерпывая его (тело анатомически «проработано» ещё более натуралистически тщательно, чем это делали греки). Многие образы «Мадонны с младенцем» не несут в себе сакральное содержание, исчерпываясь красивым внешним обликом (см., например: С. Боттичелли «Мадонна дель Магнификат», «Мадонна с гранатом»). У данных образов слишком много «внешнего золота» (в волосах, одежде) и слишком мало «золотых россыпей» души. Вместо духовной бесконечности лица Мадонн наполняются грёзами. В картинах Леонардо да Винчи – «Мадонна с гвоздикой», «Мадонна в гроте» – изображен мир застывших, замороженных собой кукол. Они не участвуют в событиях, а грезят ими; в них нет желания ни открывать мир, ни открываться миру; они словно занесены сюда издалека неведомым ветром. «Ма-

донны» Леонардо – пластилиновые, облачные, полусонные, лениво расслабленные, театрально «играющие в жизнь».

Как и в римский период, на этапе Ренессанса лицо всё чаще выражает плотские переживания. Особенно ярко это выражено в «Джоконде» Леонардо и в микеланджеловском «Бруте» (не уступающем по силе агрессивного человеконенавистничества одноименному римскому бюсту). Изображенная вся в черном «Мона Лиза» взирет высокомерным, уничижающим, «поедающим» взглядом. Безбожий мир не только утверждает здесь себя (о «бесовской улыбочке» Джоконды см., например [8, с. 427]), но и переходит в наступление. С. Булгаков писал, что «демоническое начало прикрывает пустоту, и улыбка его играет на устах леонардовских героев» (цит. по [11, с. 365]).

Рафаэлевский образ «Сикстинской Мадонны» несёт в себе явное портретное сходство с возлюбленной Рафаэля Форнариной (то есть представляет собой видение сквозь человеческий облик сверхчеловеческого образа; прозрение в лице Лика) и в то же время воплощает трансцендентное духовное начало. «Сикстинская Мадонна» отличается от иконописных ликов меньшей степенью обобщённости (всеобщности), большей наполненностью земной жизненностью; и в то же время отличается от натуралистических портретов трансцендентной одухотворённостью (а значит, несёт в себе высокую (хотя и не высшую) степень обще-всеобщего духовного бытия). Впервые в образе «Мадонны» трансцендентное проявилось в достаточно конкретном человеческом облике.

«Тайная вечеря» осталась «навсегда незавершенной», так как Леонардо не смог создать убедительный образ Христа. Незавершенный лик – следствие незавершенного, несовершенного, непроясненного Его видения (запечатлеть сакральный облик Христа оказался неспособным ни один из «титанов» Возрождения). «Вся религиозная живопись Ренессанса, – пишет С. Булгаков, – есть очеловечивание, обмирщение Божественного: эстетизм – в качестве мистики, мистическая эротика – в качестве религии, натурализм – как средство иконографии» (цит. по [11, с. 365–366]).

В актуализации лица Ренессанс отличается многовекторностью. Сквозь человеческое лицо ещё «сочится» духовный лик, не достигающий

однако тех трансцендентных высей, которые характерны для иконы. Это нисхождение лика к земному впервые приводит к невообразимому результату: в «Сикстинской Мадонне» трансцендентный (обще-всеобщий) божественный лик органично соединяется с земным (конкретно-индивидуальным) лицом (Форнарины). Впервые конкретный человеческий образ выражает духовное бытие; сквозь лицо проступает Лик; земное и трансцендентное соединяются. Показательна в этой связи эволюция восприятия «Сикстинской Мадонны» С. Булгаковым: при первой встрече он видит в нём только сакральное; при второй встрече (уже будучи священником) – только земное (см. об этом [11, с. 367]).

В период Ренессанса начинают актуализироваться (в «Северном Возрождении» – у П. Брейгеля и Й. Босха) *только* земные лица «маленьких человечков», погружённых в заботы и радости *этого* мира «с головой». Важнейшая особенность этого периода – пребывание человеческой души в междумирии земного и небесного бытия [13, р. 718]. **Выражением этого являются изображения человеческих лиц, несущих в себе не небесные или земные переживания, а грёзу.** Иногда это грёза о чём-то «третьем» (и не о горнем, и не о дольном), иногда – грёза «ни о чём». Иконописный лик, запечатлевающий в чистоте духовное бытие, есть «свет без тени»; при нисхождении от лика к лицу «свет смешивается с тенью» (П. Флоренский). История со всей отчетливостью выражает процесс «потемнения» душевной жизни человека. В искусстве это нашло выражение в перенесении акцента с глаз, лица в целом на «тело» человека и ту внешнюю среду, в которую он ситуативно включен. При доминанте организмического лицо предстает как часть «тела», и далеко не самая главная [5, с. 20–21].

Душа ренессансного человека, всё больше выпадая из междумирия в дольное бытие, начинает тосковать (ведь память о горнем ещё не растаяла). А так как вернуться в горний мир сил уже нет, а полностью погружаться в мир дольный нет желания, то душа погружается в грёзы. Грёзы не спасают (возвращаясь из них, человек видит себя и мир такими же), но дают душе отдохновение, позволяют забыть о суровых реалиях жизни. Одним из самых завораживающих мастеров грёзы был С. Боттичелли («Весна», «Рождение Ве-

неры»), лица на полотнах которого – небесные (но не сакральные) в своей возвышенной красоте и в то же время не несущие в себе забот и драм земного мира.

### Выводы

Магистральная направленность развёртывания не только человеческой истории, но и всего мироздания – от небытия к бытию, от бытия мёртвого к бытию живому, от живого неолицетворённого бытия – к живому олицетворённому. Олицетворение человеческой истории есть выражение её движения от существования к сущности. Лицо человека выражает весь спектр его душевных переживаний – от самых низменных до самых возвышенных, то есть выражает его жизнь в полноте и динамике. «Зеркалом», в котором запечатлевается (в своей непрерывности) жизнь лица с первых моментов его актуализации до настоящего времени, предстаёт изобразительное искусство.

В период антропосоциогенеза и первобытного общества актуализируется лишь «лицо тела», голова лишь контурно намечена (в графике) или предстает безликой «шишкой» (в скульптуре). Данное обстоятельство свидетельствует о том, что жизнь организмическая, телесная (для которой актуализация лица и не нужна, судя по животному миру) явно доминирует над жизнью души. Впервые актуализация лица в его неповторимости происходит в Древнем Египте, что выражает обретение человеческой душой индивидуальности. Здесь мы видим первый результат поиска человеком (в осознанном или неосознанном виде) своей идентичности.

Европейская история повторяет путь Востока: сначала, в период Античности, актуализируется «лицо тела» и лишь потом – «лицо души». Античность идёт ещё дальше, выражая в «спектакле лица» многообразии душевных переживаний (доходящее до психологизма), впервые проявляя и плотские, демонические состояния. В период Средневековья происходит восхождение лица к лику, впервые выражающему самые возвышенные, духовные состояния души. Таким образом, история (в человеческом лице) актуализирует «полюса» душевной жизни: плотское (соединяющееся с демоническим) и духовное. В период Ренессанса душа из горних высей начинает возвращаться в мир дольный, пребывая, пока ещё,

в междумирии. Лик начинает нисходить к лицу. На лицах Мадонн «отпечаток» духа ещё не исчез, но дух явно начинает «остужаться». В лицах актуализируется мирское, сквозь которое всё чаще протупает плотское, демоническое.

Таким образом, человеческая история движется вначале по восходящей линии – к обретению лица и лика, достигая пика в период

Средневековья. В эпоху Ренессанса начинает доминировать нисходящая линия истории: от лика – к лицу (которое выражает не только земное, но и плотское, демоническое). Следовательно, можно говорить о завершении исторического цикла: «тезис» – лицо (выражающее больше земное), «анти-тезис» – лик (выражающий горнее), «синтез» – лицо (выражающее и горнее, и земное).

### Литература

1. Абрамова З. А. Древнейшие формы изобразительного искусства // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – С. 9–30.
2. Бердяев Н. А. Смысл творчества. – М.: Т8Rugram. 2018. – 428 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / под ред. М. Лифшица. – М.: Искусство, 1988. – Т. 1. – 312 с.
4. Дмитриева Н. А., Акимова Л. И. Античное искусство. – М.: Детская литература, 1988. – 256 с.
5. Казаков Е. Ф. Душа ренессансного человека // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33. – С. 19–24.
6. Казаков Е. Ф. Homo nudes. – М.: Инфра-М, 2018. – 306 с.
7. Ксенофонт. Сократические сочинения. – М.: Мир книги, 2007. – 367 с.
8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 624 с.
9. Матъе М. Искусство Древнего Египта. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2010. – 672 с.
10. Скарпарри М. Древний Китай. – М.: АСТ, 2015. – 292 с.
11. Успенский Л. На путях к единству? // Философия русского религиозного искусства. – М.: Прогресс-Культура, 1993. – Вып. 1. – С. 350–374.
12. Флоренский П. А. Pro et contra. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. – 823 с.
13. Gavrilov E. O., Gavrilov O. F., Kazakov E. F. Metamorphoses of religion and the human in the modern world // Smart Innovation, Systems and Technologies. – 2019. – Т. 139. – P. 716–724.
14. Sartre J.-P. L'Être et Ne'ant. – Paris, 1972. – 584 p.

### References

1. Abramova Z.A. Drevneyshie formy izobrazitel'nogo iskusstva [Ancient forms of fine art]. *Rannie formy iskusstva [Early forms of art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, pp. 9-30. (In Russ.).
2. Berdyayev N.A. *Smysl tvorchestva [The meaning of creativity]*. Moscow, T8Rugram Publ., 2018. 428 p. (In Russ.).
3. Gegel' G.V.F. *Estetika. V 4 tomakh [Aesthetics. In 4 volumes]*. Ed by M. Lifshic. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, vol. 1. 312 p. (In Russ.).
4. Dmitrieva N.A., Akimova L.I. *Antichnoe iskusstvo [Ancient art]*. Moscow, Detskaya literatura Publ., 1988. 256 p. (In Russ.).
5. Kazakov E.F. Dusha renessansnogo cheloveka [The soul of a Renaissance man]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 33, pp. 19-24. (In Russ.).
6. Kazakov E.F. *Homo nudes*. Moscow, Infra-M Publ., 2018. 306 p. (In Russ.).
7. Ksenofont. *Sokraticheskie sochineniya [Socratic writings]*. Moscow, Mir knigi Publ., 2007. 367 p. (In Russ.).
8. Losev A.F. *Estetika Vozrozhdeniya [The Renaissance Aesthetic]*. Moscow, Mysl' Publ., 1982. 624 p. (In Russ.).
9. Mate M. *Iskusstvo Drevnego Egipta [Art of Ancient Egypt]*. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2010. 672 p. (In Russ.).
10. Skarparri M. *Drevniy Kitay [Ancient China]*. Moscow, AST Publ., 2015. 292 p. (In Russ.).
11. Uspenskiy L. Na putyakh k edinstvu? [On the path to unity?]. *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva [Philosophy of Russian religious art]*. Moscow, Progress-Kul'tura Publ., 1993, iss. 1, pp. 350-374. (In Russ.).
12. Florenskiy P.A. *Rro et contra*. St. Petersburg, RHGI Publ., 2001. 823 p. (In Russ.).
13. Gavrilov E.O., Gavrilov O.F., Kazakov E.F. Metamorphoses of religion and the human in the modern world. *Smart Innovation, Systems and Technologies*, 2019, vol. 139, pp. 716-724. (In Engl.).
14. Sartre J.-P. *L'Être et Ne'ant*. Paris, 1972. 584 p. (In Fran.).

**ПОСТСЕКУЛЯРНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ И ЖИЗНЕННОМ МИРЕ  
РОССИЙСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ  
В СОВЕТСКИЙ И ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОДЫ**

*Цыплаков Дмитрий Анатольевич*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры церковного богословия, Новосибирская православная духовная семинария (г. Обь, РФ). E-mail: tsypl@ngs.ru

*Цыплакова Светлана Михайловна*, кандидат культурологии, доцент кафедры библиотечного дела и социально-культурной деятельности, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: nikitinats@yandex.ru

Представленная публикация исследует вопрос о постсекулярности в культуре и жизненном мире российской интеллигенции в советский и постсоветский периоды. В жизненном мире вера входила и входит в структуру мира обычаев и традиций. Учет этого фактора нужен при описании культуры, а также в религиозоведческих, социологических и исторических исследовательских работах. Важность анализа форм бытования религиозных элементов культуры в социальном пространстве определяет актуальность настоящего исследования. Несмотря на то, что прошел определенный исторический период, на данный момент недостаточно изучены культурно-религиозные аспекты жизни людей в советский период. Таким образом, целью исследования является экспликация через биографические нарративы культурных элементов, определивших направление десекуляризации секулярного советского и российского общества. Процессы секуляризации сформировали культуру «имманентной рамки» в советский период. Но запрос на духовные, религиозные элементы жизненного мира существовал, в том числе в среде интеллигенции. В данной публикации на основе собранного эмпирического материала рассматриваются элементы будущей постсекулярности в секулярное советское время. Исследуются структуры жизненного мира наших современников на базе анализа биографий. Определяющим результатом последних десятилетий возвращения религии в жизненный мир социума стало формирование постсекулярного российского общества. Были решены следующие задачи: собраны биографические свидетельства респондентов, произведен их анализ (с элементами актантного подхода), показаны точки восстановления религиозных культур в постсоветский период. Рассмотрены биографии респондентов, живших в советский период. Они родились преимущественно в городах. В атеистической обстановке советского периода они в той или иной степени интересовались религиозными вопросами, что описывается ими в интервью-нарративах. Анализ интервью позволил сделать примечательные выводы относительно бытования религии в социуме. Религия приводила к контroversам в публичной сфере. В результате она находилась в своеобразной «нише», но транслировалась и сохранялась, продолжая формировать культурные паттерны. В статье раскрыты те аспекты жизненного мира и культуры, которые детерминировали современную матрицу постсекулярной России, эта экспликация поддержана оригинальным собранным эмпирическим материалом.

**Ключевые слова:** религия, секуляризация, религиозная культура, постсекулярное общество.

**POSTSECULARITY IN CULTURE AND LIFE-WORLD OF THE RUSSIAN  
INTELLIGENTSIA IN THE SOVIET AND POST-SOVIET PERIOD**

*Tsyplakov Dmitriy Anatolyevich*, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor at Department of Church Theology, Novosibirsk Orthodox Theological Seminary (Ob, Russian Federation). E-mail: tsypl@ngs.ru

*Tsyplakova Svetlana Mikhaylovna*, PhD in Culturology, Associate Professor at Department of Librarianship and Socio-cultural Activity, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: nikitinats@yandex.ru

The aim of the study is to explicate through biographical narratives of cultural elements that determined the direction of desecularization of secular Soviet and Russian society. Secularization processes formed a culture of the «immanent frame» in the Soviet period. However, a request for spiritual, religious elements of the life-world existed among the intelligentsia as well. Consideration of this is necessary when describing the cultural phenomena, as well as in religious studies, sociological and historical research works. In this publication, based on the collected empirical material, elements of future post-secularism in secular Soviet time are considered. The structures of the life-world of our contemporaries are analyzed, based on the analysis of biographies. The decisive result of the last decades of the return of religion to the life of society has been the formation of a post-secular Russian society. The following tasks were solved: biographies of respondents was collected, their analysis was made (with elements of an actant approach), points of reconstruction of religious cultures in the post-Soviet period are shown. The biographies of respondents living in the Soviet period are considered. They were born mainly in cities. In the atheistic atmosphere of the Soviet period, to one degree or another, they maintained religious customs and traditions, which is described by them in interview narratives. Analysis of the interview allowed us to draw remarkable conclusions regarding the existence of religion in society. Religion led to controversy in the public sphere. As a result, it was in a kind of “shelter” but it was broadcast and preserved, continuing to form cultural patterns. The article reveals those aspects of the living world and culture that determined the modern matrix of post-secular Russia; this explication is based on unique empirical material.

**Keywords:** religion, secularization, religious culture, post-secular society.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-93-102

Понятие секуляризации связано в европейской культуре с непростыми социальными процессами, происходившими в эпоху Реформации и Нового времени. Экономическую основу этих процессов составляла имущественная секуляризация, то есть юридический переход земель и иного имущества из собственности церквей и монастырей в собственность светской власти. Отсюда и появился сам термин от латинского слова *saeculum* – век, то есть «век сей», нечто, принадлежащее «веку сему», то есть мирскому порядку вещей, в отличие от церковного порядка. Таким образом, в самой основе термина «секуляризация» лежало его расширенное понимание как «обмирщение», переход от теологического понимания к мирскому, или светскому. В этом смысле секуляризацией или, точнее, идейной секуляризацией называют процессы обмирщения, то есть распространение светского образа мысли, внерелигиозное понимание некоторых понятий и концепций, которые ранее рассматривались лишь в теологическом, богословском контексте.

Одним из первых таким понятием стало понятие государственной власти, которое в процессах секуляризации стало пониматься не как

власть, основанная на божественном источнике, но как результат общественного договора. Одним из вариантов проекта Просвещения был секуляризационный проект, в основе которого были идеи французского Просвещения, Вольтера, Дидро, Гельвеция и др., которые считали, что по мере распространения образования сфера религии будет уменьшаться до одних только вопросов нравственности вплоть до ее окончательного отмирания. В масштабных социальных потрясениях первой половины XX века произошло переосмысление роли религии в обществе на основе различных модификаций секуляризационного проекта. К 80-м годам прошлого столетия стало понятно, что религиозный фактор не только не будет исключен из человеческого социума, но будет оказывать все возрастающее влияние на цивилизационные и культурные процессы. В связи с этим ряд социологов и культурологов (Ю. Хабермас, П. Бергер и др.) начинают употреблять термин «постсекулярный», описывая мир, в котором религия сохраняет свое важное значение.

В отношении России следует указать, что процессы секуляризации в ее юридическом аспекте начались в конце XVII века. Самый мощный

толчок идейной секуляризации дали Петровские преобразования начала XVIII века. Вторым этапом стала советская секуляризация, носившая принудительный и репрессивный характер прежде всего в отношении Православной церкви и других религий СССР. В СССР была предпринята попытка создать секулярное идейное пространство, в котором религии отводилась роль отошедшего в прошлое культурного наследия.

Описываемые процессы секуляризации производили огромное и зачастую определяющее влияние на культуру и социальную жизнь. Затрагивали они, прежде всего, самый чувствительный к культуре слой, определявший культурные доминанты, – интеллигенцию. Процессы секуляризации сформировали вначале (после петровской секуляризации) светское общество, а затем – после принудительной секуляризации 1920–30-х годов – общество «имманентной рамки» (по Ч. Тейлору), в котором религиозные трансценденции выводились за рамки жизненного мира. Здесь мы придерживаемся терминологии Ч. Тейлора, который развивал «понимание “религии” через оппозицию трансцендентное/имманентное» [4, с. 20].

Оппозиция трансцендентное/имманентное сформировала и жизненный мир, и культуру советского человека в 70-е – начало 80-х годов XX века. Это можно проследить по многим знаковым для культуры того времени произведениям искусства. В литературе можно вспомнить такие произведения, как «Верую» В. Шукшина, «Чудотворная» и «Апостольская командировка» В. Тендрякова, «Другая жизнь» Ю. Трифонова и другие, в которых столкновение с миром религии и трансцендентного осмыслялось в пространстве «имманентной рамки» (исключение составляли «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Пирамида» Л. Леонова, недоступные советскому читателю).

Пространство имманентности, сформированное в культуре, детерминировало жизненный мир индивидуумов. В период с 2014 по 2019 год нами был проанализирован ряд полуструктурированных интервью, в которых раскрывалась тема постсекулярности. Как нами отмечалось, термин «“постсекулярный” – чрезвычайно удачно подходит для описания процессов в сфере взаимодействия общества и религиозных организаций в России» [8, с. 5–6]. Этот термин описывает общество,

пережившее этап секуляризации и включившее религию и трансцендентность в множественную современность («multiple modernities» – термин Шмуэля Айзенштадта (см. [10]). Интервью показали, как нелинейно присутствовала религия в жизненном мире индивидов.

Интервьюируемым предлагалось поговорить о своей мировоззренческой биографии в советский период, о роли религии в современном обществе и о том месте, которое занимает религия и, в частности, православие в современной России. Каждого респондента мы просили рассказать о том, по каким поводам он думает на религиозные темы, что побуждает его пойти в храм, почему он выбрал ту или иную конфессию, с чем у него ассоциируется религия. Предлагалось рассуждать о различиях между религиями и их важнейших качествах. Уточнялось, как часто респондент посещает храм или совершает какие-то другие религиозные ритуалы своей конфессии.

Затем задавались вопросы о функциях религии в современном обществе, таких как психологическое утешение адептов, социализация, идеология для социума (формирование национальной идеи), формирование общественной морали, контроль за соблюдением социального этикета, участие в духовно-нравственном воспитании детей, школьников, поддержка официальных государственных мероприятий.

Тем, кто не является верующим, также предлагалось оценить возможность присутствия религии в публичном пространстве. Уточнялось понимание ст. 14 Конституции РФ («1. Российская Федерация – светское государство. Никакая религия не может устанавливаться в качестве государственной или обязательной») и выяснялись взгляды респондента на ситуацию, когда президент (глава правительства, министр, губернатор, мэр) посещает, например, православную пасхальную или рождественскую службу.

Обсуждались вопросы размещения молебных комнат или часовен в учебных заведениях, проведения уроков Закона Божия в государственных школах, присутствия капелланов в армии. Уточнялось, стоит ли, по мнению респондента, разрешать духовным учебным заведениям выдавать дипломы государственного образца, а государству – присваивать ученые степени теологам.

Фиксировались ответы также о том, можно ли называть некоторые религии и конфессии, представленные в России, традиционными, и возможно ли введение в России налогообложения граждан на нужды традиционных религиозных объединений.

Так, респондент, переживший всю эпоху советской секуляризации, прошел и период личного отказа от веры в советские годы. Будучи в детстве верующим, он в советский период подвергался воздействию советской атеистической пропаганды. Соответственно, после периода отхода от веры постсоветская «ярмарка религий» вернула его к вере и, в конце концов, к воцерковленности.

Михаил Федорович посещает храм. Этот опыт начался с детства: *«С детства я бывал. Тетка меня на коляске возила за 12 км. А потом обожалось оно»*. Он стремился к вере и в дальнейшем, особенно попав на фронт. Но посещению храма около 15 лет препятствовала его мать. Став студентом, респондент отошел от церкви. Этому способствовало вступление в комсомол в 1953 году. Однако, не бывая в храме, Михаил оставался верующим, читал Евангелие и знал десяток молитв на родном чувашском языке. Они были записаны каллиграфическим почерком и сохранились у респондента до сих пор.

Михаил Федорович считал себя православным, хотя встречал приверженцев иных конфессий, в частности баптистов. Родная тетка респондента подвергалась преследованиям советской власти и была репрессирована не только за веру, но и как антиколхозница, единоличница и дочь кулака.

Посещать церковь Михаил Федорович начал в Белоруссии в перестроечное время: *«Вот с чем связано. Свободу дали. Но мы [с супругой] до перестройки детей крестили»*. В те годы он слушал иностранных проповедников, читал Евангелие на английском языке. Сейчас, по его мнению, западная вера в тупике: *«Они увлекаются восточными оккультными там, индусскими религиями, индийскими. Мне не imponируют их увлечения»*. Спасение он видит именно в православии.

Однако роль православия в современном обществе в России представляется ему слабой: *«Православие не заботится о людях»*, об их материальном развитии. По мнению респондента, президент должен посещать православную служ-

бу, это смелый шаг. Молельные комнаты в учебных заведениях, изучение Закона Божия, присутствие капелланов в армии и присвоение научных степеней богословам он оценивает позитивно. Православие должно доминировать в России, быть государственной религией и диктовать этические правила.

Такого рода интервью показывают, что религия продолжала занимать существенное место в структуре жизненного мира людей и в атеистический период, хотя она осознавалась как социально отмирающая. Но в 90-е годы XX столетия происходит ценностная трансформация по отношению к религии в современности.

Поскольку главной особенностью российской секуляризации стало силовое давление на верующих, определенная доля отвечающих, будучи по культуре интеллигентами, тем не менее были крещены тайно. Так, очередной отвечающий сказал, что в младенческом возрасте был окрещен и имел представление о данном факте. Ни родители, ни бабушка с дедушкой не были информированы. Это сделала его няня:

*«[Я был] крещеным. Это конец 50-х, начало 60-х... Что за время? Хотели строить коммунизм. Меня няня крестила тайком. Родители были задействованы в высоких структурах. Отец возглавлял организацию коммунистов железной дороги. Няня меня крестила тайком и зашивала мне крестик в рубашку. Она была очень верующей»*. Сам респондент относился к этому безразлично, няня не учила его молитвам. Родители к ее вере относились терпимо.

Можно сказать, опрошенный понимал, что он крещен, и стремился узнать что-то о вере. Будучи подростком, он молился и читал Библию. Отвавший осознавал советскую идеологию как квазирелигию, испытывал к ней чувство отталкивания: *«То же самое в партийной идеологии. Три эпохи, потом царство светлое коммунистическое. Это не может не вызывать отторжение...»*.

Сам отвечающий, тем не менее, не осознает себя глубоко верующим. Он принимает, что основная институциональная позитивность религии в социуме – компенсаторный ответ на экзистенциальное вопрошание.

В одном из взятых интервью респондент, доцент университета, сразу представился как человек неверующий, атеист. Его интервью – показательный образец сформированного светского мировоззрения, не требующего религиозной компоненты и вполне реализующегося в секулярной плоскости «имманентной рамки». Для этого отвечающий настаивает на использовании термина «афидеизм», который, по его мысли, не несет такой ценностной нагруженности, как атеизм, и позволяет вынести за скобки вопросы фидеистической веры.

Таким образом, позиция респондента предельно отрицательна по отношению к религии как трансценденции. Поэтому диалог сосредоточился на социальных аспектах присутствия религии в социуме, в частности, в российском социуме.

Респондент отмечает, что еще в советские времена он пересекался с религией. Но основным побудительным моментом было любопытство. Он учился в литовской школе-десятилетке. Верующую девочку там показывали друг другу, как нечто экзотическое. Респондент заходил в костел, где было красиво и интересно, однако чувствовал неловкость, находясь там в пионерском галстуке. От этих посещений остались очень сильные воспоминания. Когда по вечерам в костеле играл орган, респонденту нравилось его слушать, но заходить во время службы он не считал возможным: *«Мне казалось некрасивым, неправильным идти к людям, для которых это всерьез, а для меня это – послушать музыку».*

Советскую идеологию в детстве респондент воспринимал всерьез. Респондент отмечает, что, вступив в комсомол ради поступления на философский факультет, позже в комсомольской организации он стал активистом, ответственным за самостоятельность. У него были принципиальные соображения, из-за которых его едва не выгнали из университета. Респондент выступил против дней ударного труда, считая их «дискредитацией». После этого с ним проводил беседу КГБ. В настоящее время он не столь принципиален: *«Сейчас мне трудно говорить насчет идеалов, сейчас у меня слово это вызывает непонимание. Высокопарное».*

Следовательно, у респондента были осознанные политические убеждения, и они не кор-

релировали с квазирелигиозной идеологией. Респонденту было важно практическое содержание. К культовым аспектам советской идеологии он оставался равнодушным. Веры в коммунизм у него не было никогда. Партия, правительство не вызвали сильных чувств. Исключение составляет личность Ленина. Вокруг была идейная, идеологическая атмосфера. В университете, в 1981 году, автора это раздражало.

Таким образом, левые убеждения влияют и на нынешнее отношение респондента к религии в социуме. Так он оценивает ситуацию: *«Сейчас у меня пришло ощущение... что Церковь выполняет идеологическую работу... антикоммунизм, антисоветизм. Во всей продукции, связанной с пропагандой, ретроспектива в антикоммунистическом, антисоветском ключе».*

Респонденту представляется, что Церковь напрямую участвует в продвижении идеологии существующей власти в российском обществе. Раздражение вызывает не религия как таковая, а Церковь в ее связи с политикой. И когда вера (по его мнению) побуждает поддерживать режим, негативное отношение распространяется и на верующих. Вместе с тем эту идеологическую позицию он не считает неизбежной или затрагивающей самое существо Церкви. Поэтому он не считает Церковь преградой на пути исторического развития России. Слова В. Познера: «Основная беда России – это православие», – он оценивает как преувеличение и перевертыш.

Отношение респондента к отдельным аспектам социального присутствия Церкви в обществе неоднозначное и разнородное. Религия не должна подчеркнута игнорироваться, но знаковая, символическая поддержка первых лиц Церкви не способствует социальному миру. При этом то, что Путин регулярно поздравляет мусульман, буддистов с их праздниками, респондент считает явлением другого порядка и полагает вполне допустимым.

Отрицание вызывает Закон Божий на уроках в государственных школах в качестве предмета по выбору. Именно с учетом того, что Церковь поддерживает идеологию антикоммунизма и антисоветизма. «Церковь активна и так, она эту функцию, воспитательную, могла бы выполнять и вне заведений. Курс православия не является образовательной дисциплиной. Он не относится к сфере

культуры, это субкультурный элемент». Изучение православной культуры, а не вероучения, может проходить в рамках истории России или другого предмета.

Духовным учебным заведениям не стоит разрешать выдавать дипломы государственного образца. Респондент не считает, что это образовательные учреждения. По этой же причине он полагает, что государство не должно присваивать ученые степени теологам. Он утверждает, что вузы связаны с наукой, с передачей знаний, тогда как в медресе или в семинариях передается доктрина, а не знания. Респондент утверждает, что это можно делать в рамках Церкви как общественной религиозной организации.

Опасаясь за культуру, респондент отрицательно относится к реституции религиозных зданий. Его тревожит культурный статус, доступность и сохранность тех достояний культуры, которые возвращаются Церкви. Таким образом, можно проследить у данного отвечающего элементы постсекулярности, допускающие в публичной сфере теистическое мировоззрение (с определенными оговорками), хотя сам он такой позиции не придерживался.

Схожих точек зрения придерживаются не только люди атеистических убеждений, но и люди, интересующиеся религиозными вопросами. Следующий респондент часто рассуждает о религиозной проблематике и в целом относится к теме с интересом. В молодом возрасте, в студенчестве, его уже затрагивала религиозная проблематика личного характера. По первому образованию он геолог, геофизик. Поступил в вуз в 1989 году, во время расцвета в публичном пространстве вуза различных сект, и сталкивался с англоязычными агитаторами баптистского толка. В возрасте около 20 лет такого рода агитация вызывала интерес. Отвечавшего привлекали философские, мировоззренческие вопросы. Но то, какое они получали разрешение в официальной советской идеологии, не вызывало у него положительного отклика.

С философией он познакомился на втором курсе вуза, преподавалась она уже не в рамках марксистской «догматики». Респондент заинтересовался историей философии, читая, по его словам, «все книги подряд», случайным образом

(кроме иностранных изданий). В то время стало выходить много книг. Это было, скорее, хобби, он не надеялся стать профессиональным философом. Данный интерес можно назвать духовными поисками в широком понимании.

По всей видимости, интерес к мировоззренческим вопросам у респондента был, но не соотносился с официальной идеологией. Он был пионером, но не по искреннему убеждению, а просто вслед за всеми. Идеология в школьной программе раздражала: «*Обществоведение в школе было одной из самых ненавистных вещей*». При этом он не был диссидентом, но чувствовал неприятное давление марксистской идеологии. Так же «*конформистски*» он вступил в комсомол.

В идеях коммунизма ему не нравились моменты, связанные с социальной детерминацией: «*Говорить о свободе мне было ближе*». Идея закономерной смены общественно-экономических формаций его раздражала и казалась ложной. Ему не хотелось верить в коммунизм, представлять свое поведение как несвободное.

Таким образом, респондент не был затронут «почитанием вождя». По его словам, поклонником Ленина он никогда не был, но сама идея социальной справедливости была интересна.

Респондент спокойно относится к присутствию религии в публичной жизни. Будучи сам не присоединившимся ни к одной конфессии, респондент еще находится в состоянии неопределенности. Ему трудно ответить на вопрос о принадлежности к какой-то конфессии: он чувствует, что православие ему ближе баптистских течений, но близко и католичество – он читает произведения средневековых схоластов в связи со своей преподавательской деятельностью и восхищается красотой их рассуждений, но окончательного выбора пока не сделал.

Размышления респондента о возможной социальной роли Церкви в современном российском обществе являются репрезентацией нейтрального отношения. Данный респондент, как и предыдущий, главной функцией Церкви видит собственно религиозную и психологическую. Хотя респондент в целом не против того, чтобы Церковь присутствовала в социальной сфере на условиях консенсуса, он не видит в этом присутствии сколь-нибудь важные функции для

самой Церкви. Вопрос формирования национальной идеи ему не интересен: он не связан, на его взгляд, с сущностью христианства.

Трактовка вопросов поведения, этикета, формы одежды также не кажется респонденту функцией Церкви. По его мнению, это вопросы общественного компромисса, и они достаточно далеки от сущности религии. То есть респондент не считает функции определения морали, социального этикета важными для религии. Соответственно, он будет относиться без сочувствия к стремлению детерминировать их со стороны религиозных деятелей. Анализ интервью, таким образом, показывает, что респондент изначально сознавал узость «имманентной рамки» советского секулярного общества и признает в условиях постсекулярности определенное пространство для существования религии.

Следующий респондент еще в молодые годы определился в отношении своей религиозной принадлежности. Он считает себя религиозным человеком, но не с детства, и принадлежит к лютеранской Церкви.

Этот респондент оказался в данной конфессии не по причине исторической памяти семьи, но в результате общерелигиозных исканий, которые продолжались от конца 1980-х до начала 1990-х годов, в течение пяти лет. В 1991 году респондент стал членом лютеранской общины. Респондент, что примечательно, испытал влияние «ярмарки религий», развернутой в пост-СССР различными проповедниками из дальнего зарубежья. Он стал лютеранином посредством перетекания общины, созданной проповедниками из США, в лютеранский приход. Респондент осознает нецерковный характер организации, созданной проповедниками: по его мнению, это не тоталитарная секта, а «*кружок энтузиастов, говорящий про духовные вещи*».

Таким образом, респондент изначально искал христианской социальности как выхода за пределы секулярной социальности. В этом смысле секуляризация социума для него вызвала стремление к определенной трансформации данной ситуации. Респондент понимает, что процессы религиозного возрождения были неизбежны. Он полагает, что сейчас «ярмарка религий» закончилась, так как «*активно ищущие люди иссякли,*

*исторический момент прошел. Потерянных людей больше нет*».

Следовательно, в обществе происходит восстановление религии за счет тех социальных функций, которые она продолжает выполнять: например, функции психологического утешения, первичной социализации.

Парохиальность (от англ. parish – приходская община) была важна для респондента на волне социально-идеологического поведения. Он дорожил принадлежностью к общине в социальном аспекте, на уровне психологического энтузиазма. Ему было важно быть участником всех мероприятий «коммуны». Со временем энтузиазм иссяк, это превратилось в рутину и перестало играть структурирующую роль.

Кроме того, респондент указал на процесс повторной «ресекуляризации». Многие знакомые ему люди оставили свои церкви в последнее время, перестали быть религиозными. Это связано, скорее, не с обмирщением Церкви, а с тем, что им комфортно в секулярном пространстве. Респондент утверждает, что многие люди пришли в Церковь, движимые социальными, психологическими факторами; но спустя время накал чувств спадает.

Таким образом, по его мнению, процесс «ресекуляризации» естественен и связан с отсутствием необходимости в «парохизации» в современном обществе, то есть отсутствием необходимости в приходе как культурно-социальном элементе. По его мнению, в Церкви остаются те, кому важна, прежде всего, религиозная составляющая жизни приходов. В связи с этим респондент видит смысл в сохранении в постсекулярном обществе определенного пространства секулярности, неприкосновенного для религии, которое позволило бы подчеркнуть религиозный компонент жизни приходов.

По мнению респондента, Церковь в нашем обществе может выполнять функции гражданской религии, как в Греции или лютеранских странах. Отвечающий признает российское государство светским: при всем присутствии религии в публичном пространстве она не является частью государства.

Затруднения у респондента вызвал вопрос о допустимости моленных комнат или часовен в учебных заведениях: «Мне бы этого не хоте-

лось, потому что принцип светскости требует молельных комнат для всех религий, и комнат не хватает».

В отношении капелланов в армии и объявления определенных конфессий традиционными респондент рассуждает: «Если будет урегулировано законодательно – нет проблемы. Я насторожен, так как в наших условиях я не верю, что из этого что-то хорошее выйдет, а не “в принципе”». Духовные учебные заведения, по его мнению, могут выдавать дипломы государственного образца, если соответствуют академическим требованиям. Отвечающий приветствовал включение теологии в систему государственной аттестации научных работ Высшей аттестационной комиссией.

Как видим, данный респондент не находит противоречия между религией и современностью. Но эта современность не есть воспроизведение моделей прошлого. Секулярность так же современна. Параллельно с мнением данного респондента можно указать на мнение А. Шишкова, который замечает, что «религия, выходящая из своего гетто в публичное пространство, будет претерпевать трансформации, вовлекаясь в секулярную повестку» [5, с. 175]. Как отмечает С. М. Цыплакова: «РПЦ сотрудничает с культурно-досуговыми учреждениями, совместно создавая концертно-праздничные проекты» [9, с. 65]. На наш взгляд, более точно это можно описать как субъект-субъектное взаимодействие в социальном пространстве. А это пространство, в свою очередь, не является ни секулярным, ни религиозным, но его конфигурация зависит от параметров субъектного взаимодействия, определяемых картиной мира (жизненным миром субъекта). Приведенные мнения показывают постсекулярный характер жизненного мира современного российского социума. Экспликация конфигурации российской постсекулярной ситуации и его перспектив требует дополнительного описания.

Из рассмотренных ответов представителей интеллигенции можно отметить, что если жители села зачастую использовали пространство внаходимости для наполнения его религиозными смыслами, то представители интеллигенции обращали внимание на идеологический текст и могли полемизировать с ним, в этом смысле он становился для них противником. Но свое несо-

гласие они выражали только на уровне идей, то есть напрямую не связанном с реальным противостоянием государству (отметим, что к диссидентам представители этой подвыборки относились отрицательно): «*Преподаватель, которая вела семинары, очень обиделась, когда я сказал, что Ленин был неправ. Она пошла в партком. Партком решил выгнать из партии и отчислить. Ректор спросил: “Он член партии? Нет? – Идите отсюда. За что отчислять?”*»

Идеология мешала мыслить свободно, что особенно проявлялось в среде ученых-философов, для которых последняя была не только профессиональной средой, но и основной мировоззренческой ценностью. Например, в марксистско-ленинской доктрине не устраивало то, что она «детерминирована», а значит, ограничивает свободу, к чему стремился респондент: «*Да, не хотелось [верить в коммунизм]. Особенно не хотелось представлять свое поведение социально детерминированным. Мне хотелось ощущать себя свободным, что моя воля принадлежит мне.*»

Или, например, коммунистическая идеология утопична и бездоказательна, «квазирелигиозна», поэтому вызывает отторжение. Эпоха коммунизма представлялась отвечающему обмирщением хилиазма.

Применяя актантный анализ (см. [2]) можно констатировать неотделимость от адресанта и адресата. Его роль выполняла вся доступная философия и литература, которая была «неидеологической».

Респонденты отмечают, что с интересом погружались в актуальные западные переводы книг о Гегеле, а также проявляли повышенный интерес к русской философии, (например, Розанову или Соловьеву), которая была доступна для чтения в силу того, что выполняла роль «мишени» для марксистско-ленинской критики.

Интересно, что базой для мировоззрения «вопреки» навязываемому «сверху» могла становиться и религия. Так, один из респондентов уверяет, что с 14 лет стал молиться на ночь каждый день своими словами: «*Каждый день читал и учил наизусть Евангелие.*»

Интересно, что и формы нерелигиозного мировоззрения могли быть «неатеистическими» – респондентами буквально изобреталось

нерелигиозное мировоззрение «вопреки» атеистическому. Им мог стать так называемый «афидеизм» – не отрицание Бога, а отказ от отношения к миру в категориях веры или неверия.

Таким образом, представители интеллигенции в советский и перестроечный периоды стремились, прежде всего, к неангажированному знанию и подлинной академической свободе. Их ценностным ядром становилось все то, что было противоположно официальному идеологическому дискурсу, куда религиозное могло входить лишь как частный случай.

С началом перестройки и после распада СССР в стране открылся «железный занавес», упразднились цензура и доминирование марксистско-ленинской идеологии, что дало гражданам подлинное право на свободу совести: «постсоветский религиозный ландшафт в России de facto является в высшей степени плюралистичным и многообразным, а религиозная вера объективно представляет собой лишь одну возможность среди традиционных, нетрадиционных, нерелигиозных и атеистических альтернатив» [3, с. 78].

Рассмотрим, каким образом в биографических нарративах отражается эта ситуация.

В нашем случае актантная схема для интеллигенции выглядит следующим образом:



Рисунок 1. Схема актантной модели для интеллигенции в постперестроечный период

Как мы уже отмечали, субъект нарратива «интеллигенция» стремится формировать свое мировоззрение сам, противопоставляя себя господствующей официальной идеологии, тогда как «неинтеллигенция» видит основания своего мировоззрения в православной традиции. В этом смысле для интеллектуалов ситуация «ярмарки религий» не всегда будет являться препятствием, скорее, наоборот: как мы видим, в 1990-е годы религиозный плюрализм удовлетворял их по-

требность в духовном поиске и обретении смысла жизни, мотивируемых интересом и энтузиазмом.

Основной движущий мотив, выступающий в роли адресанта, – интерес, который сопровождается энтузиазмом, возникающим благодаря соприкосновению с новым религиозным опытом. Актантом-противником мы обозначили «идеологический вакуум», который особенно остро ощущался во время перестройки: «Когда училась, уже никакой идеологии не присутствовало. Советской идеологии уже... хотя в октябрята я вступал». Поколение, относимое нами ко второй подвыборке, было значительно оторвано от религиозных корней. Они отмечают, что в детстве даже не слышали о религии и вере даже в антирелигиозной пропаганде, которой уже не было: «Вы знаете, в детстве я даже не помню [упоминаний о вере]. Бабушка моя в церковь не ходила, родители тоже. И церкви в городе я не видел лет до 14».

Из вышеприведенного изложения в среде интеллигенции мы наблюдаем прямую заинтересованность возникшими религиозными течениями, что было вызвано стремлением к преодолению «имманентной рамки» в форме религии и (или) духовности, но не подкреплено никакой межпоколенческой традицией. Пожалуй, гипертрофированное стремление к «традиции» и «корням» можно наблюдать в увлечении национализмом и «исконным» язычеством.

Структурно-семиотический анализ биографий с выделением актантных схем позволяет нам проиллюстрировать многообразную картину отношения к религии у разных групп советских, а затем российских граждан – актанты либо не совпадают в принципе, либо находятся на противоположных позициях.

Это показывает, во-первых, неустойчивый характер советской секулярности, а во-вторых, необходимый характер современной постсекулярной ситуации. В целом из исследованных биографий можно увидеть, что жизненный мир и мир культуры советской интеллигенции в 1970–80-х годах уже не был миром «имманентной рамки», но содержал в себе религиозные элементы, которые раскрылись в 90-е годы XX и в начале XXI века, образовав непростую картину современного российского постсекулярного общества.

## Литература

1. Бергер П. Фальсифицированная секуляризация // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2012. – № 2. – С. 8–20.
2. Дивисенко К. С. Опыт структурно-семантического анализа автобиографического нарратива // Социология: методология, методы, математическое моделирование. – 2013. – № 36. – С. 94–112.
3. Степанова Е. А. Советский атеизм в контексте множественной модерности // Научный ежегодник ИФП УрО РАН. – 2014. – № 2. – С. 67–82.
4. Тейлор Ч. Секулярный век: пер. с англ. (Серия «Философия и богословие»). – М.: ББИ, 2017. – XIV, 967 с.
5. Шишков А. Некоторые аспекты десекуляризации в постсоветской России // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2012. – № 2. – С. 169–180.
6. Хабермас Ю. Постсекулярное общество – что это? // Российская философская газета. – 2008. – № 4 (18) апрель, № 5 (19) май.
7. Хабермас Ю., Ратцингер Й. (Бенедикт XVI) Диалектика секуляризации. О разуме и религии. – М.: Библийско-богословский ин-т св. апостола Андрея, 2006. – 112 с.
8. Цыплаков Д. А. Духовное образование в постсекулярной России // Идеи и идеалы. – 2016. – Т. 2, № 1 (27). – С. 3–13.
9. Цыплакова С. М. Направление развития социально-культурной деятельности в современной России на примере города Новосибирска // Социальные и культурные практики в современном российском обществе: мат-лы науч. форума преподавателей, студентов и аспирантов. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2016. – С. 61–66.
10. Eisenstadt, Shmuel N. “Multiple Modernities» // *Daedalus, Multiple Modernities, Journal of the American Academy of Arts and Science*. – 2000. – Vol. 129, no. 1. – P. 1–30.

## References

1. Berger P. Fal'sifitsirovannaya sekulyarizatsiya [Falsified secularization]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom [State, religion, church in Russia and abroad]*, 2012, no. 2, pp. 8-20. (In Russ.).
2. Divisenko K.S. Opyt strukturno-semanticheskogo analiza avtobiograficheskogo narrativna [Experience in structural-semantic analysis of autobiographical narrative]. *Sotsiologiya: metodologiya, metody, matematicheskoe modelirovanie [Sociology: Methodology, Methods, Mathematical Modeling]*, 2013, no. 36, pp. 94-112. (In Russ.).
3. Stepanova E.A. Sovetskiy ateizm v kontekste mnozhestvennoy modernosti [Soviet atheism in the context of multiple modernity]. *Nauchnyy ezhegodnik IFiP UrO RAN [Scientific Yearbook of the Institute of Physics and Technology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences]*, 2014, no. 2, pp. 67-82. (In Russ.).
4. Teylor Ch. *Sekulyarnyy vek [Secular Age]*. Moscow, BBI Publ., 2017, XIV. 967 p. (In Russ.).
5. Shishkov A. Nekotorye aspekty desekulyarizatsii v postsovetsoy Rossii [Some aspects of desecularization in post-Soviet Russia]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom [State, religion, church in Russia and abroad]*, 2012, no. 2, pp. 169-180. (In Russ.).
6. Khabermas Yu. Postsekulyarnoe obshchestvo – chto eto? [Postsecular society - what is it?]. *Rossiyskaya filosofskaya gazeta [Russian philosophical newspaper]*, no. 4 (18), April 2008, no. 5 (19) May. (In Russ.).
7. Khabermas Yu., Rattsinger J. (Benedikt XVI) *Dialektika seklyarizataii. O razume i religii [(Benedict XVI) Dialectics of secularization. About reason and religion]*. Moscow, Bibleysko-bogoslovskiy institut svyatogo apostola Andreyana Publ., 2006. 112 p. (In Russ.).
8. Tsyplakov D.A. Dukhovnoe obrazovanie v postsekulyarnoy Rossii [Spiritual education in post-secular Russia]. *Idei i idealy [Ideas and ideals]*, 2016, vol. 2, no. 1 (27), pp. 3-13. (In Russ.).
9. Tsyplakova S.M. Napravlenie razvitiya sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti v sovremennoy Rossii na primere goroda Novosibirsk [The direction of the development of socio-cultural activity in modern Russia by the example of the city of Novosibirsk]. *Sotsial'nye i kul'turnye praktiki v sovremennom rossiyskom obshchestve: materialy nauchnogo foruma prepodavateley, studentov i aspirantov [Social and cultural practices in modern Russian society. Materials of the scientific forum of teachers, students and graduate students]*. Novosibirsk, NGPU Publ., 2016, pp. 61-66. (In Russ.).
10. Eisenstadt Shmuel N. “Multiple Modernities”. *Daedalus, Multiple Modernities, Journal of the American Academy of Arts and Science*, 2000, vol. 129, no. 1, pp. 1-30. (In Engl.).

УДК 069

## ЗАДАЧИ СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЕГО В ЦЕЛЯХ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ТУРИЗМА

*Кулемзин Анатолий Михайлович*, доктор культурологии, профессор, эксперт научного управления, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kulemzin41@mail.ru

По мере развития любого общества значение и роль историко-культурного наследия в нем возрастает. Для становления демократического гражданского общества необходимо знание реальной истории. Этому способствует сохранение объектов исторического и культурного наследия и распространение знаний о нем. В настоящее время Россия отходит от политико-идеологической тенденциозности в отношении историко-культурного наследия и встает на путь цивилизованного отношения к нему. В Кемеровской области также происходят аналогичные процессы. На её территории находится большое количество ценных для науки и культуры памятников. Но для изучения, популяризации и использования их в культурно-познавательном туризме сделано еще недостаточно. Зачастую неподготовленным к массовому посещению памятникам наносится ущерб. Автор предлагает создать при областной администрации рабочую группу из числа высококвалифицированных специалистов для разработки долгосрочной программы выявления, сохранения и музеефикации объектов исторического, культурного и природного наследия.

**Ключевые слова:** историческое и культурное наследие, памятники, музеефикация, культурно-познавательный туризм, традиционные духовные ценности.

## TASKS OF PRESERVING THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF KEMEROVO REGION AND THE PERSPECTIVES OF ITS USE FOR THE DEVELOPMENT OF CULTURAL AND COGNITIVE TOURISM

*Kulemzin Anatoliy Mikhailovich*, Dr of Culturology, Professor, Science Devision Expert, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kulemzin41@mail.ru

As a society develops, history and cultural heritage role and importance increase. To establish a democratic civil society, it is necessary to know the true history. History and cultural heritage objects' preservation is of a great assistance, as well as raising people's awareness of all this. Currently Russia is gradually replacing political and ideological biases towards the history and cultural heritage with the civilized approach to it. One can notice the same processes in Kemerovo region as well. There are a lot of historically and scientifically valuable landmarks in this area. Yet not enough has been done to study, popularize and use them in cultural and educational tourism. Often these landmarks are not prepared to be visited by massive numbers of people and are seriously damaged. The author suggests forming the working group made of highly qualified specialists in order to develop a long-term program of history, cultural and natural heritage search, preservation and museumification.

**Keywords:** historical and cultural heritage, landmarks, museumification, cultural and educational tourism, traditional cultural values.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-103-108

История показывает, что по мере совершенствования любого общества значение исторического и культурного наследия возрастает и все больше оказывает влияние на современное его состояние. Осознание связи и зависимости настоящего от прошлого является одним из признаков современности, цивилизованности государства и культуры народа. Между прошлым, настоящим и будущим существует связь и зависимость. В свое время Н. М. Карамзин заметил: «Я не верю той любви к отечеству, которая презирает его летописи или не занимается ими: надобно знать, что любишь; а чтобы знать настоящее, должно иметь сведения о прошедшем» [4, с. 154]. Знание подлинной истории своей страны особенно важно на современном этапе развития России, когда с исторической науки сняты идеолого-политические запреты, но в то же время усилились тенденции к её фальсификации. Для становления демократического гражданского общества необходимо знание реального исторического прошлого. «Известно, что знание истории делает человека гражданином», – утверждал декан исторического факультета Санкт-Петербургского университета И. Я. Фроянов (цит. по [7]).

Наша страна долгое время находилась в состоянии культурной изоляции, оторванности от прогрессивных представлений об историко-культурном наследии, в плену превратного отношения к своему прошлому, когда основное значение придавалось не сохранению и использованию подлинного историко-культурного наследия, а искусственно созданным памятникам-символам. Истинная забота об историческом и культурном наследии была подменена монументальной пропагандой достижений революционных преобразований и успешного строительства социализма. Ярким примером такого небрежного отношения к культурному наследию является выступление Н. С. Хрущева на январском пленуме ЦК КПСС в 1961 году, где прозвучала оскорбительная критика в адрес защитников историко-культурного наследия. В своем выступлении он в ряду недостатков назвал самогоноварение, создание детских музыкальных школ, музейную и памятнично-охранительную деятельность. Основным мотивом Закона РСФСР 1978 года об охране памятников была забота об «идеологической чистоте» исторического и культурного наследия. Закон гласил:

«Памятники истории культуры народов СССР отражают материальную и духовную жизнь прошлых поколений, многовековую историю нашей Родины, борьбу народных масс за её свободу и независимость, революционное движение, становление и развитие социалистического государства» [1, с. 1].

В то время, как в некоторых республиках СССР (Грузия, Эстония, Молдавия, Белоруссия) возникали общественные патриотические организации по охране памятников, российское правительство этому сопротивлялось. И только лишь в 1966 году под большим давлением передовой общественности было создано Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК). В 1967 году Президиумом АН СССР и Министерством культуры СССР было принято постановление о подготовке свода памятников истории и культуры СССР. При этом для Кемеровской, Новосибирской областей и Алтайского края выделялся специальный том. Наибольший вклад для принятия этих решений внесли не партийные функционеры и члены правительства, а ученые, творческая интеллигенция. Огромную роль при этом сыграли академики М. Н. Тихомиров, Д. С. Лихачев, Б. Н. Рыбаков, художники П. Д. Корин, А. А. Пластов, писатели В. А. Солухин, Л. М. Леонов и многие другие передовые представители советской интеллигенции. Они первыми забили тревогу о неудовлетворительном состоянии памятников в стране. В 1958 году ими было проведено первое организационное собрание по созданию Общества охраны памятников, в 1960 году создана Комиссия по памятникам и музеям при Советском комитете защиты мира, которая неоднократно обращалась в Правительство и ЦК КПСС, говоря о необходимости создания Общества охраны памятников и закона об охране памятников. Наибольшую активность против идеи создания такого общества проявила бывший министр культуры СССР Е. А. Фурцева [11, с. 9; 13, с. 4].

Не избежала этих извращенных представлений о культурном наследии и Кемеровская область. В 1980 году в областное управление культуры Кемеровской области от кафедры археологии КемГУ было подано обращение о необходимости создания отдела охраны памятников, как это давно сделано по всей стране, в том

числе и на Чукотке. На это бывшим начальником областного управления культуры была наложена резолюция о том, что археологические раскопки есть закапывание народных денег в землю. Хотя в обращении речь шла не только об археологии, но и о создании областного отдела по охране всех памятников истории и культуры. Вопреки этому бюрократическому противодействию, в КемГУ на кафедре археологии при поддержке заведующего кафедрой А. И. Мартынова в 1980 году была создана рабочая группа «Памятник» по подготовке областного свода памятников истории и культуры. В течение пятнадцати лет этой группой под руководством автора настоящей статьи было выявлено, систематизировано и исследовано более одной тысячи памятников. Было опубликовано два списка памятников области (1986, 1995). Выпущено четыре сборника материалов к областному своду памятников: «Памятники археологии Кемеровской области» (1989), «Памятники революции и гражданской войны в Кузбассе» (1991), «Памятники труда Кемеровской области» (1995), «Памятники Великой Отечественной войны» (2000). К сожалению, финансовые трудности, начавшиеся в 90-х годах прошлого века, не позволили завершить эту работу, и коллектив по подготовке свода памятников был распущен. Губернская служба охраны историко-культурного наследия была создана в Кемеровской области лишь в 1998 году распоряжением губернатора от 20.07.1998 № 31-03, однако заработала в полную силу лишь в 2006 году, когда был сформирован штат отдела охраны памятников.

Таким образом, мы видим, что в Кемеровской области, как и во всей стране, памятникоохранительное движение, наука и мировоззрение развивались не благодаря, а вопреки позиции официальной власти.

В настоящее время наша страна преодолевает идеологию исторического нигилизма, исторические и культурные ценности стали рассматриваться как общечеловеческая культурная ценность. В современном законе об объектах культурного наследия отечественные памятники рассматриваются как ценность всего российского общества и часть мирового культурного наследия [14]. Но это вовсе не значит, что россияне должны потерять культурное своеобразие, забыть памятники, не имеющие международного культурного значения.

Наоборот, международные конвенции призывают к сохранению культурного разнообразия каждой страны [6].

Особое значение наше историческое и культурное наследие имеет в сырьевых регионах Сибири, к которым относится и наш Кузбасс. Здесь в свое время не было выработано устойчивых механизмов преемственности традиционной и современной культур, не сложилась система сохранения историко-культурного наследия. Однако именно здесь необходимо найти и безотлагательно применить новые модели гармонии прошлого и настоящего. В сибирских регионах с вековой отсталостью инфраструктур трансляции культуры, по сравнению с Центральной Россией и странами Западной Европы, необходимо создать все условия для сохранения культурных традиций и распространения инновационной культуры. В таком случае Сибирь перестанет быть только сырьевым ресурсодобывающим регионом.

Безудержная погоня за мировыми рекордами индустриального развития долгое время заслоняла истинную заботу о сохранении и использовании объектов историко-культурного наследия. Однако в индустриально развитом регионе этому ресурсу культуры должно уделяться особое внимание. Во-первых, потому, что здесь объекты наследия подвергаются большему риску разрушения и сноса. Во-вторых, потому, что промышленно развитые регионы более густо населены, и культурное наследие должно здесь играть более значительную роль в формировании культурной среды. В-третьих, потому, что именно здесь наиболее интенсивно «размываются» устои традиционной культуры, на которой в течение многих веков формировались базисные устои морали и нравственности.

Кузбасс обладает огромным потенциалом исторического и культурного наследия. На территории Кемеровской области находится более полутора тысяч только выявленных и учетных памятников: около 600 памятников археологии, более 300 памятников истории, около полутора сотен архитектурных и 10 памятников искусства, около 500 символических памятников. Из них полтора десятка памятников федерального значения. Особо высокая концентрация недвижимых памятников находится в Новокузнецком, Мариинском, Тисульском, Промышленновском, Чебулинском, Тяжинском районах [3].

Кемеровская область входит в первую десятку областей страны по развитости музейной сети. Мы имеем более четырех десятков местных краеведческих музеев, более трех с половиной сотен школьных музеев [9, с. 3], около шести десятков музеев производственных предприятий и учреждений. У нас имеется пять музеев-заповедников. Особое место среди этого культурного богатства занимают такие объекты культуры, как Музей-заповедник «Томская Писаница», музей-заповедник «Кузнецкая крепость», уникальный Шестаковский комплекс объектов палеонтологии, археологии и природы. Тогда как в половине субъектов РФ нет ни одного музея-заповедника.

В связи с этим перед Кузбассом стоят неотложные задачи выявления полного списка исторических памятников и объектов материального и нематериального культурного наследия. Необходимо усиление мер по их сохранению и использованию в целях развития науки, культуры, туризма и просвещения.

К нашему удовлетворению, в последнее время этому вопросу стало уделяться несколько больше внимания, чем прежде. Отрадно, что Кузбасс и его прошлое стали отсчитываться не с победы Великого Октября, но, как это и принято во всем мире, от своего возникновения. Ныне официально признано, что Кузбассу 300 лет. И вся область готовится к его юбилею. Теперь необходимо справедливое восстановление изначальной даты города Кемерово от первого документального упоминания заимки Щеглова. Известно, что первое картографическое упоминание о заимке Щеглова, ставшей впоследствии поселком и городом Щегловском, затем переименованным в Кемерово, относится к 1696 году [12, карта № 3]. Поэтому надо готовиться к 325-летию Кемерово, но не отсчитывать дату его возникновения с 1918 года. На территории города Кемерово в последний год стали проводиться археологические раскопки. Пора отказаться от тенденциозного тезиса Маркса о том, что истинная история человечества начнется с полной победы пролетарской революции во всем мире, а до этого была лишь его предыстория.

В свое время Ю. И. Ионовым были предложены 36 туристических маршрутов по достопримечательным местам Кемеровской области.

Большинство из них – это пешие, лыжные и водные маршруты по живописным природным местам, почти не включающие объекты историко-культурного наследия [2].

Возвращение к своим духовным истокам, к историческому и культурному наследию сделало популярным культурно-познавательный туризм, когда в туристические маршруты включаются многие историко-культурные объекты. Однако неподготовленные к массовому наплыву посетителей объекты зачастую серьезно страдают и иногда безвозвратно разрушаются. Терпят значительный ущерб объекты наследия и от непрофессиональной музеефикации. Конкретный пример – это Шестаковский комплекс памятников истории, археологии и уникальных объектов природы, в том числе и известное на весь мир палеонтологическое местонахождение, где в результате неумелой организации массовых мероприятий на немусеефицированной территории принесен значительный урон археологическому наследию [8, с. 14].

В связи с этим имеется потребность соединения туристической индустрии, культурного просвещения и сохранения историко-культурного наследия. То есть необходимо поставить развитие культурно-познавательного туризма в Кузбассе на научную основу. С этой целью в КемГУ приказом ректора от 03 марта 2015 года № 130/10 была создана научная группа специалистов под руководством автора настоящей статьи, которая разработала и представила в администрацию Кемеровской области программу развития туризма в Кузбассе. В ней предусматривались широкие работы по выявлению, музеефикации и использованию объектов исторического, культурного и природного наследия в целях развития туризма. Однако на неё от администрации не было получено никакого отклика и оценки. В связи с этим считаю целесообразным довести до широкой общественности, неравнодушной к историческому и культурному наследию своего края, основные концептуальные положения этой программы.

**Цель программы.** Сохранение и популяризация объектов исторического, культурного и природного наследия. Возрождение и укрепление традиционных национальных российских духовных и культурных ценностей. Создание привлекательного образа Кузбасса.

**Методологические принципы и метод.** Музеефикация и использование объектов историко-культурного и природного наследия на научной основе. Использование объектов наследия в туристических целях возможно только после их музеефикации на современной научной и технологической основе. Расширение традиционных и создание инновационных музейных форм сохранения и использования объектов наследия. Совершенствование и разнообразие туристических музейных инфраструктур.

**Экономическое и социальное значение**

- Повышение культурного уровня туристов и местного населения.
- Создание новых рабочих мест.
- Пополнение местного бюджета территорий за счет развития туризма.
- Совершенствование науки о музеефикации и использовании недвижимых объектов.
- Укрепление патриотических чувств и любви к малой Родине.

Для расширения списка объектов туризма необходимо создать новые современные музейные формы использования на таких комплексах объектов историко-культурного и природного наследия, как, например: Шестаковский комплекс, два

участка Московско-Сибирского тракта (с. Просоково – с. Варюхино, с. Ишим – пос. Итат, с. Мальцево – г. Новокузнецк) [10, с. 106–124]. Необходимо также музеефицировать зону охраняемого историко-природного ландшафта на озере Большой Берчикуль, где в летнее время ежедневно находится большое количество отдыхающих из местного населения и неорганизованных туристов. Произвести изыскания на месте Сосновского, Верхотомского и Мунгатского острогов, Каштакского сереброплавильного завода и осуществить их музеефикацию. Привести в надлежащий порядок все памятники Гражданской и Великой Отечественной войн. Провести мониторинг существующих наиболее популярных мест туристического паломничества с целью возможности их использования для приема массового потока туристов.

С этой целью при администрации Кемеровской области необходимо создать рабочую группу из числа специалистов в сфере музейного дела, охраны и использования памятников, туризма, краеведов и экологов, которая в состоянии разработать долгосрочную программу сохранения и использования исторического, культурного и природного наследия Кузбасса.

**Литература**

1. Закон Российской Советской Федеративной Социалистической Республики «Об охране и использовании памятников истории и культуры». – М., 1979. – 22 с.
2. Ионов Ю. И. Туристские маршруты по Кузбассу. – Кемерово: Кемеров. книж. изд-во, 1981. – 62 с.
3. Историко-культурное наследие Кузбасса: сб. нормативных актов / сост. Т. Л. Баранова, Ю. Ю. Гизей, В. Н. Жаронкин, И. В. Захарова. – Кемерово, 2007. – 216 с.
4. Карамзин Н. М. Соч.: в 2 т. – Л., 1984. – Т. 2. – 456 с.
5. Каталог памятников истории и культуры Кемеровской области. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1996. – 70 с.
6. Конвенция «Об охране нематериального культурного наследия» (Париж, 2003) [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/cultural\\_heritage\\_conv.shtml](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml).
7. Кротов В. Принудительная история // Литературная газета. – 2011. – 11–15 февр.
8. Кулемзин А. М. Восьмое чудо Кузбасса. Шестаковский музей-заповедник: концепция создания и развития. – Кемерово, 2015. – 105 с.
9. Кулемзин А. М., Коняева Т. И., Алексеева Л. С. Музеи образовательных учреждений Кемеровской области. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – 72 с.
10. Кулемзин А. М., Скрыбина Л. А. О концепции создания историко-экологического музея-заповедника «Московско-Сибирский тракт» // Проблемы охраны и использования историко-культурного наследия Сибири. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1996. – С. 106–124.
11. Поленов Ф. Д. Слово о будущем // Памятники Отечества. – 1991. – № 2. – С. 4–5.
12. Ремезов С. Чертеж всех сибирских градов и земель. Атлас Азиатской России. – СПб., 1913.
13. Рожкова К. А. Они были первыми // Памятники Отечества. – 1988. – № 2. – С. 7–19.
14. Федеральный закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» (ред. от 23.07.2008 с изм. от 17.12.2009) [Электронный ресурс]. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/901820936>.

## References

1. *Zakon Rossiyskoy Sovetskoy Federativnoy Sotsialisticheskoy Respubliki "Ob okhrane i ispol'zovanii pamyatnikov istorii i kul'tury"* [The Russian Soviet Federative Socialist Republic Law "On history and culture landmarks preservation and use"]. Moscow, 1979, p. 1. (In Russ.).
2. Ionov Yu.I. *Turistskie marshruty po Kuzbassu* [Tourist tracks of Kuzbass]. Kemerovo, Kemerovskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1981. (In Russ.).
3. *Istoriko-kul'turnoe nasledie Kuzbassa: sbornik normativnykh aktov* [The historical and cultural heritage of Kuzbass: a collection of regulatory acts]. Ed by T.L. Baranova, Yu.Yu. Gizzey, V.N. Zharonkin, I.V. Zakharova. Kemerovo, 2007. 216 p. (In Russ.).
4. Karamzin N.M. *Sochineniya: v 2 tomakh* [Work in 2 volumes]. Leningrad, 1984, vol. 2. 456 p. (In Russ.).
5. *Katalog pamyatnikov istorii i kul'tury Kemerovskoy oblasti* [Kemerovo Region history and cultural landmarks catalogue]. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 1996. (In Russ.).
6. *Konventsiya "Ob okhrane nematerial'nogo kul'turnogo naslediya"* [Convention "On non-material cultural heritage protection"]. Paris, 2003. (In Russ.). Available at: [https://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/cultural\\_heritage\\_conv.shtml](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml).
7. Krotov V. Prinuditel'naya istoriya [Forced history]. *Literaturnaya gazeta* [Literary newspaper], 2011, 11-15 February. (In Russ.).
8. Kulemzin A.M. *Vos'moe chudo Kuzbassa. Shestakovskiy muzey-zapovednik: kontseptsiya sozdaniya i razvitiya* [The eighth wonder of Kuzbass. Shestokovo conservation area: creation and development concept]. Kemerovo, 2015, p. 14. (In Russ.).
9. Kulemzin A.M., Konyaeva T.I., Alekseeva L.S. *Muzei obrazovatel'nykh uchrezhdeniy Kemerovskoy oblasti* [Museums of educational institutions of the Kemerovo region]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2011. 72 p. (In Russ.).
10. Kulemzin A.M., Skryabina L.A. O kontseptsii sozdaniya istoriko-ekologicheskogo muzeya-zapovednika "Moskovsko-Sibirskiy trakt" [On the concept of "Moscow – Siberian tract" history and ecology conservation area]. *Problemy okhrany i ispol'zovaniya istoriko-kul'turnogo naslediya Sibiri* [Siberian history and culture landmarks' preservation and use problems]. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 1996, pp. 106-124. (In Russ.).
11. Polenov F.D. Slovo o budushchem [A word about the future]. *Pamyatniki Otechestva* [Monuments of the Fatherland], 1991, no. 2, pp. 4-5. (In Russ.).
12. Remezov S. *Chertezh vseh sibirskikh gradov i zemel'*. Atlas Aziatskoy Rossii [All Siberian towns and lands' drawing. Asian Russia Atlas]. St. Petersburg, 1913. (In Russ.).
13. Rozhkova K.A. Oni byli pervymi [They were the first]. *Pamyatniki Otechestva* [Monuments of the Fatherland], 1988, no. 2, pp. 7-19. (In Russ.).
14. *Federal'nyy zakon ot 25.06.2002 № 73-FZ "Ob ob"ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiyskoy Federatsii"* (red. ot 23.07.2008 s izm. ot 17.12.2009 [Federal Law no. 73-Fz dated 25.06.2002 "On the Russian Federation nations' cultural heritage objects (history and culture landmarks)", edited 23.07.2008, changes from 17.12.2009]. (In Russ.). Available at: <http://docs.cntd.ru/document/901820936>.

УДК 069

## МАЛОМОБИЛЬНЫЕ ПОСЕТИТЕЛИ В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ

**Шевлягин Арсений Андреевич**, аспирант кафедры музеологии и культурного наследия, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: [arseniishevliagin@yandex.ru](mailto:arseniishevliagin@yandex.ru)

Развитие современного российского общества в значительной степени связано с преодолением последствий духовного кризиса конца XX века. Общемировые тенденции, такие как глобализация и рост межкультурных контактов, также влияют на продолжающиеся социальные изменения, в том числе

на формирование мультикультурной среды. С учетом определения культуры, данного В. С. Степиным, такая среда в статье рассматривается как система, сложенная из всевозможных культур, одной из которых является культура маломобильных людей. Межкультурное взаимодействие с ними строится на принципах инклюзии и частично может быть реализовано музейными средствами. О достижении инклюзии в ее культурном аспекте можно судить по совокупности музейных технологий и продуктов, ориентированных на категорию лиц с ограничением подвижности. Цель работы состоит в изучении опыта отечественных музеев в обозначенной сфере и его соотнесении с разными видами доступности. Для выбранного ряда решений определяются условия их применимости и оптимальной воспроизводимости. В качестве иллюстрации эволюции инклюзии в мультикультурном пространстве приводятся примеры из деятельности музеев. Делается вывод о том, что потенциал российских музеев в работе с маломобильными людьми еще не раскрыт полностью, несмотря на богатый арсенал имеющихся практик.

**Ключевые слова:** инклюзия, доступность, культура, мультикультурная среда, пространство музея, маломобильные люди, ограничение подвижности.

## LOW-MOBILITY VISITORS IN MUSEUM'S MULTICULTURAL SPACE

*Shevlyagin Arseniy Andreevich*, Postgraduate of Museology and Cultural Heritage Department, St. Petersburg State University of Culture (St.-Petersburg, Russian Federation). E-mail: arseniishevlyagin@yandex.ru

The development of modern Russian society is largely related to overcoming the consequences of the spiritual crisis of the late 20<sup>th</sup> century. Global trends, such as globalization and the growth of intercultural contacts, also affect the ongoing social changes, including the formation of a multicultural environment. The article considers this environment as a system composed of all kinds of cultures, one of which is the culture of low-mobility people. Intercultural interaction with them is based on the principles of inclusion and partially can be realized by museum means. The achievement of inclusion in its cultural aspect can be judged by the combination of museum technologies and products focused on the category of visitors with limited mobility. The purpose of this paper is to study the experience of Russian museums in the designated area and to define its correlation with different types of accessibility. The article deals with the next accessibility components: physical, informational, psychological, which concerns personal views, and attitude-containing, which takes into account attitude of another people related to the person.

The article considers the approaches to environmental adaptation, virtualization as an alternative to the previous one and the theatre in the museum as an instrument for involvement into the culture of the museum. For the selected series of solutions, the conditions of their applicability and optimal reproducibility are determined. Evolution of inclusion in a multicultural space is illustrated with examples from the activities of museums. It is concluded that the potential of Russian museums work with low-mobility people has not yet been fully disclosed, despite the rich diversity of existing practices.

**Keywords:** inclusion, accessibility, culture, multicultural environment, museum space, low-mobility people, limited mobility.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-108-113

Попытки преодолеть духовный кризис российского общества, спровоцированный социокультурными изменениями 1990-х годов, приводят сегодня к обогащению и восстановлению

сферы духовности [8, с. 102]. Этот процесс связан с ростом уважительного отношения к иной культуре, языку, традициям, а также с плюрализацией мнений. Влияние на организацию культур-

ных взаимоотношений оказывает глобализация, вследствие которой происходит ускорение и упрощение взаимопроникновения элементов разных культур друг в друга [5, с. 47], в том числе распространение и утверждение общечеловеческих ценностей. В результате создаются предпосылки для формирования единого мультикультурного пространства.

Согласно концепции академика В. С. Степина, культура в широком понимании – это «система исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности (деятельности, поведения и общения), обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях». По мнению ученого, эти программы включают в себя совокупность «знаний, норм, навыков, идеалов, образцов деятельности и поведения, идей, гипотез, верований, целей, ценностных ориентаций и т. д.» [7].

Исходя из этого, можно сказать, что мультикультурная среда представляет собой систему, сложенную из всевозможных культур (в более узком смысле слова), существующих одновременно в данном обществе. С учетом того, что каждый человек одновременно входит в разные социальные объединения, следовательно, и в культуры, то определять их следует не по одному, а по целому ряду признаков. Например, этнонациональная культура подразумевает материальные и духовные ценности, созданные людьми, особенности менталитета, этикета, традиций и др. Существуют культуры, которые определяются причастностью людей к одной конфессии или социальному слою, а также сходными возможностями здоровья. У этих групп есть особые, свойственные им ценности, общность в системе мировоззрений, потребности в самоидентификации. Поэтому взаимодействие в рамках исходной системы затрагивает не только уровень «человек – человек» и «человек – культура», где человек – отдельная единица социума, а культура привязана лишь к конкретному народу, но и «культура – культура», где человек расценивается уже как представитель любой другой культуры.

К одной из таких категорий-культур относятся маломобильные люди, которые демонстрируют широкий социальный срез, ведь включают в себя

инвалидов с нарушениями опорно-двигательного аппарата, людей третьего возраста, беременных женщин и пр. По ряду причин люди с малой мобильностью иногда оказываются в ситуации затрудненного культурного контакта. Создание условий для диалога является обязательной частью инклюзии не только как социального, но и культурного феномена. В этом смысле формирование инклюзии есть культурогенетический процесс, выражаясь в терминологии А. Я. Флиера, поскольку он сопряжен с выработкой норм и стандартов в социально значимой области человеческой жизнедеятельности и направлен на их распространение и интеграцию в социальную практику культуры [10, с. 16].

Одну из ведущих ролей в этом явлении играет музей. Анализ опыта отечественных музеев позволяет выделить решения в сфере работы с маломобильным посетителем, которые могут быть трактованы как нормативные и эталонные, так как они являются воспроизводимыми и могут быть перенесены либо адаптированы и вариативно интерпретированы в большем или меньшем числе культурных объектов. С этой позиции один из аспектов инклюзии можно представлять в виде суммы музейных технологий и продуктов, порождаемых фактом существования группы маломобильных людей и находящихся под влиянием необходимости устранить физическую или когнитивную недоступность, увеличить привлекательность музея. Целью данной работы является обобщение некоторых практик такого рода, что дает возможность моделирования ситуаций, в которых они могут быть осуществлены, и соотнесение их с разными видами доступности.

Пространство музея постоянно развивается в соответствии с изменением представлений о культуре и признанием за каждой эпохой права на собственное видение мира, права на диалог с современной культурой. В этом пространстве человек, следуя определенному поведенческому алгоритму, имеет возможность «общаться» с уже существующими культурными реальностями [11, с. 56]. В связи с этим музей можно воспринимать как мультикультурный центр, но очевидно, что без существования универсального дизайнера он останется недостижимым для маломобильного посетителя. Доступность среды играет

роль фундамента адаптации музея к нуждам его аудитории, и её создание как способ привлечения новых социальных групп входит в ряд первоочередных направлений развития музея. Выход из этой ситуации связан с поиском дополнительного финансирования, которое музей может изыскать многими способами: путем участия в конкурсах, получения грантов и предоставления нетипичных для музейной деятельности услуг [2, с. 49], а также благодаря фандрейзингу, меценатству и обществу друзей музея. В крупных музеях, таких как Тульский государственный музей Оружия (2012), Музей Бориса Ельцина в Екатеринбурге (2015), музей-заповедник «Куликово поле» (2016), проблема доступности была решена на этапе проектирования зданий и экспозиций. Ряд музеев, расположенных в исторических зданиях, становится доступным для маломобильных посетителей в результате реконструкции и переоснащения. Примерами являются павильон «Арсенал» в музее-заповеднике «Царское село» (2016), музей-спектакль «Дом игральных карт» в ГМЗ «Петергоф» (2018). Однако для большинства музеев России, расположенных в исторических зданиях, эта проблема по-прежнему актуальна. Специалисты из Национального исследовательского университета Высшей школы экономики в 2014 году отметили в докладе «Доступность российских музеев: внутренние и внешние факторы влияния», что лишь 10 % музеев России оснащены специальным оборудованием для приема людей с физическими ограничениями (см. [3]).

Одна из задач в этом направлении, включающая инженерную часть и проработку логистики движения посетителей, – модификация музейного здания пандусами, лифтами и платформами. Для исторического пространства этот процесс неотделим от проблемы сохранения архитектурного облика памятника и целостности экспозиции. Существуют конструктивные решения данного вопроса, но целесообразность их реализации определяется популярностью музея и особенностями его размещения. Подъем и спуск человека на инвалидном кресле по лестнице интерьерного музея с большой посещаемостью может замедлить движение остальных посетителей по ней. Поэтому в таких музеях устройство лифтов является оправданным с точки зрения сохранения равномерного

туристического потока. Размещение лифта также правомерно, если здание исторически было оснащено подобными механизмами. Учитывая высокий процент иностранных туристов, для многих из которых наличие безбарьерной среды в музее кажется естественным, лифт однозначно окажется востребованным.

В музеях с неинтерьерными историческими лестницами сегодня устраиваются управляемые сотрудником мобильные подъемные платформы, как это сделано в Государственном Русском музее или Государственном Эрмитаже, и компактные подъемники, способные двигаться по кривой с малым радиусом поворота, пример тому – музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. В случае невозможности архитектурного вмешательства доступ маломобильному посетителю может быть обеспечен вспомогательными средствами, не меняющими облик среды. К ним относятся разборные пандусы, специальные лестничные гусеничные подъемники и ступенькоходы, которые сегодня применяются в разных музеях России, среди них: Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве, Приморский государственный музей имени В. К. Арсеньева во Владивостоке, Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачёва. Такими приспособлениями управляет сотрудник музея, от которого особенность конструкции не требует обладания грубой силой. Благодаря этим механизмам и помощи сопровождающего маломобильный посетитель может подняться даже по узкой лестнице. Приведенные выше примеры отражают музейный «арсенал» распространения таких приспособлений: это прежде всего художественные, краеведческие, исторические музеи, в которых доля постоянного потокового экскурсионного движения значительно меньше, чем во многих дворцах-музеях, за счет диверсификации тематических маршрутов и гораздо большего числа индивидуальных посетителей.

Альтернативным вариантом безбарьерной среды становится виртуализация музейных предметов и экспозиций, что расширяет доступность музея в информационном, географическом и социальном плане [12, с. 15]. Так, ГМЗ «Петергоф» создал виртуальную выставку «Китайская ширма

XVIII века», которую можно было «посетить» с устройства с выходом в Интернет. Полноценная трехмерная виртуализация музейного пространства подключает механизм когнитивной доступности, поскольку устраняет из диалога между музеем и посетителем все внешние «раздражители». Эта технология вкупе с использованием специального прибора – очков виртуальной реальности или информационной перчатки, которые передают даже тактильные ощущения [4, с. 325], может дать полное и реальное погружение в пространство музея без физического перемещения человека. Нам видится, что особую ценность 3D-туры с описаниями экспонатов имеют в исторических, этнографических, художественных музеях, где экспозиция обладает насыщенным предметным рядом и есть потребность в детальном созерцании экспоната.

Перенос музея в цифровой мир теоретически может быть реализован везде, но он односторонне репрезентативен и исключает живое общение. Гораздо более сложен обратный процесс: обеспечить «присутствие» человека в реальности с помощью технологий. В России на данный момент применение современных средств в музейной работе еще не достигло такого уровня, поэтому в качестве иллюстрации эволюции инклюзии приведем Музей ван Аббе (Van Abbemuseum) в Нидерландах, посвященный современному искусству. Человек, желающий осмотреть экспозицию или прослушать «живую» экскурсию, может исследовать музей самостоятельно с помощью специального робота, способного свободно перемещаться по музею. Посетитель дистанционно, с личного компьютера, управляет виртуальным посредником, который передает звук и изображение к сопровождающему музейному сотруднику и обратно, благодаря чему реализуется полноценный диалог.

Достижение инклюзии предполагает обеспечение доступности и на уровне уважительного отношения со стороны окружающих, в музее это в первую очередь – сотрудники и другие посетители. Невнимание к индивидуальным потребностям посетителей, которые мало знакомы с деятельностью культурных учреждений и не имеют полного представления о том, чего ждать от посещения, может болезненно отразиться на них

[7, с. 57]. Преодолеть порог страха вхождения в культуру музея могут помочь практики проведения концертов и спектаклей, ориентированных на зрителя независимо от его социальной принадлежности и создающих атмосферу, в которой различия в физических возможностях не чувствуются. Исследователь В. С. Малеев справедливо утверждает, что интеграция театра и музея может носить чисто технический характер, но может представлять органический синтез, дающий «перспективный культурный опыт» [6, с. 115]. В первом случае музей становится лишь площадкой или декорацией для некоего спектакля или музыкального мероприятия, во втором – музей и действо дополняют друг друга и воспринимаются целостно. В обоих случаях театр в музее – путь к взаимодействию с местным сообществом и повторному привлечению посетителя в целом. Тематически связанный с экспозицией спектакль усиливает заложенную в неё эмоциональную составляющую, а литературная основа театрального сюжета, на наш взгляд, особенно сближает театр и литературный музей. Пример тому – театры в музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме, в литературно-мемориальном музее Достоевского, в музее-квартире А. Н. Толстого в Москве.

Культурная инклюзия – процесс, который не ограничивается созданием безбарьерной среды. Он включает в себя средства формирования психологической (со стороны субъекта), отношенческой (со стороны окружения), информационной доступности. В рамках статьи не рассматривалась экономическая политика музеев, в то время как финансовую доступность стоит считать одной из основополагающих при взаимодействии с маломобильными людьми. Не претендуя на исключительность выводов, можно утверждать, что при разнообразии существующих музейных практик их потенциал в работе с маломобильными людьми еще не раскрыт полностью. Проецирование накопленного опыта на новую аудиторию и учреждения ведет к осуществлению и интенсификации процесса культурной инклюзии, а также формирует мультикультурный, соборный музей, «построенный на равных возможностях для всех, на объединении, а не разъединении людей и культур» [1, с. 171].

## Литература

1. Бонами З. А. Как читать и понимать музей. Философия музея. – М.: АСТ, 2018. – 224 с.
2. Гиль А. Ю. Изменения в деятельности музеев с учетом тенденций развития современного общества // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2012. – № 364. – С. 49–53.
3. Гринкевич В. В. Семидесяти процентам россиян музеи не интересны [Электронный ресурс] // Науч.-образов. портал IQ НИУВШЭ. – URL: <https://iq.hse.ru/news/177666954.html> (дата обращения: 18.10.2019).
4. Дедов С. Г., Фокин А. А. Виртуализация музейного пространства // Царскосельские чтения. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2010. – С. 322–325.
5. Касаткин П. И. Глобализация культуры: проблемы и перспективы // Власть. – 2017. – № 8. – С. 40–48.
6. Малеев В. С. Музей и театр на пути к единству: поиск синтетических форм // Вестн. Москов. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 4 (84). – С. 113–122.
7. Саймон Н. Партиципаторный музей. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 440 с.
8. Степин В. С. Культура [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b379ecd7a2f7c0c5fb64b> (дата обращения: 01.12.2019).
9. Турсунова Р. Ю. Основные концепции Духовного возрождения // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – 2012. – № 33 (287). – С. 98–102.
10. Флиер А. Я. Культурогенез. – М., 1995. – 128 с.
11. Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н. Музейно-педагогическая мысль в России. Исторические очерки / С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2006. – 272 с.
12. Шляхтина Л. М. Социальные практики современного музея: границы доступности // Вопр. музеологии. – 2014. – № 2 (10). – С. 10–15.

## References

1. Bonami Z.A. *Kak chitat' i ponimat' muzey. Filosofiya muzeya [How to read and understand the museum. Museum philosophy]*. Moscow, AST Publ., 2018. 224 p. (In Russ.).
2. Gil A.Yu. *Izmeneniya v deyatelnosti muzeev s uchetom tendentsiy razvitiya sovremennogo obshchestva [Transformations of museum activity in conditions of contemporary society development]*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University]*, 2012, no. 364, pp. 49-53. (In Russ.).
3. Grinkevich V.V. *Semidesyati protsentam rossiyan muzei ne interesny [Seventy Percent of Russians Not Interested in Museums]*. *Nauchno-obrazovatel'nyy portal IQ Natsional'nyy issledovatel'skiy universitet "Vysshaya shkola ekonomiki" [Scientific and Educational Portal IQ National Research University "Higher School of Economics"]*. (In Russ.). Available at: <https://iq.hse.ru/news/177666954.html> (accessed 18.10.2019).
4. Dedov S.G., Fokin A.A. *Virtualizatsiya muzeynogo prostranstva [Museum space virtualization]*. *Tsarskosel'skie chteniya [Tsarskoye Selo readings]*. St. Petersburg, Pushkin Leningrad State University Publ., 2010, pp. 322-325. (In Russ.).
5. Kasatkin P.I. *Globalizatsiya kul'tury: problemy i perspektivy [Globalization of culture: problems and prospects]*. *Vlast' [Power]*, 2017, no. 8, pp. 40-48. (In Russ.).
6. Maleev V.S. *Muzey i teatr na puti k edinstvu: poisk sinteticheskikh form [Museum and theater on the way to unity: search for synthetic forms]*. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Moscow State University]*, 2018, no. 4 (84), pp. 113-122. (In Russ.).
7. Saymon N. *Partitsipatornyy muzey [Participatory Museum]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2017. 440 p. (In Russ.).
8. Stepin V.S. *Kul'tura [Culture]*. *Novaya filosofskaya entsiklopediya [New encyclopedia of philosophy]*. (In Russ.). Available at: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b379ecd7a2f7c0c5fb64b> (accessed 01.12.2019).
9. Tursunova R.Yu. *Osnovnye kontseptsii dukhovnogo vrozozhdeniya [Basic concepts of spiritual revival]*. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Chelyabinsk State University]*, 2012, no. 33 (287), pp. 98-102. (In Russ.).
10. Flier A.Ya. *Kul'turogenез [Cultural genesis]*. Moscow, 1995. 128 p. (In Russ.).
11. Shlyakhtina L.M., Mastenitsa E.N. *Muзейno-pedagogicheskaya mysl' v Rossii. Istoricheskie ocherki [Museum-pedagogical thought in Russia. Historical essays]*. St. Petersburg, St. Petersburg State University of Culture Publ., 2006. 272 p. (In Russ.).
12. Shlyakhtina L.M. *Sotsial'nye praktiki sovremennogo muzey: granitsy dostupnosti [Social practices of the contemporary museum: the boundaries of accessibility]*. *Voprosy muzeologii [The Problems of Museology]*, 2014, no. 2 (10), pp. 10-15. (In Russ.).

УДК 069

## ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЕ РЕШЕНИЕ КАК ОБРАЗУЮЩАЯ ДОМИНАНТА ЭКСПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

*Тимофеева Алла Леонидовна*, аспирант, старший преподаватель, Алтайский государственный институт культуры (Барнаул, РФ). E-mail: rp.mel@ya.ru

В современной музеологии существует несколько концепций, которые стремятся дать исчерпывающее объяснение роли посетителя в экспозиции. Теории музейной коммуникации посвящено большое количество исследований, и данная концепция давно утвердилась в музейном сообществе в качестве господствующей. Но, помимо данной модели, существует ещё одна теория, которая достаточно полно описывает экспозиционную деятельность музеев и их взаимодействие с аудиторией – концепция художественно-образного решения.

Цель работы автор сформулировал следующим образом: проанализировать причины, способствующие формированию концепции художественно-образного решения, которая получила широкое применение в современной экспозиционной деятельности музеев, и отношение концепции к теории музейной коммуникации. В качестве предпосылок формирования концепции художественно-образного решения автор выделяет феномен культурного симбиоза, который проявил себя в интеграции музейных и театральных учреждений, тенденцию к контекстуальности и отдельно рассматривает тяготение музейного дизайна к сценографии.

Анализируя связи между музейным предметом и посетителем, автор предполагает, что в данном аспекте теория художественно-образного решения вполне согласуется с теорией музейной коммуникации. Механизм взаимодействия музея и посетителя усложнился и как никогда требует комплексного подхода к своему пониманию. Теория художественно-образного решения является автономной моделью для осмысления экспозиционной деятельности музеев в самом широком понимании.

**Ключевые слова:** музейная театрализация, театрализованные музейные программы, музейный сценарий, музейный дизайн.

## ARTISTIC AND IMAGINATIVE SOLUTIONS AS FORMING THE DOMINANT EXPOSITION OF MODERN MUSEUM

*Timofeeva Alla Leonidovna*, Postgraduate, Sr Instructor, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: rp.mel@ya.ru

There are few ideas in the theory of actual museology that seek to provide a comprehensive explanation of role of a visitor in the exhibit. A large number of explorations have been devoted to the theory of museum communication, and this theory has long been fixed in the museum community as the dominant one. However, in addition to this model, there is another theory that fully describes the exhibition activities of museums and their interaction with the audience: the concept of artistic and imaginative solutions.

The author formulated the purpose of article as follows: to analyze the reasons that contribute to the formation of the concept of artistic and imaginative solutions, which has been widely used in modern museum exposition activities and the relationship of the concept to the theory of museum communication. The author lists the following reasons. The phenomenon of cultural symbiosis, which manifested itself in the integration of museum and theater institutions, the tendency to contextuality as prerequisites for the formation of the concept of artistic and imaginative solutions, and separately considers the attraction of museum design to scenography.

In the process of analyzing the relationship between the museum object and the visitors, the author suggests that in this aspect, the theory of artistic and figurative solutions is quite consistent with the theory of museum communication. The mechanism of interaction between the museum and the visitor becomes more complex and requires a comprehensive approach to its understanding. The theory of artistic and figurative solutions is an autonomous model for understanding the exposition activity of museums in the broadest sense.

**Keywords:** museum theatricalization, theatrical museum programs, museum script, museum design.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-114-118

Современная экспозиционная практика основана на принципах музейной коммуникации, которая включает в свою структуру разные концептуальные решения в области построения и организации музейного пространства. Одним из них является концепция художественно-образного решения, зерно которой составляет заимствование элементов из театральной и праздничной режиссуры в область организации экспозиционного пространства музеев. Следует отметить, что концепция художественно-образного решения экспозиции требует анализа и обобщения. Данный подход можно определить как автономную, самодостаточную концепцию, в рамках которой музейный предмет предстает «актёром», экспозиция – «спектаклем» а куратор выставки – «режиссером». В таком ракурсе все музейные предметы «играют» общий «спектакль» перед зрителями – посетителями музея. «Театральные либретто и сценарии всегда пишут профессионалы, а профессиональные актеры затем претворяют в жизнь какую-то историю. Нашими актерами являются наши коллекционные предметы, которым мы должны помочь войти в смысловой образ, отладить и настроить их, чтобы они впоследствии могли “профессионально играть”, то есть осуществлять коммуникацию» [3, с. 115].

Отдельно стоит упомянуть связь между сценариями экспозиции и театрализованного представления. Во-первых, оба документа носят одно и то же название («сценарий»), а исследователи в области музейной теории признают, что «позаимствовали» термин из сценических искусств. Прежде чем сценарист (или режиссер) напишет сценарий театрализованного представления или праздника, он всегда чётко формулирует тему, которая является своеобразным фундаментом для будущего творения. Я. Долак подчеркивает, что

кураторы при проектировании выставки часто совершают ошибку, недостаточно чётко формулируя тему сценария: «Как будто сама по себе избранная нами тема не достаточно широка, поэтому нам нужно обязательно включить наши экспонаты в комплекс “более широких связей”» [3, с. 112]. Из-за этого сценарий экспозиции содержит в себе большое количество избыточной информации, которая может привести к ошибкам в интерпретировании посетителями замысла выставки.

В данном аспекте вопроса актуальным является выявление предпосылок, способствовавших формированию концепции художественно-образного решения экспозиции как интеграции музейных и театральных форм в современное музейное пространство.

Первой предпосылкой, способствующей формированию концепции художественно-образного решения, по нашему мнению, является процесс интеграции музейных и театральных объединений. Данную тенденцию можно отнести к концепции культурного симбиоза, в основу которой положен биологический термин: «Симбиоз – (от греч. *symbiosis* – совместная жизнь). Сожительство двух организмов разных видов, приносящее им взаимную пользу» [2]. На современном этапе многие исследователи придерживаются мнения о том, что интеграция театральных и музейных форм является актуальной тенденцией, например, Ю. Шагунова в своей публикации выделяет четыре модели взаимодействия учреждений культуры, среди которых, по мысли исследователя, наиболее плодотворной для музея является взаимовыгодное объединение музея и театрального учреждения: «Их сотрудничество порой не только даёт красивый и эффективный результат, но и наполняет совместную деятельность новым смыслом, и более того – дарит участникам ре-

шение очень важных стратегических вопросов» [8, с. 4]. Можно отметить, что союз музейных и театральных учреждений актуализировал появление синтезированного продукта – театрализованных музейных программ. Необходимо подчеркнуть, что по данной теме имеются публикации, авторы которых исследуют особенности становления музея и театра. Так, А. Ю. Исайкина в своей работе достаточно подробно анализирует процесс формирования феноменов театра и музея из общей культурной протосреды: «В священных праздничных шествиях и религиозных процессиях, выросших в классический греческий театр, процедура выставления на всеобщее обозрение, перенесения и показа священных предметов становится необходимым элементом действа, которое несёт в себе сакральное значение» [4, с. 50].

Во многих российских музеях в течение десятков лет успешно существуют театральные объединения. Цели их работы музейные сотрудники определяют по-разному. Так, специалисты Государственного мемориального историко-художественного и природного музея-заповедника В. Д. Поленова определяют цель существования театра в своём музее следующим образом: «Главная цель, которая стоит и перед педагогами, и перед музейными работниками, – научить человека творческому отношению к жизни» [6, с. 77]. Коллектив «Чеховской студии» – профессионального театра в составе Государственного литературно-мемориального музея-заповедника А. П. Чехова «Мелихово» – определяет цель своей деятельности так: «“остановить” время, приблизить нас, нынешних гостей, к былым обитателям, как бы породнив с ними» [6, с. 29]. Основная задача Мемориального комплекса Андрея Панина (г. Кемерово) заключается в том, чтобы «стать уникальным общественным явлением... местом встречи творческих, креативных личностей культуры и искусства, принимающих активное участие в реализации образовательной, воспитательной, научно-исследовательской, творческой, культурно-просветительской функций, а также в формировании духовной культуры личности и общества, в развитии театрального искусства, культурной жизни Кузбасса, на примере биографии земляка, известного актера театра и кино Андрея Панина» [7]. Цель деятельности театральной студии «Сибирячок» при Красно-

ярском краевом краеведческом музее – «глубже познакомить посетителей, прежде всего молодежь, с наследием сибирских писателей, раскрыть глубину их образов, способствовать пониманию исторического контекста, развивать творческий потенциал участников» [9, с. 63]. Необходимо отметить, что именно музейные учреждения формируют на своей базе отделы, ориентированные на театральную деятельность. Администрация музеев заинтересована в расширении форм, направлений культурно-образовательной и рекреационной деятельности. В то же время следует отметить, что профессиональные театры пока не организуют в своих стенах полноценные музейные центры.

Анализ процесса симбиоза театральных и музейных учреждений позволяет сформулировать следующие выводы. Во-первых, объединение институтов музея и театра в одну уникальную общность актуализировало внедрение элемента театрализации в структуру музейных мероприятий. Во-вторых, именно музей являлся своеобразным «инициатором» включения в свою деятельность элемента театра, что позволило разнообразить коммуникационную работу музейного учреждения, преобразовав его в многофункциональный культурный центр. В-третьих, интеграционные процессы между учреждениями культуры и искусства формируют современное культурное пространство, определяя его как особую среду, в которой развиваются синкретичные формы учреждений культуры.

Второй предпосылкой формирования концепции художественно-образного решения является тенденция к контекстуальности, понимаемой как «зависимость» музейного предмета от контекста выставки. Так, Ян Долак, сопоставляя произведения искусства и музеефицированные предметы, отмечает, что «создатель средневековой посуды не был художником. Поэтому его посуда (ее осколки) должна занять ту позицию, где она сообщит нам то, что мы желаем знать. Неслучайно музееведение переняло театральные термины, такие как либретто, сценарий и т. п.» [3, с. 110]. Можно провести своеобразную параллель между предметами в экспозиции и актёрами в канве спектакля. Каждому музейному предмету отведена своя «роль», которую он исполняет

в ходе спектакля-выставки и благодаря которой предмет открывается зрителю в новом смысловом качестве.

Третья предпосылка содержится в области музейного дизайна, точнее, в том его направлении, которое связано со структуральным и образным экспозиционным решением. Современные исследователи все теснее сопрягают оформление экспозиции со сферой сценографии. Е. А. Безрукова в своей статье выделяет два этапа в деятельности отечественных музейных дизайнеров [1]. Первый этап приходится на первую половину XX века, когда музейный предмет являлся центром экспозиции, который определенным образом диктовал всё сопутствующее оформление. Для современного музейного дизайна характерно равное распределение акцентов на все элементы выставки: «современная экспозиция призвана доставлять удовольствие, радость, ощущение праздника, а поэтому все в ней должно быть интересно» [1, с. 77]. В качестве примера можно привести оформление выставки Государственного музея-заповедника «Петергоф» [5]. Администрация музейного комплекса привлекла к работе не просто высококлассных художников, а театральных художников по свету, сценографии, костюмам и т. д. для реализации историко-культурного проекта «Государевы потехи», включающего девять экспозиций, из которых наиболее интересной для нас явилась «Там одна забава следует за другою...», посвященная истории Петергофского Оперного дома, принадлежащего императрице Елизавете Петровне. Выставочный зал обустроен в виде театральной сцены, где в роли своеобразных кулис выступают витрины, внутри которых выставлены манекены, облаченные в сценические костюмы; элементы оформления сцены – верхние падуго – представлены в виде облаков; на полу через стеклянные «окна» можно увидеть элементы механизма, который приводит в движение части сцены; и, наконец, в самой глубине зала роль сцены выполняет большая

затейливая ширма, над которой публике демонстрируют кукольный спектакль-балет, в основе которого лежит древнегреческий миф о Персее. Данный пример оформления выставочного зала показателен тем, что он органично соединяет в себе как элементы сценического действия, так и демонстрацию музейных экспонатов.

Теория музейной коммуникации часто рассматривает отношения посетителя с музейным предметом только как невербальный канал общения. Но, поскольку современный коммуникационный процесс в музее включает в себя и концепцию художественно-образного решения пространства, необходимо признать, что механизм взаимодействия музея с посетителем является многоуровневой структурой и как никогда требует особого подхода к осмыслению. Согласно теории музейной коммуникации взаимодействие посетителя и музейного предмета представляет собой канал общения, в котором музейный специалист является «отправителем» своеобразного «послания», закодированного в изобразительном ряде экспозиционного пространства. Посетитель музея – адресат сообщения – должен декодировать это послание. В современном музее «сообщение» может быть оформлено и передано посредством театрализованного представления, в котором используются не только музейные предметы, но и целый ряд художественных выразительных средств (точнее, такие выразительные средства режиссуры, как актёры, звук, свет, оформление сценического пространства и прочее).

Следовательно, можно говорить об организации в экспозиционном пространстве группы разнообразных каналов восприятия, которые в своей совокупности сконцентрированы на принципах и элементах театрализованного представления. Таким образом, можно предположить, что концепция художественно-образного решения экспозиции не только не противоречит теории музейной коммуникации, но существенно расширяет и наполняет её посредством театрализации.

#### Литература

1. Безрукова Е. А. Роль дизайнера экспозиции в современной практике музейной деятельности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 75–80.
2. Биологический энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – URL: <https://gufo.me/dict/biology/симбиоз> (дата обращения: 28.01.2020).
3. Долак Я. Музейная экспозиция – музейная коммуникация // Вопр. музеологии. – 2010. – № 1. – С. 106–117.

4. Исайкина А. Ю. Музей и театр: исторические параллели // Вестн. Москов. гос. ун-та культуры и искусств. – 2007. – № 1. – С. 50–53.
5. Кальницкая Е. Я. Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Серия 15, Искусствоведение. – 2018. – № 3. – С. 480–507.
6. Каштанова Е. Е. Театр в усадьбе Поленова // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2010. – № 5. – С. 76–80.
7. Ковешникова Е. А. Концепция создания мемориального музея актера театра и кино Андрея Панина как практика сохранения культурного наследия // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2014. – № 3(15). – С. 71–77.
8. Шагунова Ю. Театр + музей, кафе + библиотека... // Праздник. – 2015. – № 8. – С. 4–6.
9. Швецова О. Дети – детям, доступно и всерьез... // Музей. – 2017. – № 11. – С. 63–66.

#### References

1. Bezrukova E.A. Rol' dizaynera ekspozitsii v sovremennoy praktike muzeynoy deyatelnosti [The part of a designer in exposition of modern practice of museum activity]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 40, pp. 75-80. (In Russ.).
2. *Biologicheskii entsiklopedicheskiy slovar' [Encyclopaedic dictionary of biology]*. (In Russ.). Available at: <http://gufo.me/dict/biology> (accessed 28.01.2020).
3. Dolak Ya. Muzeynaya ekspozitsiya – muzeynaya kommunikatsiya [Museum communication museum presentation]. *Voprosy muzeologii [The Issues of Museology]*, 2010, no. 1, pp. 106-117. (In Russ.).
4. Isaykina A.Yu. Muzei i teatr: istoricheskie paralleli [Museum and theater: historical analogy]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]*, 2007, no. 1, pp. 50-53. (In Russ.).
5. Kalnitskaya E.Ya. Teatral'naya rezhissura kak metod dizaynerskogo proektirovaniya muzeynogo prostranstva [Theatrical staging as a method of museum space designer's projecting]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta [Vestnik of Saint Petersburg University Arts]*, 2018, no. 3, pp. 480-507. (In Russ.).
6. Kashtanova E.E. Teatr v usad'be Polenova [Theater in the manor of Polenov]. *Spravochnik rukovoditelya uchrezhdeniya kul'tury [Guide of the Director of the cultural institution]*, 2010, no. 5, pp. 76-80. (In Russ.).
7. Koveshnikova E.A. Kontseptsiya sozdaniya memorial'nogo muzeya aktera teatra i kino Andrey Panina kak praktika sokhraneniya kul'turnogo naslediya [Conception of creation of memorial museum of actor of theatre and cinema Andrey Panina as practice of maintenance of cultural heritage]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History]*, 2014, no. 3, pp. 71-77. (In Russ.).
8. Shagunova Yu. Teatr + muzey, kafe + biblioteka... [Theater + museum, coffeehouse + library...]. *Prazdnik [Event]*, 2015, no. 8, pp. 4-6. (In Russ.).
9. Shvetsova O. Deti – detyam, dostupno i vser'ez... [Childrento children, accessible and serious...]. *Muzey [Museum]*, 2017, no. 11, pp. 63-66. (In Russ.).

УДК 902:069

## АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ РЕКОНСТРУКЦИИ В МУЗЕЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО ДЕРЕВА «ТАТАРСКАЯ СЛОБОДКА» НА ТЕРРИТОРИИ ОБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ «ОСТРОВ-ГРАД СВИЯЖСК»

*Краснова Екатерина Юрьевна*, аспирант кафедры истории, философии и культурологии, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: [polyanina\\_e@mail.ru](mailto:polyanina_e@mail.ru)

В последнее время в российской музейной практике возрастает интерес к различного рода реконструкциям. В том числе к воспроизведению облика исчезнувших памятников истории и культуры. Данная статья посвящена реконструкциям в археологии на примере экспозиции музея археологического

дерева «Татарская слободка». Он находится на территории музея-заповедника «Остров-град Свияжск» в Республике Татарстан. Это уникальное музейное пространство, в котором демонстрируются разнообразные виды археологических реконструкций: натурные (реконструкция интерьера, реконструкции-инсталляции, макеты), графические и виртуальные.

В экспозиции музея представлена реконструкция археологического раскопа площадью 900 квадратных метров, где показаны остатки деревянных построек XVI–XVIII веков в том виде, в каком они были зафиксированы при полевых исследованиях. Одним из эксклюзивных проектов этого музея является 21-метровое анимированное панно «Свияжск XVII века», которое получило награду Международного комитета по аудиовизуальным, новым технологиям и социальным медиа AVICOM Международного союза музеев в номинации «Цифровой интерактив».

В результате анализа представленных реконструкций было установлено, что в музее археологического дерева «Татарская Слободка» реализован гармоничный музейный комплекс, где сочетаются различного вида археологические реконструкции. Их можно квалифицировать и как полноценные музейные экспонаты, и как вспомогательный материал. Подобная практика в экспозиции музея в итоге позволяет более доступно и подробно представить разнообразный материал.

**Ключевые слова:** археология, археологический музей, деревянные постройки, Свияжск, экспозиция, реконструкция.

## ARCHAEOLOGICAL RECONSTRUCTIONS IN THE MUSEUM OF THE ARCHAEOLOGICAL TREE “TATAR SLOBODA” ON THE TERRITORY OF THE OBJECT OF CULTURAL HERITAGE “OSTROV-GRAD SVIYAZHSK”

*Krasnova Ekaterina Yuryevna*, Postgraduate of Department of History, Philosophy and Culturology, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: polyanina\_e@mail.ru

Recently, there has been increasing interest in various types of reconstructions in Russian Museum practice. That goes also for the reproduction of disappeared historical and cultural monuments. This article is devoted to reconstructions in archeology on the example of the exposition of the Museum of the Archaeological Tree “Tatar Sloboda.” It is located on the territory of the Art Museum-Reserve “Ostrov-Grad Sviyazhsk” in the Republic of Tatarstan. This is a unique museum area that demonstrates various types of archaeological reconstructions: full-scale (interior reconstruction, installations, layouts), as well as graphic and virtual reconstructions.

The Museum’s exposition presents a reconstruction of an archaeological excavation of 900 square meters area, which shows the remains of wooden buildings of the XVI-XVIII centuries in the same form as they were found during the field research. “Sviyazhsk of the XVII century,” a 21-meter animated panel, is one of the exclusive projects of the museum. It received the award of the International Committee for Audiovisual, New Technologies and Social Media, AVICOM of the International Association of Museums in the “Digital Interactive” category.

The analysis of the presented reconstructions has shown that the Museum of the Archaeological Tree “Tatar Sloboda” is a balanced museum complex with the various types of archaeological reconstructions. They can be qualified as a full-fledged museum exhibit as well as additional material. As a result, such practice allows the museum’s exposition to present the variety of its material in a more accessible and detailed way.

**Keywords:** archeology, archaeological museum, wooden buildings, Sviyazhsk, exposition, reconstruction.

В настоящее время в России большое внимание начинает уделяться археологическим музеям. Археологический музей – исторический музей, осуществляющий собирание, хранение, изучение и экспонирование археологических источников, а основу его собрания составляют предметы, обнаруженные в процессе исследования памятников археологии [5, с. 45]. На примере Государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника «Остров-град Свияжск» (Республика Татарстан) демонстрируются большие возможности в развитии этого направления музейной деятельности. Включение Успенского собора, расположенного на территории острова, в Список культурного наследия ЮНЕСКО в 2017 году дало толчок к новым достижениям в сфере музейного строительства [10, с. 87]. Одним из таких объектов стал первый в России музей археологического дерева «Татарская слободка», который был открыт 5 сентября 2018 года.

Общая площадь музея более 2500 квадратных метров. Основная экспозиция условно разделена на две части. Первая, расположенная в центре, – «Археологический раскоп». Вторая часть – традиционная – расположена на галерее, окружающей центральную часть. В ней материал сгруппирован по тематическим блокам, разделенным на несколько тем. Это в целом интересный пример визуализации археологии как науки в экспозиционном пространстве музея [8, с. 20].

На данной музейной площадке показан оптимальный способ актуализации археологических артефактов, который ориентирован на сохранение подлинных объектов наследия [1, с. 126]. Археологические памятники находятся в особом положении для наблюдения и тем более демонстрации музейными средствами, так как их визуально нельзя видеть: они незаметны на поверхности, скрыты травяным покровом или находятся под застройкой [9, с. 112]. С этой точки зрения сам музей археологического дерева «Татарская слободка» можно рассматривать, как реконструкцию археологического памятника: его внешний фасад выполнен наподобие холма и не выбивается из природного ландшафта, располагаясь на фоне Услонских гор на краю острова. А его внутреннее содержание – это все, что было скрыто от глаз людей под слоем земли как в археологической реальности.

Реконструкция – это «научно аргументированное восстановление облика поврежденного или разрушенного памятника истории и культуры» [6, с. 136]. В музее в целом и в музее «Татарская слободка» можно выделить такие виды реконструкций, как: натурные (реконструкция интерьера, реконструкция-инсталляция, макеты), графические (рисунки и чертежи) и виртуальные (инновации в использовании специально созданных мультимедийных виртуальных продуктов) [7, с. 152].

Натурная реконструкция интерьера воссоздает в натуральную величину реальную обстановку, в данном случае – археологического раскопа с подлинными артефактами – это центральная часть экспозиции. Здесь, как и на настоящем раскопе (площадь 900 квадратных метров), из 79 обнаруженных построек демонстрируется 45 сооружений, оград и дворовых настилов. Вдоль обнаруженной при раскопках улицы был установлен стеклянный настил, по которому можно пройти и поближе рассмотреть древние постройки. Общий свет в экспозиции приглушенный, но для более детального рассмотрения и понимания общей картины каждый объект выделен точечным освещением. Интересным решением было условное многоуровневое разделение объектов по строительным горизонтам: нижний ярус – XVI век, на подиуме – XVII век, на подвесах – XVIII век. Также в углу раскопа воспроизвели полевую рабочую обстановку археолога.

Натурная реконструкция-инсталляция находится в определенном тематическом экспозиционном комплексе, «где музейные предметы представлены в среде своего бытования благодаря воспроизведению существовавших между ними связей» [5, с. 354]. К данному виду можно отнести художественное оформление входной зоны музея перед основным залом экспозиции, где проектировщики на плоскости стены воссоздали слои культурных отложений Свияжска в музейном пространстве, поскольку они уникальны для нашего региона: в раскопе был «влажный» культурный слой, в котором сохраняются недолговечные органические останки. В стену вмонтированы экраны, которые демонстрируют процесс археологических исследований, а на стенде демонстрируется план построек по периодам строительства:

1) конец XVII – начало XVIII века, 2) середина XVII – конец XVII века, 3) начало XVII – середина XVII века, 4) середина XVI – начало XVII века.

Натурные реконструкции представлены макетами – трехмерными изображениями подлинников, воспроизводящих, как правило, их внешние формы с допустимой долей условностей и в соответствующем масштабе [3, с. 50]. В фойе музея представлен деревянный макет реконструкции застройки Свяжского посада конца XVII века на участке археологического раскопа в масштабе 1:15. Он заранее знакомит посетителей с объектом экспозиции и помогает представить, как было «вживую» в реконструированном археологическом раскопе. Располагается макет на открытом постаменте, который вмонтирован в стену с прозрачным ограждением с одной стороны. Авторы – А. В. Попов (архитектор, реставратор, автор научной концепции), А. С. Старков (археолог). Тему средневекового деревянного зодчества раскрывают макеты Троицкой церкви первой половины XVII века и конца XVII века, выполненные в масштабе 1:10 на постаментах с прозрачными ограждениями, с возможностью кругового обзора. Автор А. В. Попов.

В открытом доступе вдоль витрин на постаментах экспонируются макеты фрагментов избы, демонстрирующие технологические приемы средневекового плотничества: рубка угла «в обло с остатком» (более 90 % построек в Свяжске), рубка угла «в лапу» (одна постройка XVII века), рубка угла «в охряпку», доски – «тесины» (еловые, липовые, дубовые), колотая плаха, теска по технологии XVI–XVII веков, спилы стволы (дуб, ель, сосна и липа); фрагменты построек: желобленный тес для крыши, пол, завалинка (подобная конструкция выявлена в нижней части деревянных построек XVII века), дверь, окно; а также плотницкие инструменты.

Графические реконструкции, разъясняющие и дополняющие экспонаты и макеты, иллюстрируют сюжеты использования орудий труда, чертежи частей разнообразных построек, а также чертежи Троицкой церкви первой половины и конца XVII века. Автор А. В. Попов.

В конце экспозиции в нише стены за стеклом выполнен рисунок, на котором закреплены подлинные археологические находки, обнаруженные на территории острова [2, с. 97]. Это реконструк-

ция костюмов – мужского, женского и детского, – которые позволяют представить образ горожан XVI–XVII веков.

Виртуальная реконструкция – 3D-реконструкция объектов историко-культурного наследия, которая может «не только наглядно демонстрировать внешний облик, но и визуализировать различные гипотезы, связанные с представленным объектом» [4, с. 303]. В музее археологического дерева – это 21-метровое анимированное панно «Свяжск XVII века» – монументальное художественное произведение, соединяющее традиционные техники изобразительного искусства, анимацию и компьютерные технологии. Здесь показана реконструкция облика города и быта его жителей на основе исторических источников с 450 персонажами в сопровождении приглушенных звуковых эффектов (ржание лошади, стук топора и т. д.). Мультимедийная реконструкция создавалась на основе Писцовой книги города Свяжска 1565–1567 годов, исторических планов и гравюр XVII–XIX веков, материалов археологических раскопок, проводимых в 1970–2018 годах.

Удобно и функционально обустроено музейное пространство между панно и «Археологическим раскопом». Их объединяют своеобразные ступени, которые одновременно служат как местом отдыха при изучении «Свяжска XVII века», так и обзорной площадкой на него и реконструкцию раскопа.

Каждую витрину дополнительно сопровождают интерактивные информационные экраны, выполненные в едином стиле. Они детально и наглядно раскрывают определенные темы: реконструкция археологических слоев, методы археологического датирования, деревянное зодчество (строительные материалы), плотницкое дело (узлы и соединения, обработка древесины, инструменты плотника). Посетитель музея может выбрать наиболее удобный способ получения информации: при схематичном изучении и просмотре реконструкции чертежа или специально снятых видеороликов. Экран с реконструкцией археологических слоев наглядно демонстрирует, как менялось расположение построек в зависимости от периода.

На отдельном постаменте напротив виртуальной реконструкции Свяжска XVII века создана интерактивная игра «Стань свяжцем»,

в которой можно создать персонажа определенной социальной категории, с моментальной фотографией своего лица, а также выбрать себе дом и место проживания на острове Свяжск.

Ряд небольших деталей, которые стоит отметить, касаются чтения этикетаж и осмотра реконструкций. Распечатанные на прозрачной пленке ведущие тексты на стеклянных ограждениях археологического раскопа плохо видны. Из-за перегрузки большим количеством подлинных археологических находок и неяркого цветового решения фонового рисунка-реконструкции разрушается общее представление о костюме как таковом.

Музей ориентирован на широкую аудиторию, с учетом разных вкусов и пожеланий. Так, молодежь, в первую очередь, привлекут виртуальные реконструкции, а более старшее поколение оце-

нит разнообразие и хорошую сохранность уникальных подлинных экспонатов. Размещенная в экспозиции информация дублируется: аннотациями к экспонатам, макетами и рисунками, интерактивными экранами, поэтому посетителям легко ориентироваться в экспозиционном пространстве.

Таким образом, музей археологического дерева «Татарская слободка» обладает уникальной музейной экспозицией, выдержанной в едином художественном и идейном стиле, который как бы переносит посетителя под землю, в археологическое пространство, где артефакты находятся в естественной среде пребывания – культурном слое. Такая атмосфера создает условия для объединения под одной крышей разнообразных реконструкций, не сталкивая их друг с другом, а соединяя в единое целое и раскрывая историю Свяжска в полном объеме и с разных сторон.

#### Литература

1. Глушкова П. В. Актуализация этнокультурного наследия музейными средствами // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 125–134.
2. Краснова Е. Ю. Опыт археологических реконструкций в Национальном музее РМЭ им. Т. Евсеева // Музейный вестник: ежегод. сб. – Йошкар-Ола, 2017. – Вып. 11. – С. 95–99.
3. Основы музееведения. – М.: ЛИБРОКОМ, 2015. – 432 с.
4. Разуvalова Е. В., Руденко К. А. Визуальные и виртуальные реконструкции в музейном пространстве [Электронный ресурс] // Электрон. б-ки. – 2015. – no. 6 (18). – URL: <https://elbib.ru/article/view/374/465> (дата обращения: 12.01.2020).
5. Российская музейная энциклопедия. Т. 1. А–М. – М.: Прогресс, 2001. – 416 с.
6. Российская музейная энциклопедия. Т. 2. Н–Я. – М.: Прогресс, 2001. – 436 с.
7. Руденко К. А. Виртуализация и визуализация современного российского музея и экономика впечатлений // Стратегии построения инновационной системы непрерывного образования специалистов социокультурной сферы в условиях модернизации общества: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Казань: Казан. ун-т, 2011. – С. 152–156.
8. Руденко К. А. Исторические экспозиции музеев Татарстана: проблемы и концепции // Развитие национальных традиций в условиях полиэтнического региона: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Казань: Изд-во М-ва образ. и науки Республики Татарстан, 2012. – С. 17–21.
9. Руденко К. А. Некоторые проблемы непрерывного образования по направлению «Музейное дело и охрана памятников» // Новая формация специалиста сферы культуры и искусства: компетентность, творчество, конкурентоспособность: сб. мат-лов – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2009. – С. 111–116.
10. Штеле О. Е. Музей археологического дерева в Свяжске как пример современного музейного комплекса на территории объекта Всемирного наследия ЮНЕСКО // Наследие и современность. – 2018. – Т. 1, № 3 (3). – С. 87–94.

#### References

1. Glushkova P.V. Aktualizatsiya etnokul'turnogo naslediya muzeynymi sredstvami [Actualization of the ethnocultural heritage by museum means]. *Vestnik kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2019, no. 48, pp. 125-134. (In Russ.).
2. Krasnova E.Yu. Opyt arkheologicheskikh rekonstruktsiy v Natsional'nom muzee RME im. T. Evseeva [The experience of archaeological reconstructions in the National Museum of the Republic of Mari El named after

- T. Evseev]. *Muzeynyy vestnik: ezhegodnyy sbornik [Museum Herald: Annual Collection]*, 2017, no. 11, pp. 95-99. (In Russ.).
3. *Osnovy muzevedeniya [The Basics of Museology]*. Moscow, LIBROCOM Publ., 2015. 432 p. (In Russ.).
  4. Razuvalova E. V., Rudenko K. A. Vizual'nye i virtual'nye rekonstruktsii v muzeynom prostranstve [Visual and virtual reconstructions in museum environments]. *Elektronnyye biblioteki [Russian Digital Libraries Journal]*, 2015, no. 6 (18), pp. 302-317. (In Russ.). Available at: <https://elbib.ru/article/view/374/465> (accessed 12.01.2020).
  5. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya. T. 1. A-M [Russian Museum Encyclopedia. Vol. 1. A-M]*. Moscow, Progress Publishers, 2001. 416 p. (In Russ.).
  6. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya. T. 2. N-Ya [Russian Museum Encyclopedia. Vol. 2. N-Ya]*. Moscow, Progress Publishers, 2001. 436 p. (In Russ.).
  7. Rudenko K.A. Virtualizatsiya i vizualizatsiya sovremennogo rossiyskogo muzeya i ekonomika vpechatleniy [Virtualization and visualization of a modern Russian museum and economics of impressions]. *Strategii postroeniya innovatsionnoy sistemy nepreryvnogo obrazovaniya spetsialistov sotsiokul'turnoy sfery v usloviyakh modernizatsii obshchestva: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [The Development of National Traditions in a Multi-Ethnic Region: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference]*. Kazan, Kazan University Publ., 2011, pp. 152-156. (In Russ.).
  8. Rudenko K.A. Istoricheskie ekspozitsii muzeev Tatarstana: problemy i kontseptsii [Historical expositions of museums in Tatarstan: problems and concepts]. *Razvitie natsional'nykh traditsiy v usloviyakh polietnicheskogo regiona: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [The Development of National Traditions in a Multi-Ethnic Region. Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference]*. Kazan, Ministry of Education and Science of the Republic of Tatarstan Publ., 2012, pp. 17-21. (In Russ.).
  9. Rudenko K.A. Nekotorye problemy nepreryvnogo obrazovaniya po napravleniyu "Muzeynoe delo i okhrana pamyatnikov" [Some problems of continuing education in the direction of "Museum business and the protection of monuments"]. *Novaya formatsiya spetsialista sfery kul'tury i iskusstva: kompetentnost', tvorchestvo, konkurentosposobnost': sbornik materialov [A new formation of a specialist in the field of culture and art: competence, creativity, competitiveness. A collection of materials]*, Kazan. Kazan University Publ., 2009, pp. 111-116. (In Russ.).
  10. Shtele O.E. Muzey arkhelogicheskogo dereva v Sviyazhske kak primer sovremennogo muzeynogo kompleksa na territorii ob'ekta Vsemirnogo naslediya YUNESKO [Archaeological wood museum in Sviyazhsk as modern museum complex example within the territory of UNESCO World Heritage Object]. *Nasledie i sovremennost' [Heritage and Modern Times]*, 2018, vol. 1, no. 3 (3), pp. 87-94. (In Russ.).



## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ART HISTORY

УДК 781.5

### ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ В ТВОРЧЕСТВЕ РОДИОНА ЩЕДРИНА НАЧАЛА XXI ВЕКА

*Синельникова Ольга Владимировна*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinell@yandex.ru

Статья посвящена жанру фортепианного цикла и его трактовке в творчестве Родиона Щедрина начала XXI века. Автор статьи обосновывает значимость этого жанра в творчестве композитора на всех этапах эволюции стиля и повышение интереса к нему в 2000-е годы. В разные периоды именно фортепианный цикл часто становился творческой лабораторией Щедрина, полем для экспериментов с техниками композиции, стилями, жанрами и формами, с новыми способами звукоизвлечения на рояле и артикуляционными приемами. Повышенное внимание к жанру программного цикла миниатюр объясняется самим типом музыкального мышления Щедрина, что выражается в стремлении к воплощению коротких и ярко «театральных» сценок, портретных зарисовок, к передаче изменчивого движения образов; в особых принципах формообразования, которые обозначаются как «монтажность», «кадровость», «фрагментарность», «мозаичность», «калейдоскопичность», «комбинаторика», а сам композитор характеризует их как «портативность», «краткость» или «телеграфный стиль».

В статье анализируются созданные в 2002–2009 годах четыре фортепианных цикла Щедрина – «Дневник», «Вопрось», «Романтические дуэты», «Простые страницы» – с точки зрения музыкального содержания, стилевых и жанровых параметров, драматургии и композиции, особенностей музыкального языка. Данные категории также рассматриваются в ракурсе эволюции стиля Щедрина. В результате анализа делаются выводы об авторском подходе композитора к жанру фортепианного цикла во всех четырех произведениях, о вариативности трактовки циклической формы в пространстве стилевого единства и общих принципов.

**Ключевые слова:** Родион Щедрин, фортепианный цикл, музыкальное мышление, стиль, жанр, драматургия, форма.

### PIANO CYCLE IN THE WORK OF RODION SHCHEDRIN AT THE BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

*Sinelnikova Olga Vladimirovna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology, Music and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@yandex.ru

The article is devoted to the genre of the piano cycle and its interpretation in the work of Rodion Shchedrin at the beginning of the 21<sup>st</sup> century. The author of the article justifies the importance of this genre in the composer's work at all stages of the style's evolution and the increasing interest in it in the 2000s. In different periods, the piano cycle often became Shchedrin's creative laboratory, a field for experimenting with composition techniques, styles, genres, and forms, with new ways of playing the piano and articulating

techniques. The increased attention to the genre of the program cycle of miniatures is explained by the very type of Shchedrin's musical thinking, which is expressed in the desire to embody short and bright "theatrical" scenes, portrait sketches, to convey the changeable movement of images, in special principles of shaping, which are designated as "montage," "frame," "fragmentary," "mosaic," "kaleidoscopic," "combinatory," and the composer characterizes them as "portability," "brevity" or "telegraphic style."

The article analyzes Shchedrin's four piano cycles – "Diary," "Questions," "Romantic duets," "Simple pages" – created in 2002–2009 in terms of musical content, style and genre parameters, drama and composition, and features of the musical language. These categories are also viewed from the perspective of the evolution of Shchedrin's style. As a result of the analysis, conclusions are drawn about the composer's approach to the genre of the piano cycle in all four works, about the variability of the interpretation of this genre in the space of stylistic unity and general principles.

**Keywords:** Rodion Shchedrin, piano cycle, musical thinking, style, genre, drama, form.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-124-138

Сочинения для фортепиано – неотъемлемая составляющая творчества Родиона Щедрина. Существенно, что авторский стиль композитора формировался именно в фортепианных сочинениях: в консерваторские годы были созданы Первый фортепианный концерт, пьесы «Юмореска», «В подражание Альбенису», Двухголосная инвенция, «Поэма» и «Vasso ostinato». Напомним, что Щедрин, будучи блестящим пианистом, выпускником класса Я. Флиера, множество премьер своих сочинений сыграл сам<sup>1</sup>. Вехами в эволюции стиля Щедрина становятся шесть фортепианных концертов. Многие его фортепианные произведения посвящены выдающимся пианистам современности или написаны для них. Среди них – Николай Петров, Белла Давидович, Олли Мустонен, Марта Аргерих, Анна Гурари.

Пожалуй, столь же значимым, как и фортепианный концерт, в эволюции творчества Щедрина становится жанр фортепианного цикла. Этот факт особенно отчетливо обозначается в первое десятилетие XXI века, когда интерес композитора к этому жанру возрастает. Программные и непрограммные циклы миниатюр появляются у него в разные периоды (всего 7), становясь творческой лабораторией, полем для экспериментов с техниками композиции, стилями, жанрами и формами, с новыми способами звукоизвлечения на рояле и артикуляционными приемами. Немаловажным

<sup>1</sup> Выдающийся пианист Н. Петров, который не раз исполнял произведения Щедрина, говорил, что эстрада много потеряла оттого, что мы знаем его только лишь как исполнителя своих собственных произведений.

для Щедрина является возможность воплощения коротких и ярких сценок, портретных зарисовок, изменчивого движения образов в программных миниатюрах.

Перечислим фортепианные циклы Щедрина в хронологическом порядке: «24 прелюдии и фуги», Тетрадь I (1964) и Тетрадь II (1970), «Полифоническая тетрадь» (1972), «Тетрадь для юношества» (1981), «Дневник» (2002), «Вопросы» (2003), «Романтические дуэты» (2007), «Простые страницы» (2009). В этом ряду представлены циклы различной направленности с точки зрения музыкального содержания, драматургии, структуры, тематического материала, фактурных решений и исполнительской техники. Композитор обращается и к полифоническим циклам, и к программной сюите миниатюр. Щедрин то ограничивается только общим названием («Дневник», «Вопросы», «Романтические дуэты»), то дает наименование каждой пьесе («Полифоническая тетрадь», «Тетрадь для юношества», «Простые страницы»). Далеко не все фортепианные циклы допускают вычленение пьес из общего целого и исполнение их по отдельности. Так, в циклах «Дневник», «Вопросы», «Романтические дуэты» все пьесы идут *attacca*.

С самых ранних произведений Щедрин выработывает собственные принципы формирования, которые он сам характеризует как «портативность», «краткость» или «телеграфный стиль». Начатый ряд можно продолжить и другими определениями, относимыми к способам построения целого и к структуре тематизма: «мон-

тажность», «кадровость», «фрагментарность», «мозаичность», «калейдоскопичность», «комбинаторика». Эти и другие близкие понятия уже стали «общим местом» в исследованиях творчества композитора (см. [4; 5; 6]), так или иначе указывая на особое, свойственное его творческой манере афористичное и концентрированное выражение музыкальных мыслей.

Принцип мышления Щедрина – не говорить лишнего слов, но при этом сказать очень многое. Это качество стиля свойственно его сочинениям разных периодов и остается неизменным, в то время как эмоциональный и образно-содержательный параметр творчества композитора естественно эволюционирует, акценты постепенно смещаются. Яркость, подчеркнутая театральность опусов Щедрина раннего и среднего периодов творчества уходит на второй план, уступая место личностно-философскому высказыванию произведений 1990-х и 2000-х годов (Скрипичный и Альтовый, Шестой фортепианный концерты, «Российские фотографии», «Лирические сцены» для струнно-квартета), что показывает иные стороны дарования композитора. Появляются концепции порой остродраматические и безысходные (Виолончельный концерт, Симфонические этюды «Диалоги с Шостаковичем», Вокальный цикл «Век мой, зверь мой», «Dies irae» для 3 органов и 3 труб, Драматический фрагмент «Москва – Петушки», «Месса поминовения»). Но и в рамках лирическо-философской направленности музыкального мышления этих лет композитор не расположен к длительному развитию тематизма, оставляя возможность домысливать и интерпретировать услышанное.

Жанр фортепианного цикла, достигший расцвета в эпоху романтизма, значительно преобразуется в XX веке. Очевидными факторами в эволюции фортепианного цикла к началу XXI столетия стали расширение музыкального содержания и жанрово-стилевого диапазона фортепианных миниатюр, повышение «режиссерской» воли композитора с точки зрения построения драматургии, использование новых и новейших техник композиции, полистилистических контрастов, введение элементов инструментального театра. В целом фортепианный цикл в современной музыке становится широким полем для проявления авторской свободы. Нельзя сказать, что все инно-

вации стали близки устремлениям Щедрина, чье отношение к открытиям авангарда сдержанное и весьма избирательное, но он не прошел мимо больших возможностей, сокрытых в глубине циклической формы и жанра программного цикла.

Как уже было сказано, в первое десятилетие XXI века фортепианный цикл становится у Щедрина очень востребованным: с 2002 по 2009 год у него появились четыре образца этого жанра. Они различны по замыслам, музыкальному содержанию и пианистическим задачам. Циклы «Дневник» и «Вопросы» написаны друг за другом. Оба цикла посвящены размышлениям, воспоминаниям, осмыслению прожитого.

Фортепианный цикл из семи пьес «Дневник» был впервые исполнен Е. Мечетиной на одном из концертов юбилейного фестиваля Щедрина в Москве 5 декабря 2002 года. Время звучания цикла – 11 минут, «дневниковые записи» очень краткие, отрывочные, фрагментарные (пьесы по 5, 12, 14 тактов). Все части идут *attacca*, их нельзя изъять и разделить. При этом цикл насыщен разнообразными эмоциональными состояниями, зафиксированными в типичных для Щедрина образно-жанровых эквивалентах: величественный хорал, виртуозная прелюдийность как вечная стихия движения, лирика инструментального типа с поющими голосами всех пластов фактуры. Эти три сквозных образа объединяют разноплановые зарисовки и определяют драматургическую логику цикла<sup>2</sup>.

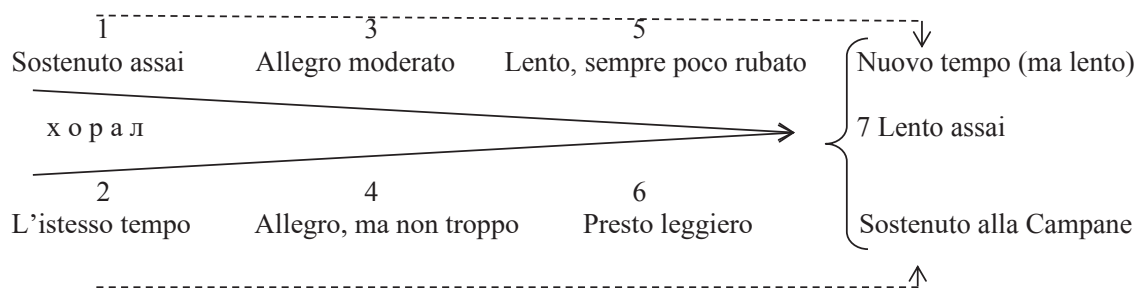
Шесть пьес цикла образуют контрастные пары с чередованием спокойно-созерцательных и оживленно-деятельных состояний по принципу «размышление – событие», а седьмая – выполняет функцию синтезирующей коды, обобщающего финала цикла. Нечетные пьесы (№ 1, 3, 5) выстраиваются в линию образов, отражающих различные оттенки лирики: от напряженно властного хорала (№ 1 *Sostenuto assai*) через песенно-танцевальный грациозный экзерсис (№ 3 *Allergretto moderato*) к нежной лирике, омраченной печальными раздумьями прелюдии (№ 5 *Lento, sempre poco rubato*). Четные пьесы представля-

<sup>2</sup> Более детальный анализ фортепианного цикла «Дневник» сделан автором в статье «Афористичный стиль Родиона Щедрина (размышления о современной музыке, афоризмах и фортепианном цикле “Дневник”» (см. [3]).

ют стихию движения с постепенным ускорением темпа от второго номера к шестому (*L'istesso tempo – Allegro, ma non troppo – Presto ledgiero*), по-видимому, вместе с нарастанием интенсивности и плотности отражаемых в «Дневнике» событий (см. Схема 1). В каждой группе пьес вы-

является опорное средство музыкального языка: в медитативных номерах – распевные четырехзвучные мотивы с поступенной интонационностью, в энергичных частях цикла – ритмическое остинато и органнй пункт (см. [3]).

Схема 1



Первая пара пьес играет роль вступления – эти «предварительные заметки» задают тон всему музыкальному дневнику. Пятитактный хорал пьесы № 1 подобен афоризму-эпиграфу, очень значимому для всего «Дневника», направляюще-

го мысли в определенное русло (см. Пример 1). Неслучайно жанр хорала, как сквозная мысль, становится здесь своеобразным знаком и пронзает каждую пьесу цикла, неизменно напоминая о вечном в бесконечном круговороте жизни.

Пример 1

Пьеса № 2 подхватывает метрическую свободу, заданную в первой, но экспонирует сквозной образ-действие, реализуемый в непрерывном ритмическом остинато (движение тридцать вторыми). Ясно обозначается тяготение к тональному центру «с». Показателен нарочитый минимализм в средствах музыкального языка: продолжительные репетиции с захватыванием «случайных» тонов в басу и всего четыре протянутых созвучия в верхних голосах, как отголоски хорала. Здесь

используется весь 12-тоновый звукоряд, который заполняется постепенно, на протяжении 12 тактов пьесы: *c-h-ais-a-gis-g-fis-f-e-dis-d-cis*. Щедрин показывает свою, авторскую интерпретацию додекафонной техники.

Степень контраста между пьесами второй пары заметно возрастает. Простоте напевных интонаций по-балетному грациозной пьесы № 3 противопоставляется энергичная напористость четвертой части цикла. В то же время, как и

в первой паре, между пьесами есть объединяющие моменты. Если первую и вторую части цикла связывают общий темп и метрическая свобода (в обеих пьесах не проставлен размер), то третья и четвертая части основаны на регулярной метроритмике (2/2 и 3/4). Пластичность мелодического рисунка, легкое покачивание кварто-квинтовых ходов третьей миниатюры словно воссоздает возвышенный образ Майи Плисецкой и напоминает мечтательную лиричность «Дамы с собач-

кой» (см. Пример 2). Однако присутствие жанровых свойств хорала выявляется в репризном разделе пьесы, особенно в последних ее тактах (32–36-м тт.), где нисходящее движение баса напоминает о первой части «Дневника». Казалось бы, колючее остинато четвертой пьесы не оставляет места для хорала, но он вновь напоминает о себе в нескольких звуках короткой мелодии, которая нависает над моноритмичными аккордами нижних голосов в тактах 16–24-м.

Пример 2



Наиболее контрастная пара цикла – пьесы № 5 и № 6. Образный, жанрово-тематический, а соответственно, темповый и фактурный контраст между этими пьесами достигает предельного уровня. Пятая часть – лирический центр цикла, а шестая – стремительное движение к смысловой и динамической кульминации финала (пьеса № 7). Маленьким дополнением в функции коды к этому неквадратному периоду становится все тот же хорал (*Lento assai*), вернее, его вариант, завершающийся диссонантной тоникой (секундаккорд *h-e-c-g-c*). Одноголосный зачин пьесы № 6 напоминает начало фуги с лейтинтонацией цикла, из которой разворачивается тема: *c-h-a-d-cis-g-d-a*. Но после глубокой паузы с этой же темы, только в три раза быстрее, начинается бурное *perpetuum mobile* шестнадцатыми, непрерывающееся до самого конца пьесы. Движение останавливается только на первом аккорде (*fff*) заключительной пьесы цикла.

В пьесе № 7 суммируются разные афористические высказывания автора «Дневника», разбросанные по его страницам, мелькают воспоминания, чередой проносятся эпизоды различных событий, составляющих целую жизнь. Они персонафицируются здесь в определенные жанрово-тематические модели: имитация колокольного звона (*Sostenuto alla Campani*), отдаленно звуча-

щий хорал (*quasi Coro (from afar)*), напевное романтическое кантабилье (*Nuovo tempo (ma Lento)*). Данные тематические модели символизируют и выявляют наиболее важные для Щедрина категории жизни – православная вера, любовь и нежность к своей жене. Первая – предстает здесь и во многих других сочинениях композитора, в темах, имитирующих звон колоколов и отдаленное пение церковного хора (тема *Lento assai* содержит интонации знаменного распева), вторая – в нежнейшем кантабилье.

Жанровые модели хорала и инструментального ариозо вместе с активными темами, воплощающими энергию движения, проходят как сквозные образы через весь цикл. Стремительный бег жизни остается в прошлом, в коде «Дневника» наступает этап осмысления главных жизненных ценностей. Не потому ли жанровость тематического материала становится более конкретной: лирические мотивы цикла концентрируются в последней пьесе в миниатюрное (всего 4 такта) кантабилье (*Nuovo tempo (ma lento)*, 4–7-й тт.), а хоральные элементы преобразуются в мощные аккорды колокольного звона (*Sostenuto alla Campani*, 1–2-й тт.) и тему, имитирующую церковное пение тембровыми возможностями фортепиано (*Lento assai*, 3-й т.) (см. Пример 3).

**Sostenuto alla Campana**

*fff* *pp eco ff* *pp* *ff* *molto* *(quasi gliss.)*

con *ped.*

*sub. pp* *(pp)* *meno f lunga* *lunga*

**Lento assai**

*pppp cant.* *quasi Coro (from afar)* *poco rit.*

**Nuovo tempo (ma Lento)**

*mp cant. molto (quasi cant.)* *poco*

Финальная пьеса складывается из очень коротких контрастных тематических образований, вернее, их фрагментов (от 1-го до 4-го т.), соединенных по принципу монтажа в зеркально-симметричную форму с лирическим эпизодом в качестве центра композиции:  $a$  (колокольный звон) –  $b$  (хорал) –  $c$  (кантабиле) –  $a_1$  (колокольный звон) –  $b_1$  (хорал). Моменты склейки подчеркиваются новыми темповыми обозначениями: на протяжении 12 тактов темп меняется пять раз. Закономерно было бы появление в финале монограммы Shched. Но ее звуки-буквы мелькают гораздо раньше, в конце пьесы № 6, на подходе к кульминации (35–37-й тт.). Монограмма почти совсем не прослушивается в бурном потоке шестнадцатых. В этом – уже привычный для Щедрина подход к использованию своей монограммы в нотном тексте: он никогда не выдвигает звуки-буквы своей фамилии на первый план, пряча ее в потайных уголках фактуры. Здесь же монограмма, как бы между прочим, распыляется по двум голосам музыкальной ткани.

Таков фортепианный «Дневник» Щедрина – роман о жизни, не вместившийся в одну строку, но вполне уложившийся на 12 страницах нотного текста, составленный из коротких высказываний автора – мастера выражения афористических музыкальных мыслей, исполняющих изысканные интеллектуальные пируэты.

Фортепианный цикл из 11 пьес «*Вопросы*» создан осенью 2003 года и посвящен известному финскому пианисту Олли Мустонену, который стал его первым исполнителем 9 октября 2004 года в Лондоне. В этом сочинении композитор предоставил исполнителю максимальную свободу обращения с темпами, штрихами, нюансировкой, логикой циклической композиции – все это доверено творческой интерпретации пианиста. От автора – только сам нотный текст, а все «вопросы» относительно его реального звучания – к исполнителю. Об этом пишет Щедрин в своих комментариях, предваряющих первую пьесу. Такова ограниченная алеаторика Щедрина, который не склонен использовать завоевания авангарда в полной мере, хотя и не отказывается от них совсем.

В этом цикле мышление композитора подчеркнуто современно: пьесы атональны, насыщены разнообразными, непривычными для пианистов

типами фактуры и видами фигураций, использованием крайних регистров инструмента. В одной из пьес – № 3 – Щедрин, как и в отдельных пьесах «Дневника», отказывается от тактирования, предоставляя воле исполнителя и метрическую организацию. В цикле «Вопросы» композитор ведет диалог с исполнителем, с аудиторией и сам с собой, вдумываясь в каждое слово, но не развивая высказанную мысль, ясно формулируя свои «вопросы» в обычных звуках необычного сочинения, в маленьких контрастных музыкальных арабесках от трех до восьми строк нотного текста (самая маленькая пьеса № 9 – 6 тактов).

Циклы «Романтические дуэты» и «Простые страницы» (по 7 пьес в каждом, как и в цикле «Дневник») объединяет погружение в романтическую эпоху. Это очевидно в программных названиях, в обращении к жанрам (экспромт, ноктюрн, вальс, романс), в реминисценциях оперных персонажей (Микаэла из «Кармен» Ж. Бизе), в аллюзиях и цитатах музыки эпохи романтизма, которыми наполнены эти два цикла.

«*Романтические дуэты*», семь пьес для фортепиано в четыре руки, созданные Щедриным в канун его 75-летия, посвящены Мартину Энгстроemu – основателю международного музыкального фестиваля в швейцарском Вербье. Премьера сочинения состоялась 28 июля 2007 года в Вербье. Исполнители: Роланд Понтинен и Родион Щедрин.

Пьесы идут без перерывов и чередуются по контрасту, образному, тематическому, темповому: 1. *Andante cantabile*; 2. *Allegro sotto voce*; 3. *Maestoso con moto*; 4. *Allegretto moderato, a la gipsy*; 5. *Allegro, ma non troppo*; 6. *Andante recitando*; 7. *(Coda) Prestissimo*. Цикл имеет единую драматургическую линию, не допускающую ее разрывов и, соответственно, исполнения пьес вразбивку, по отдельности, благодаря чему образуется слитно-сюитная форма. Подтверждение тому – интонационно-тематические арки, переклички и развитие музыкального материала, экспонированного в предыдущих пьесах.

Драматургия сюиты будто бы конспективно воспроизводит развитие истории музыки от романтизма до наших дней: от Шуберта и Шумана до Щедрина. Это перемещение во времени, соответственно музыкальному мышлению автора,

подчеркивается в темповом эквиваленте: темп ноктюрна (*Andante cantabile* – № 1) напоминает размеренный образ жизни середины XIX столетия, а стремительное *perpetuum mobile* заключительной части (*Prestissimo* – № 7) ассоциируется с высокими скоростями современной эпохи. Крайние номера цикла выполняют функции вступления и коды, в пьесе № 5 достаточно выражена функция разработки, а в Пьесе № 6 – функция репризы, где отчасти воспроизводится материал первого номера. Пьесы № 2–4 – музыкальные образы романтической эпохи в представлении современного композитора.

«Романтические дуэты» – мудрые, созерцательно-философские, горько-ироничные отзвуки истории музыкальной культуры XIX столетия, русской и европейской, в творчестве композитора, который из времени авангардных поисков и открытий перешагнул в рефлексированный и синтезирующий период постмодерна, переосмысливая эти метаморфозы в ходе эволюции собственного авторского стиля. Романтическая эпоха отражается через музыкальные образы Р. Шедрина в веке XXI, вступая в соотношение с отголосками стилей корифеев XX века – И. Стравинского и Д. Шостаковича.

Реминисценции романтизма сегодня часто запечатлеваются в музыке композиторов начала XXI века. И Шедрин не исключение. Совсем не потому, что композитор каким-то образом осознает свою сопричастность к неоромантическому стилю. Скорее, наоборот, Шедрин, как и многие композиторы, дистанцируется от попыток причислить его к какому-либо направлению, активно защищая территорию своего авторского суверенитета. Просто мелодии Шуберта, Шумана, Шопена, Чайковского, Рахманинова живут в памяти любого музыканта с самых первых детских впечатлений, а на определенном этапе возникают в сознании вновь. В «Романтических дуэтах» романтические реминисценции появляются будто бы случайно, высвечиваясь в виртуозных фигурациях авторского музыкального материала.

Весь тематический материал цикла образует две группы: авторские и, условно говоря, «неавторские» лексем<sup>3</sup>. Данная упрощенная система-

<sup>3</sup> Понятие взято в кавычки, так как имеются в виду не только тематические цитаты.

тика отделяет реминисценции и символы романтизма от органичных для музыкального языка Шедрина лексем, которые со временем приобрели значение авторских риторических фигур – столь часто они встречаются в его сочинениях и имеют стабильную семантику<sup>4</sup>. К ним относятся, казалось бы, распространенные и типовые интонационно-ритмические модели, но наполненные индивидуальным шедринским «дыханием». Среди них «фигура кантабиле», «фигура остинато», «фигура *circulation*», «фигура *quasi campani*» и «фигура *glissando*».

Реминисценции эпохи романтизма в фортепианном цикле «Романтические дуэты» представлены аллюзиями, цитатами стиля, жанра и совершенно конкретными текстовыми цитатами. Однако аллюзию, которая является здесь лейтмотивом всего цикла, можно трактовать многозначно. Такова мелодическая формула группетто в разных вариантах. Она впервые появляется в Пьесе № 1 (6-й т.), повторяется в Пьесах № 3 (23–24-й тт.) и № 6 (4–6-й и 11-й тт.). С одной стороны, этот мотив по степени близости к оригиналу является собственно аллюзией на музыку пьесы «Поэт говорит», замыкающей цикл Р. Шумана «Детские сцены». С другой стороны, эта модель представляет собой распетую каденционную мелодическую формулу, характерную для жанра ноктюрна, то есть аллюзию на музыкальный жанр. Наконец, данную лексему как мелодический оборот в составе темы, а не как украшение можно считать типичной музыкально-риторической фигурой романтической эпохи – столь распространено ее применение в кантатных произведениях композиторов-романтиков (ноктюрн, экспромт, интермеццо и др.). Несколькo ироничное отношение Шедрина к данному романтическому клише ощущается в контрасте сухой, аскетичной «трионовой» темы без сопровождения с неожиданно врезанными в нее мягкими и напевными мелодическими каденциями (см. Пример 4).

<sup>4</sup> Понятие «индивидуальная авторская риторика» вводит Е. И. Чигарёва в процессе исследования музыкального языка А. Шнитке. Она же указывает на условность этого понятия, ввиду того что данное явление может возникать в условиях индивидуального авторского стиля [7, с. 310].

## Пример 4

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system shows the piano part (treble clef) and bass part (bass clef). The piano part starts with a measure marked '(ten.)' and continues with a melodic line. The bass part has a trill marked 'tr.' and '(senza trillo)'. Performance markings include '(poco allarg.)', '(ten.)', and 'pp'. The second system continues the piano part with '(ten.)' and '(poco allarg.)', and the bass part with '(pp)', 'poco', and 'legato'.

Что касается «Детских сцен» Шумана, то они презентованы в цикле Щедрина не только аллюзиями, но и текстовой цитатой темы первого номера «О чужих краях и людях». Это уже реминисценция в буквальном смысле. Она подается «*from afar*» на *pp* в средней части Пьесы № 2 (ц. 5) в партии первого фортепиано в оригинальной тональности **G-dur** в сопровождении гаммообразных пассажей партии второго рояля. Здесь имеет место вертикальный монтаж «двух музык»: романтической, тональной подлинной темы Шумана и атонального материала автора, на основе симметричных ладов (тон – полутон, два тона – полутон). При этом оказывается, что музыка Шумана и Щедрина хорошо монтируется. Может

быть, в связи с характерным для этих композиторов мозаичным «кадровым» типом мышления.

Цитата Шумана не единственная в цикле Щедрина. Сразу за ней без перерыва все в той же манере «*from afar*» начинается знакомый аккомпанемент в f-moll, на этот раз в партии второго фортепиано (40-й т.). Через 4 такта в басу пробивается основная тема Фантазии для фортепиано в 4 руки ор. 103 Ф. Шуберта опять в ее родной тональности. В данном случае появление этой цитаты закономерно. Щедрина такой «мостик» из другой эпохи был необходим. Ведь романтики оставили существенный след в эволюции жанра фортепианного ансамбля (см. Пример 5).

## Пример 5

The musical score for Example 5 shows the piano part (treble clef) and bass part (bass clef). The piano part starts with a measure marked '(h) p' and continues with a melodic line. The bass part has sixteenth-note passages marked with '6'. Performance markings include 'pp cant., legato, quasi from afar' and 'senza Ped.'.

Цикл семи экспромтов «*Простые страницы*» – новые размышления Щедрина по поводу романтизма. Впервые цикл прозвучал 1 августа 2009 года на фестивале в Вербье, где его блистательно исполнила китайская пианистка Юйя Ванг. Российская премьера цикла прошла 7 января 2010 года в интерпретации Екатерины Мечетиной.

Драматургическая канва, на которую как бусины нанизаны экспромты, подобна «Романтическим дуэтам» и направлена из прошлого в наши дни: 1) «Романтический этюд»; 2) «Незабытая Микаэла»; 3) «Музыка к пьесе Чехова»; 4) «Царское шествие»; 5) «Ария»; 6) «Воспоминание о старинном романсе»; 7) «Политик говорит!...». Столь же очевиден прообраз «Детских сцен» Р. Шумана, но еще более отдаленный, чем в «Романтических дуэтах», без явного цитирования. Параллели с шумановским циклом в «Простых страницах» Щедрина более обобщенные и связаны, скорей, с семантической глубиной авторского замысла. Закончив «Детские сцены», Шуман писал Кларе Вик, что эти миниатюры созданы не для детей, а для взрослых, как напоминание о счастливой беззаботной поре детства. Цикл Щедрина тоже обращен в собственное прошлое – в импульсивный, переполненный впечатлениями период юности и раннего творчества и в более осмысленный этап зрелости.

Среди автобиографических знаков – музыкальный образ одной из любимых Щедриным опер «Кармен» Ж. Бизе, когда-то блистательно воплощенный в «Кармен-сюите». Только в пору молодости Щедрина более интересовала сильная личность Кармен, которую он рельефно выписал в балете для своей выдающейся супруги Майи Плисецкой, а в зрелые годы композитор посвятил свою изящную фортепианную миниатюру (№ 2) лирической героине той же оперы – Микаэле. Только это, скорей, свободная фантазия, аллюзия на светлый женский образ оперы в излюбленной манере Щедрина этих лет *from afar*. Есть и маленькая цитата, спрятанная в пьесе «Незабытая Микаэлла», которая отсылает нас к известному дуэту Хозе и Микаэлы (см. № 7 по клавиру оперы) из первого акта «Кармен»: это – всего лишь 4 такта оркестрового аккомпанемента, дублирующего параллельными терциями вокальную партию Микаэлы во втором разделе дуэта (*Allegro moderato* на слова «Ты пойдешь, сказала она, сейчас в город...»), где девушка рассказывает Хозе о его матери (см. Пример 6). Да и сама трехчастная структура пьесы, предваренная речитативом (*Recitativo in tempo Andantino* – 10 тактов до *Allegretto*), напоминает оперную сцену.

Пример 6



Другой автобиографический сюжет и смысловая аллюзия на собственные опусы в жанре балета, на М. М. Плисецкую в них и одновременно новое обращение к любимому писателю – экспромт № 3 «Музыка к пьесе Чехова» в цикле «Простые страницы». При помощи известного приема «обобщение через жанр» Щедрин воссоздает в своей фортепианной миниатюре нео-

быкновенную поэтическую атмосферу пьес Чехова, то ощущение легкости, нежности, красоты и хрупкости, которым пронизана драматургия и проза писателя. Жанровой опорой здесь становится вальс – ведь меланхолический вальс звучит в чеховской «Чайке», отражая внутреннее состояние героев. Ну, а легкий опереточный вальсик в намеренно ускоренном темпе суетливо пронесит-

ся в интерлюдиях балета Щедрина «Чайка», становясь символом провала пьесы Чехова<sup>5</sup> и одновременно мостиком в современность<sup>6</sup>. Основная тема экспромта № 3 – нежный меланхолический вальс, мелодия которого с задержанием на первую долю и с ключевой лирической интонацией

восходящей сексты отчасти напоминает вальс «Амурские волны», популярный в начале XX века, отчасти – известный романс «Отцвели уж давно хризантемы в саду» и совсем отдаленно – тему дуэта Нины и Треплева из 1-го акта балета «Чайка» (см. Пример 7).

Пример 7

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems. The first system begins at measure 16 and the second at measure 23. The tempo is marked 'a tempo (ma poco sempre rubato)' and the dynamics are 'ppp dolciss. legato'. The music is in a waltz-like style with a key signature of one sharp (F#). The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Подчеркнутая жанровая маркировка пьес особенно выделяет фортепианный цикл «Простые страницы», хотя тяготение к обобщению через жанр всегда было свойственно Щедрину – вспомним пьесы из «Тетради для юношества». При этом в семи экспромтах жанровая природа пьес, выраженная в характере музыкального материала, в прихотливой изменчивости темпов и в авторских ремарках, становится только средством для развертывания полифонически многослойного ассоциативного семантического ряда. Жанры речитатива, арии, вальса, марша, романса становятся своеобразным фоном будто бы проплывающих «кадров» кинохроники, в которых

вдруг появляются персонажи собственных и чужих произведений, цитируются темы, переосмысленные и трансформированные в авторском слышании.

Жанровая основа пьес служит своеобразной «сценой», на которой разыгрываются маленькие театральные репризы: герои кружатся в вальсе, прощаясь с отзвуками любви, царский кортеж проезжает под звуки фанфар, далеко-далеко кто-то выводит тему «Красного сарафана» под нестройные переборы струн гитары, а политик захлебывается в собственном пустословии. Однако все эти почти кинематографические эпизоды далеки от реальности, события проходят как вереница воспоминаний, отрывочных и незавершенных, – не случайно любимые Щедриным ремарки – *from afar*, *lontano*, *eco* – появляются почти во всех пьесах цикла. Программность на грани инструментального театра, с одной стороны, и поэтика *from afar* – с другой, накладывают отпечаток на избранный жанр экспромта, который подвергается преобразованиям, обогащается чертами других жанров.

<sup>5</sup> Структура балета «Чайка» представляет собой 24 прелюдии, 3 интерлюдии и постлюдию. В интерлюдиях балета вводится дополнительный сюжетный мотив – история провала первой постановки пьесы Чехова в Александринском театре 17 октября 1896 года.

<sup>6</sup> В пародийном свисте флейт-пикколо интерлюдий балета смутно угадывается искаженная почти до неузнаваемости тема А. Петрова из кинофильма «Я шагаю по Москве», только трансформированная из оптимистического марша в гротескный вальсик.

Вокальная природа экспромтов № 5 «Ария» и № 6 «Воспоминание о старинном романсе» дополняется использованием в них форм вокальной музыки. Вариантная форма, переменный размер, линейное развитие гетерофонной фактуры, нестабильность состава голосов и никнущие квартные ходы в окончаниях строф «Арии» выдают в ней фольклорный прообраз русских протяжных лирических песен. Очертания композиции экспромта № 6 определяет запрятанная в кружевном плетении фактуры мелодия известного романса А. Варламова «Красный сарафан» – она будто растворяется в дымке воспоминаний.

Примеры пьес № 2 «Незабытая Микаэла», № 3 «Музыка к пьесе Чехова», № 6 «Воспоминание о старинном романсе» показательны с точки зрения изменения отношения Щедрина к цитированию «чужого» материала. В отличие от броского и рельефного преподнесения цитат в опусах 1960–80-х годов, в экспромтах «Простых страниц» темы «чужой» музыки становятся почти незаметными, вариантно расцветаются, затмеваются кружевным плетением голосов фактуры, мерцают отдельными, разбросанными звукоточками. Композитор свободно импровизирует на цитированные элементы, окружая их многослойной семантикой. Причем все цитаты подаются фраг-

ментарно: создается впечатление, что пианист не сразу «припоминает» знакомую интонацию, постепенно отыскивая на клавиатуре нужные звуки, а проявившиеся мотивы тут же скрываются в наплывах фактурной вязи или обрываются вовсе.

Название шестого экспромта можно распространить на другие пьесы фортепианного цикла «Воспоминания о...», которые в той или иной степени становятся реминисценциями эпохи договаривания романтизма, предстающей в разнообразных жанровых инвариантах. Лишь заключительная пьеса цикла агрессивным напором выбивается из общей ретроспективной направленности, возвращая в день сегодняшней. Экспромт «Политик говорит!..» внезапно скандирующей скороговоркой на *ff* в быстром темпе (*Allegro vivo*) разрушает романтическую поэтику грез и воспоминаний, погружая в беспокойную атмосферу современности (см. Пример 8). Напоминание о «Детских сценах» Шумана (заключительная пьеса «Поэт говорит») одновременно демонстрирует огромное различие во времени и типах культуры, определяющих эти эпохи: в XIX веке говорил поэт, говорил спокойно, красиво и осмысленно, сейчас тон задает политик, говорящий подчас много, суетливо и бессодержательно.

Пример 8

\*) On the wooden block, where the keyboard ends.  
Auf das Holz schlagen, wo die Tastatur endet.

Schott Music, Mainz 53 583

53 583

Таким образом, четыре фортепианных цикла, написанных Щедриным в начале XXI века, демонстрируют ряд общих черт в подходе композитора к этому жанру. Они заключаются, в первую очередь, в объединяющем эти произведения типе мышления мастера, который вступает в полосу позднего стиля. Что это значит для композитора? Для Щедрина – это углубление неоромантических, неоканонических и ретроспективных тенденций, усиление лирико-философского начала и автобиографичности творчества, которая задается циклом «Дневник». В черед кратких разнохарактерных пьес всех четырех циклов композитор будто бы ведет свои дневниковые записи, фиксируя впечатления от событий прошлого и современности, размышляя о времени, об искусстве, о собственном творческом пути. Камерность жанра этому способствует.

Мир воспоминаний объединяет все фортепианные циклы в один большой сверхцикл с их попарной группировкой. Первые два опуса – «Дневник» и «Вопросы» – связывает подчеркнутая афористичность, «кадровость» мышления, которая, впрочем, свойственна всем произведениям Щедрина, являясь доминантным качеством его стиля. Только в пьесах циклов «Дневник» и «Вопросы» этот принцип декларируется особенно ярко, проявляясь как в миниатюрных масштабах пьес, так и в мгновенных переключениях в иную образную сферу. Два других цикла – «Романтические дуэты» и «Простые страницы» – объединяет неоромантическая направленность, которая восходит к музыкальным мирам Шуберта и Шумана, к оперным реминисценциям XIX века, к поэтике вальса и романса – любимых жанров того времени. В соответствии с неоромантической стилистикой Щедрин избирает более традиционную форму преподнесения тематического материала и сам тип классико-романтического тематизма, опирающийся на протяженные мелодии, в отличие от мотивно-составной структуры тем «Дневника» и «Вопросов».

Все четыре цикла Щедрина характеризует яркая жанровость музыкального материала. Принцип обобщения через жанр становится определяющим в построении драматургии циклов: сквозной жанр хорала в цикле «Дневник», кантилена в «Романтических дуэтах», экспромт в «Простых страницах». Но в последнем цикле эти экс-

промты обращаются в целый ряд композиционно и драматургически обоснованных жанров (ария, романс, марш, вальс), имеющих многослойную семантику.

В то же время циклы Щедрина весьма различаются по своей драматургической направленности. В рамках названных общих особенностей композитор демонстрирует разнообразные варианты в трактовке фортепианного цикла. Так, в цикле «Вопросы» делается акцент на конструктивные задачи, выраженные в технике композиции, а также на сотворчество с исполнителем. В «Дневнике», «Вопросах» и «Романтических дуэтах» автору важно достигнуть единства композиции, чего он добивается не только приемом *attacca*, но и интонационным объединением пьес. Наконец, в «Романтических дуэтах», помимо всего сказанного, еще ставятся задачи ансамблевого исполнительства. В «Простых страницах» Щедрин актуализирует пестроту музыкального материала, контрасты и театральность образов, вплоть до почти зримой их визуализации, что фиксируется в программных названиях каждой пьесы, в прихотливости темповой и темброво-динамической драматургии, в разнообразии авторских ремарок.

В заключение осталось отметить удивительное совпадение, связанное с цифрой 7 в фортепианных циклах Щедрина, созданных в начале XXI столетия. Думал ли об этом сам композитор? Однако, рассматривая данные циклы, невозможно не обратить на это внимание. В трех из четырех циклов (кроме цикла «Вопросы»), созданных в начале XXI столетия, по 7 частей. Один из циклов – «Романтические дуэты» – написан в 2007 году, да и исполнен был впервые в июле (7-й месяц). Российская премьера цикла «Простые страницы» состоялась 7 января.

Вспомним, с какой символикой связана семерка, – ведь ее числовой лингвокультурный образ рождает бесконечное множество смыслов: 7 дней недели, СЕМЬЯ, 7 цветов радуги, 7 чудес света, 7 свободных искусств, 7 нот, наконец. Всплывает в памяти и мудрость народа, запечатленная в пословицах и поговорках, где семерка абстрактно обозначает исчерпывающую полноту, максимум, большую ценность: «Семь раз отмерь – один отрежь»; «Семь бед – один ответ», «Семь верст до небес», «Семи пядей во лбу», «За семью печатями» и др. По народным представлениям, с древних времен число «7» счита-

ется счастливым. В русском языке фразеологизм «быть на седьмом небе» выражает безграничное счастье. Христианская символика числа 7 также очень широкая и по частотности появления в текстах Священного Писания семерка может сравниться только с тройкой (в Ветхом и Новом завете, по подсчетам исследователей, число 7 упоминается 700 раз): 7 смертных грехов, 7 добродетелей, 7 недель Великого поста, 7 Таинств, 7 чинов ангельских, 7 архангелов, 7 великих пророков и др. И это всего лишь поверхностный срез.

Судя по количеству ссылок, упоминаний, фразеологизмов в разных языках, число 7, вероятно, самое значительное в мифологии, нумерологии, лингвистике, культурологии, психологии и даже инженерной мысли. Оно выступает как некий культурный код, влияющий на жизни и судьбы. Сошлемся в этом смысле на научные источники: «Семь – общая идея всей Вселенной в ее постоянном возрождении и одновременно идея соответствующего этой Вселенной инструмента ее познания – Древа жизни» [1, с. 113]. Согласно теории Д. Радьяра, основанной на комплексе древних философских традиций, познание жизни человеком делится на семилетние этапы (7-14-21-28-35-42-49-56-63-70-77-84...) [2, с. 198–297]. Циклы имеют свои особенности в психическом и эмоциональном состоянии человека, а также характеризуются различием в уровне интеллекта и осознанности. «Каждая личность вплетает в эту раму свой собственный узор, часто стирая по видимости крупные структурные опоры. Но чем более значима судьба, тем ближе ее развитие к очерченным фундаментальным циклам» [2, с. 207].

Эти культурологические ссылки можно было бы продолжить. Однако вернемся в дан-

ной связи ко времени создания фортепианных произведений Щедрина, которое охватывает его одиннадцатый цикл жизни: 2002 год – дата создания цикла «Дневник» – 70-летие композитора, 2009 год – дата создания «Простых страниц» – автору 77 лет. А если подключить нумерологию и сосчитать сумму цифр даты рождения Щедрина (16.12.1932), то выходит число 25, две цифры которого дают семерку. Во всем этом есть какая-то мистика и парадокс, но интересно, что в астрологии число 7 покровительствует композиторам и философам. Может быть, и вправду семерка имеет для творчества Щедрина особое сакральное и покровительственное значение. Допустим, что большинство из приведенных фактов семантики числа 7 у Щедрина – случайное совпадение. Однако вряд ли может оказаться случайностью количество пьес в циклах. Не это ли ключ к некой обобщенной интерпретации музыкального содержания фортепианных циклов Щедрина?

Родион Щедрин представляет собой тот редкий тип творческой личности, когда художник проявляет себя одновременно в нескольких ипостасях. Щедрин хорошо известен не только как композитор, но и как исполнитель. Однако мало кто знает, что Щедрин одарен и литературным талантом. Свидетельство тому – либретто его опер, которые он пишет сам, статьи, заметки, оригинальные литературные зарисовки о близких людях, об учителях, о великих композиторах, поэтах, художниках (см. [9]). Литературные способности Щедрина проявились еще и в написании мемуаров «Автобиографические записи», которые тоже вышли в свет в этот же жизненный и творческий период (2002–2009) (см. [8]). А это уже не мистика, а логическая закономерность – этап мудрости и осмысления прожитой жизни.

#### Литература

1. Евсюков В. В. Мифы о мироздании // Мироздание и человек. – М.: Политиздат, 1990. – 352 с.
2. Радьяр Д. Астрологическая психология. – Новосибирск: Гермес, 1994. – 576 с.
3. Синельникова О. В. Афористичный стиль Родиона Щедрина (размышления о современной музыке, афоризмах и фортепианном цикле «Дневник») // Проблемы художественного творчества: сб. ст. по мат-лам Всерос. науч. чтений, посвященных Л. Б. Яворскому. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. – С. 134–145.
4. Синельникова О. В. Метаморфозы творчества Родиона Щедрина в начале XXI века // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – № 16. – С. 29–36.
5. Синельникова О. В. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина. – Кемерово, 2007. – 291 с.
6. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000. – 310 с.
7. Чигарёва Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке. – СПб.: Композитор, 2012. – 368 с.

8. Щедрин Р. К. Автобиографические записи. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: НОВОСТИ, 2008. – 288 с.
9. Щедрин Р. К. Монологи разных лет. – М.: Композитор, 2002. – 192 с.

#### References

1. Evsyukov V.V. Mify o mirozdanii [Myths about the universe]. *Mirozhdanie i chelovek [Universe and man]*. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 352 p. (In Russ.).
2. Radyar D. *Astrologicheskaya psikhologiya [Astrological psychology]*. Novosibirsk, Germes Publ., 1994. 576 p. (In Russ.).
3. Sinelnikova O.V. Aforistichnyy stil' Rodiona Shchedrina (razmyshleniya o sovremennoy muzyke, aforizmakh i fortepiannom tsikle "Dnevnik") [Rodion Shchedrin's aphoristic style (reflections on modern music, aphorisms and the piano cycle "Diary")]. *Problemy khudozhestvennoy tvorchestva: sbornik statey po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh L.B. Yavorskomu [Problems of artistic creativity. Collection of articles on the materials of the All-Russian scientific readings devoted to L.B. Yavorsky]*. Saratov SGK im. L.V. Sobinova Publ., 2010, pp. 134-145. (In Russ.).
4. Sinelnikova O.V. Metamorfozy tvorchestva Rodiona Shchedrina v nachale XXI veka [Metamorphoses of Rodion Shchedrin's work at the beginning of the XXI century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2011, no. 16, pp. 29-36. (In Russ.).
5. Sinelnikova O.V. *Printsip montazha v instrumental'noy muzyke Rodiona Shchedrina [The principle of montage in the instrumental music of Rodion Shchedrin]*. Kemerovo, 2007. 291 p. (In Russ.).
6. Kholopova V.N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Path in the center. Composer Rodion Shchedrin]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2000. 310 p. (In Russ.).
7. Chigareva E.I. *Khudozhestvennyy mir Alfreda Shnitke [The art world of Alfred Schnittke]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2012. 368 p. (In Russ.).
8. Shchedrin R.K. *Avtobiograficheskie zapisi [Autobiographical notes]*. Moscow, AST: AST MOSKVA: NOVOSTI Publ., 2008. 288 p. (In Russ.).
9. Shchedrin R.K. *Monologi raznykh let [Monologues of different years]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2002. 192 p. (In Russ.).

УДК 792.5

## ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ БРОДВЕЯ 1940–60-Х ГОДОВ

**Брейтбург Валерия Вячеславовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазового пения, Российская академия музыки им. Гнесиных (г. Москва, РФ). E-mail: 5291685@mail.ru

Мюзикл сегодня – это один из самых востребованных массовых музыкально-театральных жанров. Объектом данного исследования является определённый вид мюзикла – это музыкальная драма Бродвея 1940–60-х годов. Музыкальная драма Бродвея несёт в себе динамичную музыкальную драматургию, обращение к оригинальным и общеизвестным литературным сюжетам, акцент на зрелищности, стремление к развлекательности. В то же время в спектаклях появляется глубина и психологизм, не свойственные более ранним формам жанра мюзикла, в частности музыкальной комедии Бродвея, существовавшей в 1910–30-х годах. Музыка и стихи в музыкальной драме Бродвея представляют собой любопытный гибрид и эволюцию поп-песен, с одной стороны, и элементов музыкальной фактуры и стиля, связанных с опереттой, – с другой. Заново смонтированная из этих составляющих конструкция на службе новых сюжетов и типов персонажей определяет развитие этого нового для своего времени направления в жанре мюзикла.

Музыкальная драма 1940–60-х годов делает нравственные трудности и борьбу главным элементом конфликтов в мюзикле. Подобного рода произведения подчеркивают убежденность в справедливости, доброте, человеческой порядочности, ставя их выше меркантильности и цинизма. Бродвейская музыкальная драма периода 1940–60-х годов интегрирует разговорные диалоги, тексты песен, музыку и та-

нец в повествование лучше и полнее, чем это было раньше. Подобные мюзиклы превращают песню в продолжение жизни конкретного персонажа в характерный драматический момент, а танец используется здесь как фундаментальный элемент повествования. Длительные самодостаточные фрагменты инструментальной музыки фоновых эпизодов, полноценно аранжированная ансамблевая и хоровая фактуры максимально расширяют художественную палитру произведений подобного рода.

Жанрово-стилевые, драматургические особенности, определённое мировоззрение, вокальное и актёрское мастерство, стилистические сценические приёмы, характерные для бродвейской музыкальной драмы 1940–60-х годов, становятся предметом авторского анализа. Статья содержит перечень основ исполнительского стиля, применимых для данного типа мюзиклов.

**Ключевые слова:** мюзикл, оперетта, музыкальная драма Бродвея, музыкальная комедия Бродвея, исполнительский стиль, вокал, Бродвей, массовое искусство, музыкальный театр.

### GENRE-STYLE AND PERFORMING SPECIFICS IN THE MUSIC DRAMA OF BROADWAY IN THE 1940-60S

*Breytburg Valeriya Vyacheslavovna*, PhD in Art History, Associate Professor of Pop-jazz Singing Department, Gnessin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation). E-mail: 5291685@mail.ru

Musical today is one of the most popular mass musical and theatrical genres. The object of this study is a certain type of musical – a musical drama of Broadway in the 1940s and 1960s. Broadway musical drama carries a dynamic musical drama, an appeal to original and well-known literary subjects, an emphasis on entertainment, and a desire for entertainment. At the same time, there is a depth and psychologism in the performances that are not typical of earlier forms of the musical genre, in particular the Broadway musical comedy that existed in the 1910s and 1930s. Music and poems in Broadway musical drama are a curious hybrid and evolution of pop songs on the one hand, and elements of musical texture and style associated with operetta on the other. The newly assembled construction of these components in the service of new plots and types of characters determines the development of this new direction in the musical genre for its time.

The musical drama of the 1940s and 1960s makes moral difficulties and struggle the main element of conflicts in the musical. Such works emphasize the belief in justice, kindness, and human decency, putting them above commercialism and cynicism. The Broadway musical drama of the 1940s and 1960s period integrates spoken dialogue, lyrics, music, and dance into the narrative better and more fully than it used to be. Such musicals make the song a continuation of life of a particular character in a characteristic dramatic moment, and dance is used here as a fundamental element of the narrative. Long-lasting self-contained fragments of instrumental music of background episodes, fully arranged ensemble and choral textures maximize the artistic palette of works of this kind.

Musicals have their own special specifics of the production process and their principal features of the actors' work in the process of preparing roles. Directing techniques in opera, drama, and musical are somewhat similar but at the same time have many differences and features. The life of stage characters in a musical differs significantly from the life of characters in an opera, where there are no conversational episodes, and is fundamentally different from a dramatic performance, where there is no music, singing and dancing as the main methods of artistic expression.

Genre-style, dramaturgic features, a certain worldview, vocal and acting skills, stylistic stage techniques characteristic of Broadway musical drama of the 1940-60s become the subject of the author's analysis. The article contains a list of performance style basics that are applicable for this type of musical.

**Keywords:** musical, operetta, Broadway musical drama, Broadway musical comedy, performance style, vocal, Broadway, mass art, musical theater.

В российском музыкальном театре сегодня происходят значительные изменения. Динамика роста постановок мюзиклов обязывает постановщиков и актёров пристальнее всматриваться в историю жанра и изучать опыт, наработанный поколениями выдающихся мастеров. «Современными художниками, композиторами, режиссерами музыкального и драматического театра в процессе постановки спектаклей, написания музыкальных произведений разрабатываются и внедряются новые технологии, открывающие большие возможности в области достижения поставленных целей и реализации художественных замыслов» [2]. Однако, только понимая контекст исторического развития жанра мюзикла и опираясь на определённые стилистические теги, сформировавшиеся в этой области музыкально-сценического искусства на протяжении длительного исторического периода, можно сегодня создавать нечто своё, оригинальное.

В XX веке произошли глобальные перемены в представлениях об искусстве и культуре. Появились принципиально новые массовые жанры. «Их зарождение обусловлено не только общественным запросом, но и революцией в области средств массовой коммуникации. Благодаря им кинематограф, литература, песенное творчество и другие жанры получили условия бытования, сделавшие их доступными миллионам потребителей» [3], – отмечает в своём исследовании Я. Глушаков.

Массовая песня, эстрадное искусство, развлекательный музыкальный театр стали общедоступны для огромной зрительской аудитории. Определённые музыкально-театральные традиции, сложившиеся в США в результате сложного исторического и культурного процесса, способствовали возникновению такого феномена музыкального театра, как мюзикл. С самого начала XX века и до 1930-х годов на Бродвее основное место в репертуарах многочисленных театров занимала музыкальная комедия.

Музыкальная комедия Бродвея достаточно долго оставалась одним из самых мощных влияний на стили музыкального театра, но ее доминирование на сцене начало слабеть с конца 1930-х годов. Её юмор и мелодичность, несомненно, привлекательны, но у этого жанра есть внутренне присущие ему ограничения. Прежде всего, искусственный юмор бродвейской комедии тяготеет к цинизму. А песни, пусть часто привлекательные

и мастерски прописанные, строго определяются песенной формой «улицы жестяных сковородок»<sup>1</sup>. Более экспансивное пение, сложные гармонии и продолжительные музыкальные пассажи просто не являются частью стилистических традиций музыкальной комедии этого периода.

Предшествующие музыкальной комедии Бродвея музыкально-сценические формы, как замечает исследователь С. Амирханова, «ранние балладные оперы и зрелища (*sights*), и мекенстрельные шоу утверждали в обществе все те же художественные идеалы *представления*, массового шоу, в которых культивировался *принцип игры*, характер *иронической* (часто карикатурной, пародийной) *образности*, формировался и “герой” культуры – *артист*, покоряющий публику своим умением “играть маску”» [1]. В частности, именно поэтому постановки 1920–30-х годов так сильно зависели от «звездных» исполнителей и порой немотивированных включений в происходящее на сцене полубогажённых танцовщиц кордебалета. По мнению многих артистов, критиков и зрителей, этот сравнительно ограниченный спектр сюжетов, персонажей и музыки начал демонстрировать признаки истощения к началу 1940-х. Не только сама по себе художественная форма пришла к закату, но и культура, ее породившая, тоже фундаментально изменилась. Америка уже пережила и судороги затянувшейся на десятилетие вечеринки 1920-х, и период экономического спада Великой депрессии и последовавшего за ним эскапизма 1930-х. Фривольность и цинизм музыкальной комедии почти ничего не говорили о реальности 1940-х, когда экономика, наконец, стала приходить в чувство благодаря упорному труду американцев, а в двери США стал стучаться всемирный кризис. Исследователь музыкальной культуры США С. Сигида отмечает: «Для музыкальной, как и в целом художественной, культуры США тридцатые годы стали переломными. Историческая значимость (пере-

<sup>1</sup> Тин-Пен-Элли (англ. – Tin Pan Alley), или «Улица жестяных сковородок» – нарицательное название американской поп-музыки. Tin Pan' Alley была средоточием нью-йоркских музыкальных нотных издательств и авторских агентств, которые доминировали в популярной музыке США в конце XIX и начале XX века. Название первоначально относилось к определенному месту: West 28th Street между Пятой и Шестой авеню на Манхэттене.

ломность) этого десятилетия была тесно связана с интенсивным формированием национальной самобытности в искусстве США, происходившим в русле общих духовных исканий эпохи. Арон Копленд писал, что «период *Великой депрессии* принес новые импульсы в поисках национальной самобытности в искусстве США». Во всех видах искусства поднималась новая волна симпатий к простому человеку...» [6]. Эти времена требовали музыкально-театральной формы, которая отражала бы честную заботу о возрождении нации, ее пересмотренных ценностях и культуре. Именно этот мир породил музыкальную драму 1940–60-х годов, или, как принято говорить, музыкальную драму «золотого века мюзикла».

Английский драматург и знаток мюзиклов Джулиан Вулфорд, рассуждая об истории жанра мюзикла и его восприятии современными исследователями, пишет: «У всего искусства есть общий “родовой” контекст, и его произведения судят в сравнении со сложившимися нормами и правилами: поистине великое произведение искусства можно создать только в том случае, если вы понимаете, как оно развивает предшествующие ему работы» [12, с. 20].

Обращаясь к музыкальной драме Бродвея 1940–60-х годов, мы с удивлением обнаруживаем, что почти ни один из элементов предмета нашего обсуждения не является оригинальным для этой формы. По-прежнему присутствует комизм, а также романтические герои и героини, позаимствованные из европейских образцов оперетты. А музыка и стихи представляют собой любопытный гибрид и эволюцию песен «улицы жестяных сковородок», с одной стороны, и более музыкально развитых драматических структур — с другой. Именно заново смонтированная из этих составляющих конструкция на службе новых сюжетов и типов персонажей определяет развитие этого стиля.

Общественное мнение уверяет нас, что Ричард Роджерс (*Richard Rodgers*) и Оскар Хаммерстайн II (*Oscar Hammerstein II*) создали совершенно новую форму искусства, когда 31 марта 1943 года на Бродвее открылась «Оклахома!» (англ. *Oklahoma!*)<sup>2</sup>, и что форма эта мгновенно стала узнаваемой. Этот спектакль действительно

<sup>2</sup> Мюзикл Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна II (*Richard Charles Rodgers & Oscar Hammerstein II*).

был несомненным коммерческим успехом, но тот несравненный способ, которым Роджерс и Хаммерстайн тонко пересмотрели приоритеты и художественную программу музыкального театра, сделался очевидным только в их собственных последующих спектаклях и в работах других авторов, почти во всем подражавших им на протяжении многих следующих лет. Поскольку это тонкая и малозаметная, но критически важная перемена в художественных ожиданиях оказалась настолько влиятельной, укажем некоторые нововведения этой формы.

Музыкальная драма Бродвея 1940–60-х годов:

- делает нравственные трудности и борьбу главным элементом конфликтов в мюзикле;
- намного сентиментальнее музыкальной комедии и подчеркивает убежденность в человеческой доброте и силе веры, ставя их выше меркантильности и цинизма;
- интегрирует либретто, тексты песен, музыку и танец в повествование лучше и полнее, чем любая другая популярная форма музыкального театра (за исключением, пожалуй, оперы веризма, например, «Богемы» Джакомо Пуччини);
- использует танец как фундаментальный элемент повествования в музыкальной драме;
- ставит драму выше комедии, делая ее приоритетом при написании произведения; плоские шутки и водевильный комизм практически исчезают из этого стиля;
- делает песню продолжением жизни конкретного персонажа в характерный драматический момент; меньший упор делается на песни как самостоятельные хиты;
- делает песни главными элементами действия, изменяющими персонажа за счёт развитой драматургии, а не просто статичными размышлениями о чувствах;
- ставит поэтичность песенных текстов выше остроумия; в этом смысле на создателей текстов мюзиклов, как и на всю американскую поэзию XX века, во многом повлияли тексты блюза и его глубокая эмоциональность, в том числе характерная для блюза тема нравственного выбора, своего рода «перекрёстка». В блюзе, как отмечает исследователь О. Тытык, «перекресток символизирует свободу выбора, передвижения, самоопределения, это место для размышления о жизни, принятия важного решения, избрания верного пути» [7].

• включает длительные фрагменты оркестровой музыки – аккомпанемента в танцевальных сценах и фоновой музыки в речевых диалогах, а также, по сравнению с комедией, более широкие вокальные диапазоны и более сложное ансамблевое и хоровое пение; музыкальная палитра почти так же обширна, как и в оперетте, хотя стиль явно принадлежит к середине двадцатого столетия.

Музыкальная драма Бродвея продолжает влиять на вновь создающиеся произведения. Недавние мюзиклы, такие как «Отверженные» (фр. *Les Misérables*, 1980)<sup>3</sup>, «Рэгтайм» (*Ragtime*, 1996)<sup>4</sup>, «Злая» (*Wicked*, 2003)<sup>5</sup> и «Цветы лиловые полей» (*The Color Purple*, 2005)<sup>6</sup>, продолжают ту же линию, попутно включая в себя и усваивая новые музыкальные стили и культурные влияния. Но основная художественная форма остается неизменной. Это продолжающееся влияние ощущается и во многих переходных мюзиклах 1960-х, таких как «Кабаре» (*Cabaret*, 1966)<sup>7</sup> и «Скрипач на крыше» (*Fiddler on the Roof*, 1964)<sup>8</sup>. Эти спектакли отличаются от более ранних несколько более скептическим взглядом на врожденную доброту человека и всепобеждающую силу любви.

Актерские условности, которые мы связываем с этим стилем, тоже идеально подходят для более «проблемных» новых мюзиклов, появившихся с тех пор. К большей части работ Стивена Сондхайма (*Stephen Sondheim*)<sup>9</sup> можно подходить с тем же набором актерских условностей, просто учитывая сложность персонажей и их конфликтные желания.

<sup>3</sup> Мюзикл Клода-Мишеля Шёнберга (Claude-Michel Schönberg) и Алана Бублиля (Alain Boublil).

<sup>4</sup> Мюзикл Стивена Флаэрти (Stephen Flaherty) и Линн Аренс (Lynn Ahrens).

<sup>5</sup> Мюзикл Стивена Шварца (Stephen Lawrence Schwartz) и Винни Хольцмана (Winnie Holzman).

<sup>6</sup> Мюзикл Бренды Рассел (Brenda Russell), Алли Виллис (Alta Sherral Willis) и Стивена Брея (Stephen Pate Bray).

<sup>7</sup> Мюзикл Джона Кандера (John Harold Kander) и Фреда Эбба (Fred Ebb).

<sup>8</sup> Мюзикл Джерри Бока (Jerrold Lewis «Jerry» Bock) и Шелдона Харника (Sheldon Mayer Harnick).

<sup>9</sup> Стивен Сондхайм (Stephen Joshua Sondheim, 1930) – выдающийся американский композитор и автор текстов. Создатель 20 мюзиклов, лауреат многочисленных музыкальных и театральных премий, лауреат премии «Оскар».

Музыкальная драма «золотого века» позиционирует семью, общество, государство, ответственность и веру как свои главные ценности. Стилиевые актерские решения часто являются их продолжением и развитием. То, что многие люди ныне называют традиционными ценностями, четко артикулируется в этом жанре. Честность и решимость, с которыми персонажи стремятся к воплощению и поддержанию этих ценностей, часто являются их основной мотивацией, они стремятся защищать свое общество, создать семью, преодолеть предрассудки и т. д.

Вдобавок к новой системе ценностей музыкальная драма «золотого века» переносит фокус внимания с Нью-Йорка на деревенскую глубинку, избирая ее своим местом действия. Это празднество пасторальной жизни – совершенно иной идеал, реализованный в мюзиклах 1940–60-х годов.

Мы видим также действие мюзиклов «золотого века» в экзотическом антураже (королевство Сиам – «Король и я» (*The King and I*, 1951) или острова Юга Тихого океана – «Юг Тихого океана» (*South Pacific*, 1949)<sup>10</sup> – этаким шагом назад в европейскую оперетту. Но здесь повествование часто представляет собой назидательные притчи, а персонажи нередко оказываются сознательными гражданами, старающимися преодолеть всевозможные формы моральных опасностей.

Пожалуй отдельно стоит сказать о мюзикле «Моя прекрасная леди» (*My Fair Lady*, 1956)<sup>11</sup>. Это один из знаковых мюзиклов периода 1940–60-х годов, в котором американцы могли видеть, как пишет немецкий искусствовед М. Ханиш, «лучшее общество, далёкий экзотический мир Европы. Возможно, это была одна из причин, почему “Моя прекрасная леди” стала одним из тех немногих американских мюзиклов, которые снискали у европейского зрителя большой успех» [8, с. 106].

Следующий аспект системы ценностей музыкальной драмы «золотого века» – упор на трудолюбие и трудности обычного человека. Главные герои – ковбои, рабочие, солдаты и учителя. Главным героем предыдущей формы существования

<sup>10</sup> Мюзиклы Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна II (Richard Charles Rodgers & Oscar Hammerstein II).

<sup>11</sup> Мюзикл Фредерика Лой (Frederick Loewe) и Алана Дджея Лернера (Alan Jay Lerner).

мюзикла на Бродвее – музыкальной комедии – нередко бывает либо праздный богатый сноб, либо хитроумный торгаш. Ни один из этих типов не играет большой роли в мюзиклах «золотого века».

Многих центральных персонажей музыкальной драмы определяет уверенность в своей нравственной позиции в сочетании с четким пониманием внутренних и внешних препятствий к достижению целей. Впервые мы видим в мюзиклах эмоциональную и психологическую борьбу, которая выражается так же, как в кино и театральной драме.

Брак, моногамия и безопасное супружеское счастье – вот романтический и сексуальный фокус этого стиля. Музыкальная комедия и оперетта, безусловно, нередко заканчивают свои последние акты свадьбой, но часто это, скорее, функция для завершения сюжета, чем выражение системы ценностей. В музыкальной драме «золотого века» на наших глазах персонажи преодолевают трудности, стремясь к прочному браку, чтобы создать семью, оказать поддержку обществу и выразить непоколебимую веру в Бога. Например, авторитарный Генри Хиггинс в конечном итоге демонстрирует какие-никакие признаки потребности в браке под конец «Моей прекрасной леди», и зритель замечает проблеск надежды на то, что его грубость будет укрощена любовью и, в конечном итоге, супружеством с «золушкой» – Элизой.

В музыкальной драме «золотого века» откровенно сексуальные персонажи тянутся к очаровательным и невинным (например, Эдо Энни в «Оклахоме»), а не к ненасытным хищникам или «вампам». Это не обязательно отражает истинное положение вещей в социальной культуре, из которой возникли эти мюзиклы, зато выражает ценности, к которым она стремится. Таким образом, взгляд «золотого века» на романтическую любовь и брак торжествует над цинизмом музыкальной комедии.

Мужчины и женщины, населяющие музыкальные драмы «золотого века», с виду отличаются и от городских модников, которых мы наблюдаем в музыкальной комедии Бродвея, и от аристократов оперетты. Теперь перед нами сильные женщины и вскормленные кукурузой молодые люди, способные засучить рукава и работать на земле – а если возникнет нужда – и защитить ее. Более атлетичный образ для мужчин

и более здравомыслящий, со здоровым румянцем для женщин – очевидная черта всей пропаганды времен Второй мировой войны и периода союзничества. Сила, стабильность, независимость, мощный потенциал и здравый смысл – все это облекается в физические идеалы стиля, который продолжает существовать по сей день.

Мужчины больше не носят костюмов и смокингов, предпочитая рубашки с закатанными рукавами и слаксы – свидетельство того, что мужественность и физическая сила в этом мире считаются привлекательными. Для женщин характерны свежие лица с менее очевидным макияжем. Домашние фасоны, вне зависимости от времени действия, обычно одерживают верх над изящной вечерней одеждой. Практичные, но скроенные по фигуре рабочие платья, фартуки и т. д. помогают рисовать портрет идеальной жены и матери. Сексуальная эмансипе, экзотическая цыганка или аристократическая принцесса в этом мире вышли из моды.

Мужчины по-прежнему носят аккуратные прически, хотя мода на обильное применение средств для укладки отринута ради ощущения сопричастности миру природы. Привлекательными считаются волосы, взлохмаченные ветром. Женщины носят прически, которые не мешают им заниматься делами, но при этом сохраняют привлекательный вид. Комический образ домохозяйки в стильных туфельках на высоком каблуке, с аккуратно нанесенной губной помадой, в украшениях из жемчуга и кухонном фартуке является знаковым для мира, породившего этот стиль. Каким бы глупым и смешным он нам сегодня ни казался, этот образ сочетает в себе все ценности того времени.

Вне зависимости от того, как этот стиль интерпретируется в той или иной постановке, ощущение серьезной стабильности, ответственности и большого потенциала лежит в основе всех решений, касающихся моды. Недавние постановки музыкальных драм «золотого века» склонялись в сторону исторической точности, предпочитая ее визуальным условностям 1940-х – начала 1960-х (когда эти мюзиклы ставились впервые), чтобы избежать клейма банальности. Поэтому исторические стили в одежде порой очень сильно отличаются от тех, которые использовались в оригинальных постановках.

Ф. Шак отмечает в своей исследовательской работе: «В 1950-е годы идеологи постиндустриальных преобразований США обновили социальные стандарты. Именно тогда в стране начал закладываться фундамент под новые модели общественного устройства, обнаруживающие изрядное тяготение к социальному конформизму. Индивидуум, стремящийся стать частью социальной матрицы среднего класса, делал определённые уступки, негласно принимая социальный договор, предлагаемый политическими элитами» [9]. А это, в свою очередь, отражалось на стиле поведения персонажей в актуальном на тот момент жанре – жанре музыкальной драмы. Поэтому главные герои в музыкальной драме 1940–60-х годов – это «хорошие парни», а поскольку интересы общества и противостояние тем, кто обществу угрожает, настолько важны для убеждений, характерных для этого стиля, властные фигуры, как правило, действуют сообща со всеми остальными. Крепкие женщины и непоколебимые мужчины, в сущности, являются воплощением тех ценностей, которые стремятся пропагандировать власти. Те, кто угрожают обществу (Джуд в «Оклахома!»), нацисты в «Звуках музыки» (*The Sound of Music, 1959*)<sup>12</sup> и т. п.), должны быть изгнаны, причем обычно усилиями центральных персонажей.

Все исполнительские традиции, наполняющие жизнью музыкальную драму «золотого века», уже были в активном употреблении, когда этот стиль набирал популярность. В действительности это сплав трех отличных друг от друга подходов, которые были модифицированы для работы с новой традицией. Опереточная условность пения бельканто по-прежнему была в чести в обновлениях старых и даже появившихся время от времени новых спектаклях в начале 1940-х. Исполнительская традиция музыкальной комедии по-прежнему оставалась доминирующим стилем. А серьезные актерские условности, которые мы ныне ассоциируем с реализмом середины XX века, применялись в большинстве драматических спектаклей и кинодрам, хотя в музыкальный театр они проникали только в виде эксперимента. Когда Роджерс и Хаммерстайн занялись постановкой «Оклахома!», они бессознательно собирали такой гибридный традиций, который позволил бы

<sup>12</sup> Мюзикл Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна II (Richard Charles Rodgers & Oscar Hammerstein II).

им рассказать историю с серьезным эмоциональным содержанием и выразить более актуальное мировоззрение. Следуя этой практике, протееже Хаммерстайна, Стивен Сондхайм, впоследствии сформулировал собственное художественное кредо словами «содержание диктует форму».

Этот принцип нашёл своё отражение в мюзикле «Вестсайдская история» (*West Side Story, 1957*) Леонарда Бернстайна (*Leonard Bernstein*), в котором Стивен Сондхайм выступил в качестве автора стихотворных текстов. Мюзикл открылся на Бродвее в 1957 году и по-своему стал революционным прорывом в жанре мюзикла, так как композитору удалось привнести в музыку значительную долю симфонизма и создать сложную музыкально-драматургическую основу произведения, что было для жанра мюзикла в ту пору явлением совершенно неординарным. Но в то же время, как отмечает Харольд Принц<sup>13</sup>: «Хотя “Вестсайдская история” снискала единодушно благоприятные рецензии в Нью-Йорке, восторга в этих рецензиях не было. <...> Как правило, критики не предсказывают искусство – они за ним следуют. <...> Все считают “Вестсайдскую” классикой, однако в том сезоне, 1957–1958 годов, она не завоевала никаких крупных наград» [10, с. 38, 42].

Хотя манера письма первых спектаклей «золотого века» выделялась как новая и волнующая, критики и зрители не могли идентифицировать отличительный комплекс их исполнительских приёмов еще несколько лет. Более того, даже сейчас многие люди с большей легкостью определили бы содержание и моральный тон этих спектаклей, чем выявили в них какой-то конкретный артистический стиль. Мировоззрение этого стиля, его художественный текст настолько глубоко слились с исполнением, что разделить их невозможно. Как отмечает в своей работе, посвящённой вопросам существования синтетического текста, с которым мы имеем дело в музыкальном театре, искусствовед С. Лысенко, «интерпретация текста – процесс не просто открытый, принципиально незавершенный, но бесконечный, где каждая новая интерпретация – событие в жизни текста. Причина этого – в потенциальной способности текста к бесконечности смысла, его интимно-

<sup>13</sup> Харольд (Хал) Принц (Harold Prince) – известный американский продюсер и режиссёр. Продюсер мюзикла «Вестсайдская история» и многих других.

личностного начала, коренящегося в творческом сознании воспринимающего» [5].

### *Манера / техника пения*

Начиная формулировать стилистические особенности музыкальной драмы «золотого века», скажем о том, что многие персонажи в спектаклях этого нового жанра по-прежнему принадлежат к какому-либо более раннему стилю. Авторы «золотого века» были изобретательны в использовании типов персонажей и исполнительских условностей из многих традиций, чтобы придать разнообразие и широту своим произведениям.

Определяющий певческий (и танцевальный) подход для музыкальной драмы «золотого века» – это обязательная сильная классическая техника, но её следует модифицировать таким образом, чтобы она не казалась формалистской или элитарной. Драматические персонажи в этом стиле возвращаются к более широким вокальным диапазонам и более сознательному применению классической вокальной техники. В отличие от оперетты, стиль «золотого века» не делает вокальную пышность и бельканто центром художественно-стилевого решения спектакля. Вокальная сила и гибкость здесь используются для выражения силы характера. «Если есть драматургия, появится персонаж, тема, событие, действие, конфликт. Только в этом случае мы можем назвать певца-исполнителя еще и актером» [4]. Звучание голоса в данном случае говорит аудитории о том, каковы внутренние качества персонажа. В этом отношении вокальный стиль музыкальной драмы 1940–60-х годов перекликается с оперным стилем. Пение в музыкальной драме может потребовать самого развитого, по сравнению со всеми другими вокальными стилями, в мюзиклах набора вокальных красок и навыков, потому что здесь очень прямые и тесные отношения между тембром и эмоциональной сложностью. Но техника при этом не должна становиться самоцелью и привлекать к себе отдельного внимания.

Если оперетта благоволила к открытым гласным и красивому звуку, а музыкальная комедия Бродвея – к согласным и четкости произнесения слов, то музыкальная драма «золотого века» требует и того, и другого. Речитативное качество пения, которое соответствует речевому режиму голосовой подачи персонажа, – абсолютная необходимость.

Вокальная подача в этом стиле подразумевает владение разными степенями «прикрытого» звука (фокусируясь на приподнятом мягком нёбе) и другими резонаторами в маске. Такое смешение самого что ни на есть традиционного звучания и звучания белтового<sup>14</sup> пения характерно для музыкальной драмы, причём для каждой постановки, персонажа и песни оно оригинально, поскольку использование резонаторов и формальности звучания является центральным для нашего понимания стиля. Для драматических песен и баллад использование ровного вибрато с ранним началом и последовательным применением обязательно. В зависимости от того, как та или иная постановка определяет этот стиль, можно варьировать присутствие вибрато и время его начала. Почти наверняка вибрато будет по-прежнему использоваться, и голос будет редко переходить к чистому тону без него. Некоторые комические персонажи, субретки и «лакеи» могут использовать вокальные характеристики, свойственные музыкальной комедии, – то есть в большей степени использовать белт. Фразировка музыкальной драмы 1940–60-х годов требует, чтобы логика и смысл пропеваемой идеи были отчетливо донесены до аудитории. Большинство спектаклей, проживших достаточно долго, чтобы войти в канон мюзиклов «золотого века», были написаны превосходными композиторами и поэтами, которые умели строить фразу. В нынешних постановках этих спектаклей тенденция к некоторой фразировочной вольности намного более обычна, чем тогда, когда они впервые вышли на сцену. И Ричард Роджерс, и Фрэнк Лессер (*Frank Loesser*)<sup>15</sup> *славилась тем, что запрещали исполнителям допускать какие-либо вольности во фразировке их песен. Однако в силу влияния великих песенных стилистов 1940-х, 1950-х и 1960-х, для которых типична крайне свободная фразировка, в наше время практикуется намного более гибкий подход к фразировке в целом. В основном всё же этот стиль отличается точной и выверенной фразировкой.*

<sup>14</sup> Белт (belt) – тип пения, при котором вокальная позиция близка к речевой. Жёсткий и звонкий громкий звук с использованием лобных и носовых резонаторов, пение «в маску». В верхней части диапазона, особенно у женщин, – подмешивание головного резонатора.

<sup>15</sup> Фрэнк Лессер (Frank Henry Loesser, 1910–1969) – известный американский композитор, автор многочисленных песен и мюзиклов.

*Рыхлая и эмоционально избыточная или музыкально броская фразировка совершенно для него не типична.*

### **Пластический рисунок роли**

Больше всего для характеристики физической внешности мужчин и женщин в музыкальной драме «золотого века» подошли бы слова «расслабленная, но бдительная». Мужчины в этих спектаклях были надежными и стабильными. Их нейтральная поза в этом стиле – ноги, твердо стоящие на земле, расставленные примерно на ширину плеч, грудь приподнята, голова находится в удобном положении, а энергичные руки свободно опущены по бокам. Сравните ее с ригидностью силуэта оперетты или порывистыми формами музыкальной комедии.

Поскольку одежда для мужчин в этом стиле часто больше открывает тело (незастегнутые воротнички, слегка закатанные рукава), даже те мужчины, которые не обладают мощным телосложением, могут проецировать ощущение мускулистости и силы, входя в мир мюзикла.

Женщины тоже прочно стоят на земле, но не так тяжеловесны или солидны. Цель – проецировать внутреннюю силу. Женщины сильны и женственны, без следа зависимости или изнеженности. В их физических формах есть честная простота. Главная героиня «золотого века» твердо стоит на своих ногах, но не пытается примерять на себя мужеподобные силуэты.

Мужчины и женщины в романтических ролях часто воспринимаются как люди героические и не сломленные жизненными разочарованиями. У комических персонажей, как правило, источниками юмора служат непосредственная невинность, наивность или стремление к товарищеским отношениям с противоположным полом. Реализовать эти качества, не позволяя им становиться слишком нарочитыми, очень важно для этого стиля. Этот мир раскован, прост и сознательно неофициален. Герои редко опасаются власти или отвергают ее. В тех случаях, когда центральным является конфликт между классами («Король и я», «Моя прекрасная леди»), необходимо уважать заданные обстоятельства сценария.

Стиль мюзиклов 1940–60-х годов позволяет делать с жестами чуть ли не все, что заблагорассудится, но эффектная театральность или цветистость не типичны для нормативных пер-

сонажей (если только они, как персонажи, не должны исполнять какую-то роль). Поскольку тексты многих песен наполнены конкретной образностью, использование жеста может стать ценной составляющей воплощения этих образов. Этот стиль побуждает акцентировать и оттенять пение и актерскую игру физическими решениями. Но эти решения должны быть мотивированы стремлением персонажа разъяснить переживание, а не стремлением исполнителя что-то иллюстрировать.

\* \* \*

В заключение приведем высказывание американского режиссёра и театрального педагога Джо Дири: «Мы часто ассоциируем конкретные наборы стилистических правил с конкретными жанрами мюзикла. Европейские оперетты подразумевают один способ пения и поведения, рок-оперы – другой. Музыкальная комедия восходит к водевильной исполнительской традиции, в то время как современная музыкальная драма напоминает нам о реалистической игре актеров в кино. Разные жанры сопряжены с собственными наборами исполнительских условностей и зрительских ожиданий» [11, с. 29–30].

Мы делаем вывод, что любой исполнительский стиль имеет некие основные признаки, своего рода стиль-теги, которые позволяют постановщикам, артистам (да и зрительской аудитории), в конечном счёте, иметь довольно точные стилиевые ориентиры в разнообразных музыкальных спектаклях, написанных и реализованных в жанре мюзикла.

Все исполнительские традиции, наполняющие жизнью музыкальную драму Бродвея 1940–60-х годов, уже были в активном употреблении, когда этот стиль набирал популярность. В действительности это сплав трех отличных друг от друга подходов, которые были модифицированы для работы с новой традицией. Опереточная условность пения бельканто по-прежнему была в чести в возобновлениях старых и даже появлявшихся время от времени новых спектаклей в начале 1940-х. Исполнительская традиция музыкальной комедии Бродвея по-прежнему оставалась одним из доминирующих стилей. А серьезные актерские условности игры, которые мы ныне ассоциируем с реализмом середины XX века, применявшиеся в большинстве драматических спектаклей и в кинофильмах того времени, наконец, ста-

ли проникать и в музыкальный театр, формируя тем самым исполнительский стиль музыкальной драмы Бродвея 1940–60-х годов.

Авторы, постановщики и исполнители музыкальной драмы Бродвея использовали гибрид

традиций, создав жанрово-стилевую модель, которая позволяла им создавать истории с серьезным эмоциональным содержанием и более полно выражать актуальное для себя мировоззрение.

#### Литература

1. Амирханова С. А. Джаз как искусство артистического самовыражения: дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2009. – 224 с.
2. Анестратенко М. В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX века: истоки метода работы Ф. И. Шаляпина над ролью: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2016. – 210 с.
3. Глушаков Я. В. Массовая песня в отечественной культуре первой половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2016. – 191 с.
4. Гребельная В. М. Постановка вокального номера на эстраде: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2012. – 180 с.
5. Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2014. – 465 с.
6. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2012. – 487 с.
7. Тытык О. В. Американский блюз: поэтика жанра: на примере блюзов 1930–1960-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2012. – 226 с.
8. Ханиш М. О песнях под дождем: пер. с нем. – М.: Радуга, 1984. – 156 с.
9. Шак Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI века: дис. ... д-ра искусствоведения. – Ростов н/Д., 2018. – 366 с.
10. Harold Prince «Sense of Occasion». – NY: Applause Theatre & Cinema Books, 2017. – 343 p.
11. Joe Deer «Directing in Musical Theatre». – NY: Routledge, 2014. – 250 p.
12. Julian Woolford «How Musicals Work». – London: Nick Hern Books, 2013. – 376 p.

#### References

1. Amirkhanova S.A. *Dzhaz kak iskusstvo artisticheskogo samovyrazheniya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Jazz as the art of artistic expression. Diss. PhD in Art History]*. Ufa, 2009. 224 p. (In Russ.).
2. Anestratenko M.V. *Sintez iskusstv v muzykal'nom teatre kontsa XIX – nachala XX veka: istoki metoda raboty F.I. Shalyapina nad rol'yu: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Synthesis of arts in the musical theater of the late XIX – early XX centuries: the origins of the method of work Chaliapin over the role. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2016. 210 p. (In Russ.).
3. Glushakov Ya.V. *Massovaya pesnya v otechestvennoy kul'ture pervoy poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Mass song in the domestic culture of the first half of the XX century. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2016. 191 p. (In Russ.).
4. Grebelnaya V.M. *Postanovka vokal'nogo nomera na estrade: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Production of vocal numbers on the stage. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2012. 180 p. (In Russ.).
5. Lysenko S.Yu. *Sinteticheskiy khudozhestvennyy tekst kak fenomen interpretatsii v muzykal'nom teatre: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Synthetic literary text as a phenomenon of interpretation in musical theater. Diss. Dr of Art History]*. Novosibirsk, 2014. 465 p. (In Russ.).
6. Sigida S.Yu. *Muzykal'naya kul'tura SSHA kontsa XVIII – pervoy poloviny XX veka. Stanovlenie natsional'noy identichnosti: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Musical culture of the USA at the end of the 18th-first half of the 20th century. The formation of national identity. Diss. Dr of Art History]*. Moscow, 2012. 487 p. (In Russ.).
7. Tytyk O.V. *Amerikanskiy blyuz: poetika zhanra: na primere blyuzov 1930–1960-kh godov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [American blues: poetics of the genre: the example of blues 1930-1960. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2012. 226 p. (In Russ.).
8. Khanish M. *O pesnyakh pod dozhdem [About songs in the rain]*. Moscow, Raduga Publ., 1984. 156 p. (In Russ.).
9. Shak F.M. *Dzhaz i massovaya muzyka v sotsiokul'turnykh protsessakh vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Jazz and mass music in the sociocultural processes of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries. Diss. Dr of Art History]*. Rostov-na-Donu, 2018. 366 p. (In Russ.).

10. Harold Prince. *Sense of Occasion*. New-York, Applause Theatre & Cinema Books Publ., 2017. 343 p. (In Engl.).
11. Joe Deer. *Directing in Musical Theatre*. New-York, Routledge Publ., 2014. 250 p. (In Engl.).
12. Julian Woolford. *How Musicals Work*. London, Nick Hern Books Publ., 2013. 376 p. (In Engl.).

УДК 78.071.1

## **SOUVENIR DE RUSSIE: ФЕРНАНДО СОР И ГЕНРИХ ВЕНЯВСКИЙ – РУССКИЕ ИНОСТРАНЦЫ**

*Зайцева Елена Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке (г. Москва, РФ). E-mail: mlad61@mail.ru

Статья посвящена деятельности русских композиторов – иностранцев: испанского гитариста Ф. Сора и польского скрипача Г. Венявского. Для исследования биографических фактов и их сопоставления были применены историко-контекстуальный и компаративистский методы, которые ранее в связи с данной проблематикой не использовались. Это и составляет актуальность работы. Погружение в общественную и музыкальную жизнь России XIX века позволило выявить межкультурные, межэтнические и личные связи, способствовавшие восприятию русского этномелоса композиторами и исполнителями иностранного происхождения.

Результат изучения этого богатого материала дал еще ряд имен композиторов, сочинявших инструментальную музыку на основе русского вокального этномелоса. В этой связи следует назвать не только Ф. Сора и Г. Венявского, но также гитаристов А. О. Сихру и М. Т. Высотского, русского ирландца Дж. Фильда и австрийского композитора и пианиста-виртуоза И. Н. Гуммеля. К данному ряду музыкантов стоит присоединить имя великого поэта А. С. Пушкина, синтезировавшего в своем творчестве русский фольклор и отечественную литературу, а также ментальность России и Европы, что свидетельствует о диалоге национальных культур.

Судьбы композиторов, связанные с Россией XIX века, не только дают возможность окунуться в интереснейшую атмосферу театральной и концертной жизни того времени, но и раскрыть как причины, так и поводы обращения русских иностранцев к песенному фольклору нашей родины. Среди популярных этномелодических образцов – русские народные плясовые песни «По улице мостовой» и «Камаринская», а также городской романс «Чем тебя я огорчила». Варианты этих напевов стали этномелодическим зерном композиторских опусов Фернандо Сора «Souvenir de Russie» («Воспоминание о России») и Генриха Венявского «Русский карнавал».

**Ключевые слова:** русский этномелос, этномелодическое зерно, русские иностранцы, Ф. Сор, Г. Венявский, А. Пушкин.

## **SOUVENIR DE RUSSIE: FERNANDO SOR AND HENRYK WIENIAWSKI – RUSSIAN FOREIGNERS**

*Zaytseva Elena Aleksandrovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Moscow A. Schnittke State Music Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: mlad61@mail.ru

The article is devoted to the activities of the foreign composers who lived and created in Russia: Spanish guitarist F. Sor and Polish violinist H. Wieniawski. To study biographical facts and compare them, historical-contextual and comparative methods were employed, which had not previously been used in relation to this issue. This is the relevance of the work. Immersion in the social and musical life of Russia in the 19<sup>th</sup>

century allowed us to identify the cross-cultural, cross-ethnic and personal connections that contributed to the perception of the Russian ethnomelos by composers and performers of foreign origin.

The result of studying this rich material allowed us to identify a number of other names of composers who composed instrumental music based on the Russian vocal ethnomelos. In this regard, we should mention not only F. Sor and H. Wieniawski, but also guitarists A. Sychra and M. Vysotsky, Russian Irish J. Field and Austrian composer and virtuoso pianist J. Hummel. It is worth adding to this number of musicians the name of great poet A. Pushkin who synthesized Russian folklore and domestic literature in his works, as well as the mentality of Russia and Europe, which indicates the dialogue of national cultures.

The destinies of composers associated with Russia of the XIX century, allow us to not only experience the fascinating atmosphere of theater and concert life of the time but also reveal both the reasons and grounds why the Russian foreigners appealed to the song folklore of this country. Among the popular ethnomelodic samples, the Russian folk dance songs “Po ulitse mostovoy” and “Kamarinskaya” as well as the urban romance “Chem tebya ya ogorchila” should be singled out. Variations of these melodies became the ethnomelodic grain of Fernando Sor opus “Souvenir de Russie” (“Remembrance of Russia”) and Henryk Wieniawski’s “Russian carnival”.

**Keywords:** Russian ethnomelos, ethnomelodic grain, Russian foreigners, F. Sor, H. Wieniawski, A. Pushkin.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-148-155

В переводе с французского языка слово *souvenir* обозначает *воспоминание, память*. Путешествуя, человек обычно увозит с собой некие предметы, напоминающие ему о месте или стране пребывания. Так, покидая Россию, Фернандо Сор в числе прочих увез царский подарок, преподнесенный ему императрицей Александрой Феодоровной<sup>1</sup> за выполненное специально для нее фортепианное переложение Траурного марша на смерть Александра I, а именно нить черного жемчуга. Генрих Венявский подарок российско-го императорского двора получил еще юношей. Будучи русским стипендиатом, закончив Парижскую консерваторию с золотой медалью, он принял в дар скрипку Гварнери дель Джезу. Николай I продемонстрировал таким образом заботу царского правительства о развитии польской культуры<sup>2</sup>.

Сведения о русских иностранцах – испанском гитаристе Фернандо Соре (1778<sup>3</sup>–1839) и поль-

ском скрипаче Генрихе Венявском (1835–1880), изучаемые при помощи сравнительного анализа, а также погружения в исторический и культурный контекст, ранее в таком ракурсе не рассматривались, что и составляет актуальность статьи.

В центре данной работы оказываются судьбы Ф. Сора и Г. Венявского с акцентом на их многогранной деятельности и композиторском творчестве, связанными с Россией.

В процессе исследования необходимо было решить ряд задач:

- 1) конкретизировать места пребывания композиторов-иностранцев в России, род их деятельности, круг общения;
- 2) проанализировать культурный и исторический контекст эпохи;
- 3) выявить возможные межкультурные, межэтнические и личные связи, способствовавшие восприятию русского этномелоса иностранцами;
- 4) найти причины и поводы создания композиторских сочинений на основе этномелодического зерна.

Материалом исследования стали статьи, энциклопедии [1; 5; 8; 11], отдельные высказывания композиторов, в том числе П. И. Чайковского и А. Г. Рубинштейна, музыковедов и специалистов в области балета [1; 2; 14], москвоведов и

<sup>1</sup> Урожденная принцесса Фридерика Луиза Шарлотта Вильгельмина Прусская (1798–1860).

<sup>2</sup> 12 (24) мая 1829 года в Сенаторском зале Королевского замка состоялась коронация Николая I и Александры Феодоровны на Царство Польское – уникальный случай в истории России и Польши.

<sup>3</sup> 13 февраля 1778 года – уточненная дата рождения Ф. Сора в соответствии с «книгой крещений» собора Санта Мариа дель Мар в Барселоне. Крестили обычно на следующий день после рождения – 14 февраля.

знатоков Санкт-Петербурга, исполнителей – гитаристов [6; 10; 16] и скрипачей.

Разнообразие методов (историко-контекстуальный, аналитический, компаративистский) позволило в деталях воссоздать атмосферу культурной жизни XIX века, в которой столь значимое место занимали русские народные песни, те этномелодические шедевры, которые не могли остаться равнодушными ни А. С. Пушкина, ни русских иностранцев, гастролировавших и живших подолгу в России, а порой вспоминаящих о ней и за ее пределами.

Остановимся прежде на некоторых фактах из судеб музыкантов, связывающих их с Россией.

**Ф. Сор в России.** Каталонский гитарист и композитор Фернандо Сор<sup>4</sup> совершил путеше-

<sup>4</sup> Детство Фернандо Сора (Josep Ferran Sors i Muntades) прошло в Барселоне. Отец Хуан Сор – гитарист-любитель – умер в 1790 году, после чего мальчика в возрасте 12 лет отправили в бенедиктинский монастырь Монтесеррат для воспитания и обучения, где он освоил гармонию, композицию и контрапункт у падре Ансельма Виола. В 19 лет, вернувшись в Барселону, Сор осуществляет постановку своей оперы «Телемах». Затем он становится приближенным герцогини Альбы, близким другом которой в это время был Ф. Гойя, и выполняет ее заказы. После смерти принцессы Альбы в 1802 году Сор попадает под покровительство герцога Медина-Цели, курсируя между Барселоной и Мадридом. 4 года он живет в Андалузии, а затем переезжает во Францию. После вторжения Наполеона в Мадрид Сор посвящает несколько сочинений возглавившему восстание испанцев Мануэлю Годою. В 1813 году Сор эмигрирует во Францию и на родину больше никогда не возвращается. На протяжении 10 лет он живет в Париже, давая уроки гитары, концертируя и сочиняя. В 1815 году композитор переезжает в Лондон, где сходитя с герцогом Сакини, принимая его покровительство. В конце 1822 года Сор возвращается в Париж, где осуществляет постановку балета «Сандрильона», выдержавшего 104 представления. В 1823 году он женится на известной балерине Фелици́те Виржинии Гюллень-Сор, урождённой Ришар (фр. *Félicité Virginie Hullin Sor (Richard)*). С ней Сор отправляется в Россию через Берлин и Потсдам. В 1826 году их брак расторгнут. Сор возвращается в Париж. Гюллень остается в Москве и преподает в Московском хореографическом училище. Смерть дочери Джулии в 1838 году, талантливой художницы и арфистки, тяжело сказалась на психике и жизненных силах композитора. Творческая дружба с Дионисио Агуадо способствовала созданию ги-

ствие в Москву и Санкт-Петербург в период с 1823 по 1827 годы вместе с женой Ф. В. Гюллень-Сор<sup>5</sup>, которая, собственно, и была приглашена в Москву дирекцией императорских театров. Сопровождая супругу, «Сор приехал в Москву зимой 1823 года, уже пользуясь европейской известностью, как гитарист и композитор» [3, с. 101]. Супруги поселились в Москве по адресу Петровка, д. 15, рядом с Большим (Петровским) театром, что на правом берегу реки Неглинки. Их творческие интересы были сфокусированы вокруг театральной жизни первопрестольной и императорского двора Санкт-Петербурга.

Так как Большой (Петровский) театр после пожара 1806 года еще не был восстановлен,

тарных дуэтов. Фернандо Сор имеет награду и титул «Pontifal» от папы Пия VII. Смерть композитора произошла 8 июля 1839 года. Заброшенная могила на Монмартре была найдена через 100 лет.

Перу Сора принадлежит более трёхсот сочинений, объединённых в 63 пронумерованных опуса. Жанровая палитра сочинений композитора включает сценическую (балеты, оперы, мелодрамы), вокальную и хоровую (песни, кантаты, мессы, хоралы, оратории), симфоническую и камерную музыку, сочинения для арфы и гитары, марши для военного оркестра. Особенно популярна и востребована наряду с его композиторскими опусами «Школа игры на гитаре» (Ferdinand Sor «Méthode Complète pour la Guitare»). В отличие от многих русских гитаристов XIX века, игравших на семиструнной гитаре, Ф. Сор разработал методику преподавания на шестиструнном инструменте, бытовавшем в Западной Европе.

<sup>5</sup> Ф. В. Гюллень-Сор (1805 – ок. 1860) – балерина, балетмейстер и педагог, представительница французской школы классического танца, сыгравшая большую роль в формировании Московской балетной школы. Ю. А. Бахрушин в книге «История русского балета» пишет о ней следующее: «Фелисите Гуллень Сор, или, как ее звали в Москве, – Фелицата Ивановна <...> родилась в Париже. Ее отец – ученик Новера – был в свое время хорошим танцовщиком и известным провинциальным балетмейстером. Гюллень-Сор не отличалась актерским дарованием, танец ее был маловыразителен, но она прекрасно владела техникой танца, которую постоянно совершенствовала. После удачного дебюта в Москве Гюллень-Сор была привлечена дирекцией к педагогической деятельности в школе. Одновременно она предложила театру безвозмездно выполнять обязанности балетмейстера. Поставленный ею балет “Сандрильона” имел выдающийся успех и сразу определил ее дальнейшую творческую судьбу» [2, с. 63–64].

многие спектакли шли в других театрах Москвы: в доме Апраксиных, Пашкова, у графа Шереметьева, куда и Сора и Гюллень регулярно приглашали. 3 марта 1824 года газета «Московские ведомости» сообщает о концертном представлении в театре С. С. Апраксина на Знаменке, где выступали Джон Фильд, Фернандо Сор, арфист Леонард Шульц. Звучала музыка Бетховена, Россини, Сора. «31.01.1824, Москва (дом Пашкова), балетмейстер и исполнитель главной партии – Ф. Гюллень-Сор», – читаем в энциклопедии «Балет», составленной Ю. Н. Григоровичем [1, с. 449–450]. Там была исполнена «Сандрильона» с музыкой Сора в постановке Гюллень, и она же – в главной роли Золушки.

Грандиозным событием для Москвы и, тем более, для приехавших в нее супругов стало открытие вновь построенного по проекту архитектора О. Бове Большого театра. 6 (18) января 1825 года сначала давали в качестве пролога «Торжество муз» А. Алябьева и А. Верстовского на стихи М. Дмитриева, а затем – балет «Сандрильона» на музыку Ф. Сора с участием жены композитора в качестве балерины и балетмейстера. На следующий день спектакль был повторен, так как премьера вызвала необыкновенный энтузиазм публики и желание посетить вновь открытый театр. Критические статьи того периода касались артистов балета и постановщиков, создателей декораций и костюмов – о композиторе и собственной музыке почти ничего сказано не было.

Гюллень, отличавшаяся, судя по всему, активным характером и смелостью, пишет петицию на имя Александра I в защиту артистов балета, многие из которых были из крепостных. Она настаивает, что самое важное, о чем следует заботиться руководству театров, – это их здоровье.

В Санкт-Петербурге «Сандрильона» идет в постановке Ш. Дидло. В главной роли Авдотья Истомина (1799–1848), о которой А. С. Пушкин оставил строки в «Евгении Онегине»:

*Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина.*

Попав в Санкт-Петербург, Фернандо Сор становится фаворитом русского двора. Это проис-

ходило и в других столицах Европы – Мадриде, Париже, Лондоне. Покровительство императрицы Елизаветы Алексеевны<sup>6</sup>, супруги императора Александра I, выразилось в высоком жалованье. В связи с кончиной 19 ноября 1825 года в Таганроге Александра I именно Сору был заказан Траурный марш, исполненный 6 марта 1826 года военным оркестром.

4 мая 1826 года умирает Елизавета Алексеевна. Супруга взошедшего на трон российского императора Николая I Александра Фёдоровна заказывает композитору балет «Геркулес и Омфала» по случаю коронации Николая I, премьера состоится в Москве в Большом театре 18 октября 1826 года. Для новой российской императрицы по ее просьбе Сор выполняет переложение для фортепиано Траурного марша и получает уже упомянутый нами выше «Русский сувенир» (а точнее «пруссский») – нить черного жемчуга.

В ходе посещений светских салонов статус Ф. Сора вскоре трансформировался из гостя в концертирующего испанского гитариста с супругой-балериной. Из сводной хронологической таблицы «Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX века», приведенной в монографии Е. М. Шабшаевич, известно, что 28.03.1824 Сор, Фильд, Клодель (скрипка), г-жа Мортель музицировали в доме Апраксиных [13, с. 318]. Дом графа Пашкова на Моховой, салон Зинаиды Волконской в Козицком переулке – адреса, по которым Ф. Сор имел возможность встретиться с русской и зарубежной элитой того времени. Назовем гипотетически ряд фамилий, перечисленных Н. Ивановой-Крамской в её статье «Фернандо Сор в России», красноречиво представлявших золотой век русской культуры: А. Пушкин, А. Мицкевич, С. Аксаков, А. Алябьев, А. Грибоедов, В. Одоевский, А. Верстовский, Д. Веневитинов, А. Варламов, А. Гурилев, И. Пущин, Е. Баратынский, З. Волконская, А. Сихра, М. Высотский и другие [6, с. 36]. В салоне Зинаиды Волконской, по выражению Пушкина, «царицы муз и красоты», композитора, обладательницы меццо-сопрано, – читали стихи и сам Александр Сергеевич, а также Иван Козлов, Адам Мицкевич. И в салоне Волконской, и в других домах часто играл вариации на темы русских народных песен Михаил Высотский.

<sup>6</sup> Урождённая Луиза Мария Августа Баденская (1779–1826).

По рассказам Михаила Стаховича, между русским «семиструнником» М. Высотским и испанским «шестиструнником» Ф. Сором состоялось творческое соревнование<sup>7</sup> [3, с. 101]. Нам в данном контексте не столь важно, кто вышел победителем, сколько от кого и при каких обстоятельствах Ф. Сор мог услышать напевы русских песен, фигурирующие в его сочинении для двух гитар «Воспоминание о России», посвященном М. Высотскому.

Сопоставляя и обобщая факты, следует выделить Д. Фильда, М. Высотского и еще весьма популярного исполнителя, композитора и издателя А. О. Сихру. И М. Высотский, и А. О. Сихра делали обработки русских песен, в том числе городских. У последнего есть Полонез на тему «Чем тебя я огорчила» [15, с. 1689]. Сихра издавал гитарные журналы, в которых печатал ноты Ф. Сора. В салонах Апраксиных Ф. Сор встречался с ирландцем Дж. Фильдом. Его вариации для двух фортепиано на тему «Чем тебя я огорчила» пользовались большой популярностью среди московских меломанов. Появляясь в кругу русского светского общества, Сор виделся и с иностранцами, столь популярными в России. От Сихры и Фильда, Высотского и Гуммеля он мог воспринять русские народные мелодии, особенно, если они повторялись то в фортепианном, то в гитарном прочтении, вызывая неизменный успех у публики, прежде всего, своей узнаваемостью. Кроме того, развитие мелодии, ритма и синтаксиса в городской песне для европейского слуха казалось вполне естественным.

Пережив триумф, славу, открытие Большого театра, попав в самое сердце событий 1825–1826 годов (смена императорской власти, восста-

<sup>7</sup> «Встреча Сора с Высотским не могла происходить как простое соревнование одного гитариста с другим. С одной стороны, Сор, высокообразованный иностранец, находившийся в привилегированном положении, с другой – русский гитарист-самоучка, даже не претендовавший на признание со стороны соотечественников-аристократов. Вероятный результат их встречи: большое впечатление, которое произвели на Сора импровизации Высотского и, одновременно, образованность, свободное чтение с листа и имя признанного всеми композитора не могли не импонировать Высотскому. Лучшим доказательством его уважения к этому мастеру служат гитарные пьесы, сочиненные Высотским на темы Сора» [3, с. 101].

ние на Сенатской площади, казнь декабристов), Сор покидает Россию и уезжает в Париж. Его воспоминание о ней будет сопряжено с русским этномелосом, мелодиями трех русских народных песен: «Чем тебя я огорчила», «По улице мостовой», «Камаринская».

В период приезда Сора в Россию песня «По улице мостовой» была очень важной и для Александра Сергеевича Пушкина. Находясь после одесской ссылки в Михайловском, общаясь с Ариной Родионовной Матвеевой, в январе 1825 года он создает шедевр русской поэзии о зимней природе – стихотворение «Зимней вечер». И уж без русских песен тут не обойтись. Нас интересует вторая, упомянутая поэтом, а именно:

*Спой мне песню, как девица  
За водой поутру шла.*

Перед нами образ особой чистоты. После шумевшего романа с Екатериной Ксаверьевной Воронцовой, известного и при дворе, А. С. Пушкин воспевает через русскую песню *девичью* красоту. Коса на спине, коромысло, ведро... За водой и поутру, то есть на заре. Девственный образ, соединяющий русского человека и русскую природу, воспетый народом. Такая живая связь с фольклором была типична для европейского романтизма, к которому великого поэта можно по праву отнести по его конгениальной ментальности.

Именно эта песня привлекла внимание и Генриха Венявского более четверти века спустя, когда в 1853 году известный скрипач польско-еврейского происхождения создаст вариации для скрипки и фортепиано под названием «Русский карнавал». Но прежде обозначим ключевые моменты биографии Венявского, связанные с Россией.

**Г. Венявский и Россия.** Закончив Парижскую консерваторию как скрипач, Генрих Венявский (*Henryk Wieniawski* – 1835–1880) с матерью и братом Юзефом (1837–1912) в 1848 году совершает первую гастрольную поездку в Россию, выражая тем самым благодарность российскому правительству и за стипендию, позволившую жить и учиться в Париже, и за уникальную скрипку, дающую возможность ему творить как солисту-виртуозу, участнику квартета, педагогу, композитору. Именно в этих качествах раскрылся индивидуальный талант Генриха Венявского, покорившего своим искусством не только отече-

ственного слушателя, но также профессионалов и меломанов многих стран мира. Ему всего лишь тринадцать, брату пианисту Юзефу – одиннадцать. Естественно, их воспринимают как музыкантов-вундеркиндов, что вызывает огромный ажиотаж.

Многие европейские музыканты приезжали в Россию санным путем, рассчитывая начать концертную деятельность в период Великого поста. Воссоздавая тот «комфорт», в который попадали путешественники XIX века, музыковед В. Григорьев пишет: «Большую часть пути через Польшу и Россию пришлось проехать на лошадях, в мороз, по тряским изъезженным дорогам, едва успевая согреться и отдохнуть на постоялых дворах... В марте они прибыли в Петербург» [4, с. 14]. Лето 1850-го. Из Парижа, захватив на Родину в Люблин, Г. Венявский и его спутники едут на Украину, затем в Одессу. Еще одно концертное турне с братом было предпринято в 1851–1853 годы по Польше, России, Германии. В совокупности было дано 194 концерта по всей Европейской России.

В период с 1860 по 1872 год Генрих Венявский является придворным солистом Императорского двора и театров.

Из очерка Л. З. Корабельниковой «Музыкальное образование» узнаем: «По инициативе РМО в декабре 1859 года было принято решение об открытии подготовительных курсов, и с весны следующего года (частью бесплатно, частью за умеренную плату) начали работать классы видных педагогов» [7, с. 170]. Среди прочих назван и Г. Венявский. На протяжении шести лет – 1862–1868 – он профессор скрипки в Санкт-Петербургской консерватории. Его учениками были видные русские скрипачи К. Н. Пушилов, В. З. Салин и др. Кроме класса скрипки Г. Венявский вел и класс камерного ансамбля. Как указывает Е. М. Шабшаевич [12, с. 244] в монографии «Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике», Венявский давал частные уроки по классу аккомпанемента дочерям Константина Карловича Жерве (1803–1877) – выдающегося военного инженера, генерал-майора, входившего в военное окружение Николая I, при этом игравшего в молодости на скрипке.

«В занятиях Венявского на первом плане оказывался не педагог-методист, а артист-практик. Один из его учеников, в будущем нотоиздатель

и музыкально-общественный деятель В. В. Бессель утверждал, что “самое показывание, то есть исполнение в классе трудных пассажей, а также меткие указания способов исполнения – все это вместе взятое имело высокую цену”» (цит. по [7, с. 177]). Для него, совместно с К. Ю. Давыдовым, квартетные собрания в 1869 году стали выдающимся событием концертной жизни Санкт-Петербурга. Антон Григорьевич Рубинштейн, с которым Г. Венявский сотрудничал и в России, называл его «виртуозом, двигающим вперед искусство». Закрепился за Венявским и артистический эпитет «Шопен скрипки», напоминавший о его польском происхождении, подтверждающий уникальную виртуозность и глубокую эмоциональность в манере игры.

С 1872 по 1874 год Венявский вместе с А. Рубинштейном предприняли гастроль по Америке, с которых скрипач вернулся совершенно больным, однако позднее смог частично восстановиться. С участием Генриха Венявского триумфально прошёл организованный Н. Рубинштейном Русский концерт в зале Трокадеро в Париже на Всемирной выставке 1878 года. Там звучали и русские песни.

Последним годом выступлений Венявского стал 1879. В тот год, после сердечного приступа во время концерта в Москве он попал в Мариинскую больницу. Из Мариинской больницы его, по просьбе Н. Г. Рубинштейна, забрала Надежда Филаретовна фон Мекк. Она обеспечила безупречный уход за композитором, за что ее благодарил П. И. Чайковский в письме от 10 марта 1880 года: «Меня глубоко трогает признание, которое Вы оказали бедному умирающему Венявскому. Последние дни его будут скрашены Вашими заботами о нем. Очень жаль его. Мы потеряем в нем неподражаемого в своем роде скрипача и очень даровитого композитора. В этом последнем отношении я считаю Венявского очень богато одаренным, и, если б судьба продлила его жизнь, он мог бы сделаться для скрипки тем же, чем был Вьетан. Его прелестная легенда и некоторые части d-moll'-ного концерта свидетельствуют о серьезном творческом таланте» [9].

В доме Н. Ф. фон Мекк на Рождественском бульваре, 12, композитор скончался 31 марта 1880 года в возрасте 44 лет. На мемориальной до-

ске, помещенной на фасаде этого дома, мы видим Генриха Венявского и легендарную скрипку, которую он держит левой рукой.

Результаты сравнительного анализа произведений, созданных на основе русского этномелоса, позволили существенно расширить круг имен. В этой связи следует назвать не только Ф. Сора и Г. Венявского, но также гитаристов А. О. Сихру и М. Высотского, русского ирландца Дж. Фильда и австрийского композитора и пианиста-виртуоза И. Н. Гуммеля. В этом ряду особняком сто-

ит имя А. С. Пушкина, объединяющего русский фольклор и отечественную литературу, культуру и ментальность России и Европы.

Судьбы композиторов, связанные с Россией XIX века, позволяют окунуться в интереснейшую атмосферу музыкальной жизни того времени и раскрыть возможные причины и поводы обращения русских иностранцев к песенному фольклору нашей родины, отдельные образцы которого стали этномелодическим зерном композиторских опусов Фернандо Сора и Генриха Венявского.

### Литература

1. Балет / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Совет. энцикл., 1981. – 623 с.
2. Бахрушин Ю. А. История русского балета. – М.: Просвещение, 1977. – 287 с.
3. Вольман Б. Гитара в России. – Л.: Гос. музык. изд-во, 1961. – 179 с.
4. Григорьев В. Генрик Венявский. – М.: Музыка, 1966. – 118 с.
5. Есипова М. В. Гитара // Музыкальные инструменты: энцикл. – М.: Дека-ВС, 2008. – С. 150–158.
6. Иванова-Крамская Н. Фернандо Сор в России (225 лет со дня рождения) // Гитаристъ. – 2004. – № 1. – С. 35–37.
7. Корабельникова Л. З. Музыкальное образование // История русской музыки: в 10 т. Т. 6. 50–60-е годы XIX века. – М.: Музыка, 1989. – С. 167–188.
8. Москва: энцикл. / гл. ред. А. Л. Нарочницкий. – М.: Совет. энцикл., 1980. – 688 с.
9. Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.tchaikov.ru/fonmekk.html> (дата обращения: 20.03.2020).
10. Сассер У. В поисках Сора // Гитаристъ. – 2004. – № 1. – С. 29–34.
11. Тимофеев О. В. Гитара // Музыкальные инструменты: энцикл. – М.: Дека-ВС, 2008. – С. 153–158.
12. Шабшаевич Е. М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и её отражение в концертной фортепианной практике. – М.: Композитор, 2011. – 599 с.
13. Шабшаевич Е. М. Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. – М.: Москов. консерватория, 2014. – 648 с.
14. Шлуглейт Г. М. Сор // Балет. – М.: Совет. энцикл., 1981. – С. 485.
15. Яблоков М. С. Классическая гитара в России и СССР: библиограф. музык.-лит. слов.-справ. рус. и совет. деятелей гитары. – Тюмень; Екатеринбург: Рус. энцикл., 1992. – 2211 с.
16. Sasser W. G. The Guitar Works of Fernando Sor: diss., University of North Carolina, 1960.

### References

1. *Balet [Ballet]*. Ed by Yu.N. Grigorovich. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1981. 623 p. (In Russ.).
2. Bakhrushin Yu.A. *Istoriya russkogo baleta [History of Russian ballet]*. Moscow, Prosvshchenie Publ., 1977. 287 p. (In Russ.).
3. Volman B. *Gitara v Rossii [Guitar in Russia]*. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatelstvo Publ., 1961. 179 p. (In Russ.).
4. Grigoryev V. *Genrik Venyavskiy [Henryk Wieniawski]*. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 118 p. (In Russ.).
5. Esipova M.V. *Gitara [Guitar]. Muzykal'nye instrumenty: entsiklopediya [Musical Instruments. Encyclopedia]*. Moscow, Deka-VS Publ., 2008, pp. 150-158. (In Russ.).
6. Ivanova-Kramskaya N. *Fernando Sor v Rossii (225 let so dnya rozhdeniya) [Fernando Sor in Russia (225th anniversary)]. Gitarist [Guitar player]*, 2004, no. 1, pp. 35-37. (In Russ.).
7. Korabelnikova L.Z. *Muzykal'noe obrazovanie [Musical Education]. Istoriya russkoy muzyki: v 10 tomakh. T. 6. 50-60-e gody XIX veka [History of Russian Music in 10 volumes. Vol. 6. The 50-60s of the 19th century]*. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 167-188. (In Russ.).
8. *Moskva: entsiklopediya [Moscow. Encyclopedia]*. Ed by A.L. Narochnitskiy. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1980. 688 p. (In Russ.).

9. *Perepiska P.I. Chaykovskogo s N.F. von Meck [Correspondence between P. Chaikovsky and N.F. von Meck]*. (In Russ.). Available at: URL: <http://www.t-shaikov.ru/fonmeck.html> (accessed 20.03.2020).
10. Sasser U. V poiskakh Sora [In search for Sor]. *Gitarist [Guitar player]*, 2004, no. 1, pp. 29-34. (In Russ.).
11. Timofeev O.V. Gitara [Guitar]. *Muzykal'nye instrumenty: entsiklopediya [Musical Instruments. Encyclopedia]*. Moscow, Deka-VS Publ., 2004, pp. 153-158. (In Russ.).
12. Shabshaevich E.M. *Muzykal'naya zhizn Moskvy XIX stoletiya i ee otrazhenie v kontsertnoy fortepiannoy praktike [Musical life in Moscow of the 19th century and its reflection in concert piano practice]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2011. 599 p. (In Russ.).
13. Shabshaevich E.M. *Fortepiannaya muzyka v kontsertnoy zhizni Moskvy XIX stoletiya [Piano music in the concert life of Moscow of the 19th century]*. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2014. 648 p. (In Russ.).
14. Shlugleyt G.M. Sor [Sor]. *Balet [Ballet]*. Ed by Yu.N. Grigorovich. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1981, p. 485. (In Russ.).
15. Yablokov M.S. *Klassicheskaya gitara v Rossii i SSSR: bibliograficheskiy muzykal'no-literaturny slovar-spravochnik russkikh i sovetkikh deyateley gitary [Classical guitar in Russia and the USSR. Bibliographic musical and literary dictionary-reference book of Russian and Soviet guitar masters]*. Tyumen; Ekaterinburg, Russkaya entsiklopediya Publ., 1992. 2211 p. (In Russ.).
16. Sasser W.G. *The Guitar Works of Fernando Sor*. Diss., University of North Carolina, 1960. (In Engl.).

УДК 78.06

## ВОСПОМИНАНИЯ, ЧАСТНАЯ ПЕРЕПИСКА, ПЕРЕВОДЫ С. Э. БОРТКЕВИЧА: КЛАССИФИКАЦИЯ И НАУЧНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ

**Шефова Елена Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов, институт культуры и искусства, Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского (г. Липецк, РФ). E-mail: shefova\_e@mail.ru

Изучение источников личного происхождения имеет в отечественном музыкознании богатую традицию. Однако зачастую внимание музыковедов уделяется наследию признанных классиков. Между тем в российских и зарубежных архивных фондах хранятся многие тысячи документов не столь известных личностей, анализ текстов которых мог бы расширить наше представление о различных сторонах человеческой жизни. В этой связи перспективным представляется исследование наследия пианиста и композитора русского зарубежья Сергея Эдуардовича Борткевича (1877–1952). В научный оборот вводятся неопубликованные источники личного происхождения.

В статье впервые рассматриваются два варианта воспоминаний («Erinnerungen»), хранящихся в архиве Нидерландского института музыки в Гааге под номерами NMI 040-J1, NMI 040-J2, перевод С. Э. Борткевичем переписки П. И. Чайковского и Н. Ф. фон Мекк («Die seltsame Liebe Peter Tschaikowsky's und der Nadjeschda von Meck»), изданный в 1937 году в Лейпциге.

Пристальное внимание уделяется эпистолярным источникам. На примере переписки композитора с нидерландскими пианистами Хуго ван Даленом и Хелен Мулхоланд определены принципы подхода к эпистолярному наследию композитора, предпринята попытка классифицировать письма. Обосновано обращение к рукописям С. Э. Борткевича, публикация которых существенно обогатит музыковедение и будет способствовать объективной оценке его вклада в отечественную и мировую музыкальную культуру. Намечаются исследовательские подходы для изучения источников личного происхождения.

**Ключевые слова:** Борткевич, архив, источники личного происхождения, воспоминания, автобиография, композитор, письма, перевод.

## MEMORIES, PRIVATE CORRESPONDENCE, TRANSLATIONS OF S.E. BORTKEWICZ: CLASSIFICATION AND SCIENTIFIC POTENTIAL

*Shefova Elena Aleksandrovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Training and Socio-cultural Projects, Institute of Culture and Art, Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University (Lipetsk, Russian Federation). E-mail: shefova\_e@mail.ru

The sources research of personal origin has a rich tradition in Russian musicology. However, musicologists, from time to time, pay attention to the heritage of recognized classical musicians. Meanwhile, Russian and foreign archival funds contain many thousands of documents of not so famous personalities, the texts' analysis, which could expand our understanding of various aspects of human life. Thereupon, a legacy research of Sergei E. Bortkewicz (1877-1952), a Russian pianist and composer from abroad, shows promising. For the first time, unpublished sources of personal origin are being introduced into scientific circulation.

For the first time, the article examines two versions of memories ("Erinnerungen") stored in the archive of the Netherland's Institute of Music in the Hague under the numbers NMI 040-J1, NMI 040-J2, translation of the correspondence by S.E. Bortkewicz between P.I. Tchaikovsky and N.F. von Meck ("Die seltsame Liebe Peter Tschaikowsky's und der Nadjeschda von Meck"), published in 1938 in Leipzig. Careful attention is paid to epistolary sources. Taking the example of the composer's correspondence with Dutch pianists Hugo van Dalen and Helen Mulholland, the principles of the approach to the composer's epistolary heritage were defined and it was an attempt to classify the letters. The appeal to S.E. Bortkewicz, whose publication will significantly enrich musicology and contribute to an objective assessment of his contribution to domestic and world musical culture. Research approaches are planned to study sources of personal origin.

**Keyword:** Bortkewicz, archive, sources of personal origin, memories, autobiography, composer, letters, translation.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-155-167

Источники личного происхождения (мемуары, дневники, письма) композитора в российской традиции закрепили за собой статус обязательного дополнения к его творчеству. Собрания сочинений не обходятся без публикаций, отобранных по тому или иному принципу рукописей автора. Потребность музыкальной науки предполагает издание манускриптов, которые являются основополагающими для понимания мировоззренческой позиции творческой личности.

«Русская музыкальная культура XX века должна быть услышана и изучена в соединении ее двух некогда насильственно разъединенных частей, – отмечала крупный российский исследователь русского зарубежья Л. З. Корабельникова, – одним из естественных и перспективных направлений является рассмотрение явлений и судеб произведений русской музыки. Русско-зарубежная часть композиторского наследия остается освоенной крайне недостаточно, как в части исполнения в театре и на концертной эстраде, так

и в части изучения – недоступность нот, звукозаписей, периодики, малочисленность исследований» [3]. Однако ни рукописи С. Э. Борткевича, ни письма, ни переводы, ни вехи его творческого пути в полном объеме не становились объектом специального внимания российских и зарубежных музыковедов.

Цель исследования состоит в определении направлений работы с документами архивного фонда композитора для повышения эффективности их научного потенциала.

В задачи статьи входит анализ источниковой базы композитора в годы жизни в Берлине (1904–1914; 1929–1933), Харькове (1914–1920), Стамбуле (1922), Вене (1922–1929; 1933–1952), реконструкция архива, характеристика воспоминаний, эпистолярного наследия в плане их изучения, перевода на русский язык и возможной публикации. При анализе эпистолярного наследия композитора использовались общенаучные методы.

Уникальность наследия Сергея Эдуардовича Борткевича (1877–1952) и одновременно «маргинальное» его положение в музыкальном искусстве XX века объясняются тем, что, помимо неизданных опусов, после него остались несколько сотен писем, «Воспоминания» (94 страницы, охватывающие период до 1922 года), а также сокращенный вариант воспоминаний для статьи Хуго ван Далена (15 страниц, датированный 1936 годом), переводы переписки П. И. Чайковского с Н. фон Мекк и А. П. Бородина к Е. С. Бородиной.

Источниковой базой статьи послужили комплексы документальных материалов, составляющих личный фонд Хуго ван Далена (NMI 040) в архиве Нидерландского музыкального института в Гааге: биографические – «Erinnerungen», документы о служебной деятельности, в частности, функционирование фонда Bortkiewicz Gemeinde (1947–1973) и переписка с С. Э. Борткевичем (1921–1952).

Личный архив С. Э. Борткевича (NMI 368) включает тридцать одно письмо к пианистке Хелен Малхоланд (1946–1950) [17] и нотные автографы – *Прелюдий Op. 66 № 1 и № 3*, двух песен «*Ich habe Dich gerufen*», «*Einsamkeit*», партитуры *Симфоний Op. 52 № 1 и Op. 55 № 2*.

Отметим крайне скромную меру изучения творчества С. Э. Борткевича. Литература о композиторе, несмотря на свое разнообразие, малосодержательна. А источники личного происхождения в истории музыки не рассматривались вовсе. Исключение составляют работы, авторы которых, ссылаясь на «*Erinnerungen*», по-своему понимают и трактуют воспоминания [8; 10; 11; 21; 22]. Ценным изданием можно считать «*Bortkiewicz recollections, letters and documents*» Б. Тадани [23]. Но и эта публикация неполная: в нее не вошли почтовые открытки к ван Далену 1910–1912 годов [19], отдельные письма, хранящиеся в личном архиве В. Калькмана, ссылку на которые дает Т. А. Якубов [11].

Обозначим ещё один серьёзный недочет. Детство, проведенное в Харькове, учеба в Санкт-Петербурге и Лейпциге, преподавательская и концертная деятельность в Берлине, эмиграция в Австрию – все эти факты вызывают вопрос о национальной принадлежности композитора, который до сих пор остается дискуссионным. Возможно,

возникшие заблуждения могли родиться в том числе от игнорирования архивных источников. В частности, в «*Erinnerungen*» С. Э. Борткевич, ссылаясь на языковое предпочтение Н. В. Гоголя, окончательно расставляет приоритеты между украинским и русским, подчеркивая, что русская культура исторически выступала в качестве объединяющего начала:

*«Я никогда не понимал, почему националисты считали украинский язык независимым и стремились сделать его обязательным для юга России. Нет сомнений, что русский намного богаче и развитее. Величайший писатель украинец Гоголь сочинял на русском языке. Никто не понимал природу и своих земляков лучше, чем он, и все же он писал по-русски, потому что как художник и мыслитель понимал превосходство языка. Было бы смешно, если бы в огромной многонациональной России каждая из национальностей настаивала на приоритете своего языка»<sup>1</sup> [23, р. 9].*

Парадокс, но С. Э. Борткевич не заботился о сохранности своих рукописей. То, что не погибло в годы гитлеровской оккупации и не было украдено нечистоплотными американскими издателями, уцелело благодаря другу композитора – Хуго ван Далену. Новые опусы становились объектом залога: Борткевич передавал ван Далену ноты, а взамен получал определенную сумму и часто «забывал» возвращать. Сергей Эдуардович подшучивал по этому поводу:

*«Берлин 27 августа, 1930. Мой дорогой друг! Я отправляю Вам почтой:*

*1) оркестровые партии для балетной сюиты и “Русские мелодии и танцы”;*

*2) партитуру для танцев и Равсодию (переложение для фортепиано);*

*3) Вы получите партитуру для балетной сюиты от г. Ратера. Посылаю Вам тематический путеводитель по “Отелло” для герра Вайсбаха. Это мой единственный экземпляр, и я прошу вас вернуть его. Вайсбах – известный и превосходный дирижер. Я буду очень рад, если он включит мои произведения в свой репертуар. Пожалуйста, дайте мне знать, как они прозвучали и понравились ли в целом. Мне любопытно. Я очень рад, что у меня появился новый поклонник в Голландии»*

<sup>1</sup> Иностранные источники представлены в переводе автора статьи.

ди. Я был бы счастлив, если бы, как Чайковский, я встретил бы свою маленькую фрау фон Мекк. Я сочинил “Русскую Рапсодию” первоначально только для левой руки (для Витгенштейна). А чуть позже понял, что могу сделать переложение для двух рук (естественно, с другими пассажами и темпами). Я доволен вашими планами на этот сезон. Жду от Вас новых известий. Приветствую Вас и Вашу дорогую жену. Твой Серж» [23, р. 45].

Источники личного происхождения С. Э. Борткевича можно разделить на несколько групп:

1. «Erinnerungen» [13] – 94 страницы, 1936 год.
2. «Erinnerungen [12] – 15 страниц, копия для Хуго ван Далена.
3. Переписка [16–19] – (не издана).
4. Переводы С. Э. Борткевича на немецкий язык: переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк [20]; адаптация на немецкий язык писем А. П. Бородина к Е. С. Бородиной (не издано) [23, р. 54].

Прежде чем приступить к рассмотрению рукописей, стоит обратить внимание на языковую стихию С. Э. Борткевича. Несмотря на любовь к русскому языку, о чем свидетельствуют наблюдения композитора относительно литературно-художественного стиля, например, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского или Л. Н. Толстого [23, р. 2, 9], он не оставил ни одного документа на родном языке. Этот факт можно объяснить несколькими причинами: почитанием и любовью к великим немцам – И. В. Гете [13, р. 1], А. Шопенгауэру, Р. Вагнеру [23, р. 4, 5, 72], годам, проведенным в Лейпцигской консерватории, а также концертной и педагогической деятельностью в Берлине до репатриации в 1914 году. Если все перечисленное можно оправдать юным возрастом музыканта и романтическим знакомством с немецким менталитетом, то существует и другая причина, которая относится к области идеологии, а именно – полному неприятию советской орфографической реформы, которая, как считал композитор, имела катастрофические последствия для русской литературы и в целом для культуры XX века:

«<...> Большевики не ограничились захватом власти, убийствами, грабежами, голодомором миллионов людей. Они взяли за реформу русского языка. Например, у нас было три спосо-

ба обозначения буквы «и»<sup>2</sup>. Большевики оставили только один. Кроме того, твердый и мягкий знаки в конце многих слов были удалены. Это привело к путанице и отсутствию смысла. Советские тексты, лишённые логики, напоминают мне “современную” атональную музыку <...>» [23, р. 9]. Рассмотрим источники.

1. «Erinnerungen» С. Э. Борткевича хранятся в архиве Хуго ван Далена в Нидерландском музыкальном институте [13]. Это пролинованный тетрадь в девяносто четыре страницы рукописного текста на немецком языке. «Erinnerungen» представляют собой синтетический жанр, в котором определяются черты воспоминаний и автобиографии. Данный документ существует на двух языках – немецком (оригинал) и английском (перевод Б. Тадани). Рукопись позволяет судить о С. Э. Борткевиче как о человеке с отличным чувством юмора, которое он сохранял, несмотря на несчастья, преследовавшие его на протяжении всей жизни.

«Erinnerungen» подкупают своей откровенностью, ценными сведениями о современниках композитора. В данном документе для С. Э. Борткевича важно осознание значения исторического времени и собственное свидетельство о нем, причастность к нему. Этим, как человек творческий, он придает значимость своему существованию, отождествляет себя с образами великих мыслителей, музыкантов и поэтов. Неслучайно, как Ф. Лист, С. Э. Борткевич начинает повествование о своем рождении с цитаты И.-В. Гете:

*В отца пошел суровый мой  
Уклад, телосложение;  
В мамашу – нрав всегда живой  
И к рассказням влечение*<sup>3</sup> [13, р. 1].

В основе «Erinnerungen» – описание композитором своей жизни до 1922 года. Это единственный автобиографический документ, оставленный композитором. В череде событий, переживаний выражены связность и внутренний смысл собственного существования, прожитое предстает перед нами как оформленное целое: частная жизнь, годы учебы в Харькове у И. И. Слатина (1845–

<sup>2</sup> «И» («иже»), «i» («десятеричное»), «v» («ижица»).

<sup>3</sup> Перевод Д. С. Недовича.

1931) и Лейпциге у А. Райзенауэра (1863–1907), увлекательные страницы о приездах в Харьков А. Г. Рубинштейна и П. И. Чайковского<sup>4</sup>. С пиететом отзывается автор об оперном и, особенно, драматическом театрах родного ему города, в частности о пьесах А. Н. Островского. Поиски последнего в области новой драматургической формы не остались незамеченными современниками писателя. Многозначную суть и большой внутренний потенциал ремарок А. Н. Островского Сергей Эдуардович, едва ли не первым, привнес в музыкальное искусство. В частности, в двенадцати пьесах цикла «Музыкальные картинки по сказкам Г. Х. Андерсена» *Op. 30* композитор не просто пользуется традиционной музыкально-исполнительской терминологией, но с помощью ремарок выстраивает сюжетную фабулу.

Немало ярких штрихов содержат его описания обликов А. Никиша, А. Н. Скрябина, Э. Дестинн, Поля де Конна, А. К. Лядова. Более четырех страниц рукописи С. Э. Борткевич посвятил своему учителю А. Рейзенауэру:

*«Мне доставляло огромное удовольствие слушать, как он просто музицировал за роялем у себя дома. Незабываемые моменты! Это была самая прекрасная игра на рояле, которую я когда-либо слышал. Много лет спустя, во время встречи с фрау Луизой Вольф, вдовой известного концертмейстера и импресарио Германа Вольфа, неожиданно для всех присутствующих в комнате появился 80-летний Теодор Лешетицкий. Он повернулся к знаменитому венскому гостю. Несмотря на свой преклонный возраст, он два часа живо и энергично говорил о музыке и музыкантах. Когда разговор зашел о Ференце Листе, Лешетицкий высказал мнение, что из всех учеников Листа именно Альфред Райзенауэр был самым талантливым, а его игра напомнила игру самого Мастера. Естественно, суждение великого музыканта о моем учителе я слушал с величайшим удовлетворением»* [23, p. 15].

В 1911 году композитор посвятил памяти «дорогого учителя Альфреда Райзенауэра» едва

ли не лучшие в своем жанре произведения – *Десять этюдов Op. 15*.

В «*Erinnerungen*» содержатся ценные сведения о музыкальной жизни Санкт-Петербурга и Берлина. Подробно описана благодарная русская публика, дарящая соболями шубы и венчающая лавровыми венками виртуозов. Описание восприятия игры знаменитых музыкантов тяготеет к жанру рецензии:

*«Когда речь зашла о Ференце Листе и его учениках, Лешетицкий высказал мнение, что из всех учеников фортепианная игра Альфреда Райзенауэра больше всего напоминает самого Мастера. Единственным пианистом, которого я считал близким к моему учителю в то время, был Эжен д'Альбер. Он был на вершине своего пианистического мастерства и играл с волнующим, можно сказать демоническим чувством. Я и сейчас вижу его: невысокий человек с писклявым голосом, взлетает по высокой лестнице на подиум в зал универмага, легким кивком головы отвечающим на аплодисменты публики. Не успев присесть, он тут же набрасывается на клавиши, словно желает обладать любимой женщиной»* [23, p. 15].

Отдельные эпизоды «*Erinnerungen*» роднят «*Воспоминания*» с педагогическим трактатом. Ценными представляются, например, размышления о принципах фортепианной игры Т. Лешетицкого, при этом оценочные суждения С. Э. Борткевича в отношении своих пианистических навыков выявляют в нем самокритичного и профессионально требовательного музыканта:

*«Мне следовало поехать учиться в Вену к Теодору Лешетицкому для совершенствования своей фортепианной техники, которую я пытался развивать инстинктивно, но только потерял время. Музыкальности и таланту нельзя научиться, но технике можно. Даже врач, который заболел, не всегда может поставить себе точный диагноз. А диагноз Лешетицкого всегда был безошибочен, он занимался с каждым студентом индивидуально. Многие известные пианисты (даже такие знаменитые как Падеревский!) оставляли сцену и возвращались на школьную скамью, дабы научиться потрясающей и, главное, надежной технике»* [23, p. 14–15].

<sup>4</sup> Описанные С. Э. Борткевичем события находят свое подтверждение в архивных источниках разных лет: «Южный край» от 14 (26) – 17 (30) марта 1893 года; 14 (26) марта 1894 года; 11(24) ноября 1901 года; 21 апреля (4 мая) 1904 года и др.

В «*Erinnerungen*» вкратце упоминаются отдельные произведения, в частности, *Десять этюдов для фортепиано Op. 15*, *Первый фортепианный концерт Op. 16*, *Скрипичный концерт Op. 22*, *Ноктюрн Op. 24 № 1* для фортепиано. Подробно сти создания музыки, перечень созданных опусов, стилистические и жанровые приоритеты в воспоминаниях отсутствуют. Единственное, на чем С. Э. Борткевич акцентирует внимание, так это на времени начала композиторской деятельности, которое, по особому закону романтики, совпало с датой его женитьбы на Елизавете Гераклитовой.

2. Следующий документ – сокращенный вариант «*Erinnerungen*» [12] – представляет краткую автобиографию С. Э. Борткевича, которая легла в основу статьи Хуго ван Далена в голландском журнале.

В ней композитор сухо сообщает биографические подробности от третьего лица:

*«Мечта его юности осуществилась: наконец-то он в Германии. С раннего возраста, наряду с Бетховенем, Шубертом, Шуманом, Вагнером и Листом, он питал особую симпатию к Гете, произведения которого впервые прочел на русском языке. Будучи школьником, на карманные деньги приобрел полное собрание сочинений поэта, а также Вагнера и Шопенгауэра! Сейчас же он не только читал Гете в оригинале, но и мог ходить по земле, взрастившей гения. Все было одновременно и ново в этой чужой стране, и в то же время знакомо, благодаря музыке и Гете! Это были незабываемые годы изучения музыки и немецкой культуры. Возможно, он предчувствовал предстоящее изгнание, а потом и обретение второго дома в Германии!»* [23, p. 37–38].

В заключение документа композитор представляет обзор сочинений и фамилии издателей, опубликовавших их. Первым издателем, который «открыл его», Сергей Эдуардович называет Д. Рахтера в Лейпциге, в чьем издательстве появилось большинство сочинений. Другие опусы были опубликованы фрау Кистнер (Лейпциг), Х. Литольфом (Брауншвейг), Райсом & Эрлером (Берлин) и Rösavölgyi (Будапешт).

После войны (1941–1945) в одном из писем С. Э. Борткевич просил вернуть ван Далена рукопись, но его просьба осталась не услышанной [23, p. 48].

Утверждать, что факты биографии композитора полностью замалчивались, было бы несправедливо. Краткие, не всегда достоверные сведения о личности С. Э. Борткевича, начиная с 1909 года, публиковались в зарубежных энциклопедических изданиях. Основой для публикаций все также оставались два варианта «*Erinnerungen*». В 1971 году сокращенный вариант «*Erinnerungen*» впервые был опубликован в немецком периодическом издании «*Musik des Ostens*» (см. [10, с. 10]). Кроме этого, «*Erinnerungen*» существует в кратком изложении на мемориальном сайте композитора [15]. На современном этапе сложилось мнение, что двум вариантам «*Erinnerungen*» присуща субъективность, их с трудом можно назвать фактами, на основании которых могут осуществляться выверенные выводы, сведения дают «значительно больше “пищи для души”» [10, с. 12]. Однако позволим себе возразить. Во-первых, жанр источников ориентирован на житийную традицию. Во-вторых, мемуарист представляет себя в своей же собственной памяти, в которой запечатлен уникальный внутренний опыт. Российский историк, специалист в области источниковедения В. А. Сиренов называет источники личного происхождения незаменимыми «для познания личности и не менее достоверными, чем исторические источники» [9, с. 291].

Таким образом, «*Erinnerungen*» в двух вариантах являются необходимым архивным источником изучения, который не может быть проигнорирован при добросовестном исследовании жизнетворчества композитора.

3. Эпистолярное наследие С. Э. Борткевича представляет собой один из интереснейших источников личного происхождения. Письма передают язык, свойственный исторической культурной среде, разговорные интонации, мысли, чувства, реакцию на происходящие события. В них угадывается атмосфера времени. Ценность источников определяется контекстом долговременной переписки. А в сочетании с другими источниками она представляется особо информативной. Данный корпус источников не исследован вообще.

На сегодняшний момент письма существуют в двух вариантах. Это манускрипты на немецком языке, хранящиеся в архивных фондах Хуго

ван Далена в NMI (шифр 40/392: 1910–1920 (15); 1921–1925 (24); 1926–1930 (42); 1931–1932 (24); 1933–1934 (23); 1935–1936 (28); 1937–1938 (27); 1939–1942 (21); 1943–1947 (20); 1948–1952 (12); письма без даты (32)) [16; 18; 19], и английская версия (перевод переписки с Хуго ван Даленом) Багвана Тадани [23, р. 43–72]. Второй вариант может быть интересен западным историкам музыки, так как Б. Тадани параллельно комментирует социально-историческую ситуацию в России того времени, традиции и привычки русского народа. Мы располагаем двумястами шестьдесятю восьмью письмами к нидерландским пианистам Хуго ван Далену и тридцать одним – к Хелен Малхоланд [17].

Первые дошедшие до нас письма относятся к 1909 году, последние – датируются годом смерти композитора. Важно отметить, что переписка, в отличие от «*Erinnerungen*», – продукт реального времени, и поэтому изучение сведений, приводимых в ней, составляет одну из важных задач для исследователя. Кроме того, после 1922 года корреспонденция становится основным источником информации о деятельности композитора.

Рассмотрим переписку с Хуго ван Даленом. Большая часть писем была написана из квартиры С. Э. Борткевича «*Blechturm-gasse 1/5 Vienna V*» и адресована Хуго ван Далену в «*H. Zwarderoonstrat 28, Hague, Holland*». От первого до последнего письма сохранена последовательность в написании даты, месяца и года. Из стиля писем видно, что С. Э. Борткевич в совершенстве владел немецким языком, обладал энциклопедическими знаниями в области германской культуры.

Дружба С. Э. Борткевича и Хуго ван Далена началась в 1912 году с времени премьеры *Первого фортепианного концерта № 1 Op. 16*, совместной деятельности в *Klindworth-Scharwenka-Konservatorium* и продолжалась до 1952 года с перерывом на шесть лет во время Второй мировой войны [23, р. 64]. Одно из лучших своих сочинений для фортепиано – *Двенадцать новых этюдов Op. 29* (1924) – С. Э. Борткевич посвятил голландскому пианисту.

Дружеские отношения между музыкантами прослеживаются в течение всего времени общения, что подтверждается выбранным типом об-

рамлений посланий. В письмах 1930-х годов С. Э. Борткевич по-отечески относится к Хуго, называя его «*Hugochen*» или «*Little Hugo*». Ван Дален чувствовал себя обязанным С. Э. Борткевичу и нередко одалживал ему значительные суммы денег. В то время как С. Э. Борткевич буквально боролся за выживание (преследование нацистами, война, нищета, голод), ван Дален возмужал, обзавелся семьей и сделал неплохую карьеру пианиста, а позднее и композитора. Однако вскоре отношения друзей стали меняться. Вероятно, ван Далена раздражали назойливые обращения за помощью в преодолении финансовых трудностей. Кроме того, Сергей Эдуардович, считая себя старшим наставником, донимал друга просьбами поделиться первыми композиторскими опытами Хуго.

Любая переписка может совмещать в себе несколько слоев информации. В связи с этим ее структурирование усложняется. Это обстоятельство делает невозможным однозначно классифицировать письма. Этот вопрос в настоящее время остается дискуссионным. Исследованный материал позволяет принять классификацию Л. В. Нижниковой, которая разделяет частные письма по содержательно-тематическому признаку, особенностям оформления текста и типу отношений корреспондентов (интимно-дружеские, лично-деловые и письма с общественно-значимой проблематикой) [5, с. 9]. Остановимся на содержательно-тематическом обзоре писем.

Условно переписку можно разделить на направления: периодизация и хронология творчества, география творчества (места выступлений С. Э. Борткевича в концертных залах и на радио), темы бытового, семейного характера, исполнители, издатели и переводы. Рассмотрим их подробно.

Первая группа – *периодизация и хронология творчества* – характеризуется самым большим временным диапазоном. В нее входят такие документы, в которых уточняются биографические данные самого С. Э. Борткевича, названия произведений, номер сочинения, даты осуществления оркестровок произведений, исполнители, отзывы публики. В данной группе содержится информация об утраченных произведениях, в част-

ности, опере «Акробаты» *Op. 50* (21.04.1936; 20.02.1937; 4.04.1938):

«Вена д. 20.II.37

*Дорогой Хьюго! Я серьезно беспокоюсь за Вас. Что случилось? Вы не заболели? Как поживает Ваша дорогая жена? Почему Вы не написали мне ни слова о моей опере? Я получил много отзывов от совершенно незнакомых людей, которые поздравили меня с большим успехом. Выступление было действительно превосходным, певцы великолепны, оркестр замечательный. У меня было всего две репетиции, которые я провел уверенно и с настроением, поэтому все прошло хорошо»* [23, p. 46].

В существенно большем объеме сохранились письма второй группы, которую, условно, можно назвать *географией творчества*. Сюда вошла переписка, в которой С. Э. Борткевич сообщает Хуго ван Далену о предстоящих выступлениях. В основном это выступления на радио Кенигсберга (недатированное), Риги (29.10.1929), Берлина, Дрездена, Лейпцига, Мюнхена (14.10.1937; 4.01.1938; 4.01.1938; 31.01.1938), Амстердама (18.01.1938), Белграда (3.06.1939), Вены (17.03.1943; 21.10.1946), Праги (10.03.1948) [23].

*Темы бытового, семейного характера* – эта группа писем в какой-то мере дополняет (не повторяет!) «*Erinnerungen*». В нее входят, например, предостережения Хуго ван Далена от гастролей в Москве (12.08.1937), портреты соотечественников (12.09.1937), бытовые подробности. Так, в одном из писем (3.06.1946) С. Э. Борткевич повествует о трех чудесах, произошедших с ним и его женой:

«Вена д. 3 июня 1946. <...> Не одно – три чуда спасли нашу жизнь. 8 февраля 1945 года от американской бомбы выпал из стены гранитный камень весом 80 кг. В столовой образовалась огромная дыра, а в спальне глыба пробилась стену и упала на рояль! И с ним ничего не случилось! Он даже не потерял строй» [23, p. 63].

Нередко темой для переписки становятся сетования на частые болезни жены С. Э. Борткевича, поздравления с рождением внуков Хуго ван Далена (С. Э. Борткевич по-русски ласково называет его «*dedushka*» (19.10.1937)), с юбилейными датами (09.02.1943) или утешения по поводу кончины матери Хуго ван Далена (21.10.1946),

а иногда просто благодарность за присланный какао и сыр (07.03.1940).

Не менее интересны письма, в которых композитор высказывается об исполнителях своих произведений: пианистах, скрипачах, виолончелистах, певцах и дирижерах (10.05.1927; 29.10.1929; 08.05.1937; 01.06.1937; 21.05.1943; 21.10.1946; 27.10.1947; 18.03.1952) [23]. С восторгом композитор упоминает исполнение своего *Концерта для левой руки Op. 28* П. Витгенштейном, который был заказан С. Э. Борткевичу Л. Витгенштейном и долгое время оставался собственностью этой семьи.

*Издатели*. В письмах приведен перечень сочинений с фамилиями издателей: *Anton J. Benjamin, Kistner-Siegel, Simrock, Rahter, Rozsavölgyi & Co*. Список созданного композитором и сведения об издателях позволяют говорить о востребованности творчества композитора. Некоторые опусы С. Э. Борткевич помечает как *ms* – «неопубликованные».

Редкое нежелание издателей печатать произведения С. Э. Борткевича аргументировалось нехваткой бумаги, о чем композитор сообщает Хуго ван Далену в письме от 4 августа 1941 года:

«Бад-Ишль. Вилла Гизела. 4 августа 1941 года. Как и прошлым летом, я нахожусь здесь с женой и собакой и надеюсь остаться здесь еще надолго. Бад-Ишль удивительно красив. Знаменитый педагог Теодор Лешетицкий проводил здесь каждое лето с 1850 по 1913 год, а затем умер. Совсем недавно моя «*Lyrica Nova*» *Op. 59* (Четыре фортепианные пьесы) была опубликована в «*Universal Edition of Vienna*». Я написал издателям, чтобы они прислали Вам бесплатный экземпляр. Надеюсь, Вы получите его очень скоро?! – Моя другая сюита легких фортепианных пьес не была опубликована Н. Зимроком из-за нехватки бумаги <...>» [23, p. 60].

Что же касается переписки с пианисткой и медсестрой «*Красного креста*» Хелен Малхолланд, то здесь в основном жалобы на бытовые проблемы композитора – голод, нищету и болезни. В письмах к «молодой девушке» проявляются существенные черты личности С. Э. Борткевича – экспрессивность и чрезмерная откровенность. Очевидно, что на протяжении 1940–50-х годов композитора преследовали серьезные проблемы со здоровьем.

dem Verlag H. Liszt (Johst Peters)

„ Von Herzen sei willkommen, mein'ig Jahr.“  
 („aus meinem Lied, das viele Jahre.“)  
 In diesem Sinne Ihnen und Ihren verehrten  
 Familien ein möglichst frohes und  
 glückliches Jahr herzlich wünschend  
 Verzeihen Sie Ihre ergebnis undankbaren  
 Grüße und Ergebenheit  
 S. Bortkiewicz

Aber 10 verschiedene  
 Briefmarken.

Wien d. 15. I. 98

362/C-18

Sehr geehrte und Liebes Fräulein!  
 Soeben habe ich Ihr wunderbares  
 Paket erhalten und danke Ihnen,  
 auch ein Namen meiner Frau für die  
 schönen Sachen, die zur Ergänzung unserer  
 Bekleidung ein höchst willkommenes sind.  
 Ich bin von Nadja ein „starkes Essen“  
 und auch ein „Büchlein“, ein „Germant“.  
 Da freue ich mich besonders darauf,  
 diese drei Epigramme die sich zum Teil  
 verheißt, ab und zu, geschickt habe, ich ein  
 solches über mich selbst?  
 „Ich bin von der Rossini's Seite  
 Und brauche Braten, Käse, Torte.“  
 Bestimmt hat Rossini seine schönsten  
 Melodien und seine epigrammatische  
 Komposition sind was selbst ein „Büchlein“  
 Koch. (Nicht heißt: Kommissar à la Rossini?)  
 Ich danke Ihnen für das Programm  
 Ihres „Bortkiewicz – Midway“ Taktell,  
 dass ich nicht dabei war. Die Ihnen

Он практически не сочиняет, так как пытается обустроить быт, поддержать больную жену. Вдохновляет его на создание музыки в это время лишь получение пакетов с одеждой и продуктами от Хелен Малхоланд [17]. В знак благодарности Сергей Эдуардович посвящает ей один из последних своих опусов – «Прелюдии» Op. 66, о чем неоднократно сообщает в корреспонденции.

Таким образом, в эпистолярных источниках содержится уникальная информация, которая, отчасти, может способствовать формированию у исследователя концепции видения проблематики творческого процесса композитора, а также во многом объяснит причины существующей «заброшенности» его произведений.

4. *Переводы.* В эмиграции композитор не ограничивается композиторской и преподавательской деятельностью. В 1935 году С. Э. Борткевич начинает работу над переводом переписки П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк, которая вышла в Лейпциге под названием «Die seltsame Liebe Peter Tschaikowsky's und der Nadjeschda von Meck» спустя два года [20]. Нужно отметить, что публикация переписки пришлась на пик потребительского спроса европейцев на переводную литературу. И. С. Алексеева отмечает, что в начале

XX столетия спрос на «экзотическую» литературу был огромен, «русские писатели – Достоевский, Толстой, Гончаров, Гоголь, Тургенев – находят в Западной Европе гораздо больший отклик, чем свои» [1, с. 79]. Тираж «Die seltsame Liebe Peter Tschaikowsky's und der Nadjeschda von Meck» – две тысячи двести семьдесят пять штук – разошелся мгновенно, о чем композитор сообщает Хуго ван Далену в письме от 17.02.1939 года:

«Вена d. 17. II. 39. Уважаемый Хуго! <...> Моя немецкая книга о Чайковском имела успех. Лейпцигский издатель сегодня написал мне, что 2275 экземпляров были проданы всего за несколько месяцев <...>» [23, р. 56].

Пользуясь современной терминологией, труд С. Э. Борткевича вполне можно отнести к *резумирующему переводу* (термин А. И. Алексеевой), самому сложному и трудоемкому виду обработки текста. Композитор аналитически подошел к содержанию переписки – из 1200 писем, входящих в русское издание, Сергей Эдуардович перевел не все.

«В основе моего перевода – русское издание. Письма, которые сообщают о повседневных вещах, мной были сокращены или опущены на благо целого» [20, s. 10].

Печатный экземпляр выглядит презентабельно: имеет суперобложку, на клапанах которой аннотация и реклама, Предисловие (*Geleitwort*), Финальный аккорд (*Ausklang*) и Примечания.

В Предисловии С. Э. Борткевич посвящает читателя в тонкости возникновения переписки, дает краткие биографические данные о жизни Н. Ф. фон Мекк:

*«Эти письма, важные и ценные для музыкантов и поклонников великого композитора, невероятно волнуют. Переписка продолжалась тринадцать лет, в течение которых эти два человека знали друг друга только по фотографиям, встретились лишь случайно и никогда не разговаривали друг с другом. Если бы поэт попытался описать подобные отношения, его бы обвинили в неискренности»* [20, s. 7].

Финальный аккорд (*Ausklang*) необходим был С. Э. Борткевичу. В нем композитор заступает за П. И. Чайковского, обвиняемого некоторыми биографами в неблагодарности по отношению к Н. Ф. фон Мекк, анализирует известные факты и приводит свою оценку возникшей напряженности в отношениях двух некогда близких людей и обстоятельства их неожиданного разрыва:

*«Детей фон Мекк беспокоили отношения их матери с Чайковским. Ее энтузиазм, преданность ему, безграничная любовь вызывали у них “стыд и отвращение”. Кроме того, они знали, что в последние несколько лет Чайковский зарабатывал достаточно денег. Странным представляется тот факт, что госпожа фон Мекк с поспешностью отправила деньги со своим управляющим без всякой на то просьбы Чайковского об авансе»* [20, s. 318].

С. Э. Борткевич разбил переписку П. И. Чайковского и Н. Ф. фон Мекк на десятилетия и каждому придумал романтическое название, соответствующее определенному этапу их взаимоотношений:

1876: *«Одиночество Надежды фон Мекк находит утешение в музыке Петра Чайковского»*, 2 письма.

1877: *«Надежда фон Мекк с головой погружается в запутанную жизнь застенчивого мастера»*, 33 письма.

1878: *«Их души существуют вместе, но оба избегают личной встречи»*, 49 писем.

1879: *«Надежда не поддается чувству любви и сохраняет сдержанность»*, 73 письма.

1880: *«Надежда остается для “бесконечно любимого друга” тайным гением»*, 82 письма.

1881: *«Чайковский признается, что обязан своей жизнью Надежде»*, 45 писем.

1882: *«Чем больше Чайковский погружается в свою работу, тем тяжелее для него бремя ответственности»*, 20 писем.

1883: *«Год счастливого творчества, о котором издали заботятся любящие мысли высокопоставленной женщины»*, 22 письма.

1884: *«Красочные перипетии письма отражают многообразие внутреннего мира»*, 18 писем.

1885: *«Душа художника не успокоилась. Мастер останется в усадьбе “Майданово” надолго»*, 8 писем.

1886: *«На письма Надежды Чайковский отвечает устало и с грустью»*, 19 писем.

1887: *«Воспоминания. Десять лет назад Надежда стала спасительным ангелом»*, 14 писем.

1888: *«Чайковский пленен своим растущим триумфом. Начало его беспокойной жизни»*, 10 писем.

1889: *«Письма мастера, верные голосам его сердца, остаются хроникой его беспокойной жизни»*, 8 писем.

1890: *«Последний год союза душ – финал странной любви»*, 8 писем [20, s. 11–12].

В итоге в издание вошло 411 писем. Перевод С. Э. Борткевича показал одаренность, музыкальную и филологическую образованность, высокий творческий потенциал. Его внутритекстовые комментарии (нотные примеры, переводы писем к П. И. Юргенсону, А. И. и М. И. Чайковским) придали тексту максимальную ясность, доступность и точность. Так, например, в письме от 17 февраля / 1 марта 1878 года П. И. Чайковский сообщает Н. Ф. фон Мекк тайную программу своей Четвёртой симфонии Op. 36. В переводе описанию каждой из четырех частей сопутствуют нотные примеры.

С. Э. Борткевич в переводе не мог обойти вниманием важное и примечательное событие 14 августа 1879 года – первую и единственную за все время отношений П. И. Чайковского и Н. Ф. фон Мекк случайную встречу, «столкнове-

ние лицом к лицу» [7, с. 127], о чем Петр Ильич написал в письме от 15 августа брату Анатолию<sup>5</sup>.

«Симаки, 13 августа. Простите меня, Надежда Филаретовна, за мою невнимательность. Я не рассчитал время и встретился с Вами совершенно неожиданно. Я сожалею, что вопросы Милочки о том, почему таинственный отшельник Симаков не посещал Вас, вызовут у Вас новые затруднения» [20, с. 137].

Внутритекстовый комментарий содержит дополнения, уточнения, подтверждения собственного варианта перевода, свидетельствующего о стремлении С. Э. Борткевича следовать оригиналу текста.

Отсутствует в русском издании мелодическое приложение к письму от 2 июня 1881 года. «Mit diesem Brief sendet Tschaikowsky ein Musikstück mit dem Text aus Dantes Divina Commedia: "Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria"» [20, с. 227–228]:

Пример 2



Отметим недочеты перевода. С. Э. Борткевич избегает использования общедоступных формул установления контакта – практически во всех письмах опускает приветствия, обращения и завершения, вследствие чего от читателя ускользает характер отношений источника и реципиента. Несовпадение дат некоторых писем можно расценить как невнимательное прочтение текста оригинала.

Рамки статьи не позволяют отметить все нюансы перевода, но стоит отметить тот факт, на-

<sup>5</sup> В русском издании письмо датировано 14 августом.

сколько С. Э. Борткевич, как творческая личность, передал в тексте образ «самого странного союза душ» [20, с. 7]. Создал свой перевод на основе тонкого проникновения в мировоззренческую систему некогда двух загадочных личностей.

Издание «Die seltsame Liebe Peter Tschaikowsky's und der Nadjeschda von Meck» в музыкальном мире Европы создало прецедент: в 1939 году Хуго ван Дален издает свой труд «Tschaikowsky en Tolstoi» с посвящением С. Э. Борткевичу (см. [6]).

Судьба перевода С. Э. Борткевичем писем А. П. Бородина к Е. С. Бородиной довольно запутанная. В письме от 4 апреля 1938 года композитор лишь вскользь упоминает об этом:

«Мой дорогой друг! По той же почте вы получите мой перевод и адаптацию писем Александра Бородина, в которых он рассказывает своей жене о путешествии в Германию и о частых визитах к Мастеру Ференцу Листу в Веймар. Разве это не увлекательно? Старые добрые времена и какие великие люди!!!» [23, р. 54].

По просьбе ван Далена С. Э. Борткевич перевел на немецкий язык несколько писем А. П. Бородина к жене – от 28 июня, 3, 12 и 18 июля 1877 года, в которых композитор подробно описывает свою поездку в Веймар к Ф. Листу<sup>6</sup>. Позднее ван Дален перевел переписку на голландский язык и публиковал статьи поочередно в журнале, друг за другом под названием «Alexander Borodin's bezoek aan Frans Liszt te Weimar»<sup>7</sup>.

Таким образом, собрание источников личного происхождения композитора русского зарубежья С. Э. Борткевича – уникальный памятник русской мемуарной и эпистолярной традиций. Отметим, что изучение всего корпуса документов С. Э. Борткевича откроет перспективные направления в изучении творческого феномена композитора. К ним можно отнести ряд проблем историографического и хронологического характера, периодизации творческой деятельности, а также особенности создания произведений и историю интерпретаций.

<sup>6</sup> Впоследствии они легли в основу публикации «Воспоминания о Ф. Листе».

<sup>7</sup> Подробно см.: Olga de Kort Franz Liszt in Weimar De herinneringen van Aleksandr Borodin in de eerste Nederlandse vertaling van Hugo van Dalen. Tijdschrift van de Franz Liszt Kring, 2016. – S. 52–60.

## Литература

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение. – М.; СПб.: ACADEMIA, 2004. – 352 с.
2. Бородин А. П. Письма: полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами. – М.: Музык. сектор, 1936. – 314 с.
3. Корабельникова Л. З. Отзыв на автореферат диссертации Шефовой Е. А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья. [Скан-копия]. – М., 2015. – 1 с.
4. Корабельникова Л. З. Судьбы русского музыкального зарубежья // Русская музыка и XX век. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. – С. 801–817.
5. Нижникова Л. В. Письмо как тип текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Одесса, 1991. – 17 с.
6. О. де Корт. Русская музыка в музыковедении Нидерландов 1920–1930-х годов: формирование восприятия, первые публикации, документы и источники // Новые документы по истории искусствознания: XX век: мат-лы Междунар. науч. конф. – СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2017. – С. 185–192.
7. Познанский А. Н. Чайковский. – М.: Вита Нова, 2010. – 225 с.
8. Резник А. Л. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича: дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2017. – 240 с.
9. Сиренов В. А., Твердюкова Е. Д., Филюшкин А. И. Источниковедение: учебник для академического бакалавриата. – М.: Юрайт, 2015. – 396 с.
10. Чередниченко О. В. Фортепианное творчество С. Борткевича в свете классико-романтической традиции: дис. ... канд. искусствоведения. – Харьков, 2008. – 297 с.
11. Якубов Т. А. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд Українське музикознавство. – Київ, 2019. – С. 49–70.
12. Bortkiewicz S. Erinnerungen [Manuscript] // NMI 040-J1. – Wien, 1936. – 15 p.
13. Bortkiewicz S. Erinnerungen [Manuscript] // NMI 040-J2. – Wien, 1936. – 94 p.
14. Bortkiewicz S. Erinnerungen // Musik des Ostens. – 1971. – Bd. 6. – S. 136–169.
15. Bortkiewicz S.: his life and music [Электронный ресурс]. – URL: <https://sergeibortkiewicz.com> (дата обращения: 15.01.2020).
16. Bortkiewicz Sergei [Manuscript] // NMI 040 – 392 (f) – Wien, 1911–1914. – 14 p.
17. Bortkiewicz Sergei zu Helene Mulholland [Manuscript] // NMI 368/C-01 – 031. – Wien, 1946–1951. – 65 p.
18. Bortkiewicz Sergei mit Hugo van Dalen [Manuscript] // NMI 040-392 [c]. – Wien, 1910–1914. – 4 p.
19. Bortkiewicz Sergei mit Hugo van Dalen [Manuscript] // NMI 040-392 [f]. – Wien, 1910–1912. – 14 p.
20. Die seltsame Liebe Peter Tschaikowsky's und der Nadjeschda von Meck / nach dem Originalbriefwechsel Peter Tschaikowskys mit Frau Nadjeschda von Meck aus dem Russischen übersetzt von Sergei Bortkiewicz. – Leipzig: Hase und Koehler, 1938. – 319 s.
21. Encyclopédie de la musique. – Paris, 1958. – Т. 1. – P. 434.
22. Feldmann R. Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz // Musik des Ostens. – 1971. – Bd. 6. – S. 170–184.
23. Thadani B. Sergei Bortkiewicz. Recollections, Letters and Documents. – Winnipeg: Cantext publications, 2001. – 81 p.

## References

1. Alekseeva I.S. *Vvedenie v perevodovedenie [Introduction to Translation Studies]*. Moscow; St. Petersburg, ACADEMIA Publ., 2004. 352 p. (In Russ.).
2. Borodin A.P. *Pis'ma: polnoe sobranie, kriticheski sverennoe s podlinnymi tekstami [The letters: a complete collection critically verified with authentic texts]*. Moscow, Music Sektor Publ., 1936. 314 p. (In Russ.).
3. Korabelnikova L.Z. *Otzyv na avtoreferat dissertatsii Shefovoy E.A. Poetika fortepiannogo detskogo al'boma v tvorchestve kompozitorov russkogo zarubezh'ya [The poetics of a children's piano album in the works of composers of Russian foreign countries]*, Moscow, 2015. 1 p. (In Russ., unpublished).
4. Korabelnikova L.Z. *Sud'by russkogo muzykal'nogo zarubezh'ya [The fate of the Russian musical abroad]*. *Russkaya muzyka i XX vek [Russian music and the twentieth century]*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 1998, pp. 801-817. (In Russ.).
5. Nizhnikova L.V. *Pis'mo kak tip teksta: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk [Letter as a type of text. Author's abstract PhD in philosophy]*. Odessa, 1991. 17 p. (In Russ.).
6. O. de Kort. *Russkaya muzyka v muzykovedenii Niderlandov 1920–1930-kh godov: formirovanie vospriyatiya, pervye publikatsii, dokumenty i istochniki [Russian music in musicology of the Netherlands of the 1920s - 1930s:*

- the formation of perception, first publications, documents and sources]. *Novye dokumenty po istorii iskusstvoznaniya: XX vek [New documents on the history of art history: the twentieth century]*. St. Petersburg, Russian Institute of Art History Publ., 2017, pp. 185-192. (In Russ.).
7. Poznanskiy A.N. *Chaykovskiy [Tchaikovsky]*. Moscow, Vita Nova Publ., 2010. 225 p. (In Russ.).
  8. Reznik A.L. *Tvorcheskiy put' i fortepiannoe nasledie S.E. Bortkevicha: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Creative Path and Piano Heritage S.E. Bortkewicz. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Nizhny Novgorod, 2017. 240 p. (In Russ.).
  9. Sirenov V.A., Tverdyukova E.D., Filyushkin A.I. *Istchnikovedenie [Istchnikovedenie]*. Moscow, Yurayt Publ., 2015. 396 p. (In Russ.).
  10. Cherednichenko O.V. *Fortepiannoe tvorcestvo S. Bortkewicza v svete klassiko-romanticheskoy traditsii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The piano work of S. Bortkewicz in the light of the classic-romantic tradition. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Kharkov, 2008. 297 p. (In Russ.).
  11. Yakubov T.A. *Kontsepty periodizatsii tvorchosti Sergiya Bortkevicha: istoriografiya ta noviy poglyad Ukraïns'ke muzikoznavstvo [Concepts of the Periodization of Creativity of Sergei Bortkevich: Historiography and a New Look Ukrainian Musicology]*. Kiev, 2019, pp. 49-70. (In Ukr.).
  12. Bortkewicz S. *Erinnerungen. NMI 040-J2*. Vein, 1936. 15 p. (In Germ., unpublished).
  13. Bortkewicz S. *Erinnerungen. NMI 040-J1*. Vein, 1936. 94 p. (In Germ., unpublished).
  14. Bortkewicz S. *Erinnerungen. Musik des Ostens*, 1971, bd. 6, pp. 136-169. (In Germ.).
  15. Bortkewicz S. *His life and music*. (In German). Available at: <https://sergeibortkewicz.com> (accessed 15.01.2020).
  16. Bortkewicz Sergei. *NMI 040 – 392 (f)*. Vein, 1911-1914. 14 p. (In Germ., unpublished).
  17. Bortkewicz Sergei zu Helene Mulholland. *NMI 368/C-01 – 031*. Vein, 1946-1951. 65 p. (In Germ., unpublished).
  18. Bortkewicz Sergei mit Hugo van Dalen. *NMI 040-392 [c]*. Vein, 1910-1914. 4 p. (In Germ., unpublished).
  19. Bortkewicz Sergei mit Hugo van Dalen. *NMI 040-392 [ff]*. Vein, 1910-1912. 14 p. (In Germ., unpublished).
  20. *Die seltsame Liebe Peter Tschaikowsky's und der Nadjeschda von Meck. Nach dem Originalbriefwechsel Peter Tschaikowskys mit Frau Nadjeschda von Meck aus dem Russischen übersetzt von Sergei Bortkewicz*. Leipzig. Hase und Koehler, 1938. 319 s. (In Germ.).
  21. *Encyclopédie de la musique*. Paris, 1958, vol. 1, p. 434. (In Fren.).
  22. Feldmann R. *Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkewicz. Musik des Ostens*, 1971, bd. 6, p. 170-184. (In Germ.).
  23. Thadani B. *Sergei Bortkewicz. Recollections, Letters and Documents*. Winnipeg, Cantext publications, 2001. 81 p. (In Engl.).

УДК 78

## STRUCTURAL, ORCHESTRATION AND GENRE TRANSFORMATION OF MUSICAL STRUCTURE OF THE HYMN GAUDEAMUS IGITUR

**Stojanović Danijela**, PhD in Pedagogy, Professor, Vice-dean for Artistic-Scientific Affairs Faculty of Arts, University of Niš (Niš, Republic of Serbia). E-mail: danijela63@yahoo.com

**Milošević Bojana**, MA in Music Theory and Pedagogy, University of Niš (Niš, Republic of Serbia). E-mail: bojannamil@gmail.com

The student hymn Gaudeamus Igitur took its present form in 18<sup>th</sup> century in Germany. Throughout history, thanks to its very frequent performance, it has been an inspiration to many composers. Some included it in their work as a special movement or part of the composition, and some made their vision of the hymn and gave it the original composer's (orchestration) stamp. The paper highlights compositions Academic Festival Overture Op. 80 (1880) by Johannes Brahms, Student Polka Op. 263 (1862) by Johann Strauss and Gaudeamus Igitur (2018) by Dragan Tomić. Analyzing all the orchestrations, it concluded that the choice of the performing apparatus, the method of orchestration and the stylistic characteristics, of each of the composers individually, drastically influenced the change of the facture.

**Keywords:** Gaudeamus Igitur, Academic Festival Overture Op. 80, Student Polka Op. 263, orchestration, structure transformation, Johannes Brahms, Johann Strauss, Dragan Tomić.

## СТРУКТУРНОЕ, ОРКЕСТРОВОЕ И ЖАНРОВОЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ ГИМНА GAUDEAMUS IGITUR

*Стоянович Даниела*, кандидат педагогических наук, профессор, заместитель декана по художественно-научным вопросам факультета искусств, Университет в Нише (г. Ниш, Республика Сербия). E-mail: danijela63@yahoo.com

*Милошевич Бояна*, магистр теории музыки и педагогики, Университет в Нише (г. Ниш, Республика Сербия). E-mail: bojannamil@gmail.com

Студенческий гимн Gaudeamus Igitur принял свою современную форму в XVIII веке в Германии. Основная мелодия взята из средневекового гимна, написанного епископом болонским Страдой в 1267 году. На протяжении всей истории, благодаря очень частому исполнению, она вдохновляла многих композиторов. Некоторые включили её в свои произведения в качестве специального изменения или части композиции, а некоторые представили свое видение гимна и придали ему оригинальные (оркестровые) композиторские особенности. В статье представлены фактура гимна **Gaudeamus Igitur, который сегодня** очень часто исполняется в хоре по поводу различных церемоний академий и вручения дипломов в учебных заведениях, а также его оркестровки, которые повлияли на трансформацию фактуры. В статье рассматриваются композиции: Академическая Фестивальная Увертюра Op. 80 (1880), написанная Иоганнесом Брамсом, полька «Студенты» Op. 263 (1862), написанная Иоганном Штраусом, и **Gaudeamus Igitur** (2018), написанная Драганом Томичем. Аналитически рассматривая все оркестровки, мы пришли к выводу о том, что выбор исполнительского состава, способ оркестрации и характеристики стиля каждого композитора в отдельности существенно повлияли на изменение фактуры.

**Ключевые слова:** Gaudeamus Igitur, Академическая Фестивальная Увертюра Op. 80, полька «Студенты» Op. 263, оркестровка, преобразование фактуры, Иоганнес Брамс, Иоганн Штраус, Драган Томич.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-167-176

De Brevitate Vita (About Shortness of Life), better known as Gaudeamus Igitur (Rejoice, then) or just Gaudeamus, is a popular academic commercial song in many European countries. The melody is thought to originate from a medieval hymn written by Bishop Strada from Bologna in 1267, but it received its present text form (ten stanzas) and melody in Germany only in the 18<sup>th</sup> century. It is sung mostly in Latin, but is translated into many languages, including Serbian. The song is of light and humorous content, and the moral is life is short and should be lived in joy and rejoicing at the young age. The first, second and last line of each stanza are sung twice. It is the official song of many schools, colleges, universities, institutions, student societies, and the official anthem of the International University Sports Association.

In its two-part stanza form, this hymn reflects the opposition of human transience and youth in the

full intensity of life itself. It has three stanzas, each of them bringing new text. The melody is syllabic - one tone comes in one syllable of text.

The two-part scheme is **a:llb**. The interesting thing about this hymn is the absence of refrain. Characteristic is the literal repetition of the first part of the stanza (**a** - 4 tacts), which is marked in the score with repetition marks, followed by part **b** (8 tacts), based on the repetition of half-phrase (2+2+2+2 - the second is repeated first, while the third is repeated fourth). Larger melodic jumps are characteristic of the beginning and the end of the composition, of which there occur: the jump of pure fourth, pure quint, and small sixth. The structure of the piece is homophonic, which is characteristic of the sound of hymns. The punctuated rhythm binds to the beginning of each tact and contributes to the solemn character of the piece, which is further confirmed by the ternary meter-three-fourth tact [1].

Original structure of the hymn *Gaudeamus Igitur* (unanimous melody)

1. Gau de - a - mus i - gi - tur ju - ve - nes dum su - mus: post ju - cun - dam ju - ven - tu - tem  
 2. U - bi sunt qui an - te nos in mun - do fu - e - re. Va - di - te ad su - per - ros  
 3. Vi - ta no - stra bre - vis est bre - vi fi - ni - e - tur. Ve - nit mors ve - lo - ci - ter

post mo - le - stam se - ne - ctu - tem nos ha - be - bit hu - mus nos ha - be - bit hu - mus.  
 tran - si - te ad in - fe - ros u - bi jam fu - e - re u - bi jam fu - e - re.  
 ra - pit nos a tro - ci - ter ne - mi - ni par - ce - tur, ne - mi - ni par - ce - tur.

The composition was later written for a mixed choir, as it is most commonly heard today. It is often performed on the occasion of ceremonial academies and diploma awarding in educational institutions, and is certainly an integral part of many ceremonies at all levels of educational institutions.

**GAUDEAMUS IGITUR – THE STUDENT HYMN AS AN INSPIRATION**

The hymn *Gaudeamus Igitur* has undergone several transformations throughout history by various composers. The paper presents changes in the structure on the example of compositions: Academic Festival Overture Op. 80 (1880) by Johannes Brahms (1880), Student Polka Op. 263 (1862) by Johann Strauss and *Gaudeamus Igitur* (2018) by Dragan Tomić.

Based on the choice of the performing apparatus in the selected compositions, the way of orchestrating the original melody of the student hymn *Gaudeamus Igitur* and its influence on the transformation of the structure is presented. This all points to the individual inspiration of the different composers in relation to the stylistic features and the historical period in which the compositions were created.

Due to the spread of the form (those elements relating to conception, instrumentation and the like) within the typical composition and the growing expressiveness of new composers from the new century, it became easier to identify an artist based on his work [9]. The orchestra has been expanded, and therefore the tone color is richer [4].

**JOHAN STRAUSS - STUDENT POLKA OP. 263**

Polka, originated in the first half of 19<sup>th</sup> century in the Czech Republic, though not as a national but as a civic dance, but gained wide popularity. In some opinions, it comes from ecosis. The polka tact is 2/4 starting with upbeat and tempo is moderately fast, a complex three-part song [10].

The Student Polka Op. 263 is an instrumental composition, and structure of the orchestra consists of wooden wind ensemble (flute, piccolo, first and second clarinet in C, oboe, bassoon), metal winds (first, second, third and fourth horn in F, first and second trumpet in F, trombone), string ensemble (first violin, second violin, viola, cello, double bass) and tympanum from percussion section.

The composition Student Polka belongs to the form of a complex three-part song with ABA structure. Part A is Strauss' orchestration of the hymn *Gaudeamus Igitur*, and in form, it is a simple three-part song.

Part B comprises the Trio, which contrasts with Part A and is based on new thematic material. Reprise A is literal, which is often the case in a complex three-part song. At the end of the reprise (A) is a Code that recapitulates the exposed thematic material from Parts A and B. Schematic representation of Student Polka: Introduction (4 t) - a - bridge (4 t) - b - a.

The main melody line is represented in part A (a) and is dedicated to a string ensemble, doubled occasionally in sections of flute, clarinet and oboe. Compared to the original version of the hymn

Example 2

**Transformation of the hymn Gaudeamus Igitur in the composition Student polka  
in sections of the first and second violins**

Gaudeamus Igitur, the transformation of the main melody line is not significant in this case. The changes are noticeable in a rhythmic sense. The tact is 2/4, compared to the original version with 3/4 tact, which gives the impression of speed and agility.

Polka is almost always written in 2/4 tact, with exceptions. Czech cultural historian and ethnographer Čeněk Zibrtcites' opinion of František Douch is that polka supposed to mean dancing on half (tanec napolo) referring to 2/4 tact [13].

The 19th century polka was characterized by the frequent occurrence of a rhythmic motif consisting of two sixteenths and an eighth:

At that time, the tempo of the polka was a military march and it was playing rather slowly. The music was usually in a three-part format, sometimes with a brief introduction and code. All the leading composers of court dance nurtured such polkas in the latter part of the 19th century. In Polish folklore in the second half of the 19th century, polkas appeared in music of many regions; they are usually grouped with other, more numerous dances in a two-part meter (e.g. *krakowiak*, *szot*, *kozak*) [10].

Among contemporary popular and ethno dance genres, polka has retained its image of “working-

class dance,” which provides enjoyment and relaxation after long days of hard, physical work. Dance is slowly gaining in popularity with dancers who enjoy the lively tempo of polka [10].

Student Polka Op. 263 (1862) was created about eighteen years earlier in relation to Academic Festival Overture (1880), and some sixty years later from the original version of the hymn Gaudeamus. Student Polka Op. 263 was written as part of a traditional polka game, and according to that fact, displays flutter and dynamism, and is adapted to dance movements. The composer expressed the original idea of celebrating the life through dance music. Due to the very nature of the composition and its purpose, the fact is that in this sense we cannot expect a pompous work, as was the case with Brahms, but a swift and agile musical reading, sultry and melodious enough to cause everyone present to perform on the podium. The very character of the composition and its 2/4 tact are a major modification to the hymn Gaudeamus.

Compared to the original version, we highlight the following transformations:

- forming music refers to the structure of a piece of music. The hymn Gaudeamus has a 3/4 tact and

the form of a simple two-part song of structure a:lb, while Student Polka has the form of a complex three-part song with ABA scheme and 2/4 tact;

- composition character – in the original version we encounter the solemn character of the hymn, while in the later version of Strauss the dance character, the genre of dance music, is represented.

The greatest factor that influenced such an orchestration of the hymn *Gaudeamus*, however, can be found in the very nature of the composer's personality as well as his preferences. In the end, though, the Strauss family was widely known for making waltzes and polo-musical structures of a playful character.

### JOHANNES BRAHMS – ACADEMIC FESTIVAL OVERTURE OP. 80

A great admirer of Bach (Johann Sebastian Bach) and Beethoven (Ludwig van Beethoven), Johannes Brahms included many instrumental pieces of the classical formal framework in the opus. At the age of 46 (1879), he was offered a doctorate at the University of Breslau (now the University of Wrocław, Poland). He accepted the offer, and in gratitude for that opportunity, Brahms wrote *Academic Festival Overture Op. 80*. The composition was created in 1880 and was first performed on January 4, 1881. As an unspoken reciprocal award, the University of Breslau expected Brahms, one of the greatest living composers, to write a fitting new work to perform at the awards ceremony. However, the composition confused the host's expectations. Instead of composing a ceremonial composition, Brahms described the work as "cheerful potpourri of student songs," in this case mostly songs accompanied with drinking. It is easy to imagine the fun of the assembled students, as well as the somewhat less amusing reaction of the school dignitaries, to the Brahms' careless caprice [3; 6].

*Academic Festival Overture* displays four songs that are familiar to German students and are sung in pubs. Overture begins evoking the calm, almost mysterious atmosphere upon which the first of the student songs that are magnificently presented is built.

The beginning of the first song, *Wir hatten gebauet ein stattliches Haus* (We built a magnificent house), was entrusted to the trumpet sections. Another student song is introduced by other pizzicato violins – *Der Landesvater* (Father of Our Country), and bassoon sections took the lead for the song *Was kommt dort von der Höh'?* (What comes from afar?) ridiculing raw novices from the provinces. After a recapitulation in the further development of the work, in which the topics are re-exposed, by the combined orchestra forces the composition ends in a winning performance of the oldest and most common European student song *Gaudeamus Igitur*. This ancient song is a celebration of German student life in general, inviting all students to enjoy their time [7].

*Wir hatten gebauet ein stattliches Haus* was a theme song of a student organization that advocated the unification of dozens of independent German principalities. This reason was so embarrassing to the authorities that the song had been banned for decades. Although by 1871 the ban was abolished in most regions, it was still in force in Vienna when the Brahms completed his Overture. Because of this ban, police postponed the Vienna premiere of the *Academic Festival Overture* for two weeks, fearing encouraging students [2].

The structure of the *Academic Festival Overture* is similar to the sonata. It consists of four movements:

1. Allegro (c-minor).
2. Maestoso (C-major).
3. Animato (G-major).
4. Maestoso (C-major).

The orchestral apparatus involved in performing the composition is extensive. It consists of: wooden wind ensemble (2 flutes and piccolo, 2 oboes, 2 clarinets in B, 2 bassoons and counter-bassoon), metal wind ensemble (4 horns in F, 3 trumpets in B, 2 trombones, *basstrombon* and tube), percussion ensemble (timpani, triangle, cymbals, bass drum) and strings (first and second violin, viola, cello and double bass).

The last, fourth movement of the *Academic Festivals Overture* contains a modified hymn *Gaudeamus Igitur*. In the Brahms orchestration, the theme was originally entrusted to sections of metal winds (from 379 t.), and the sections of violin and viola perform fast tones quickly, in syncopes.

Hymn in sections of metal winds

Maestoso (♩ = ♩)

The musical score is for a section of a symphony, starting at measure 379. It is marked 'Maestoso' with a tempo of ♩ = ♩. The score is written for a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute (with second flute marked 'a2'), Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Contrabass. The brass section includes Horns (first and second), Trumpets (first and second), Trombones (first and second), and Tuba. The percussion section includes Timpani, Triangle, Cymbals, and Drums. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the strings and woodwinds, and a steady bass line in the brass and strings. Dynamics are marked with 'ff' (fortissimo) throughout the section.

As early as the 383th tact, the leading melody was taken over by the violins, with accompaniment in the section of cello and double bass, to soon resume their course in the sixteenth movement (in 386 t.). Brahms completes the Academic Festival Overture in an exciting version of the hymn *Gaudeamus*, using the power of a full orchestra. The complete orchestra presents the last and most famous song as magnificent and celebratory [5; 12].

The structure remained unchanged, that is, the homophone structure of a polyphonic attitude dominated by a vertical element (there is one leading melodic voice and a harmonious accompaniment to it) [8].

The Romantic period represented a time when composers rejected the formal patterns of the classical age. It was at this time that the Academic Festival Overture was created, and in comparison with the original version of the unanimous tune of the hymn *Gaudeamus*, we note precisely those features that were characteristic of Romanticism:

- an emotional expression became more important than formal structural considerations as composers rebelled against the formal restraint of the classical period. In this sense, Brahms magnifies life with grand music and shows how, from his perspective, a hymn just celebrating life could sound solemn, triumphant and graceful;

- a large expansion in the size of the orchestra and types of instruments, from a single-voice melody to an orchestra, which also includes the register variants of individual instruments, an entire percussion ensemble and a wide variety of wood and metal wind instruments, and greater range of dynamics.

The main melody line did not undergo significant changes, on the contrary, the composer remained consistent to the original version. The hymn *Gaudeamus* was modified in a version of the Academic Festival Overture, written some hundred years later, but besides the aforementioned items, not a single tact of the Overture lost the meaning, melody and message of the hymn. It can be surely said that in this case the hymn was “upgraded” by Brahms’ orchestration and elements inherent in romanticism. In that sense, it has not lost its original form.

### DRAGAN TOMIĆ- GAUDEAMUS IGITUR

Dragan Tomić belongs to the contemporary music period. Tomić’s opus includes works of chamber

and symphonic music, compositions for various solo instruments, as well as vocal and vocal-instrumental compositions. The student hymn, mostly sung by a choir (a cappella), was orchestrated by Dragan Tomić into a version for choir and orchestra on the occasion of the University Day on June 11, 2018. The work was performed at a gala concert called *From the New World*, which was part of the ceremony [11]. Concert Program:

1. *Gaudeamus Igitur* – Dragan Tomić (Orchestration).

2. Alexander Borodin – Half-time dance from the opera *Prince Igor*:

- 1) *Introduzione Andantino*.

- 2) *Allegro vivo*.

- 3) *Allegro*.

- 4) *Presto – Moderato alla breve – Presto – Allegro con spirito – Piu animato*.

3. Antonjin Dvoržak–Symphony no. 9 in E-minor, Op. 95, B. 178 (*From the New World*):

- 1) *Adagio - Allegro molto*.

- 2) *Largo*.

- 3) *Molto vivace*.

- 4) *Allegro con fuoco*.

It should be noted that the hymn *Gaudeamus Igitur* was always performed chorally at the University Day, and on this occasion it was premiered in Dragan Tomić’s orchestration.

Arrangement of the hymn *Gaudeamus Igitur* by Dragan Tomić includes numerous orchestral instruments: woodwinds (flute and piccolo, oboe and English horn, 2 clarinets in B, bassoon), metal wind ensemble (2 horns in F, 2 trumpets in C, trombone), percussion ensemble (tympanum, cymbals, tambourine, bass drum); string ensemble (Vn I, Vn II, Vle, Ven, Cb) and mixed choir.

The fact is that the composer introduced a significant mix of orchestral colors to perform a rather concise musical score, but in such a way that each instrument was applied and included in the performance exactly so that the overall sound image did not convey the slightest feeling of overcrowding and disorganization. To include a large number of instruments in the performance, but with a certain dose and feeling, is a feature of a successfully orchestrated piece of music, and it is a significant feature of this arrangement. One example of this is the timpan section, which appears in the composition on two occasions - at the beginning of the composition and at the end, and in a certain way completes the composition.

Example 4

The timpanum section at the beginning of the composition

Timpani

Soprano

Alto

Tenor

Bass

*p* *f*

*mf* Gau-de-a - mus i - gi-tur

*mf* Gau-de-a - mus i - gi-tur

*mf* Gau-de-a - mus i - gi-tur

*mf* Gau-de-a - mus i - gi-tur

Example 5

The timpanum section at the end of a composition

Timp.

S

A

T

B

*rit.* *a tempo*

1. 2.

1. 2.

nos ha-be-bit hu-mus nos ha-be-bit hu-mus. mus.

nos ha-be-bit hu-mus nos ha-be-bit hu-mus. mus.

nos ha-be-bit hu-mus nos ha-be-bit hu-mus mus

nos ha-be-bit hu-mus nos ha-be-bit hu-mus. mus

An introduction of five tacts in the sections of the strings ensemble prepares the performance of the hymn, performed by the choir sections. Choir

sections are doubled in sections of the first violin, and already from the part Post jucundam... and sections from the group of woodwinds (piccolo, flute and

oboe). Trumpet and trombone sections appear on the dominant tonic of the starting G major (D-major) and contribute to the solemn sound of the student hymn.

The hymn *Gaudeamus Igitur* in Dragan Tomić's orchestration, except for the change of basic tone in G major, and the written melody of the choir and orchestra, did not undergo a significant transformation:

1) the form and structure of the hymn remain unchanged - the structure is homophonic, while with the introduction of choral voices, and especially of the orchestra, the hymn obtains even more noble character;

2) the melody has not been modified – the composer stays true to the original version,

3) tact is the same – three-fourths.

Compositions the Academic Festival Overture Op. 80 (1880) by Johannes Brahms and the Student Polka Op. 263 by Johan Strauss (1862) belong to the period of romanticism, while Dragan Tomić's arrangement of *Gaudeamus Igitur* (2018) belongs to the era of contemporary music.

Romanticism followed the path that led to the expansion of formal structures for composition that was set up or at least created in earlier periods, and the end result is that the works are understood as more passionate and expressive [9].

The properties of Romanticism can be seen in the aforementioned works of Brahms and Strauss. From the unanimous melody, the student hymn *Gaudeamus Igitur* at Brahms undergoes an amazing transformation that shows and presents a wide range

of possibilities of the romantic period in all segments, while Strauss transformed the famous academic hymn into tacts of his peculiar “dance world” – the Student Polka Op. 263.

Contemporary orchestras are a little smaller than in the romantic era. Some may focus on the unique (or even bizarre) sounds of individual instruments [9]. Dragan Tomić's arrangement of the hymn *Gaudeamus Igitur* is certainly not the case. The composition itself, by the year of its origin, belongs to contemporary music, but it does not contain elements that characterize the music of the 21st century. We can conclude that the composer, modeled on the aforementioned giants of the Romantic period, added to the melody of the student hymn *Gaudeamus Igitur* choir voices and orchestral support, without changing by his orchestration its original basis, idea, message and essence. However, the element of contemporary music spirit applied by the composer refers to the wide range of instruments for which the composition has been written, but which, again, does not create the impression of immodesty.

Although quite peculiar, all of these versions of the hymn *Gaudeamus Igitur* exude power, hope, a will to live and a better tomorrow, reminiscent of student days and peace of mind, of freedom of spirit, of love and understanding. If at least one of them did not associate with all this, then the work of the composer would not be quite as successful, because, in the end, besides numerous differences in the form and orchestration of the compositions, the essence lies in the consistency and implementation of the idea of the student hymn – Let's rejoice, then!

#### Literature

1. Станимировић М. Репертоар женских хорова у Србији у 2016 години. Мастер рад. – Ниш: Факултет уметности, 2019.
2. Encyclopaedia Britannica. Academic Festival Overture, Op. 80 [Electronic resource]. – URL: <https://www.britannica.com/topic/Academic-Festival-Overture-Op-80> (accessed 15.05.2019).
3. Encyclopaedia Britannica. Drinking song [Electronic resource]. – URL: <https://www.britannica.com/art/drinking-song-music> (accessed 20.06.2019).
4. Estrella E. Music of the Romantic Period [Electronic resource]. – URL: <https://www.liveabout.com/music-forms-and-composers-2456615> (accessed 25.06.2019).
5. Favorite Classical Composers. The Academic Festival Overture – Brahm's Muscal Booze Up [Electronic resource]. – URL: <http://www.favorite-classical-composers.com/academic-festival-overture.html> (accessed 25.06.2019).
6. Johannes Brahms: Academic Festival Overture, analysis by Gerard Schwarz [Electronic resource]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VIV-yJfIrlI> (accessed 15.05.2019).
7. Mack L. Brahms: Academic Festival Overture, op. 80, Tchaikovsky: Variations on a Rococo Theme, Dvorák: Symphony No. 8 in G Major, op. 88 [Electronic resource]. – URL: <https://www.andrews.edu/~mack/pnotes/2004%20Concerts/oct1604.html> (accessed 11.08.2019).

8. Peričić V. *Harmonija I i II*. – Beograd: Zajednica muzičkih i baletskih škola Srbije, 2004.
9. Retromusics. *Evolution of the Orchestra* [Electronic resource]. – URL: <https://sites.google.com/site/retromusics/evolutionoforchestra> (accessed 21.06.2019).
10. Trochimczyk M. *Polka* [Electronic resource]. – URL: [https://web.archive.org/web/20110303225506/http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/dance/polka.html](https://web.archive.org/web/20110303225506/http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/polka.html) (accessed 02.11.2019).
11. *Unofficial program of the Faculty of Arts in Niš*, 2018.
12. Zajic D. *Academic Festival Overture, Op. 80* [Electronic resource]. – URL: [http://www.personal.kent.edu/~sbirch/Theory/21122%20Theory\\_IV/Analysis/academic\\_festival\\_overture.htm](http://www.personal.kent.edu/~sbirch/Theory/21122%20Theory_IV/Analysis/academic_festival_overture.htm) (accessed 15.05.2019).
13. Zibrť Č. *Jak se kdy v Čechách tancovalo: dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*. – Prag: F. Šimáček, 1895.

#### References

1. Stanimirović M. *Repertoar ženskih khorova u Srbiji u 2016. godini. Master rad [Repertoire of women's choirs in Serbia in 2016. Master of work]*. Nish, Faculty of Arts Publ., 2019. (In Sebr.).
2. *Encyclopaedia Britannica. Academic Festival Overture, Op. 80*. (In Engl.). Available at: <https://www.britannica.com/topic/Academic-Festival-Overture-Op-80> (accessed 15.05.2019).
3. *Encyclopaedia Britannica. Drinking song*. (In Engl.). Available at: <https://www.britannica.com/art/drinking-song-music> (accessed 20.06.2019).
4. Estrella E. *Music of the Romantic Period*. (In Engl.). Available at: <https://www.liveabout.com/music-forms-and-composers-2456615> (accessed 25.06.2019).
5. *Favorite Classical Composers. The Academic Festival Overture – Brahms's Musical Booze Up*. (In Engl.). Available at: <http://www.favorite-classical-composers.com/academic-festival-overture.html> (accessed 25.06.2019).
6. *Johannes Brahms: Academic Festival Overture, analysis by Gerard Schwarz*. (In Engl.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=VIV-yJfIrII> (accessed 15.05.2019).
7. Mack L. *Brahms: Academic Festival Overture, op. 80, Tchaikovsky: Variations on a Rococo Theme, Dvorák: Symphony No. 8 in G Major, op. 88*. (In Engl.). Available at: <https://www.andrews.edu/~mack/pnotes/2004%20Concerts/oct1604.html> (accessed 11.08.2019).
8. Peričić V. *Harmonija I i II [Harmony I and II]*. Beograd, Zajednica muzičkih i baletskih škola Srbije Publ., 2004. (In Sebr.).
9. *Retromusics. Evolution of the Orchestra*. (In Engl.). Available at: <https://sites.google.com/site/retromusics/evolutionoforchestra> (accessed 21.06.2019).
10. Trochimczyk M. *Polka*. (In Engl.). Available at: [https://web.archive.org/web/20110303225506/http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/dance/polka.html](https://web.archive.org/web/20110303225506/http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/polka.html) (accessed 02.11.2019).
11. *Unofficial program of the Faculty of Arts in Niš*, 2018.
12. Zajic D. *Academic Festival Overture, Op. 80*. (In Engl.). Available at: [http://www.personal.kent.edu/~sbirch/Theory/21122%20Theory\\_IV/Analysis/academic\\_festival\\_overture.htm](http://www.personal.kent.edu/~sbirch/Theory/21122%20Theory_IV/Analysis/academic_festival_overture.htm) (accessed 15.05.2019).
13. Zibrť Č. *Jak se kdy v Čechách tancovalo: dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec [How ever in the Czech republic there was dancing: the history of dance in Bohemia, Moravia, Silesia and Slovakia from the ages of the oldest up to the new era with special reference to the history of dance at all]*. Prag, F. Šimáček Publ., 1895. (In Czech).

УДК 7

### ВОПРОСЫ СПЕЦИФИКИ РЕЧЕВОГО ВОСПИТАНИЯ АКТЕРОВ В КИТАЙСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛАХ. ПРОБЛЕМА «ЖИЗНЕННОСТИ»

**Юй Ядун**, преподаватель актерского мастерства и сценической речи, Чженцзянский университет коммуникации (г. Чженцзян, КНР); аспирант кафедры сценической речи, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: [dyxu@zjicm.edu.cn](mailto:dyxu@zjicm.edu.cn)

В российской театральной педагогике нет четкого разграничения между воспитанием артистов театра и кино: и те, и другие готовятся в одинаковых условиях. Первичным является умение играть

в драматических спектаклях. Подобное отношение к проблеме наблюдается и в вузах Китая. Приемы обучения речи актеров кино и актеров театра не различаются. Однако отрицать наличие многих отличий в актерской практике не приходится. Одно из главных различий – степень «жизненности» речевого искусства актера. В статье рассматриваются базовые аспекты методологии речевой педагогики Китая. Проблема «жизненности» актуальна не только для обучения актерскому мастерству, но и для преподавания сценической речи. В процессе речевой подготовки студентов возникают многие сложности. Важнейшая из них – стремление студентов и молодых актеров подменить реальность бытия некоей другой реальностью, создать на сцене или на экране симулякр вместо реального персонажа. Обретают виртуальную реальность манипуляции с голосами и с речью, создаваемые специальной электронной аппаратурой, микрофонами, фронтальным разворотом актера на публику, что придает речи актера особую форму старинного «риторического стиля». Социальная реальность программирует актеров на бездумное потребление, на делание продукта, на экономическую выгоду.

Речевые педагоги должны непременно стремиться к тому, чтобы не только оснащать актеров техническими средствами, но и прививать им вкус к истинной театральности на сцене и к истинной искренности в киноискусстве. Голосоречевой аппарат должен быть настроен столь тонко и филигранно, чтобы передавать малейшие нюансы эмоционального состояния артиста. Стремление к жизненности и простоте выражения на экране является ключевым моментом в «достоверности» картины, но простота эта достигается не за счет отказа от глубинного проникновения в искусство речи, а в силу высочайшего мастерства и тончайших настроек психофизических связей с речевым аппаратом.

**Ключевые слова:** искусство актера в драматическом театре и в кино, сценическая речь, экранная речь, речевая педагогика.

## THE SPECIFICS OF THE SPEECH EDUCATION OF ACTORS IN CHINESE THEATER AND FILM SCHOOLS. THE PROBLEM OF “VITALITY”

*Yu Yadong*, Instructor of Acting and Stage Speech, Zhejiang University of Communication (Zhejiang, China); Postgraduate of Department of Stage Speech, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: [dyxy@zjicm.edu.cn](mailto:dyxy@zjicm.edu.cn)

In the Russian theatrical pedagogics there is no accurate differentiation between education of actors of theater and cinema, both prepare in identical conditions. Such attitude to a problem is observed also in higher education institutions of China. Methods of training the speech of theater actors does not differ. However, it is not necessary to deny existence of many differences in actor's practice. One of the main distinctions is a degree of vitality of the actor's speech art. In this article, basic aspects of methodology of speech pedagogics of China are considered. The problem of “vitality” is relevant not only for training in “acting skills” but also for teaching “the scenic speech.” In the course of the speech training of students, there are many difficulties. The most important of them is the aspiration of students and young actors to change reality of life for certain other reality, to create on the stage or on the screen a simulacrum together of the real character. Find virtual reality of manipulation with voices or with the speech, created by the special electronic equipment, microphones, a frontal turn of the actor on public. The social reality programs actors on thoughtless consumption, on making of a product, on an economic benefit.

Speech teachers have to aspire to that not only technical means to equip actors, but also to impart them taste to true theatricality and true sincerity in motion picture art. The aspiration to vitality and simplicity of expression on the screen is the key moment in “reliability” of a picture, but this simplicity is reached not due to refusal of deep penetration into art of the speech, but in force owing to the highest skill and the thinnest settings of psychophysical communications with organs of articulation.

**Keywords:** art of the actor in drama theater and cinema, scenic speech, screen speech, speech pedagogics.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-176-184

В российской театральной педагогике нет четкого разграничения между воспитанием артистов театра и кино. И тех, и других готовят практически в одинаковых условиях, с отклонениями к той методологической основе, приверженцем которой является руководитель курса. Иногда (чрезвычайно редко) различия касаются специфики работы в кино. Студентов учат работать перед камерой, с микрофоном, учат «не выходить из кадра». Но даже если привести в пример РГИСИ, совершенно очевидно – несмотря на то, что в дипломе указана специальность «актер театра и кино» – студентов готовят только к сценической практике. Нет определенной направленности на специфику работы именно в кино или же исключительно на театральных подмостках. Первичным является умение играть в драматических спектаклях. И вся методологическая образовательная база подготовлена таким образом, чтобы студент уверенно чувствовал себя на сцене. Речь студента готовят к возможности звучать на больших пространствах. В российских вузах подобная методика основательно укоренилась. Хотя мы и можем встретить упоминания о включении в программу российских театральных вузов таких специальных разделов, как «озвучание», но эти разделы, как правило, лишь слегка затрагиваются.

Подобное отношение к проблеме наблюдается и в вузах Китая, специализирующихся на подготовке актеров кино.

Редкие отсылки к проблемам воспитания актера кино все-таки есть. Достаточно интересной выглядит работа китайского педагога Чжан Цзиньхуэй «О сходстве и разнице между языком драмы и языком кино и телевидения» [12]. Китайский специалист стремится определить разницу и точки соприкосновения между речью на сцене и речью на экране. Прежде всего Чжан Цзиньхуэй дает толкование тому, как должна звучать специфическая речь артиста кино и телевидения. Она отмечает важнейшее требование: речь актеров не может не соответствовать жизненной речи. А если так, то актерам необходимо говорить очень естественно, чтобы в их речи не было наигрыша и преувеличений. Вместе с тем Чжан Цзиньхуэй констатирует, что речь в кино и на телевидении так же, как и в драме, обладает тремя формами: аналогична монологу, диалогу и повествованию [12, с. 105]. Автор статьи убеждена в неразрывной связи между речью на сцене и

речью на экране: «Как известно, – пишет Чжан Цзиньхуэй, – телеспектакли рождаются из спектаклей драмы. Зарождение драмы можно проследить еще со времен далекой Древней Греции, а развитие кино и телевидения занимает короткий период в сто лет. И все же кино и драма неразрывно связаны, поэтому развитие кино надо рассматривать в связке с развитием драмы. Многие актеры кино и телевидения изначально были актерами драмы» [12, с. 105].

Анализируя учебные программы по сценической речи в двух ведущих вузах Китая – Центральной театральной академии и Пекинской академии киноискусства, – Чжан Цзиньхуэй указывает на заметное сходство в методах голосоречевого обучения актеров кино и актеров драмы. Такое же сходство, между прочим, мы можем наблюдать и в речевой подготовке актеров кино во ВГИКе и актеров драматического театра в театральных вузах Москвы. Одним из примеров этого совпадения является участие заведующей кафедрой сценической речи ВГИКа, профессора А. Д. Егоровой в составлении программы обучения сценической речи в театральных вузах России, автором которой она является наряду с ведущими педагогами театральных школ профессорами И. Ю. Промтовой, А. М. Кузнецовой, В. Н. Галендевым, Т. И. Васильевой [8]. В этой программе не оказалось ни одного слова об особенностях или специфике воспитания речи актеров кино.

Действительно, в основе такой методической близости, по нашим предположениям, лежат следующие методологические мотивы:

- актерская речь – будь то театр, кино или телевидение – непременно должна быть «живой», естественной, но эта речь не может копировать бытовую речь, речь обиходную, часто просторечную; сценическая речь и речь в кино отличается особой образностью, требующей при реализации нюансировки выразительных средств; речевое искусство актера театра и киноактера сближают совпадающие отличия их от речи в жизни;

- драма и кино – искусство действия; суть искусства актера драмы и в такой же мере суть искусства киноактера заключается в последовательности психофизических действий в роли; поэтому речь на экране и на сцене должна быть действенной;

- и в кино, и на телевидении, и в драме цель актера состоит в перевоплощении, в создании но-

вого сценического человека или экранного героя; жизненно важны только живые персонажи из плоти и крови, способные привлечь внимание аудитории, разбудить в зрителях интерес;

- для того чтобы зритель мог более ясно понять персонажей, замысел режиссера и автора, требуется, чтобы речь в кино и на телевидении, да и речь в театре, была простой и легкой для восприятия.

Чжан Цзиньхуэй в той же статье «О сходстве и разнице между языком драмы и языком кино и телевидения» затрагивает вопросы, волнующие многих специалистов, но не имеющие пока глубокого и внятного ответа. Прежде всего она отмечает полную сопряженность кино и драмы как видов искусства и, соответственно, то обстоятельство, что экранная речь по многим параметрам очень близка к речи сценической. Но все же китайский специалист делает основной акцент на том, что речь в кино должна отличаться от речи на сцене, так как в ней недопустима всякая условность и излишняя «театрализованность». То есть речь должна быть предельно реалистичной [12, с. 106–107]. Об этой особой реалистичной речи говорят и некоторые другие китайские речевые педагоги.

Здесь стоит внести одно важное дополнение. Чаще всего звучат слова не о реалистичности, а именно о жизненности, жизнеподобии. Кстати говоря, в одном из аспирантских сборников РГИСИ опубликована статья: М. Л. Сандлер «Слово жизненное и слово сценическое. Станиславский и Первая студия МХТ» [6]. Приведем одну выдержку из этого доклада, свидетельствующую о сложности вопроса: «Жизненность сценической речи – это особое эстетическое понятие, которое лишь намечено Станиславским и существует в его записях в качестве идеала. Следование этому идеалу может приводить к самым неожиданным результатам» [6, с. 42]. Но почти нигде мы не найдем хоть сколько-то полноценного определения, что же представляет собой эта «жизненность» речи актера в кино. То есть в основном задается один из параметров – нечто подобное тому, что происходит повсеместно. Но «жизненность» как таковая не является критерием искусства. В противном случае было бы низведено само значение искусства. Один из ведущих культурологов Ю. М. Лотман так говорит об этом: «Цель искусства – не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения. Никто из нас,

глядя на камень или сосну в естественном пейзаже, не спросит: “Что она значит, что ею или им хотели выразить?” (если только не становиться на точку зрения, согласно которой естественный пейзаж есть результат сознательного творческого акта). Но стоит воспроизвести тот же пейзаж в рисунке, как вопрос этот делается не только возможным, но и вполне естественным» [5, с. 299]. Автор полностью согласен с Ю. М. Лотманом и даже может утверждать, что актер, который, выходя на сцену или на съёмочную площадку, ставит для себя единственную задачу «быть как в жизни», вообще не имеет права заниматься этой профессией, потому что в таком случае актером можно было бы назвать любого из полутора миллиардов жителей Китая.

Вообще проблема «мнимого реализма» очень актуальна. Многие молодые артисты Китая уверены, что не стоит утруждать себя на занятиях по сценической речи. Ведь они постоянно слышат о том, что кино должно отображать действительность. А, так сказать, «естественная» речь студента подходит для этого как нельзя лучше. Автору статьи представляется, что актеры американского кино, на которых зачастую ориентируются студенты Китая, также (в большинстве случаев) не очень-то заботятся о качестве своего произношения и о звучании своего голоса. В основном бытует мнение: коль естественность превыше всего, то принимайте меня таким, каков я есть со всеми моими речеголосовыми и пластическими плюсами и минусами. Достаточно точно говорит про американский реализм-натурализм Б. А. Смирнов: «Американский реализм, несомненно, отличается, во-первых, довольно большой дозой натурализма, а во-вторых, наличием весьма очевидных элементов романтизма. И то и другое – результат воздействия на историю американского искусства логики развития американского государства. Отсутствие подлинной исторической перспективы, прочные воспоминания об “естественном” образе жизни, героических перипетиях завоевания Дальнего Запада были той питательной почвой, на которой произрастали элементы как романтизма, так и реализма» [7, с. 144–145]. И проблема здесь не только в заблуждениях молодого поколения артистов. Эти заблуждения напрямую связаны с позицией некоторых педагогов относительно тех методов преподавания, которыми они пользуются.

Китайский специалист Хао Жун говорит о том, что речь на сцене не может копировать естественные формы речи в жизни, иначе теряется весь смысл художественного начала. Но не может она и игнорировать реальный мир и вполне реальных зрителей, ради которых все и затевается: «Речь является одним из наиболее интуитивно понятных и эффективных средств формирования персонажа для актера. Точность обработки текста напрямую определяет успех или неудачу “создания внутренней речи” актера. Сценическая речь – это язык сцены, который относится к категории художественного языка. Он приходит из жизни, но он выше жизнеподобия, это художественная утонченность языка жизни, и он не должен быть просто эквивалентен языку жизни. Короче говоря, речь в жизни – это явление естественной формы, речь художественная – соответствует жизни, но проходит этапы очистки и творческого переосмысления» [11, с. 96]. В этих мыслях Хао Жуна просматривается основное положение *dao* – глубина, непредсказуемость, бездонность – именно такой желательна речь актера на сцене и на экране.

Чем более «доступным» для понимания пытаются быть актер, чем больше он стремится мимикрировать, слиться со зрителем, заслужить его любовь своей похожестью, чем больше сленга он использует в своих интервью, тем более очевиден факт, что занимается он не искусством, а бизнесом. Вся мировая история искусств показывает, что заигрывание с публикой присуще «творцам от коммерции». Достаточно вспомнить хотя бы знаменитого американского деятеля культуры Энди Уорхола. Вот одно из его откровений: «Бизнес – это следующая ступень после искусства. Я начинал как коммерческий художник и хочу закончить как бизнес-художник. После того, как я занимался тем, что называется “искусством”, я подался в бизнес-искусство. Я хочу быть Бизнесменом Искусства или Бизнес-Художником. Успех в бизнесе – самый притягательный вид искусства... зарабатывание денег – это искусство и работа – это искусство, а хороший бизнес – лучшее искусство» [10, с. 126]. Когда «нечто» интерпретируется как символ «чего-то», происходит мифологизация подмены, и мы уже имеем «принципиально новое». Главным компонентом такого творчества непременно должна быть доступность для понимания масс потребителей. Адский симбиоз «нова-

торства» и проходимости товара порождает очередные «культовые явления» – в лучшем случае, в худшем – просто приносит определенный доход создателю.

Именно поэтому автора волнует вопрос о критериях простоты, искренности, доступности речи на сцене и экране. Хотя эти вопросы и поднимаются уже слишком давно, интересовали и интересуют они многих современных деятелей искусства, максимально далеких от идеологии массового потребления. Например, так говорит про доступность в формах выражения А. Тарковский: «Я не представляю себе, как можно реализовывать замысел, если твоя цель – говорить на языке “доступном”. Я не знаю, что такое доступный язык. Мне кажется, что единственный способ – это язык искренний. Когда автор хочет быть доступным, он начинает заигрывать со зрителем, старается подмигивать ему, старается все время смешить его, развлекать, старается заинтересовать! Именно заинтересовать самым доступным образом. Это никак не может иметь отношение к искусству» [9, с. 69]. Проблема эта касается не только вопросов воспитания актеров кино и театра на уроках актерского мастерства, она актуальна и для преподавания сценической речи. Здесь важно не громкое голосовое звучание, которым часто увлекаются студенты актерских отделений театральных школ и к которому подталкивают их преподаватели, не демонстративное преувеличенное артикулирование, не зашкаливающие мелодические «путешествия» по верхам/низам, столь характерные при непомерном желании выделиться среди прочих актеров, а дорогая искренность, прочувствованность, эмоциональная осмысленность действенного речевого акта. Но вот тут-то мы и сталкиваемся со спектром различных проблем на уроках сценической речи. Отчетливее всего эти проблемы проступают, когда дело доходит до экранной речи, когда речевая и голосовая нюансировка не подразумевает наличие «театрализованной» громкости и экспрессии.

Если рассуждать о предмете «сценическая речь» в непривычном контексте философской диалектики, то можно отметить интересное звучание проблем. Жаном Бодрийяром был введен термин – гиперреальность.

По Бодрийяру, эпоха постмодернизма – эпоха гиперреальности, которую характеризует чувство утраты реальности, неспособность сознания

отличить реальность от фантазии. Гиперреальность – это некий феномен симуляции действительности, это реальность, которая выступает в виде картинка самой себя, замыкаясь в себе, порочно симулируя неограниченный семиозис, то есть процесс интерпретации знака или явления, не отсылая ни гипертекстуально, ни семантически к реально существующим явлениям, основной целью которой является подмена реальности. Соотнесенность вещей и знаков утрачена. Этот эффект получил название эмансипации знака, или симуляции, которая характеризует современную эпоху. Реальность производит, гиперреальность симулирует. Жан Бодрийяр заявляет, что сегодняшний поток информации создает «белый шум», уничтожающий реальность, обволакивая и образуя огромное количество копий и симулякров, которые и формируют замещающую реальность гиперреальностью. «По-видимому, раскаяние и рессентимент (чувство враждебности к тому, что субъект считает причиной своих неудач, бессильная зависть. – Ю. Я.) представляют собой финальную стадию истории искусств. <...> Это одновременно и пародия, и палинодия (род стихотворения в древности, в котором поэт отрекается от сказанного им в другом стихотворении. – Ю. Я.) искусства и истории искусств, пародия культуры на саму себя в виде мести, что характерно для радикальной дезиллюзии (утраты иллюзий, разочарования. – Ю. Я.). Такое впечатление, будто искусство, подобно истории, роется в своем мусоре и ищет искупление среди своих отбросов» [2, с. 249–250]. Далее Бодрийяр констатирует перегрузку фильмов бесконечным цитированием и множественностью деталей. Высокая технологичность фильмов изнутри подрывает их собственную культуру. От этого режиссеры, как подмечает Бодрийяр, «напуганы своими собственными фильмами, тем, что они не смогут справиться с ними (то ли из-за чрезмерных амбиций, то ли из-за недостатка воображения)» [2, с. 250]. Иначе, считает французский философ и социолог, ничем нельзя объяснить безумное стремление режиссеров к дискредитации своих собственных фильмов. И проявляется такая дискредитация, прежде всего, в переизбытке виртуозности, в нагромождении спецэффектов, в разъятии образов на всевозможные клише. Бодрийяр определяет проблемы кинематографа в том, что по мере его развития в нем все более и более усиливались

тенденции внедрения технического прогресса, со времен немого кино кинематографу пришлось пережить волны звукового, цветного кино, а теперь на него обрушилась гигантская волна высокотехнологичности спецэффектов. Все это привело к тому, что кино потеряло «иллюзию» в полном смысле этого слова. Кинематограф все более теряет специфику своих образов. Бодрийяр приводит эпизод из Пекинской оперы: «В эпизоде с лодкой простым волнообразным движением своих тел старик и девушка воссоздают на сцене все пространство реки, или как в эпизоде поединка двое, приближаясь друг к другу, ускользая друг от друга, двигаясь рядом друг с другом, но не соприкасаясь, в этой незримой копуляции воссоздают физически осязаемую темноту, в которой происходит сражение. Это полная и интенсивная иллюзия, доведенная скорее до физического экстаза, нежели до эстетического, именно потому, что полностью исключено всякое реалистическое присутствие ночи и реки, и лишь тела поддерживают настоящую иллюзию. Сегодня же мы обязательно зальем сцену тоннами воды, а ночной поединок будем фиксировать с помощью приборов ночного видения и так далее» [2, с. 251–252].

Кинопространство Китая в настоящий момент действительно переполнено «белым шумом». Причем он звучит не только в кинотеатрах. Культура массового потребления предполагает восприятие продукта в любом удобном месте и в любое время. Ты можешь находиться в самолете на высоте 10 000 метров и смотреть онлайн-трансляцию спектакля или любоваться на спящих панд в заповеднике Чэнду. «Белый шум» о новом произведении занимает в медийном пространстве куда больший объем, чем художественная ценность самого произведения.

Технологический процесс нивелирует и элементарные этические ценности – например, автор исследования в беседе с артистами одного из театров узнал, что режиссер спектакля, дабы не останавливать «производственный процесс» ни на секунду, поступал следующим образом. Сам он ставил спектакль в другой стране, а с артистами этого театра работал по «удаленке». Присылал видеоролик, в котором «ставил задачи», после чего артисты самостоятельно выполняли задачи и отправляли в ответ свой видеоролик, вновь получали задания... Режиссер, вроде именитый, появился за 10 дней до премьеры... Этот пример

кажется дикостью, нарушением всех догм искусства. Но это отношение к творческому процессу становится нормой повсеместно, и, более того, этот «метод» сразу обрастает мифами о том, сколь интересный и прогрессивный способ работы был выбран.

Реальность – человек просто зарабатывает деньги в другом месте, но не хочет терять деньги и в этом театре – заменяется иной реальностью – человек необычайно талантлив, востребован, плодовит и, главное, идет в ногу со временем. «Белый шум», который создавался вокруг имени режиссера ранее, работает безотказно. Зрители начинают верить в подмененную реальность, начинают верить в нее и актеры. Миф становится исторически достоверным фактом.

Коль уж мы живем в эпоху постмодернизма, и гиперреальность в субъективном сознании заменяет настоящее, нерушимое и ценное, то имеет смысл хоть на секунду взглянуть, чем же эта эпоха характеризуется. В Большой российской энциклопедии мы можем найти определение социальных, антропологических и эстетических аспектов постмодернизма, данное американским исследователем Ф. Джеймсоном: «С утратой традиционных типов *идентичности* (в том числе автономного субъекта эпохи классического капитализма) в деклассированном *обществе потребления* исчезает различие между “высокой” и *массовой культурой*, постулированное экзистенциализмом различие между “подлинным” и “неподлинным” и т. п. Джеймсон отмечает в постмодернизме отсутствие “глубины”, общую тенденцию к “поверхности”, угасание активного чувства истории (и как надежды, и как памяти) в переживании “перманентного настоящего”, преобладание синхронного пространства над временем, перевес визуального над вербальным с распространением новых коммуникативных технологий (прежде всего телевидения с его “*Ниагарой визуальной трескотни*”)» (цит. по [4, с. 257]).

Гиперреальность – порождение эпохи, состоит из частиц-признаков – симулякров (образов, подобий). По мнению автора статьи, большинство студентов театральных вузов Китая являются потенциальными актерами-симулякрами, пытающимися воссоздать на сцене и экране некую иную действительность. «Кульминация этого обезображивания образа, этих невероятных уси-

лий по созданию образа, который не является больше образом, – это компьютерная графика, цифровое изображение, виртуальная реальность» [2, с. 253]. В таком кином мире оказывается лишенной образного решения и речь актера. Обретают виртуальную реальность манипуляции с голосами и с речью, создаваемые специальной электронной аппаратурой.

Принимая во внимание настроенность абитуриентов, можно предположить, что в их сознании полностью искажено само понимание профессии актера театра и кино. Социальная реальность программирует их на бездумное потребление, на делание продукта, на экономическую выгоду. Наибольшую прибыль приносит именной бренд. Поэтому многие стремятся любой ценой сделать бренд из себя. Как следствие – невероятное количество экранных идиолов. Массовый зритель поклоняется кумирам, но и у кумиров есть свои идолы – успех и цена.

Речь актера – это не просто акт «говорения» и произнесения текста. Прежде, чем начать говорить, актер должен провести громадную работу, и уже потом он имеет право на высказывание. И пускай эти слова звучат предельно просто, зритель почувствует, что в этих словах и в этих, вроде бы незамысловатых, ритмах актер зашифровал некое послание, что, будучи похожим на зрителя, он несет в себе какой-то совершенно иной энергетический заряд. Зритель должен понимать, что эта простота и похожесть мнимые, лишь тогда у зрителя возникнет желание не «потреблять» искусство, а попытаться разгадать замысел творца (если таковой замысел, конечно, имеется). Об этой мнимой простоте говорит А. Тарковский: «Любое творчество связано со стремлением к простоте, к максимально простому способу выражения. Стремиться к простоте – это значит стремиться к глубине воспроизведения жизни. Но это и есть самое мучительное в творчестве – жажда обрести самую простую форму выражения, то есть адекватную искомой истине. Так хочется достигнуть многого малыми средствами, малой кровью. Но, увы, связь обратно пропорциональна: добиться простоты, значит измучиться до последней степени» [9, с. 19]. Как тут не задуматься о том, каким образом приучить студента-актера к постижению профессии, научить его учиться? Об этом, кстати говоря,

вели разговор известные Санкт-Петербургские специалисты сценической речи В. Н. Галендеев и Ю. А. Васильев [3]. Именно «научиться учиться», научиться создавать самого себя, проникнуться «самонаучением» – и является одним из критериев современной методологии сценической речи и экранной речи. Важно не только научиться, как учиться, но и постигнуть такой ценный аспект: *чему* учиться. В. Н. Галендеев прямо об этом и говорит, что в каждой студенческой группе есть ученики, которые открыли феномен того, как учиться и чему учиться: «Есть такие люди, у которых нужно учиться, как учиться, и учиться, чему учиться. Не только как учиться. Как учиться – это просто очень старательный человек, он больше всех старательный, у него больше всех “приносов”, но чему учиться надо не у него, не всегда у самого старательного, хотя часто это совпадает, все-таки совпадает» [3, с. 19].

И это главный аспект профессиональной речи артиста кино, да и, по-большому счету, современного драматического актера. Голосоречевой аппарат должен быть настроен столь тонко и филигранно, чтобы передавать малейшие нюансы эмоционального состояния артиста. При этом речь должна быть близка к стилистически нейтральной, лишенной особенной «деланности», которой любят щеголять некоторые артисты в жизни. Это, скорее, вопрос профессиональной этики, но и эта сторона вопроса имеет отношение к теме. Так как иногда «излишняя мастеровитость», сноровистость способна даже навредить артисту кино. Нередко приходится наблюдать, как браврируют своей поставленной или, еще хуже,

плохо поставленной речью артисты совершенно разных возрастных категорий. Что ж, можно отнести это позерство к одной из составляющих профессиональной деформации.

Но дело в том, что естественное поведение, простота и непосредственность в повседневной жизни зачастую обретают очень большое значение. Например, советский режиссер Илья Авербах определял, подходит ли ему артист, еще до проб перед объективом. «При знакомстве с актером у меня, как, вероятно, и у каждого режиссера, начинает действовать нечто вроде системы тестов. Я говорю себе, что в комнату входит человек, о котором я ничего не знаю – не знаю, кто он, откуда, какова его история. Первые движения, первые слова, манера сидеть, говорить, смотреть... Если в эти минуты я могу понять, что передо мной артист (пусть даже очень хороший), я не буду его снимать» [1, с. 136]. Профессиональные навыки являются главным и крайне необходимым элементом для создания полноценного художественного произведения; речь профессионального артиста кино не может быть такой же, как у человека, не прошедшего профессиональную подготовку. Стремление к жизненности и простоте выражения на экране является ключевым моментом в «достоверности» картины, но простота эта достигается не за счет отказа от глубинного проникновения в азы сценической речи, а в силу изученности вопроса, в силу высочайшего мастерства и тончайших настроек психо-эмоциональных связей с речевым аппаратом. И способностью речи артиста мимикрировать, сливаться с предполагаемой средой персонажа.

#### Литература

1. Авербах И. А., Копылова Р. Д. Актер как высшая образность. – Л.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. – С. 134–139.
2. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. – М.: РИПОЛ классик, Панглосс, 2019. – 348 с.
3. Галендеев В. Н., Васильев Ю. А. Разговор о случающемся и неслучающемся в педагогике сценической речи // Речевое творчество актера: данность и предчувствие. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. – С. 10–42.
4. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: Интрада, 2001. – 384 с.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 704 с.
6. Сандлер М. Л. Слово жизненное и слово сценическое. Станиславский и Первая студия МХТ // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: мат-лы VI науч. конф. аспирантов 16 мая 2012 года. – СПб.: СПбГАТИ, 2012. – С. 40–44.
7. Смирнов Б. А. Эволюция американского исполнительского мастерства // Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. – Л.: ЛГИТМиК, 1979. – С. 144–163.
8. Сценическая речь: Программа для студентов театральных вузов. – М.: ГИТИС, 2002. – 11 с.
9. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. – Л.: Киностудия «Ленфильм», 1989. – 118 с.

10. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). – М.: Изд. Д. Аронов, 2005. – 320 с.
11. Хао Жун. Повторное обсуждение грамотности драматических актеров // Драма: Журнал Центральной театральной академии. – 2015. – № 2. – С. 93–101.
12. Чжан Цзиньхуэй. О сходстве и разнице между языком драмы и языком кино и телевидения // Журн. Акад. художеств НОАК. – 2012. – № 2. – С. 104–107.

#### References

1. Averbakh I.A., Kopylova R.D. *Akter kak vysshaya obraznost' [Actor as the highest figurativeness]*. Leningrad, All-Union bureau of promotion of motion picture art Publ., 1987, pp. 134-139. (In Russ.).
2. Bodriyar Zh. *Sovershennoe prestuplenie. Zagovor iskusstva [The committed crime. Art plot]*. Moscow, RIPOL Classic, Pangloss Publ., 2019. 348 p. (In Russ.).
3. Galendeev V.N., Vasilyev Y.A. Razgovor o sluchayushchemsya i nesluchayushchemsya v pedagogike stsenicheskoy rechi [A conversation about happening and not happening in pedagogics of the scenic speech]. *Rechevoe tvorchestvo aktera: dannost' i predchuvstvie [Speech works of the actor: reality and presentiment]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2017, pp. 10-42. (In Russ.).
4. Iyin I.P. *Postmodernizm. Slovar' terminov [Postmodernism. Dictionary of terms]*. Moscow, Intrada Publ., 2001. 384 p. (In Russ.).
5. Lotman Y.M. *Ob iskusstve [About art]*. St. Petersburg, Art-SPb Publ., 1998. 704 p. (In Russ.).
6. Sandler M.L. Slovo zhiznennoe i slovo stsenicheskoe. Stanislavskiy i Pervaya studiya MKhT [Word vital and word scenic. Stanislavsky and the First studio of Moscow Art Theater]. *Fenomen aktera: professiya, filosofiya, estetika: materialy shestoy nauchnoy konferentsii aspirantov 16 maya 2012 goda [Actor's Phenomenon: profession, philosophy, esthetics. Materials of the sixth scientific conference of graduate on May 16, 2012]*. St. Petersburg, SPBGATI Publ., 2012, pp. 40-41. (In Russ.).
7. Smirnov B.A. Evolyutsiya amerikanskogo ispolnitel'skogo masterstva [Evolution of the American mastery]. *Problemy realizma v zarubezhnom teatral'nom iskusstve [Problem of realism in foreign theater]*. Leningrad, LGITMIK Publ., 1979, pp. 144-163. (In Russ.).
8. *Stsenicheskaya rech': Programma dlya studentov teatral'nykh vuzov [Scenic speech: Program for students of theatrical higher education institutions]*. Moscow, GITIS Publ., 2002. 11 p. (In Russ.).
9. Tarkovsky A. *Leksii po kinorezhissure [Lectures on film direction]*. Leningrad, Film studio Lenfilm Publ., 1989. 118 p. (In Russ.).
10. Warhol E. *Filosofiya Endi Uorkhola (ot A k B i naoborot) [Andy Warhol's philosophy (from A to B and vice versa)]*. Moscow, D. Aronov Publ., 2005. 320 p. (In Russ.).
11. Hao Rong. Povtorno obuzhdenie gramotnosti dramaticheskikh akterov [Repeated discussion of literacy of drama actors]. *Drama: Zhurnal Tsentral'noy teatral'noy akademii [Drama: Magazine of the Central theatrical academy]*, 2015, no. 2, pp. 93-101. (In Russ.).
12. Zhang Jinhui. O skhodstve i raznitse mezhdru yazykom dramy i yazykom kino i televideniya [About similarity and a difference between language of the drama and language of cinema and television]. *Zhurnal Akademii khudozhestv NOAK [The Magazine of Academy of Arts of NOAK]*, 2012, no. 3, pp. 104-107. (In Russ.).

УДК 792

## ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ НА СТАНОВЛЕНИЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ МОНГОЛИИ

**Ренчин Нацагдоо**, старший преподаватель сценической речи, Монгольский государственный университет искусств и культуры (г. Улан-Батор, Монголия); аспирант, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: natsagaa@yandex.ru

Монгольский драматический театр во многом обязан своему становлению и развитию выдающимся русским специалистам – актерам, режиссерам и педагогам, приложившим немалые усилия для вос-

питания национальных актерских и режиссерских кадров, для формирования монгольской драматургии. В 1930-е годы, благодаря их усилиям, студии овладевали общекультурными знаниями, азами актерской игры, сценическим произношением на основе халха – монгольского диалекта монгольского языка, голосоведением и сценическим движением. Педагоги из России принимали во внимание, что их работа с монгольскими актерами не будет продуктивной, если на репетициях и на студийных занятиях не учитывать естественные законы органического образного мышления монголов, их национальный характер, особенности темперамента, общения и, что немаловажно, своеобразие национального литературного языка и речи. Для создания драматургического материала они использовали импровизаторские способности студийцев, и в результате первые спектакли театра были созданы на материале этюдов, рождавшихся на уроках по мастерству. Большое внимание уделялось мастерами реалистическому искусству. И молодые монгольские драматурги сумели создать серьезные пьесы, в которых стали появляться глубокие психологические персонажи. В последующие десятилетия русская театральная школа и русский театр продолжали оказывать заметное влияние на жизнь своеобразного монгольского театра и драматургии. Это влияние ощущалось и до сих пор чувствуется в работе педагогов высшей театральной школы Монголии и, в частности, речевых педагогов МонГУКИ.

**Ключевые слова:** Монгольский театр, искусство актера, русская и монгольская театральная педагогика, МонГУКИ (Монгольский государственный университет искусств и культуры), монгольский язык.

## INFLUENCE OF THE RUSSIAN THEATER SCHOOL ON THE FORMATION OF METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF THEATRICAL PEDAGOGY OF MONGOLIA

*Renchin Natsagdo*, Sr Lector of Stage Speech, Mongolian State University of Arts and Culture (Ulaanbaatar, Mongolia); Postgraduate, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: natsagaa@yandex.ru

The Mongolian Drama Theater, which began its ascent to the heights of professionalism in the early 1920s, owes much to its formation and development to the outstanding Russian specialists: actors, directors and theater educators, who made considerable efforts to educate national actors and directors, to form the original Mongolian dramaturgy. The real study of the first generation of actors, directors and playwrights of Mongolia was conducted by A.A. Efremov and V.A. Boreisho. In the 1930s, thanks to their efforts, students acquired general cultural knowledge, basics of acting, stage pronunciation based on the Khalkha-Mongolian dialect of the Mongolian language. Teachers from Russia took into account that their work with Mongolian actors would not be productive if rehearsals and studio classes did not take into account the natural laws of organic imaginative thinking of the Mongols, if they did not comprehend their national character, temperament, communication most importantly not to assimilate the originality of the national literary language and speech. Therefore, they were constantly looking for opportunities to create dramatic works in the literary Mongolian language. To create the plays, they used the improvisational abilities of students and, as a result, the first performances of the theater were created on the basis of studies born in the lessons. Much attention was paid by masters to realistic art. Young Mongolian playwrights managed to create serious plays in which deep psychological characters appeared. Since the late 1930s, Russian and European plays began to appear on the stage of the national theater, which also contributed to the growth of actors. In the following decades, the Russian theater school and theater continued to exert a noticeable influence on the life of the peculiar Mongolian theater and drama.

**Keywords:** Mongolian theater, actor's art, Russian and Mongolian theater pedagogy, MSUCA (Mongolian State University of Arts and Culture), Mongolian language.

В 1930-е годы монгольский театр все больше двигался в сторону профессионализма. Именно в эти годы усиливается влияние русского реалистического драматического искусства на театральную жизнь монгольской столицы и даже монгольской провинции. В Монголию приезжают с культурной миссией представители советского искусства, и в течение полутора десятилетий им удается привить монгольскому драматическому театру ростки актерского и режиссерского искусства русского театра. Стремительность, с которой развивалось драматическое искусство Монголии, была беспрецедентной.

В 1930 году Министерство народного просвещения МНР принимает решение об организации первой театральной студии. В Улан-Батор приехал режиссер и театральный педагог, ученик К. С. Станиславского Андрей Ефремов. Позже в Монголии начал работать известный актер и режиссер Виктор Борейшо. В 1939–1941 годах Монгольский театр возглавляла Галина Алексеевна Уварова, автор истории монгольского театра [11]. В исследовании И. Майжаргала о становлении монгольского театра указываются также имена И. Я. Исполнева и А. А. Рабиновича [5, с. 18]. О двух последних специалистах писал и Ц. Шаравцэрэн [12, с. 19].

17 сентября 1930 года студия начала учебу. Занятия велись по дисциплинам: политграмма, теория и практика сценической игры, сценическое движение, физкультура, музыка и хоровое пение [10, с. 55]. Уроки по технике речи и по постановке голоса не проводились. Но, если отсутствие специальных уроков по голосу компенсировалось занятиями хорового пения, то дикционная техника и произношение студийцев не вырабатывались. Тут же возникла сложность с речью на сцене, с литературным произношением. Потребовалось преподавание основ родного языка. Проходило освоение халха-монгольского диалекта на фоне перевода монгольской письменности на латинскую графику. Шел этот процесс по всей стране негладко, и студийцам, из разных мест Монголии попавшим в столицу, сложно было изучать единый литературный язык.

Перед А. А. Ефремовым и его учениками стояла почти невыполнимая задача: подготовить спектакли к первому сезону национального дра-

матического театра. И это при ситуации, что национальной драматургии как таковой не было. А то, что создание нового театра без драматургии было обречено на неудачу, – русские специалисты понимали. В. А. Борейшо так и заявлял: «Ведущим началом в театре всегда считалась и считается драматургия. Идею, содержание, живые человеческие образы приносит в театр автор пьесы. <...> Вопрос о качестве пьесы решает многое, почти все, в каждом самом передовом высокохудожественном театре» [2, с. 87]. Понимали представители русской театральной педагогики, что актер повышает свое мастерство только на хорошем драматургическом материале. Схематичность ранних монгольских пьес, их лозунговая, ораторская направленность не могли стать художественной основой творческой жизни первой монгольской театральной школы и первого профессионального театра [14, х. 37–38]. Это отчетливо понимали и А. А. Ефремов и В. А. Борейшо (см. [9, с. 11–12]). Театр привлекает к созданию оригинальных национальных пьес тех авторов, у кого был хоть какой-то опыт сочинения небольших пьес. В статье «Творческий путь театра МНР» А. Ефремов особо отмечает, что руководство театра «усиленно работало с монгольскими авторами над созданием национальной драматургии. А так как драматургии в театре должна принадлежать ведущая идеологическая и художественная роль, то вопрос качества драматургических произведений и до сих пор остается наиболее серьезным участком монгольского театра» [4, с. 49]. Работники театра пробуют писать пьесы своими силами, и в этом особенно преуспевают молодые режиссеры Д. Намдаг и Э. Оюун [13, х. 77].

И еще одна идея руководителя студии оказывается очень перспективной: он использует для создания драматургического материала импровизаторские способности студийцев. На первом этапе будущие актеры упражнялись на этюдах, а затем переключились на импровизации и пантомимы. «Пользуясь этой способностью импровизации, ученики быстро воспринимали основы театрального искусства, всегда выражая как действие, так и образ органически-национально» [4, с. 49]. В итоге из пантомим-импровизаций

родились спектакль из дореволюционной монгольской жизни – «Үнэн» («Правда») молодого поэта Буян-Нэмэху и одноактная комедия – «Маргаш» («Завтра»). В феврале 1931 года студии показали публике в виде отчета о своей учебе оба эти спектакля.

В ноябре 1931 года студия была преобразована в Государственный центральный театр. А. Ефремов, продолжая воспитывать учеников, сделал упор на реалистическое актерское существование. В новых спектаклях наметились индивидуализация языка действующих лиц и склонность к психологическому изображению характеров. И тут русские специалисты столкнулись со сложностями восприятия монгольскими актерами принципов реалистического искусства. За десятилетие игры в самодеятельном театре, в полупрофессиональных драматических кружках монгольские актеры уже овладели определенными приемами игры. В. Борейшо отмечает, что в театральную школу, руководимую А. Ефремовым, «был произведен отбор желающих учиться, главным образом, среди той молодежи, которая уже выявила себя на самодеятельных спектаклях» [2, с. 80]. По большей части эти приемы были заимствованы у китайского национального театра, в какой-то мере истоки актерской игры произрастали из монгольских традиций. Даже и через пятнадцать лет после организации Центрального драматического театра Г. А. Уварова констатировала, что «исполнительская манера самодеятельных кружков до сих пор, в той или иной степени, сказывается в игре почти всех актеров старшего поколения, которые до прихода в студию уже играли на сцене» [11, с. 122].

Театральным специалистам, направленным из России в Монголию, следовало искать способы осмотрительного вживления в актерскую эстетику монгольских актеров элементов реалистического и психологического театра. В. Борейшо говорит о том, к чему стремились русские педагоги: «Судя по имеющимся данным, в это время театр впервые стремился отделаться от чужеродного влияния и найти свой подлинно национальный стиль» [2, с. 81].

Русские специалисты находят единственно верный выход – приступают к ознакомлению

юных студийцев с основами актерского мастерства. Поначалу студийцы только учатся, делают этюды, увлекаются импровизациями, шаг за шагом познают исходные навыки внутренней актерской техники и параллельно знакомятся с историей и теорией драматического театра. Когда же спектакли стали репертуарными, а студия превратилась в национальный театр, то организуется своеобразный двухуровневый процесс повышения квалификации: на репетициях по подготовке новых спектаклей актеры учатся работе над ролями, а на студийных занятиях они постигают азы актерского мастерства, овладевают элементами внутренней и внешней актерской техники.

Надо отдать должное педагогам из России, которые принимали во внимание, что их работа с монгольскими актерами не будет продуктивной, если на репетициях и на студийных занятиях не учитывать естественные законы органического образного мышления монголов, их национальный характер, особенности темперамента, общения и, что немаловажно, своеобразие национального литературного языка и речи. К. С. Станиславский считал необходимым обязательное выявление при создании сценических произведений индивидуальных тонкостей национальной театральной культуры. «Пусть каждая нация, каждая народность, – заявлял он, – отражают в искусстве свои самые тончайшие национальные человеческие черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои национальные краски, тона и особенности. Пусть в этом раскрывается душа каждого из народов. Хорошая национальная пьеса, хорошо поставленная и сыгранная хорошими актерами ее нации, лучше всего вскрывает душу народа» [8, с. 360]. Постепенно к русским педагогам приходил опыт работы с национальными кадрами. Один из них писал, что задача монгольского национального театра – «черпать свои творческие силы в народе, создавшем этот театр, извлечь все те, хотя бы недоразвитые, элементы театра, которые таятся в природе народа. Изучить и проанализировать лучшие образцы народного творчества, внимательно вслушиваться и изучать чисто народную речь, ритм, движения, историю и быт народа» [2, с. 87]. Высказывание, актуальное и для поры первой театральной школы Монголии, и для

современных процессов подготовки актеров драмы. Не менее ценны и взгляды на подготовку монгольских актеров, высказанные осенью 1933 года А. Ефремовым: «Основных законов театрального искусства не так уж много. Для актера они сводятся к усвоению материала и рождающегося отсюда понятия стиля и к выражению этого материала в действии художественного образа, имеющего ритмическую и пластическую закономерность. Причем, если в актере или кружковце или ученике с самого начала воспитывается умение управлять материалом и выполнять режиссерские задания, то это при наличии известных сценических способностей продвигает актера по лестнице мастерства довольно быстро. После систематического тренажа актер сможет создавать художественные ценности, но эти главнейшие элементы театра необходимо преподавать в их высоком качестве и никогда, как бы малокультурно ни был развит ученик, не снижать их до плохого примитивизма и грубой условности» [4, с. 49].

В мае 1933 года Монгольский государственный театр демонстрировал свое искусство на Международной олимпиаде революционных театров в Москве. Для олимпиады театр работал над пьесой «Темная власть», где был показан тот беспросветный гнет, которому подвергались монгольские араты со стороны феодалов. На олимпиаде выступало 26 театральных коллективов – 16 зарубежных и десять советских. Первое место среди них занял монгольский театр. Пресса единодушно отозвалась о нем как о театре, проделавшем чрезвычайно интересную и серьезную работу. В решении жюри олимпиады было объяснено, что монгольскому театру присуждается первая премия за самобытность и оригинальность, за умение использовать все средства театрального воздействия, за то, что «театр, избегая беспочвенной стилизации и слащавой экзотики, сумел наметить свою национальную форму и наладить подготовку национальных театральных кадров» [11, с. 76].

В сезон 1936/37 года театр впервые познакомился с русской и европейской классикой. Театр поставил «Ревизора» Гоголя. Спектакль прошел с большим успехом. Потом последовали: спектакль по пьесе Лопе де Вега «Овечий источник»,

«Слуга двух господ» К. Гольдони. Эти постановки наглядно демонстрируют постепенное рождение на перекрестке двух культур, восточной и западной, театра нового типа, ставящего перед собой художественные задачи психологического раскрытия сценических характеров.

Важно и то, что монгольский театр, искусство его актеров, их речь постепенно становились эталоном для зарождавшегося нового слоя театрального зрителя. Укреплению монгольского литературного произношения и распространению его в большей мере способствовало творчество монгольских актеров и их внимательное отношение к произносительной культуре на сцене. Русские специалисты, способствовавшие становлению монгольского актерского искусства, приложили немало усилий для актуализации речевой техники монгольских актеров, для формирования фундамента дальнейшего развития культуры речи и дикционной выразительности на сцене монгольского театра.

Отношение режиссеров и актеров Монгольского драматического театра к литературному языку и нормированному произношению находило питательную среду в драматургическом материале. Постепенно качество драматических произведений монгольских драматургов повышалось, и язык этих произведений совершенствовался. Этот процесс подробно изложен в диссертации М. В. Амгалановой «Бурятская и монгольская драматургия национальных культур (1920–1940-е годы)» [1, с. 65–72].

Уже через двадцать лет известный лингвист Г. Д. Санжеев включил театр в число тех явлений, которые активно повлияли на укрепление и распространение национального литературного языка Монголии: «Нетрудно видеть, – писал он, – что если нормы или особенности диалекта, легшего в основу национального языка, распространяются по всей национальной территории, вытесняя собой специфические черты местных диалектов, то, конечно, они распространяются, во-первых, преимущественно через литературу, письменность, переписку, школы, театры и, в наше время, радиопередачи и, во вторых, в литературно обработанной форме, а не в своем неизменном виде» [6, с. 66]. Успешная работа драматической школы,

а затем и театра повлияла не только на возникновение национальной драматургии, но и оказала воздействие на появление серьезных исследований по истории театрального движения в стране. В два следующих десятилетия выходят научные исследования по истории театра, широко публикуются заметки актеров и драматургов о постановках, а также мнения о театре интеллектуальных слоев монгольского общества того времени. Все это происходило во многом благодаря влиянию русского театра на культурную и театральную жизнь Монголии.

Первоначально новые веяния, привнесенные в театральную жизнь монгольского театра из России, способствовали его расцвету. Но, между тем, чрезмерное навязывание принципов «системы Станиславского» в какой-то мере притормозило развитие актерского и режиссерского искусства страны. Об этом исследователь монгольского театра писал так: «Делался сильный упор на освоение принципов системы Станиславского, без учета специфики национального театрального наследия, в результате чего монгольский театр стал терять свое природное лицо, приобретая искусственные, малознакомые черты» [5, с. 19].

И все же с 1939 года, когда художественным руководителем национального Музыкально-драматического театра стала Г. А. Уварова, формирование национально-народного стиля, начатое мастерами старшего поколения, было продолжено с новыми силами. Трактовка образов, созданных актерами в постановках 1940-х годов, становилась все более углубленной, многосторонней.

Немалым подспорьем для русских педагогов, работавших в Монголии, и для всех деятелей монгольской культуры, в той или иной мере связанных с работой театра или с подготовкой актерских кадров в стенах музыкального училища, становится перевод на монгольский язык книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой...» [7]. Вслед идеям Станиславского, изложенным в этой книге, два известных монгольских актера, являющиеся одними из первых профессиональных актеров в стране, Д. Чимэд-Осор и Е. Гомбодорж выпускают книгу «Работа актера» [17], представляющую собой теоретическое понимание мастерства драматического актера. Это была первая книга

монгольских авторов об актерском искусстве. Во многом она представляет собой сжатый конспект книги Станиславского, о чем свидетельствуют даже названия большинства глав. Однако важна книга Чимэд-Осора и Гомбодоржа тем, что в ней дается изложение идей Станиславского с адаптацией к условиям и традициям работы актера в монгольском театре. Особенно интересна глава «Слово и речь» – практически первое по времени высказывание монгольских авторов о национальной сценической речи.

Таким образом, в 1940–50-е годы формируются основы национальной сценической школы, плодотворные традиции которой продолжают жить и сегодня, определяя направление творческих поисков современного монгольского театра и их художественный результат. Лучшие современные пьесы, поставленные на сцене в 1950–60-е годы, становились этапными в истории национальной театральной культуры, выдвигая сложные идейно-эстетические задачи.

Можно утверждать, что именно русские режиссеры и театральные педагоги в 1930–40-е годы стояли у истоков понимания тех профессиональных перспектив и целей, которые в дальнейшем были реализованы монгольскими актерами. Совет Министров МНР на основании резолюции № 331 от 12 августа 1959 года постановил открыть учебные заведения, в которых готовили бы специалистов, способных руководить художественной самодеятельностью, а также актеров для драматических театров страны [15, х. 33]. Тогда же при Государственном педагогическом институте был создан курс драматического актера. На курсе преподают известные опытные актеры, такие как: Л. Ванган (теория мастерства актера), выпускница ЛГИТМиКа Клара Намсраевна Булыгина (сценическое движение, танец), Ц. Цэгмид, Ө. Эрэнцэнноров и Н. Цэгмид (практика мастерства актера), Г. Гомбосүрэн (сценическая речь) [16, х. 70].

С той поры, с целью развития речи студентов, в учебную программу был введен предмет «Сценическая речь». Монгольским деятелям сценического искусства прошлого века, с одной стороны, было важно хранить дух националь-

ных традиций, а с другой стороны, не упускать из поля зрения прогрессивные достижения театров Советского Союза и европейских стран. Эта линия будет продолжена профессиональными речевыми педагогами Монголии и в последующие десятилетия, когда кафедра сценической речи

МонГУКи под руководством Рэндоо Уртнасан будет создавать оригинальную концепцию речевой и голосовой подготовки будущих монгольских актеров, ориентируясь на достижения речевых педагогов России, подробно очерченные в работах Ю. А. Васильева [3].

#### Литература

1. Амгаланова М. В. Бурятская и монгольская драматургия национальных культур (1920–1940-е годы): дис. ... канд. культурологии. – Улан-Удэ, 2002. – 140 с.
2. Борейшо В. О монгольском театре // Современная Монголия. – 1938. – № 3 (28). – С. 75–90.
3. Васильев Ю. А. Речевой тренинг – процесс творческий // Специальное образование. – 2015. – № 4. – С. 99–106.
4. Ефремов А. Творческий путь театра МНР // Современная Монголия. – 1933. – № 1. – 20 окт. – С. 47–54.
5. Майжаргал И. Становление и развитие современного монгольского драматического театра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: ВНИИИ, 1990. – 26 с.
6. Санжеев Г. Д. Сравнительная грамматика монгольских языков. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – 240 с.
7. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – М.: Гослитиздат, 1938. – 576 с.
8. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. – М.: Искусство, 1953. – 783 с.
9. Сухээ Б. Проблемы становления театра европейского типа в Монголии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2009. – 23 с.
10. Три года // Современная Монголия. – 1933. – № 1, 20 окт. – С. 55–60.
11. Уварова Г. А. Современный монгольский театр. 1921–1945. – М.; Л.: Искусство, 1947. – 248 с.
12. Шаравцэрэн Ц. Вклад советских педагогов-музыкантов в становление и развитие профессионального музыкального образования Монголии // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Образование. Личность. Общество. – Улан-Удэ: БГУ, 2017. – Вып. I. – С. 18–22.
13. Зориг Б. Монголын театрын түүх. Нэг сэдэвт бүтээл. – Улаанбаатар, 2018. – 258 х.
14. Монголын орчин цагийн драмын урлаг судлал. Илтгэлүүдийн эмхтгэл. – Улаанбаатар: СУИС, 2017. – 160 х.
15. Монголын театрын дээд боловсрол – 60. – Улаанбаатар: СУИС, 2017. – 180 х.
16. Сугар С. Найруулагч жүжигчний урлагийн тэнхим. – Улаанбаатар: СУИС, 2007. – 78 х.
17. Чимэд-Осор Д., Гомбодорж Е. Жүжигчний ажиллагаа. Улсын хэвлэх үйлдвэр. – Улаанбаатар, 1946. – 57 х.

#### References

1. Amgalanova M.V. *Buryatskaya i mongol'skaya dramaturgiya natsional'nykh kul'tur (1920–1940-ye gody): dis. ... kand. kul'turologii [Buryat and Mongolian dramaturgy of national cultures (1920–1940s). Diss. PhD in Culturology]*. Ulan-Ude, 2002. 140 p. (In Russ.).
2. Boreysho V. O mongol'skom teatre [About the Mongolian theater]. *Sovremennaya Mongoliya [Modern Mongolia]*, 1938, no. 3 (28), pp. 75-90. (In Russ.).
3. Vasilyev Yu.A. Rechevoy trening – protsess tvorcheskiy [Speech training as a creative process]. *Spetsial'noe obrazovanie [Special education]*, 2015, no. 4 (40), pp. 99-106. (In Russ.).
4. Efremov A. Tvorcheskiy put' teatra MNR [Efremov A. Creative path of the MNR theater]. *Sovremennaya Mongoliya [Modern Mongolia]*, 1933, no. 1, October 20, pp. 47-54. (In Russ.).
5. Mayzhargal I. *Stanovlenie i razvitie sovremennogo mongol'skogo dramaticheskogo teatra: avtoreferat diss. ... kand. iskusstvovedeniya [Formation and development of the modern Mongolian drama theater. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]*. Moscow, VNIIP Publ., 1990. 26 p. (In Russ.).
6. Sanzheev G.D. *Sravnitel'naya grammatika mongol'skikh yazykov [Comparative grammar of the Mongolian languages]*. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1953. 240 p. (In Russ.).
7. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy. Rabota nad soboy v tvorcheskom protsesse perezhivaniya. Dnevnik uchenika [Work of the actor on himself. Work on yourself in the creative process of experiencing. Student's diary]*. Moscow, Goslitizdat Publ., 1938. 576 p. (In Russ.).

8. Stanislavskiy K.S. *Stat'i, rechi, besedy, pis'ma* [Articles, speeches, conversations, letters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 783 p. (In Russ.).
9. Sukhee B. *Problemy stanovleniya teatra evropeyskogo tipa v Mongolii: avtoreferat diss. ... kand. iskusstvovedeniya* [Problems of the establishment of a European-style theater in Mongolia. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]. Moscow, RATI-GITIS Publ., 2009. 23 p. (In Russ.).
10. Tri goda [Three years]. *Sovremennaya Mongoliya* [Modern Mongolia], 1933, no. 1, October 20, pp. 55-60. (In Russ.).
11. Uvarova G.A. *Sovremennyy mongol'skiy teatr. 1921-1945* [Modern Mongolian Theatre. 1921-1945]. Moscow; Leningrad, Iskusstvo Publ., 1947. 248 p. (In Russ.).
12. Sharavtseren Ts. *Vklad sovetских pedagogov-muzykantov v stanovlenie i razvitie professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya Mongolii* [Contribution of Soviet music teachers to the formation and development of professional music education in Mongolia]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Obrazovanie. Lichnost'. Obshchestvo* [Bulletin of the Buryat State University. Education. Personality. Society], Ulan-Ude, BSU Publ., 2017, iss. 1, pp. 18-22. (In Russ.).
13. Zorig B. *History of the Mongolian theater. Monograph*. Ulaanbaatar, 2018, 258 p. (In Mong.).
14. *Modern Mongolian drama. Collection of articles*. Ulaanbaatar, SUIS Publ., 2017. 160 p. (In Mong.).
15. *Higher education of the Mongolian theater Ulaanbaatar*, SUIS Publ., 2017. 180 p. (In Mong.).
16. Sugar S. *Department of directing and mastery of the actor*. Ulaanbaatar, SUIS Publ., 2007. 78 p. (In Mong.).
17. Chimed-Osor D., Gombodorzh E. *Work of the actor on himself*. Ulaanbaatar, 1946. 57 p. (In Mong.).

УДК 78; 7.07-05; 7.071

## ИЗ ИСТОРИИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЗВАНИЯ «СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК» ДЛЯ ВЫПУСКНИКОВ КОНСЕРВАТОРИЙ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА. НАВСТРЕЧУ 155-ЛЕТИЮ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

*Глушкова Ольга Рейнгольдовна*, соискатель, Государственный институт искусствознания (г. Москва, РФ). E-mail: olga\_rein@mail.ru

Русское музыкальное общество являлось уникальной организацией (носило титул «Императорское»), впервые создавшей в дореволюционной России сеть негосударственных музыкально-образовательных заведений (музыкальных классов, училищ и консерваторий). Представленная статья посвящена исследованию одного из фрагментов истории становления музыкального образования в России, связанного с происхождением звания «свободный художник», присваиваемого выпускникам консерваторий Русского музыкального общества (на примере Московской консерватории). Работа опирается на архивные документы и литературные источники, в которых приводятся малоизвестные сведения по данной теме.

Положение о присвоении звания «свободный художник» прописывалось в дипломе, удостоверявшем профессиональный уровень выпускника (окончание им высшего музыкального учебного заведения с указанием оценок по пройденным курсам). Получение звания свидетельствовало о наделении воспитанника консерватории определенным социальным статусом.

В статье раскрывается путь развития содержания понятия «свободный художник», отражающий воплощение идеи социализации музыкальной профессии в России от констатации статуса выпускника негосударственной консерватории Русского музыкального общества к приравниванию его к выпускникам государственных учебных заведений, законодательно обеспеченных по окончании учебного курса присвоением соответствующего чина и разряда по Табели о рангах.

**Ключевые слова:** Московская консерватория, звание «свободный художник», история музыкального образования в России.

**FROM THE HISTORY OF THE TITLE “FREE ARTIST” FOR GRADUATES  
OF THE RUSSIAN MUSICAL SOCIETY’S CONSERVATORIES.  
TO THE 155<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE MOSCOW CONSERVATORY**

*Glushkova Olga Reyngoldovna*, Applicant, State Institute for Art Studies (Moscow, Russian Federation).  
E-mail: olga\_rein@mail.ru

The Russian Musical Society was a unique public organization (it had the title “Imperial”) that first created a network of non-state musical educational institutions (music classes, colleges and conservatories) in pre-revolutionary Russia. The article is devoted to the study of one of the fragments of the history of music education in Russia, related to the origin of the title “Free Artist,” assigned to graduates of conservatories of the Russian Musical Society (on the example of the Moscow Conservatory at the Moscow Branch of the Russian Musical Society). The work is based on documentary and literary sources that provide little-known information on this topic.

The position on awarding the title “Free Artist” was written in the diploma certifying the professional level of the graduate (graduation from a higher musical educational institution with an indication of the grades on the courses passed). Receiving the title indicated that the pupil of the Conservatory was given a certain social status.

The article reveals the path of development of the concept of “Free Artist,” reflecting the idea of socialization of the musical profession in Russia from the statement of status of a graduate of the non-governmental educational institution – Conservatory of the Russian Music Society – to equating it to the graduates of state educational establishments. According to the law, at the end of the training course, they received the corresponding rank according to the Ranking Table. Moscow Conservatory concentrated in its image the characteristic particularities the development of which subsequently elevated its significance in music history.

**Keywords:** Moscow Conservatory, title “Free Artist,” history of music education in Russia.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-191-199

История музыкального просветительства в России уходит своими корнями в XIX век, когда в Санкт-Петербурге действовали крупные музыкальные общества: Симфоническое, Концертное, Филармоническое и Русское музыкальное общество (РМО)<sup>1</sup>. Именно ему суждено было оставить глубокий след в отечественной музыкальной культуре, поскольку помимо проведения концертов, подобно другим организациям, оно выдвинуло перед собой цель развивать музыкальное образование по всей стране [13].

Став примером для музыкально-просвещенной элиты губерний, Русское музыкальное общество создало разветвленную структуру отделе-

ний и, поощряя открытие при них специальных музыкально-учебных заведений (классов, консерваторий и училищ), доступных широким слоям населения, развернуло широкую концертную и образовательную деятельность.

Приведенная таблица демонстрирует процесс становления негосударственной музыкально-образовательной структуры, созданной РМО/ИРМО. Обращает на себя внимание одновременное открытие отделений с музыкальными классами при них, свидетельствующее о востребованности в обществе музыкального обучения для молодежи. Преобразование музыкальных классов в училища и консерватории смогло осуществиться лишь в некоторых отделениях, причем спустя десятилетия работы музыкальных классов, сумевших развиться до возможности перехода на более высокую степень профессионализма в обучении (табл. 1).

<sup>1</sup> Крупнейшая в Российской империи музыкально-общественная организация. Действовала более 50 лет в период с 1859 по 1918 год. Находилась под Августейшим покровительством, имела титул «Императорское» (1873–1917).

Таблица 1

Открытие отделений РМО/ИРМО и музыкальных классов при них <sup>1</sup>	Открытие музыкальных училищ	Открытие консерваторий
РМО в Санкт-Петербурге (1959), 1959 курсы на квартирах педагогов	1862	1862 (согласно уставу 1861 года – училище, с принятием Устава ИРМО в 1873 году название «консерватория» стало официальным)
Московское (1860), 1864/1865	1866 (высшее музыкальное училище)	1866 (с принятием Устава ИРМО в 1873 году название «консерватория» стало официальным)
Киевское (1863), 1863	1868	1913
Казанское (1864), 1886	1904	
Воронежское (1868), 1869	1912	
Харьковское (1871), 1871	1883	1917
Саратовское (1873), 1873	1895	Алексеевская Императорская Консерватория, 1912
Нижегородское (1873), 1873	1907	
Омское (1876), 1884		
Томское (1879), 1893	1912	
Тамбовское (1882), 1882	1900	
Тифлисское (1883), 1883	1886	1917
Одесское (1884), 1886	1897	1913
Астраханское (1891), 1891	1900	
Николаевское (1892), 1892	1899	
Ростова-на-Дону (1896), 1896	1900	
Екатеринославское (1898), 1898	1901	
Виленское (1898), 1898		
Полтавское (1899), 1902	1904	
Кишинёвское (1899)1899	1900	
Рижское (1899)1899?	1900?	
Екатеринодарское (1900), 1900		
Самарское (1902), 1902	1911	
Житомирское (1905), 1905	1910	
Черниговское (1907), 1908	1911	
Владивостокское (1909), 1909	1918	
Екатеринбургское (1912), 1912	1916	
Уфимское (1913), 1915		

<sup>2</sup> РМО в Санкт-Петербурге открыло музыкальные курсы (не назывались музыкальными классами) на квартирах у педагогов. Первые месяцы плата не взималась, затем курсы стали платными.

В результате, спустя почти 50 лет работы, поставленная цель была достигнута. Впервые в Российской империи появилась система отечественного музыкального образования, в которой консерватория стала новой, причем негосударственной институцией. Её учредителю – Русскому музыкальному обществу (с 1873 по 1917 год носившему титул «Императорское») – для полноценности функционирования впервые открытого высшего образовательного учебного заведения необходимо было, в частности, наделить ее выпускников собственным звучным именем. Таким стало звание – «свободный художник». О его присвоении указывалось в дипломе. Приведем текст одного из первых дипломов Московской консерватории, выданного в 1870 году воспитаннице А. Г. Рубинштейна Александре Зограф, впоследствии ставшей известной пианисткой.

#### Диплом

Совет консерватории сим свидетельствует, что дочь отставного Поручика из дворян, Александра Георгиевна Зограф, Православного вероисповедания, 20 лет, окончила в Консерватории в Мае месяце 1870 года полный курс музыкального образования и на испытаниях показала следующие успехи: в главном предмете (по классу профессора Н. Г. Рубинштейна), игре на фортепиано и совокупной игре – отличные, во второстепенных (обязательных) предметах: теории композиции и истории музыки – хорошие; эстетике и научным предметам – отличные.

Вследствие того и на основании § 19 Высочайше утвержденного Устава Консерватории Александра Зограф Советом консерватории удостоена звания свободного художника и утверждена в оном Президентом Русского музыкального общества 19-го ноября 1870 года со всеми присвоенными сему званию правами и преимуществами. Во внимание же к отличным способностям Александры Зограф награждена Серебряной медалью, в удостоверение чего и выдан Зограф сей диплом за надлежащим подписанием с приложением печати Консерватории 25 апреля 1871 года.

Президент  
Директор Консерватории  
Члены Совета:

Елена<sup>3</sup>  
Н. Рубинштейн  
Carl Klindvort,  
П. Чайковский,  
Я. Л. Лангер,  
G. Galvani,  
Н. Кашкин,  
А. Лауб,  
А. Дюбок,  
В. Кашперов  
Клиндворт<sup>4</sup> [9].

Инспектор

Однако необходимо отметить, что звание не являлось оригинальным, но заимствованным из устава Императорской Академии художеств (1830 года). И данный факт не мог быть случайным совпадением, поскольку, как известно, Антон Григорьевич Рубинштейн, стоявший у истоков первой консерватории, первоначально мыслил именно при Академии основать Музыкальный отдел, ставший, как показало будущее, прообразом Петербургской консерватории, учрежденной Русским музыкальным обществом.

Осуществляя небольшой экскурс в историю бытования термина «свободный художник», напомним, что изначально так называли молодых выпускников-художников «средней руки» в Императорской Академии художеств. Ее воспитанникам присваивали звания классных и неклассных художников. Классными становились обладатели медалей трех достоинств (Большой золотой, Малой золотой и Большой серебряной). Для классных художников были определены чины и разряды в Табели о рангах (соответственно, 10-й, 12-й и 14-й). Неклассными становились окончившие курс с невысокими баллами (не выше трех). Синонимом определения «неклассный» являлось определение «свободный», то есть не до-

<sup>3</sup> Первая покровительница Русского музыкального общества Великая княгиня Елена Павловна.

<sup>4</sup> На бланке диплома сверху изображен геральдический орел и наименование консерватории: «Высочайше утвержденного Русского Музыкального общества Московская консерватория», внизу образ св. Цецилии (ныне в фойе Большого зала Московской консерватории восстановлен витраж с изображением святой мученицы – покровительницы музыки, в 2011 году образ освятил митрополит Илларион).

стигший уровня классности. Менее успешные «в художествах и науках» могли получить от Академии Малую серебряную медаль и «<...> только Аттестаты на звание и состояние свободного или неклассного Художника. <...>» [5, с. 175].

Таким образом, с большой долей вероятности можно констатировать, что происхождение центрального понятия «свободный художник» для выпускников первых русских консерваторий своим источником имело название одной из «квалификаций» для воспитанников Императорской Академии художеств.

В 1861 году в уставе первого Музыкального училища РМО (будущей Санкт-Петербургской консерватории) появился параграф о присвоении звания «свободного художника» учащимся, окончившим полный учебный курс с дипломом (оно оставалось действующим для всех консерваторий РМО вплоть до революции 1917 года, когда учебные заведения были национализированы и перешли в ведение государственного органа – Народного комиссариата просвещения).

Однако нельзя не отметить метаморфозу, происшедшую с термином. Применительно к выпускникам консерватории он обрел совершенно иной смысл, как бы с точностью до наоборот. Свободными художниками стали называть не посредственных, а лучших выпускников, блестяще выдержавших публичное экзаменационное испытание по избранной специальности и удостоенных диплома (выпускникам, получившим аттестат, данное звание не присваивалось).

Кроме того, для музыкантов-консерваторцев определение «свободный» содержало социальный подтекст, символизируя как бы «освобождение» от общепринятого мнения, относившего светское музицирование и сочинительство к любительским занятиям для высших слоев населения. Таким образом, звание как показатель профессиональной квалификации утверждало в общественном мнении самодостаточность музыкальной профессии, высокий статус ее представителей и стало, возможно, ключевым определяющим элементом в процессе ее конструирования.

Важнейшим достоинством звания «свободный художник» было то, что его присвоение позволяло лицам, относившимся к податному сословию, выйти из него, что кардинально сказывалось

на их социальном положении. А также иметь определенные льготы и привилегии, в том числе: отсрочку по воинской службе, получение личного дворянства, государственных наград. Получение звания было особенно важным для учившихся в консерваториях представителей среднего и низшего сословий, что было естественным, поскольку оно поднимало их на более высокую ступень социальной лестницы.

Правда, поначалу звание не привязывалось к Табели о рангах. Это произошло гораздо позднее и было зафиксировано во втором уставе консерваторий Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) в 1878 году. Однако только в отношении преподавателей консерваторий, имевших это звание. Должность директора стала соответствовать V классу по Табели о рангах, должность профессора 1-й степени – VI классу, должность профессора 2-й степени – VII классу, должность старшего преподавателя – VIII классу, должность преподавателя художественных (то есть музыкальных) предметов – IX классу, должность инспектора – VII классу.

Отметим, что особо заинтересованным лицом в придании музыкантам гражданского статуса был сам А. Г. Рубинштейн. Это раскрывалось, например, в его описании произошедшего с ним курьезного случая, который он представил как поворотный момент своей жизни: неожиданное осознание собственной социальной незащищенности. Тогда, в 1849 году, Рубинштейн вернулся в Петербург, период его заграничного обучения и самостоятельной жизни на частных уроках в Вене завершился. Как он вспоминал, однажды в Казанском соборе ему «<...> нужно было назвать свое имя и звание, чтобы записаться в исповедную книгу <...>». На вопрос – кто Вы такой? – Рубинштейн отвечал, что он артист, но без места службы, что вызвало недоумение. «<...> *Это меня озадачило, значит, я сам по себе решительно ничего из себя не представляю? Было очевидно, что профессии музыканта-артиста не существовало <...>.* В результате его записали просто как купеческого сына [11, с. 47].

Интересно, что за десять лет до этого сходные чувства испытал великий русский художник К. П. Брюллов. Об этом факте упоминает О. А. Кривцун: «<...> Можно только догадывать-

ся, какое унижение должен был испытать Брюллов, возвратившись после своего “пансионерства” в Россию. В городах Италии, где выставлялась картина “Последний день Помпеи”, Брюллова носили на руках по улицам с музыкой, цветами и факелами, ему устраивали торжественные приемы, посвящали стихотворения. Слава мастера была уже европейской, когда, прибыв в Россию, он вдруг узнал о немотивированном отклонении Николаем I присвоения ему звания профессора. Сохранившиеся документы доносят до нас образ несколько растерявшегося и, пожалуй, испуганного художника, еще не забывшего о безмятежном периоде итальянского творчества. Видевшийся и подружившийся с ним в эти дни П. В. Нащокин сообщает в письме о совместном обеде с Брюлловым Пушкину: “очень желает с тобою познакомиться и просил у меня к тебе рекомендательного письма. Каково тебе покажется? Знать, его хорошо у нас приняли, что он боялся к тебе быть, не упредив тебя. Извинить его можно – он заметил вообще здесь большое чиновничество, сам же он чину мелкого, даже не коллежский асессор. Что он гений – нам это нипочем – в Москве гений не диковинка...” <...>» [6, с. 119–138].

Возвращаясь к случаю с Антоном Рубинштейном, нельзя исключить, что этот случай не только подтолкнул его к необходимости решения собственной утилитарной проблемы – выхода из податного сословия, к которому он относился, – но и в конечном счете стимулировал его на продвижение идеи по организации консерватории, открытой впоследствии благодаря деятельности Русского музыкального общества. В этом смысле показательно письмо А. Г. Рубинштейна Великой княгине Елене Павловне, известной своим покровительством талантам и искусству, при дворе которой он находился на службе в качестве аккомпаниатора (1852). Именно ей он с уверенной надеждой на поддержку поведал свои сокровенные мысли о желаемом создании Музыкального отдела при Императорской Академии художеств. В своем письменном обращении Рубинштейн в несколько минорных тонах оценил общее состояние отечественного музыкального образования в России, которое <...> не дает больше замечательных музыкантов <...>, – и далее, возможно, подразумевая и собственное положение, от-

мечает: «<...> правительство не предоставляет гражданских прав тем, кто хотел бы заняться исключительно этим искусством». По его мнению, условием полноценной музыкальной деятельности должно было стать включение музыкантов в «гражданскую иерархию», в противном случае занятия искусством не возможны. Он писал, что тот, кто хотел бы заняться музыкой <...> по призванию <...> и не был бы включен в гражданскую иерархию <...> был бы вынужден заниматься другими делами наряду со своим искусством – либо служить на государственной службе, либо выбрать военную карьеру <...>, и это непременно заставило бы его пренебрегать своим искусством <...>». Далее Рубинштейн резюмирует и подводит к главному: «<...> Быть на должности в императорских театрах, что рассматривается как государственная служба, – это единственное убежище <...>. Но театру требуются лишь исполнители; следовательно, тот, кто занимается композицией – наивысшей ступенью в искусстве<sup>5</sup>, – не пользуется никакими гражданскими правами <...>. Все другие виды искусств <...> пользуются этими правами, и ученики Императорской Академии художеств по окончании курса обучения приобретают положение, узаконенное государством <...>». И следует важное дополнение: «<...> Можно было бы также основать на тех же принципах учреждение, которое бы входило в состав Академии под названием Музыкального отдела, ученики которого, выполняя те же условия, пользовались теми же привилегиями. <...>». И вывод: «<...> Следовало бы пожелать, чтобы Закон удостоивал музыканта положением, отмеченным в государственной иерархии <...>» [7, с. 40–42].

Как известно, так и случилось, и учреждение высшего специального музыкального учебного заведения, готовившего свободных художников, которые в дальнейшей своей деятельности и при необходимости могли быть удостоены желаемых гражданских прав, имело большое значение не

<sup>5</sup> Педагогическую и концертную деятельность он расценивал для себя как вынужденную работу для материального обеспечения (см. письма разных лет к матери: № 31, 80, 87 [12]), считая только композиторское творчество наивысшей музыкальной деятельностью (см. письма № 40, 87 [12]).

только лично для него, но и для многих лиц податных сословий.

Вскоре после открытия консерватории А. Г. Рубинштейн и его учитель А. И. Виллуан обратились (в 1863 году) за дозволением быть удостоенными диплома свободного художника. И когда пришло время первого выпуска в Петербургской консерватории, в заседании Главной дирекции РМО от 9 апреля 1865 года такое решение было вынесено «<...> вследствие произведенного сим лицам испытания в Музыкальном Училище 20 февраля 1863 года <...>» [10, л. 63–63 об.].

Напомню, что «московскому» Рубинштейну, Николаю Григорьевичу, получение звания не требовалось, поскольку после окончания Московского университета (в середине 1850-х годов) он приобрел аттестат на звание действительного студента, хотя и невысокое (предназначалось тем, кто только прослушал курс), но привязанное к гражданскому чину Губернского секретаря и 12-му разряду (служил чиновником в канцелярии Московского Гражданского губернатора).

В Московском РМО также два лица, не имевшие консерваторского образования, получили дипломы со званием свободного художника. Это были Н. Д. Кашкин (10 мая 1875 года) и К. К. Альбрехт (май 1877), которые удостоились их при поддержке Совета профессоров в знак признания их творческих достижений без экзамена.

Случилось это незадолго до появления нового устава консерваторий Императорского Русского музыкального общества 1878 года, по которому только свободным художникам позволялось становиться ординарными профессорами. Такое «современное» получение дипломов сделало легитимным их службу в учебном заведении на высоких должностях (так, Кашкин завершил свою деятельность в звании заслуженного профессора). Также диплом со званием свободного художника получил Н. А. Губерт, учившийся в Петербургской консерватории одновременно с П. И. Чайковским, но не сдававший там экзамена (с 1881 по 1883 годы он занимал пост директора Московской консерватории) [1].

Для девушек звание свободного художника имело особое значение, так как позволяло получить место по службе с дальнейшим карьерным ростом, причем не только в начальных и средних

учебных заведениях, но и в высших. Это придавало им безусловную независимость и материальную обеспеченность. В плане же социального положения, используя современное понятие, приводило к гендерному равенству.

Принципиальной победой на пути признания социального положения статуса свободных художников консерваторий РМО/ИРМО стало утверждение в 1902 году положения о приравнивании их к государственным служащим с соответствующим чином и разрядом.

Таким образом, результатом образовательной деятельности Общества было воспитание свободных художников, наделенных высоким социальным статусом. В 1901 году термин «свободный художник» вошел в словарь Римана (перевод Б. П. Юргенсона): «**Свободный художник** (от лат. *ars liberalis* – **свободное искусство**) – звание, даваемое обеими русскими консерваториями И.Р.М.О. лицам, окончившим полный курс музык. образования по специальному предмету (пение, игра на инструментах, композиция) и по ряду обязательных предметов (общенаучные предметы, история и теория музыки, сольфеджио и др.). Звание с. х. может быть дано и лицам, не учившимся в консерв., но выдержавшим все необходимые для сего испытания. Звание это, по мысли его инициатора (1862), А. Рубинштейна, должно было оградить и поднять общественное значение представителей музыкальной профессии в России в то время, когда профессия эта по крепостническим традициям считалась еще отчасти предосудительной. Первым с. х. был А. Рубинштейн, выдержавший экзамен на это звание при основании СПб. Консерват. С 1886 звание с. х. (на тех же основаниях, как и в консерваториях) дается окончившим полный курс музык. Училища Москов. Филармонического Об-ва» [14, с. 1170].

Постепенно с увеличением количества свободных художников, подготовленных консерваториями РМО/ИРМО вплоть до революции 1917 года<sup>6</sup> и распространением их деятельности по стране, ими было образовано профессиональное сообщество, некое сословие, объединившее ис-

<sup>6</sup> Петербургской (1862), Московской (1866), Саратовской Алексеевской (1912), Киевской и Одесской (1913), Харьковской и Тифлисской (1917).

полнителей, композиторов, педагогов, музыкальных ученых и критиков, музыкально-общественных деятелей.

К началу XX века работа Русского музыкального общества и его консерваторий, в частности Московской [2], принесла грандиозные успехи. Русское музыкальное искусство получило широчайшее признание в мире и стало играть одну из

главенствующих ролей в мировой культуре. Всем известны блистательные выступления в Америке и Европе А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, В. И. Сафонова, А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова, имена великих певцов и певиц. Многие выпускники русских консерваторий – свободные художники – вошли в плеяду величайших музыкантов.

### Литература

1. Глушкова О. Р. Жизнь и деятельность Николая и Александры Губерт: по страницам неизвестных архивных материалов // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. к 150-летию Московской консерватории. – М.: Москов. консерватория, 2018. – С. 482–493.
2. Глушкова О. Р. Из истории Московской консерватории: «эффективный контракт» с преподавателями // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 4 (42). – С. 19–23.
3. Глушкова О. Р. Московское Синодальное училище в 1880–1890-е годы. Вопросы музыкального образования // Вестн. Православ. Свято-Тихонов. гуманитар. ун-та. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2016. – Вып. 2 (22). – С. 105–113.
4. Зилоти А. И. Мои воспоминания о Листе. – СПб., 1911. – 55 с.
5. Кондаков С. Н. Устав Императорской академии художеств // Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 / сост. С. Н. Кондаков: в 2 т. Часть историческая. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914. – Т. 2. – С. 175.
6. Кривцун О. А. Художник в истории русской культуры: эволюция статуса // Человек. – М., 1995. – № 1. – С. 119–138.
7. Письмо 29. [Елене Павловне]. Петербург, 15/27 октября 1852 // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. – Т. 2. Письма (1850–1871). – М.: Музыка, 1984. – С. 40–42.
8. РГАЛИ. – Ф. 661. – Оп. 1. – Ед. хр. 60. – 65 л.
9. РГАЛИ. – Ф. 2099. – Оп. 3. – Ед. хр. – 674.
10. РНММ. – Ф. 80. – № 3569. – 146 л.
11. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы (1829–1889). – СПб.: Композитор СПб., 2005. – С. 47.
12. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Т. 2. Письма (1850–1871) / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1984.
13. Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделений / авт. идеи и ред.-сост. О. Р. Глушкова. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 536 с.
14. Свободный художник // Г. Риман. Музыкальный словарь / пер. с нем. и доп. рус. отд. Б. П. Юргенсона. – М.: Директ Медиа Паблишинг, 2008. – С. 1170.

### References

1. Glushkova O.R. Zhizn' i deyatel'nost' Nikolaya i Aleksandry Gubert: po stranitsam neizvestnykh arkhivnykh materialov [Life and work of Nicholas and Alexandra Hubert: through the pages of unknown archival materials]. *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem: sbornik statey po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii k 150-letiyu Moskovskoy konservatorii* [Moscow Conservatory in the past, present and future. Collection of articles on the materials of the international scientific conference on the 150th anniversary of the Moscow Conservatory]. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2018, pp. 482-493. (In Russ.).
2. Glushkova O.R. Iz istorii Moskovskoy konservatorii: "effektivnyy kontrakt" s prepodavatel'nyimi [From the history of the Moscow Conservatory: "an effective contract" with teachers]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], 2016, no. 4 (42), pp. 19-23. (In Russ.).
3. Glushkova O.R. Moskovskoe Sinodal'noe uchilishche v 1880-1890-e gody. Voprosy muzykal'nogo obrazovaniya [Moscow Synodal School in the 1880-1890s. Questions of music education]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. Series V: Questions of History and Theory of Christian Art], 2016, iss. 2 (22), pp. 105-113. (In Russ.).

4. Ziloti A.I. *Moi vospominaniya o Liste [My memories of the Liszt]*. St. Petersburg, 1911, pp. 55. (In Russ.).
5. Kondakov S.N. *Ustav Imperatorskoy akademii khudozhestv [The Charter of the Imperial Academy of Arts]. Yubileyny spravochnik Imperatorskoy Akademii khudozhestv. 1764-1914. V. 2-kh t. T. 2. Chast' istoricheskaya [Jubilee Directory of the Imperial Academy of Arts. 1764-1914. In 2 volumes. Volume 2. Part of the historical]*. Ed by S. N. Kondakov. St. Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vilborg Publ., 1914, p. 175. (In Russ.).
6. Krivtsun O.A. *Khudozhnik v istorii russkoy kul'tury: evolyutsiya statusa [Artist in the history of Russian culture: evolution of status]. Chelovek [Man]*. Moscow, 1995, no. 1, pp. 119-138. (In Russ.).
7. Pis'mo 29. ([Elene Pavlovne). Petersburg, 15/27 oktyabrya 1852 [Letter 29. (To Elena Pavlovna). St. Petersburg, October 15/27, 1852]. *Rubinshteyn A.G. Literaturnoe nasledie. T. 2. Pis'ma (1850-1871) [Rubinstein A.G. Literary heritage. T. 2. Letters (1850-1871)]*. Moscow, Muzyka Publ., 1984, pp. 40-42. (In Russ.).
8. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Art]*, F. 661, Op. 1, Ed. hr. 60, p. 65. (In Russ.).
9. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Art]*, F. 2099, Op. 3, Ed. hr. 674. (In Russ.).
10. *Rossiyskiy natsional'nyy muzey muzyki [Russian National Museum of Music]*, F. 80, no. 3569, p. 146. (In Russ.).
11. Rubinshteyn A.G. *Avtobiograficheskie rasskazy (1829-1889) [Autobiographical stories (1829-1889)]*. St. Petersburg, Kompozitor SPB Publ., 2005, p. 47. (In Russ.).
12. Rubinshteyn A.G. *Literaturnoe nasledie. T. 2. Pis'ma (1850-1871) [Literary heritage. Vol. 2. Letters (1850-1871)]*. Moscow, Muzyka Publ., 1984, pp. 40-42. (In Russ.).
13. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo (1859-1917): Istoriya otdeleniy [Russian Musical Society (1859-1917): History of the Departments]*. Ed by O.R. Glushkova. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2012. 536 p. (In Russ.).
14. *Svobodnyy khudozhnik [Free artist]. G. Riman. Muzykal'nyy slovar'. Perevod s nemetskogo i dopolnenie russkim otdelom B.P. Yurgensona [G. Riemann. The musical dictionary. Translation from German and supplemented by the Russian department of B.P. Jurgenson]*. Moscow, Direkt Media Publ., 2008, p. 1170. (In Russ.).

УДК 792.7

## ПОТЕНЦИАЛ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЗАРИСОВКИ В ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА

**Григорьянц Татьяна Александровна**, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@ Rambler.ru

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

Статья посвящена воспитанию телесной пластики, которая представляет собой основание для эмоционально-смысловой организации сценического (театрального) текста. Аргументируются этапы работы по освоению навыков смыслообразования, которые определяются последовательностью «упражнение – зарисовка – пластический этюд». Первым шагом в процессе смыслообразования и активизации сенсорной сферы исполнителя в сценическом произведении является пластический тренинг. Важнейшую роль в воплощении смысла пластическими средствами играет зарисовка, которая является импульсом к развитию сценической истории, обнаружению и практической реализации ее необходимых эмоциональных оттенков и нюансов. Пластическая зарисовка реализуется посредством механизмов (приемов), позволяющих трансформировать упражнение физического тренинга в осмысленный жест, который способен приобрести статус художественного высказывания. Практический опыт работы авторов над упражнениями-зарисовками дает возможность определить такие приемы, как «повтор»,

«увеличение объема движения», «изменение схемы движений», «введение связки», «акцент», «изменение темпа и ритмической структуры пластического рисунка». Зарисовка обладает потенциалом реализовать движение актера от профессиональной внешней техники к рождению художественного образа, который может стать реальной основой для создания этюда, композиции или спектакля как пластического, так и драматического.

**Ключевые слова:** эмоционально-смысловая организация сценического текста, зарисовка, упражнение, прием, художественный образ, артист, пластический этюд.

## THE POTENTIAL OF PLASTIC DRAWING IN EMOTIONAL AND SEMANTIC ORGANIZATION OF A STAGE TEXT

*Grigoryants Tatyana Aleksandrovna*, PhD in Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

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

Plastic etude is the final step in the realization of knowledge gained in the Stage Movement classes. The study is the process of forming the practical skills through exercise, knowledge in the field of artistic meaning formation through the formation of plastic drawing is preceded the etude. A grate means of the study of a stage text emotional-sense organization is a plastic exercise, which is a sequence of physical movements formed in a concrete way. An exercise serves to achieve defined tasks: to form, train and consolidate a specific practical skill. In a small plastic form, which is an exercise, it turns out to be a precisely defined as formed.

Plastic drawing has a special potential in filling the stage text with emotional meaning content which means the transition from a physical exercise to a concrete exercise-sign (or etude), which has a certain art meaning. Plastic drawing is a stage of a plastic form, which is an impulse to birth of thought and to manifestation of emotion.

Stage plastic drawing is an important part of a process in acquiring the ability to plastic thinking. This part of work with plastic etude has a great potential in implementation of the movement from the element of acting technique to the art image. Plastic drawing requires an actor to be as accurate, bright and expressive as possible in creating a body-stage form. An important criterion in assessing the quality of plastic drawing is technicality, the elements of which are lightness, mobility, reactivity, rhythmicity, musicality, sense of partner, ability to be distributed in space and hold multi-flat attention. The form of work, defined as “plastic drawing” involves the realization of meaning through plastic text. The technical parameters of the movement are deprived of pure “sportiness” by acquiring features of art image language in plastic drawing.

All these characteristics contribute to creation of the original stage image. The plastic art image formation in the process of drawing is the basis for the future etude, plastic performance.

**Keywords:** emotional and semantic organization of the stage text, drawing, exercise, reception, art image, actor, plastic etude.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-199-204

Сценический текст, являясь воплощением режиссерского замысла, всегда оригинален, то есть в каждом отдельном случае предполагает своеобразный отбор выразительных средств. Театрально-художественная практика доказыва-

ет, что смысл происходящего на сцене далеко не всегда удается адекватно выразить вербальными средствами. Нередко самые сложные движения мысли, тончайшие эмоциональные состояния, тайные желания и мечты человека на сцене во-

площаются при помощи музыки, света, сценографического решения. Однако «самым выразительным и тонким способом рассказать о том, что не может быть выражено словом, является язык тела и телесность артистов. Именно телесный рисунок, его темп и ритмическая структура обладают уникальной способностью передавать невидимое, но мыслимое и чувствуемое» [4, с. 100].

Пластическая выразительность не сводится лишь к технически грамотному и точному выполнению партитуры физических действий. Существенная задача режиссера и артиста в работе над спектаклем – выявление стоящих за физическим движением определенных психологических состояний и выражение символических обобщений. Таким образом, в фокусе внимания оказываются пластические элементы сценического текста, связанные с его эмоционально-смысловой наполненностью. В театральном искусстве чрезвычайно важным представляется «способность тела быть источником и проводником информации, которая не может быть вербализована в принципе, поскольку является носителем невыразимого, но, вместе с тем, чрезвычайно важного для человека» [3, с. 85].

Особенностью пластических работ как на профессиональной сцене, так и в театральной школе является материализация внутреннего пространства, попытка создать другой, не материальный мир, где зрители, по меткому замечанию исследователя Н. Л. Соколовой, могут оказаться «блуждающими вместе с героем в лабиринтах человеческой души, летать во сне, попасть в пространство жизни после смерти и опять вернуться в жизнь» [7, с. 193]. Важнейшую роль в процессе, организующем эмоционально-смысловую содержательность сценического текста средствами телесной пластики, играет система элементов «тренинг – упражнение – зарисовка».

Эффективной формой работы, предваряющей процессы смыслообразования и активизации сенсорной сферы исполнителя в сценическом произведении, является пластический тренинг. Следует помнить, что главная функция тренинга заключается в эмоциональной и технологической подготовке к сценическому творчеству [9, с. 156]. Специалист в области сценического движения А. Г. Круглова конкретизирует цель пластического тренинга, с которой связывается «такая теле-

сная подготовка, которая обеспечила бы ему (артисту) возможность осуществлять процесс перевоплощения» [5, с. 47].

На первом этапе формирования пластичности в тренинге осуществляется трансформация ранее сложившегося физического поведения, ограниченного устоявшимися телесными стереотипами. Причины приобретения телесных стереотипов имеют социальный характер и требуют устранения. Сошлемся на высказывание исследователя С. Вейгандт, которая, анализируя педагогическую практику одного из выдающихся специалистов в области сценического движения А. Дрознина, отмечает: «Постоянно находясь в социуме, человек привыкает скрывать свои истинные чувства и в результате утрачивает возможность проявления их через органическую пластическую реакцию. <...> необходимо снять это табу, вернуть телу человека физическую свободу и естественность» [2, с. 24]. Снятие психофизических стереотипов осуществляется через поиск неиспользованных резервов тела человека. Выполнение заданий на втором этапе тренинга позволяет не только «осваивать» свою телесность, но и корректировать отдельные ее характеристики, направляя процесс работы над «аппаратом воплощения» в русло формирования «тела художественного». Этот период работы связан с расширением пластических возможностей артиста в рамках художественного замысла и с развитием его пластического мышления, требующего иного качества восприятия и сосредоточения, нежели в обыденной реальности. Наконец, третий этап направлен на освоение и закрепление до автоматизма специальных практических навыков, связанных с использованием различных техник в области акробатики, пантомимы, трюковой пластики и др. Важными условиями приобретения указанных технических навыков являются легкость и решительность исполнения упражнений, основанные на хорошо отработанных связях между сознанием и телом. К этому же периоду тренинга может относиться усложнение известных упражнений (использование необычных исходных положений, повышенной скорости движений, введение в упражнение дополнительных задач и т. д.).

Не менее значимым средством воспитания навыков эмоционально-смысловой организации сценического текста является упражнение, под

которым понимается выстроенная конкретным образом последовательность физических движений. Упражнение служит достижению четко поставленных задач – формированию, тренировке и закреплению определенного практического навыка. Данный вид задания представляет собой трехчастную структуру физической тренировки. Любое упражнение начинается с определения исходного положения, затем проходит стадию непосредственной реализации техники исполнения и, наконец, имеет некую завершающую часть. Таким образом, в небольшой пластической форме, которую представляет собой упражнение, оказывается проявленным точно определенным рисунком.

Особым потенциалом в наполнении сценического текста эмоционально-смысловым содержанием обладает пластическая зарисовка, означающая переход от физического упражнения к некоему упражнению-знаку (или этюду), имеющему определенное художественное значение. Зарисовка являет собой стадию пластической формы, в которой обнаруживается импульс и к рождению мысли, и к проявлению эмоции. Зарисовку можно также представить развернутым упражнением с придуманным и введенным в зафиксированную пластическую партитуру новым движением. Такое движение (серия движений) «раздвигает» рамки схемы уже известного упражнения, качественно меняя его технические и художественные характеристики (например, его временной объем, амплитуду и эмоциональный настрой). Безусловно, эти введенные пластические «вставки» вполне оправданы, так как представляют собой «связующий материал» между отдельными пластическими проявлениями исполнителя, позволяя одному движению слиться с другим.

Как было отмечено выше, на этом этапе работы не только возникает оригинальная физическая форма, но и зарождается движение мысли. Часто пластическая зарисовка представляет собой продуктивную возможность выстроить контур некой истории либо одной из ее планируемых частей. В зарисовке может присутствовать намек на сюжет (или его фрагменты), атмосфера будущей работы. Вполне уместным также может оказаться «обусловленность предлагаемыми обстоятельствами и действенными задачами», которая, по

замечанию исследователей Н. Л. Прокоповой и М. Заорска, к концу XX столетия зарекомендовала себя в качестве важного принципа построения упражнений, относящихся к театральным технологиям [6, с. 184]. Таким образом, пластическую зарисовку можно рассматривать как небольшое действие, целью которого является обнаружение выразительных возможностей физического движения, его потенциала в создании пластических фраз и, в конечном итоге, целостного пластического текста.

В зарисовке намечается идея будущего сценического этюда. Она является важным этапом в работе над будущим художественным произведением, которое представляет единство, «завершенное в себе самом, где исчезают, растворяясь друг в друге, доли части родственных и вообще привлеченных к действию искусств, где они, в некотором смысле погибая, образуют новый мир» [1, с. 86].

Трансформации телесного движения в осмысленный жест, имеющий статус художественного высказывания, способствуют особые приемы – механизмы организации любых изменений тела и перемещений на сцене. Среди таких приемов наиболее значимыми являются «повтор», «увеличение объема движения», «введение связи», «изменение схемы движений», «акцент», «изменение темпа и ритмической структуры пластического рисунка».

«Повтор» представляет собой намеренное повторение одного элемента упражнения два или несколько раз, которое приводит к изменению первоначального значения происходящего. К примеру, несколько подряд исполненных акробатических упражнений «Мост» рождают некую «заданность» и даже «навязчивость» пластического высказывания, которая может многозначно интерпретироваться зрителем (например, как некий эмоциональный порыв или желание двигаться вперед). Повтор разрушает привычное восприятие знакомого действия и тем самым побуждает аудиторию к концентрации внимания, анализу и проникновению в содержание пластического высказывания.

«Увеличение объема движения» как прием организации пластического текста несет в себе возможность выражения универсальной мысли о развитии (события, отношений, идеи и т. д.).

Так, движение руками на уровне груди, имеющее значение «открываю», повторяющееся с увеличением объема, воспринимается как познание, постижение окружающего мира, развитие чувства, углубление в проблему и т. д. Сценический текст наполняется подробностями, «приходит в движение», способствуя возникновению новых смыслов происходящего.

Прием, обозначенный как «введение связки», представляет собой реализацию двух физических действий не подряд, а с внедрением «соединительного материала» («связки») в виде оригинального движения, которое уточняет мысль автора. Так, если шаг вперед и взмах руками в стороны, как крыльями, соединить высоким подниманием головы (движение головой представляет собой «связку»), то в целом линия физических действий может восприниматься как всеобщая идея начала и движения вперед. Если шаг вперед завершает низкий наклон головы, представляющий «связку», а затем следуют руки, взмахом выражающие беспомощность, то общая структура движений транслирует отказ от действия. Измененный даже небольшой связкой сценический текст «звучит» иначе и имеет противоположное (как в первом случае) значение.

«Изменение схемы движений» (или последовательности их презентации) также способно изменить смысл происходящего. Так, если движение, первоначально имеющее значение «открываю», выполнить с увеличением объема, а затем в обратном порядке (при этом сделав паузу между исполняемыми частями), то вполне очевидно проявится мысль о некоем возвращении, о нежелании идти дальше, об отказе от любых изменений. Таким образом, перемонтировка движений приводит к новым смыслам.

«Акцент» как прием организации пластического текста чаще всего выражается ярким движением, заметно выделяющимся на фоне других телесных жестов или перемещений. «Акцент» также может выражаться паузой до «произносимого» пластического текста или сразу после него. Акцентированию тех или иных элементов сценического текста нередко способствует использование таких пластических инструментов, как «стоп-кадр» и «рапид». К примеру, в многофигурной трупповой сцене начала сценического боя первое

движение замаха перед ударом солист может выполнить на фоне полного «стоп-кадра», исполняемого ансамблем. Далее он (солист) остановится, а партнеры «вступят в бой». Теперь уже «стоп-кадр» солиста станет заметным акцентом на фоне активных движений группы исполнителей.

Эффектным способом организации рассказываемой истории и наполнения ее эмоционально-смысловым содержанием является «изменение темпа и ритмической структуры пластического рисунка». Выбранный темп движения может прерываться «рапидом» или, наоборот, приобрести значительное ускорение и как следствие – очевидную динамику. Изменению способствования подвергнуться и ритм пластических элементов. Их соизмеримость и устойчивая повторяемость могут нарушиться вследствие переноса акцента с одной фазы движения на другую, изменения его длительности и усилий, затраченных на его выполнение. Напряжение, которое будет возникать в каждой новой ситуации, будет транслировать новый оттенок мысли.

Пластическая зарисовка требует от исполнителя умения быть максимально точным, ярким и выразительным в создании телесно-сценического рисунка. Важным критерием в оценке качества выполнения зарисовки является техничность. Элементами техничности можно считать легкость, мобильность, реактивность, ритмичность, музыкальность, чувство партнера, умение распределяться в пространстве и удерживать многоплоскостное внимание. Все эти технические характеристики способствуют созданию сценического образа, который традиционно понимают как «конкретное содержание отражающего явления действительности, воссозданную драматургом, режиссером, актерами картину жизни, выведенный ими характер, персонаж» [8, с. 1145]. В зарисовке технические параметры движения лишаются чистой «спортивности», приобретая черты образного языка.

Таким образом, зарисовка, являясь значимой частью процесса приобретения способности к пластическому мышлению, обладает потенциалом реализовать движение актера в направлении от профессиональной внешней техники к художественному образу, который может стать реальной основой для создания пластического этюда, композиции или спектакля.

## Литература

1. Басин Е. Я. Искусство и логика: очерки из истории философско-эстетической мысли. – М.: БФРГТЗ «СЛОВО», 2012. – 164 с.
2. Вейгандт С. Пластический тренинг актера по методике Андрея Дрознина // Театр. Живопись. Кино. Музыка: альманах. – М.: РАТИ – ГИТИС. – 2011. – № 1. – С. 22–45.
3. Григорьянц Т. А. Семиотика пластической культуры: моногр. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2006. – 216 с.
4. Григорьянц Т. А., Киселева В. А. Семиотика сценического пространства: проблемы режиссерского высказывания // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 97–102.
5. Круглова А. Г. Сценическое движение. Педагогика телесного воспитания актера. – М., 2008. – 176 с.
6. Прокопова Н. Л., Заорска М. Управляющая роль воображения как основа оригинальности и эффективности речевых театрально-педагогических технологий // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 181–189.
7. Соколова Н. Л. Специфика взаимоотношений актера и сценического пространства в пластическом театре // Эра пантомимы и изучение евразийской театральной культуры XX–XXI веков: мат-лы II Междунар. науч.-практ. конф. – М.: Миттель Пресс, 2015. – Вып. 2. – 320 с.
8. Театральная энциклопедия / под ред. П. А. Маркова. – М.: Совет. энцикл., 1965. – Т. 4. – 1160 с.
9. Чепурина В. В. Тренинг к спектаклю: от голосоречевой настройки актера к голосоречевой выразительности сценического образа // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41, т. 2. – С. 154–158.

## References

1. Basin E.Ya. *Iskusstvo i logika: ocherki iz istorii filosofsko-esteticheskoy mysli* [Art and logic: essays from the history of philosophical and aesthetic thought]. Moscow, BFRGTZ "SLOVO" Publ., 2012. 164 p. (In Russ.).
2. Veygandt S. *Plasticheskiy trening aktera po metodike Andrey Droznina* [Plastic training of an actor by the method of Andrey Droznin]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka: al'manakh* [Theater. Painting. Cinema. Music: almanac]. Moscow, RATI – GITIS Publ., 2011, no. 1, pp. 22-45. (In Russ.).
3. Grigoryants T.A. *Semiotika plasticheskoy kul'tury* [Plastic semiotics of culture]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2006. 216 p. (In Russ.).
4. Grigoryants T.A., Kiseleva V.A. *Semiotika stsenicheskogo prostranstva: problemy rezhisserskogo vyskazyvaniya* [Semiotics of the scenic space: the challenges the Director's statements]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2016, no. 36, pp. 97-102. (In Russ.).
5. Kruglova A.G. *Stsenicheskoe dvizhenie. Pedagogika telesnogo vospitaniya aktera* [Stage movement. Pedagogy of physical education of the actor]. Moscow, 2008. 176 p. (In Russ.).
6. Prokopova N.L., Zaorskaya M. *Upravlyayushchaya rol' voobrazheniya kak osnova original'nosti i effektivnosti rechevykh teatral'no-pedagogicheskikh tekhnologiy* [The controlling role of imagination as the basis of originality and effectiveness of speech theatrical and pedagogical technologies]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 42, pp. 181-189. (In Russ.).
7. Sokolova N.L. *Spetsifika vzaimootnosheniya aktera i stsenicheskogo prostranstva v plasticheskom teatre* [The specifics of the relationship between the actor and the stage space in the plastic theater]. *Era pantomimy i izuchenie evraziyskoy teatral'noy kul'tury XX-XXI vekov: materialy II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [The era of pantomime and the study of Eurasian theater culture of the XX-XXI centuries. Materials of the II International scientific-practical conference]. Moscow, Mittel Press, 2015, iss. 2. 320 p. (In Russ.).
8. *Teatral'naya entsiklopediya* [Theatre encyclopedia]. Moscow, Soviet encyclopedia Publ., 1965, vol. 4. 1160 p. (In Russ.).
9. Chepurina V.V. *Trening k spektaklyu: ot gosorechevoy nastroyki aktera k gosorechevoy vyrazitel'nosti stsenicheskogo obraza* [Training for the performance: from the voice-speech settings of the actor to the voice-speech expressiveness of the stage image]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 41/2, pp. 154-158. (In Russ.).



## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378

### СИМВОЛЫ, ТРАДИЦИИ И МИССИЯ РОССИЙСКОГО ВУЗА КУЛЬТУРЫ: ОТ НЕДООЦЕНКИ ЗНАЧИМОСТИ К ОЦЕНКЕ ВЛИЯНИЯ НА СТУДЕНТОВ

*Буцык Сергей Владимирович*, кандидат педагогических наук, доцент, проректор по учебной работе, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: bsv@chgaki.ru

Усиливающаяся борьба российских высших учебных заведений за лучших студентов и преподавателей, за ресурсы и партнерство с крупными компаниями существенно актуализирует вопросы, связанные с позиционированием образовательных организаций, построением их идентичности, их уникальностью. Однако данная задача в России нередко ставится далеко не на самом высоком уровне управления вузом, что приводит к незначительному применению и неэффективности элементов символического типа. Кроме того, акцент на продвижение символов в основном во внешнюю среду нередко контрастирует со слабым желанием университетов использовать аналогичные средства внутри вуза, в том числе для объединения всех участников коммуникации в единый коллектив, действующий в рамках одних и тех же целей (миссии) высшего учебного заведения.

Для вузов сферы культуры элементы символического типа могут иметь особую значимость, поскольку позволяют еще и удовлетворить эстетические потребности (потребности в наслаждении красотой, искусством и т. п.), присущие всем участникам учебного процесса в такой специфической образовательной организации.

В то же время, по мнению автора, недооценка значимости элементов символического типа влечет за собой и слабую разработанность оценочной системы, которая могла бы объективно охарактеризовать степень влияния на студентов соответствующих средств, имеющихся в образовательной организации. В статье описывается экспериментальная модель оценки влияния на студентов таких средств, прошедшая апробацию в высшем учебном заведении сферы культуры. Проведенное исследование показало не только степень воздействия отдельных символов и традиций на студентов, выраженную в числовой форме и позволяющую провести сравнение по принципу больше/меньше. Представленная оценочная модель позволила увидеть проблемы образовательной организации, требующие своевременного решения.

**Ключевые слова:** высшее образование, университет, институт культуры, символы, традиции, миссия, идентичность.

### SYMBOLS, TRADITIONS AND MISSION OF THE RUSSIAN INSTITUTE OF CULTURE: FROM INSUFFICIENT ASSESSMENT OF SIGNIFICANCE TO EVALUATION OF INFLUENCE ON STUDENTS

*Butsyk Sergey Vladimirovich*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Vice-rector for Academic Affairs, Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: bsv@chgaki.ru

The growing struggle of Russian universities for the best students and teachers, for resources and partnerships with large companies significantly actualizes issues related to the positioning of educational organizations, and construction of their identity, their uniqueness. However, this task in Russia is often posed far from the highest level of university management, which leads to insignificant use and a low degree of effectiveness of symbolic type elements. In addition, the focus on the promotion of symbols only in the external environment often contrasts with the weak desire of universities to use similar means within the university, including for combining all communication participants into a single team acting within the same goals (mission) of a higher educational institution.

For universities in the sphere of culture, elements of a symbolic type can be of particular importance, since they also allow satisfying aesthetic needs (the need to enjoy beauty, art, etc.) that are inherent in all participants in the educational process in such a specific educational organization.

The author believes that such an underestimation entails the poor development of the assessment system, which could objectively characterize the degree of influence on students of symbolic means available in an educational organization. The article describes an experimental model for assessing the impact on students of such funds, which has been tested in a higher educational institution. The study showed not only the degree of influence of individual symbols and traditions on students, expressed in numerical form and allowing comparison on the principle of more / less. The presented assessment model made it possible to see the problems of the educational organization requiring timely solutions.

**Keywords:** higher education, university, institute of culture, symbols, traditions, mission, identity.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-205-212

Элементы символического типа, безусловно, присутствовали в высших учебных заведениях даже в советский период, однако они в значительной степени носили общегосударственный характер. Герб, флаг и гимн Советского Союза, как и портреты, бюсты, плакаты с цитатами партийных лидеров являлись неотъемлемыми атрибутами практически каждой образовательной организации. Незначительное количество элементов символического типа, относящегося непосредственно к самому учреждению, во многом было продиктовано особенностью системы образования в закрытой стране, где каждый вуз занимал в общей модели строго отведенное ему место, играл определенную роль, фактически не конкурируя с другими вузами.

Современная ситуация носит принципиально иной характер, подразумевая постоянно нарастающую межвузовскую «борьбу», причем как по различным направлениям, так и между различными группами вузов [1; 5; 6]:

- за лучших студентов; за лучших преподавателей; за ресурсы; за партнерство с крупными компаниями и т. п.

- между вузами одного региона (федерально-го округа); между вузами одной отрасли народ-

ного хозяйства; между центральными и региональными вузами.

В данном контексте, разработанные символика, разнообразные ритуалы, миссия образовательной организации могут стать элементами, которые в случае эффективного применения не только являются средствами решения представительских, экономических или иных задач, направленных на продвижение вуза во внешней среде. Они во многом способны стать реальными средствами, объединяющими всех участников коммуникации в единый коллектив, который действует в рамках одних и тех же целей высшего учебного заведения, направленных на укрепление позиций вуза, имеющего собственную идентичность.

В то же время и сегодня символический тип далеко не так часто используется российскими вузами, как мог бы. Являясь в значительной степени невербальным средством воздействия, он явно уступает более традиционному для отечественных образовательных учреждений риторическому типу (основанному на технологиях убеждения, использовании логической или научной аргументации, применении риторических фигур), который продолжает доминировать, скорее всего, по причине исторически сложившихся моделей,

пришедших в российские вузы во многом из сферы политики [7]. По мнению ряда отечественных экспертов, так называемые политические модели вузов как организаций (модели ресурсной зависимости) сегодня существенно преобладают в российском высшем образовании [8].

При этом технологии, связанные с определением позиционирования организации, а также приемы и методики построения команды сегодня уже широко используются в российском бизнесе и, на наш взгляд, вполне переносимы на учреждения высшего образования при учете особенностей данной сферы. Однако в российских вузах задача построения идентичности нередко ставится далеко не перед самыми высокопоставленными сотрудниками (например, перед отделом по связям с общественностью), которые потом пытаются донести свои наработки до преподавателей и сотрудников с невысокой степенью эффективности, хотя данный вопрос – «это не ловкая игра словами и не художественный дизайн логотипа. Вся инсти-туция должна проживать свой бренд» [10].

Для вузов сферы культуры [4] элементы символического типа могут иметь особую значимость, поскольку позволяют еще и удовлетворить эстетические потребности (потребности в наслаждении красотой, искусством и т. п.), присущие всем участникам учебного процесса в такой специфической образовательной организации. Считается, что эстетические потребности, несмотря на их относительно слабую изученность, тесно взаимосвязаны и переплетаются с когнитивными потребностями (потребности в познании, понимании чего-то нового), типичными для субъектов любого образовательного учреждения. Отраслевые вузы сферы культуры традиционно имеют и дополнительную (к образовательной) миссию – развитие культурного пространства, продвижение культурных ценностей и т. п.

Проблема незначительного применения элементов символического типа в российских вузах, как следствие, приводит к проблеме слабой разработанности системы оценки, которая могла бы объективно охарактеризовать степень влияния на студентов таких средств, имеющихся в образовательной организации. В данной статье мы опишем одну из возможных моделей, прошедшую апробацию в высшем учебном заведении.

### Принципы построения экспериментальной оценочной системы

Следует отметить, что формирование оценочной системы влияния на студентов средств символического типа является, на наш взгляд, весьма нетривиальной задачей, которая требует относительно длительного апробирования различных подходов к оценке различных составляющих. Суть предлагаемого в данной работе экспериментального метода можно кратко обозначить сочетанием трех терминов «знание – впечатление – видение», которые подразумевают:

- выявление степени знания студентами основных символов своего вуза;
- оценку впечатлений студентов от сложившихся в учреждении за последние годы традиций;
- видения обучающимися миссии их образовательной организации.

Рассмотрим каждую из представленных составляющих оценки более подробно.

1. **Оценка степени знания символов.** Для исследования знаний студентами символов в качестве базовой нами предлагается система оценки каждого из основных видов символов, имеющихся в вузе (герб, флаг, гимн, памятные доски, памятные камни и др.) по следующей шкале: 1 балл – студент точно знает указанный символ (вид символа); 0,5 – имеет неполные знания; 0 – не знает предложенный символ. При этом для проверки полноты знаний студенту может быть предложено не только указать, знает ли он(а) (полностью или частично) предлагаемый символ, но и дополнительно отметить:

- где видели символ (герб или флаг);
- где слышали (гимн) и/или читали текст;
- где видели и кому посвящены (памятные доски);
- где видели и в честь какого события установлены (памятные камни).

Подобная «проверка полноты» фактически предоставляет возможность перепроверки знаний студентов, а также позволяет при необходимости показать, за счет каких источников (объектов, ресурсов и др.) это знание сформировалось у наибольшего числа обучающихся.

Важно отметить, что на базе данной системы оценки (которую мы обозначили как «базовая») каким-либо вузом может быть разработана

и более сложная система, например, имеющая не одно (0,5), а несколько промежуточных значений в пределах диапазона от 0 до 1.

2. **Оценка впечатлений от традиций.** Сравнительную оценку студентами традиций вуза нами предлагается проводить не через впечатления от непосредственного участия обучающихся в мероприятии или его просмотра, а через впечатления студентов от соответствующих стендов, галерей или музейных комплексов, расположенных в определенных «проходных» местах (холлах, коридорах, залах и т. п.) образовательной организации. Это, с одной стороны, имеет некоторые недостатки, но, с другой – обосновано сразу несколькими объективными причинами, без учета которых можно поставить под сомнение саму возможность проведения комплексной сравнительной оценки в вузе в принципе. Во-первых, даже в ежегодных плановых мероприятиях вуза (особенно крупного) может принять участие или просто посетить их лишь, как правило, небольшая выборка студентов. Во-вторых, в течение учебного года мероприятия проводятся в различные периоды, что впоследствии может привести к «смазанному» впечатлению относительно первоначального. Наконец, некоторые важные традиции могут, по сути, не подразумевать массовых мероприятий, ограничиваясь, например, формальным открытием или обновлением соответствующей экспозиции (стенда, картинной или фотогалереи, музейного комплекса и т. п.), проводимым раз за несколько лет при ограниченном круге участников.

В качестве базовой системы оценки впечатлений от традиций нами предлагается следующая: +2 – сильное положительное впечатление; +1 – сдержанное положительное впечатление; 0 – не видел(а) или увиденное не произвело впечатления (нейтральное впечатление); -1 – сдержанное отрицательное впечатление; -2 – сильное отрицательное впечатление.

3. **Оценка видения миссии.** Оценку видения студентами миссии образовательной организации, на наш взгляд, следует разбить на три взаимосвязанных этапа. Так, первоначально можно предложить обучающимся самим кратко (одним или несколькими тезисами) сформулировать ее

основную суть; на втором этапе – выбрать из относительно большого количества предложенных вариантов наиболее подходящие, на их взгляд, тезисы (любое количество и независимо от сформулированных студентом ранее), а уже на третьем этапе – провести сопоставление формулировок студента с его выбором из числа предложенных тезисов, при необходимости отмечая полное или частичное совпадение либо фактическое отсутствие совпадений между различными группами тезисов.

Описанный подход, допускающий определенную вариативность в рамках экспериментальной модели «знание – впечатление – видение», на наш взгляд, может позволить образовательным организациям индивидуально выстроить оценочную систему, сделав ее при необходимости относительно четкой и глубокой.

#### **Пример апробации экспериментальной системы оценки в вузе культуры**

В 2019 году в одном из федеральных вузов, расположенном в крупном региональном центре и осуществляющем подготовку специалистов для отрасли культуры, было проведено исследование по выявлению знаний студентами символов вуза, их впечатлений от сложившихся за последние годы традиций, а также видения ими миссии образовательной организации. Выборкой было охвачено около трети первокурсников и трети третьекурсников очной формы обучения вуза, при этом учитывалась специфика образовательных программ студентов, их возраст, пол и гражданство, которые в целом соответствовали общеузовским значениям. Оценка осуществлялась по трем описанным выше составляющим в рамках модели «знание – впечатление – видение».

1. **Знание символов.** Результаты опроса показали, что среди всех основных символов наиболее известным для студентов является герб института (знают в среднем около 80 % всех опрошенных студентов 1-го и 3-го курсов), далее следуют гимн (58 %), флаг (41 %), а также памятные камни, установленные в честь юбилея на территории организации всего около года назад (38 %). Наименее известными для студентов оказались памятные доски (15 %), установленные на фасаде

одного из основных корпусов вуза и посвященные отцам-основателям учреждения.

Наибольшая известность у студентов герба вуза, на наш взгляд, неслучайна. Результаты опроса показали, что более 50 % обучающихся видели данный символ на различных табличках, стендах, афишах, в документах учебно-организационного характера, и с продвижением от курса к курсу это знание только укрепляется. В этой связи является вполне логичным, что наиболее значительную разницу между первым и третьим курсом студентов (+24 %) показало именно знание герба вуза.

Около трети студентов отметили, что обращали внимание на данный символ, присутствующий на главной странице официального сайта вуза, что, на первый взгляд, является несколько заниженным показателем, учитывая бурное развитие информационных технологий, их активное вхождение во все сферы деятельности населения. Однако результаты параллельного исследования, проведенного в том же вузе, но направленного на изучение влияния «цифровизации» на деятельность первокурсников, показали относительно близкие результаты [2]. Такая корреляция позволяет говорить, что для данной территории страны, данного возраста (в основном, 1999–2001 г. р.) и данной специфики вуза (сферы культуры) полученный показатель может считаться достаточно значимым, но, конечно, не исключает его изменения при трансформации условий.

Наибольшую отрицательную разницу между первым и третьим курсом студентов (-20 %) показало знание студентами гимна вуза, что объясняется различными источниками получения данной информации разными курсами. Так, 88 % первокурсников отметили, что слышали (читали) гимн в день знаний (на посвящении), а большинство третьекурсников – во время других мероприятий вуза (научных, спортивных, творческих, юбилейных), которые в совокупности не оказались столь же запоминающимися для них: рост +43 % от первого курса к третьему против «выпадения» из памяти первого посвящения (-60 %).

**2. Впечатления от традиций.** Традиции института оценивались в исследовании через впечатления студентов от соответствующих стендов, галерей и музейных комплексов с использованием ранее описанной системы оценки (+2, +1,

0, -1, -2). Для сравнения предлагалось 14 объектов, размещенных в наиболее доступных большинству студентов (так называемых «проходных») местах института (как правило холлы и коридоры 1–2-го этажей): музейные комплексы и экспозиции, галереи станковой живописи и фотографий, разнообразные стенды, монументальные росписи и т. п.

Общим положительным результатом можно считать, что фактически ни от одного студента и ни по одной позиции не был получен ответ, подразумевающий отрицательное впечатление от предложенных в опросе объектов, а средняя оценка по обоим курсам в целом составила +1,05, что может соответствовать как минимум сдержанному положительному впечатлению в целом по вузу.

К группе с наиболее высокими показателями (около +1,3) можно отнести четыре следующих объекта:

- музейный комплекс вуза (фотографии, документы, экспонаты и т. п., рассказывающие об истории каждого факультета организации);

- стенд «Они учились у нас» (известные выпускники вуза: деятели сферы культуры, руководители, бизнесмены);

- фотогалерея «Вместе мы можем всё» (фотографии торжественных выпусков института с 2002 года);

- галерея станковой живописи (представлены работы художников, как правило, являющихся педагогами или студентами вуза).

Музейный комплекс вуза, хотя и является в исследовании чуть ли не единственным объектом, который не расположен на «проходных» этажах, постоянно привлекает внимание студентов, поскольку представляет собой набор периодически обновляемых (раз в несколько лет) красочных, но емких экспозиций каждого из факультетов вуза, что, безусловно, способствует сопричастности студентов к истории института. Кроме того, музейный комплекс, как правило, входит в число обязательных объектов при проведении ознакомительных экскурсий, в том числе для абитуриентов и первокурсников в период их адаптации в образовательной организации.

Не вызывает удивления попадание в группу с наиболее высокими впечатлениями стенда из-

вестных выпускников вуза и фотогалереи торжественных выпусков, красочно проводимых на одной из центральных площадей города. Можно предполагать, что многие студенты, проходя по коридору мимо галереи, мысленно представляют свое будущее участие в данной церемонии и, конечно же, хотели бы стать весьма успешными людьми в перспективе.

А вот столь высокая оценка галереи станковой живописи может, на наш взгляд, свидетельствовать о наличии у большинства студентов данного учебного заведения эстетических потребностей и возможности их удовлетворения посредством периодического просмотра экспонатов. Аналогичный вывод делается и о периодически обновляемой галерее тематических фотографий известных фотографов города, результат которой лишь немногим уступает группе лидеров (+1,24). Важно отметить, что как галерея живописи педагогов и студентов вуза, так и фотогалерея городских мастеров-фотографов показали относительно заметную положительную динамику от первого курса к третьему (+0,1 и +0,2 соответственно), это, возможно, говорит о том, что впечатления лишь накапливаются, а положительный эффект с течением времени повышается.

Нельзя не отметить и еще один объект исследования, показавший относительно высокий результат (+1,23) – стенд «Они сражались за Родину», рассказывающий о преподавателях и сотрудниках вуза – участниках Великой Отечественной войны. Незначительная разница (0,02) в оценках между студентами первого и третьего курсов позволяет говорить не только о традиционно высоком, но и достаточно стабильном положительном влиянии военной тематики на современную молодежь.

3. **Видение миссии.** Исследование видения миссии, проведенное по описанной ранее трехэтапной схеме, позволило нам сформулировать несколько основных тезисов. Так, 96 % студентов указали в качестве наиболее значимой миссии вуза необходимость обеспечения им высокого качества образования. С одной стороны, кажется очевидным, что миссия образовательного учреждения и заключается в предоставлении качественных образовательных услуг. Однако, с другой

стороны, это подчеркивает наличие в вузе значительной доли студентов, ориентированных на получение знаний, умений, формирование профессиональных навыков, а не просто на занимательное времяпрепровождение при относительно легком получении документа об образовании. Этот факт подтверждается и объективными данными, согласно которым, например, средний балл ЕГЭ поступивших в вуз за последние несколько лет является одним из наиболее высоких среди всех федеральных высших учебных заведений региона.

Незначительно уступила в оценке студентов (94 %) миссия данного вуза как учреждения, ответственного за продвижение (изучение, сохранение, развитие и т. п.) культуры. Исследование на базе вуза сферы культуры позволило нам провести проверку видения такой достаточно естественной «сдвоенной» миссии отраслевого образовательного учреждения, и анализ результатов показал, что студенты ее ощущают.

Кроме того, представляется важным заметное повышение от первого курса к третьему видения студентами миссии вуза как организации, отвечающей за ближайшее будущее выпускника – работника соответствующей сферы (с 88 % – на первом курсе до 96 % – на третьем). При этом данная положительная динамика обеспечивается не столько за счет требования к вузу о гарантированном трудоустройстве выпускника (отмечено падение выбора данного ответа с 78 % – на первом курсе до 60 % – на третьем), сколько за счет необходимости формирования у студентов такого набора компетенций, который в дальнейшем будет способствовать их саморазвитию, в том числе в профессиональной деятельности (рост с 74 % до 88 %).

### Заключение

Проведенное исследование показало не только степень воздействия отдельных символов или традиций на студентов, выраженную в числовой форме и позволяющую провести сравнение по принципу больше/меньше. Представленная оценочная модель позволила, на наш взгляд, увидеть проблемы, требующие решения, возможно, даже оперативного.

Так, например, знание студентами флага вуза (41 %) существенно уступило знанию гимна организации (58 %), что может свидетельствовать о недостаточном количестве мест размещения или недостаточной визуализации данного символа, который студент теоретически мог бы наблюдать чуть ли не ежедневно. Памятные камни, установленные на территории буквально в течение года к 50-летнему юбилею, привлекли значительно большее внимание (38 %), нежели памятные доски (15 %), установленные несколько лет назад на фасаде одного из основных корпусов (один из двух памятных камней расположен примерно там же). Возможно, что информация об отцах-основателях вуза и символах, посвященных им, недостаточно широко известна в студенческой среде.

В группе объектов с наиболее низкими показателями по впечатлениям студентов оказались не только этнографическая экспозиция, размещенная не в самом удачном с точки зрения обзора и освещения месте (+0,59), и авторская монументальная роспись, где присутствуют исторические деятели, по-разному воспринимаемые различными людьми (+0,86). В ту же группу вошел и стенд «Лауреаты Премии имени 1-го ректора вуза», где представлены все церемонии награждения выпускников вуза, имеющих выдающиеся достижения в области развития и популяризации культуры и искусств (+0,63), а также ежегодно обновляемый стенд студентов – именных стипендиатов (+0,78). При оценке видения студентами миссии

вуза может быть полезна для анализа и практических решений информация о необходимости обеспечения вузом возможности включения обучающихся в научную или творческую деятельность (80 %) в соотношении с включением в общественную или спортивную (39 %).

Подавляющее большинство третьекурсников (такой вопрос дополнительно задавался только им) отметили, что большую часть знаний и впечатлений о символах, традициях и миссии вуза они приобрели на первом курсе, а на втором-третьем, скорее, дополнили свои знания и впечатления. Это может говорить о том, что наиболее эффективное время воздействия символического типа на студентов, очевидно, попадает в начальный период обучения в вузе, когда фактор новизны вузовской атмосферы в сочетании с возрастным играют не последнюю роль в восприятии обучающихся.

Подводя итог настоящему исследованию, отметим, что символические средства, направленные на объединение всех участников коммуникации высшего учебного заведения, позволяют реально формировать ценности обучающихся. Ведь это уже не просто мнения, не абстрактные суждения и даже не общие (обобщенные) убеждения руководителей современной образовательной организации [3]. Это результат конкретных действий вуза, в которые направлены данные убеждения. Это наглядный пример того, как работает образовательная организация, учитывающая совокупность своей истории, символов, традиций и миссии для рассказа о самой себе [9].

#### Литература

1. Барбер М., Доннелли К., Ризви С. Накануне схода лавины. Высшее образование и грядущая революция // *Вопр. образования.* – 2013. – № 3. – С. 152–229.
2. Бузык С. В. «Цифровое» поколение в образовательной системе российского региона: проблемы и пути решения // *Открытое образование.* – 2019. – № 1. – С. 27–33.
3. Бузык С. В. Горизонтальное управление в российском вузе: дань современности или насущная необходимость? // *Высшее образование в России.* – 2018. – Т. 27, № 10. – С. 20–29.
4. Бузык С. В. От институтов культуры до институтов культуры: историко-педагогический анализ // *Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств.* – 2016. – № 2 (35). – С. 166–175.
5. Волков А., Ливанов Д. Ставка на новое содержание // *Ведомости.* – 2012. – 2 сент.
6. Кузьминов Я. И., Семенов Д. С., Фрумин И. Д. Структура вузовской сети: от советского к российскому «мастер-плану» // *Вопр. образования.* – 2013. – № 4. – С. 8–69.
7. Рязанов А. В. Дискурсивное управление: возможности и ограничения // *Власть.* – 2013. – Т. 21, № 11. – С. 71–74.
8. Соколов М., Волохонский В. Политическая экономия российского вуза // *Отечеств. зап.* – 2013. – № 4 (55).

9. Clark B. The Organizational Saga in Higher Education // *Administrative Science Quarterly*. – 1972. – 17 (2). – P. 178–184.
10. Dooley R. College Branding: The Tipping Point // *Forbes*. – 2013. – Feb 5.

#### References

1. Barber M., Donnelly K., Rizvi S. Nakanune skhoda laviny. Vyshee obrazovanie i gryadushchaya revolyutsiya [An Avalanche is Coming. Higher Education and the Revolution Ahead]. *Voprosy obrazovaniya [Issues of education]*, 2013, no. 3, pp. 152-229. (In Russ.).
2. Butsyk S.V. “Tsifrovoye” pokolenie v obrazovatel’noy sisteme rossiyskogo regiona: problemy i puti resheniya [“Digital” Generation in the Educational System of the Russian Region: Problems and Solutions]. *Otkrytoe obrazovanie [Open Education]*, 2019, no. 1, pp. 27-33. (In Russ.).
3. Butsyk S.V. Gorizontal’noe upravlenie v rossiyskom vuze: dan’ sovremennosti ili nasushchnaya neobkhodimost’? [Horizontal Management at Russian University: Current Trend or Urgent Need?] *Vyshee obrazovanie v Rossii [Higher Education in Russia]*, 2018, vol. 27, no. 10, pp. 20-29. (In Russ.).
4. Butsyk S.V. Ot institutov kul’tury do institutov kul’tury: istoriko-pedagogicheskiy analiz [From Institutes Of Culture to Institutes of Culture: Historical and Pedagogical Analysis]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 2 (35), pp. 166-175. (In Russ.).
5. Volkov A., Livanov D. Stavka na novoe sodержanie [Betting on New Content]. *Vedomosti [Vedomosti]*, 2012, September 2. (In Russ.).
6. Kuzminov Y.I., Semenov D.S., Frumin I.D. Struktura vuzovskoy seti: ot sovetского k rossiyskomu “master-planu” [University Network Structure: From the Soviet to the Russian “Master Plan”]. *Voprosy obrazovaniya [Issues of education]*, 2013, no. 4, pp. 8-69. (In Russ.).
7. Ryazanov A.V. Diskursivnoe upravleniye: vozmozhnosti i ogranicheniya [Discursive Management: Possibilities and Limitations]. *Vlast’ [Power]*, 2013, vol. 21, no. 11, pp. 71-74. (In Russ.).
8. Sokolov M., Volokhonsky V. Politicheskaya ekonomiya rossiyskogo vuza [Political Economy of a Russian University]. *Otechestvennye zapiski [Domestic notes]*, 2013, no. 4 (55). (In Russ.).
9. Clark B. The Organizational Saga in Higher Education. *Administrative Science Quarterly*, 1972, 17 (2), pp. 178-184. (In Engl.).
10. Dooley R. College Branding: The Tipping Point. *Forbes*, 2013, Feb 5. (In Engl.).

УДК 378.147

### ПОЛИЛИНГВАЛЬНАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА ВУЗА: ОСОБЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ

**Зникина Людмила Степановна**, доктор педагогических наук, кандидат филологических наук, профессор, заведующий кафедрой иностранных языков, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, РФ). E-mail: znikina@mail.ru; ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7842-731X>; Scopus - ID 57194037724

**Седых Дина Викторовна**, кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, РФ). E-mail: seddina@mail.ru

В представленной статье описываются результаты проведенного исследования по выявлению проблемных зон организации обучения студентов в поликультурной среде вуза и обоснованию новых подходов к педагогическому обеспечению образовательного процесса в исследуемой среде. В статье дана

характеристика социокультурной среды современного вуза, проявляющейся в расширении межэтнических и межкультурных отношений субъектов образовательного процесса. Результаты исследования базируются на анализе индивидуальных и групповых бесед со студентами и преподавателями, на методах личного включения и наблюдения. Это позволило выявить педагогические условия, соблюдение которых, по мнению авторов, может способствовать оптимизации обучения студентов вуза в поликультурном окружении: целесообразность расширения культуросодержательного наполнения обучения; обеспечение активного организационно-методического взаимодействия преподавателей в поликультурной образовательной среде вуза; организация подготовки преподавателей к педагогической деятельности в изменяющейся поликультурной образовательной среде. В обозначенных условиях педагогический диалог как коммуникативная доминанта учебного процесса становится составляющей межкультурного взаимодействия и актуализируется как продуктивное субъект-субъектное сотрудничество в образовательном процессе.

В статье обоснована объективная необходимость соответствующего педагогического обеспечения процесса обучения студентов, представлены структура и механизм наполнения описываемого процесса, учитывающего специфику поликультурной среды. Предложенная лингводидактическая технология является одним из инструментов решения образовательных задач и может послужить преподавателям вузов основой для собственных подходов к наполнению методических разработок, в том числе ресурса онлайн-доступа и платформы MOODLE.

В статье обоснована возможность импорта в образовательную практику других вузов разработанной лингводидактической технологии по формированию готовности выпускников вуза работать на международном рынке труда в поликультурном формате их будущей профессиональной деятельности.

**Ключевые слова:** педагогическое обеспечение, полилингвальная образовательная среда вуза, обучение студентов, лингводидактическая технология.

## POLYLINGUAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT OF UNIVERSITY: PEDAGOGICAL PROVIDING OF STUDENTS' TRAINING

*Znikina Lyudmila Stepanovna*, Dr of Pedagogical Sciences, PhD in Philology, Professor, Department Chair of Foreign Languages, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: znikina@mail.ru; ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7842-731X>; Scopus - ID 57194037724

*Sedykh Dina Viktorovna*, PhD in Pedagogy, Sr Instructor of Department of Foreign Languages, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: seddina@mail.ru

The article deals with the identification of problem issues of students' training in polylingual educational environment. The authors focus on new approaches to the pedagogical providing by characterizing the specific socio-cultural environment of modern university and its possibilities in educational process. The results of the research are based on the analysis of person-to-person and group interviews with students and teachers, the methods of personal participation and observation. The pedagogical conditions of effective organization and optimization of students' training are highlighted: the expansion of the cultural content of higher education, the organizational and methodical teachers' interaction and methodical readiness of teachers for pedagogical activities in multicultural educational environment. The pedagogical dialogue is considered a communicative dominant in the context of cross-cultural, subject-to-subject educational process.

The authors point out the structure and the mechanism of the pedagogical providing of students' training according to the specific features of polylingual educational environment. The linguo-didactic technology is presented and implemented in training as a tool for solving the communicative and professional tasks. The author's technology can be regarded as the background for other methodical projects by teachers in modern university as well as the Moodle resources use.

The article reflects the idea of the possible linguo-didactic technology import in different higher educational institutions to form the graduates' ability to be competitive in the international labor market.

**Keywords:** pedagogical providing, polylingual educational environment of higher school, student' training, linguo-didactical technology.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-212-221

### Введение

В Указе «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» президент обозначил образование как приоритетный национальный проект, для достижения целей которого необходимо в ближайшие годы значительно увеличить количество иностранных граждан, обучающихся в российских вузах. Это позволяет утверждать, что контексты интеграционного взаимодействия в кросскультурной образовательной среде современного вуза будут заметно меняться. Очевидным для современного вуза становится важность и актуальность решения психолого-педагогических и методических вопросов обучения студентов разных этнокультурных сообществ в образовательной среде вуза.

Современные проблемы образования, которые связаны с психолого-педагогическими и культурологическими аспектами процесса обучения, являются предметом активного изучения зарубежными и отечественными исследователями [2]. Учитывая поликультурные реалии современного вуза, мы связываем актуальность данного исследования с важностью дальнейшего научного обоснования педагогического обеспечения образовательного процесса. Целесообразной представляется разработка конкретных предложений по содержательному наполнению обучения студентов и механизму его актуализации в современной полилингвальной образовательной среде вуза.

Педагогическое обеспечение, направленное на достижение конкретной цели, априори принимается как многоуровневый и итерационный процесс, позволяющий активизировать и развивать ресурсы образовательного процесса. Соглашаясь с исследователями, повторим, что педагогическое обеспечение – это, по сути, выстраивание

механизма перехода возможностей в реальность посредством разработки педагогических средств и способов, необходимых для положительной результативности того или иного процесса. В нашем исследовании очевидной остается важность специфики образовательной среды: поликультурное окружение субъектов в образовательной деятельности, особенности организации учебного процесса, необходимость разработки более адаптивной и вариативной системы педагогического диалога в данных условиях. Справедливым будет утверждение и того, что на фоне активно разрабатываемых структурных компонентов общеизвестных компетенций (межкультурной и общепрофессиональной) недостаточными остаются исследования в вопросах изучения образовательного процесса в реальной кросскультурной среде вуза. И, как следствие, на организационно-методическом уровне вскрывается противоречие: это противоречие между необходимостью системной организации процесса обучения студентов в поликультурном окружении и наличием пробелов в разработке соответствующего педагогического обеспечения.

Тем не менее организация учебного процесса в полилингвальной образовательной среде не должна отступать от общедидактических принципов. Учет особенностей поликультурного окружения в современном вузе ориентирует нас на разработку и использование технологий, которые являются стимулом для развития психолого-педагогических умений, навыков и компетенций преподавателей [10].

### Материалы и методы

Цель нашего исследования заключалась в аргументации особенностей процесса обучения студентов в полилингвальной образовательной среде вуза, в обосновании целесообразности разработ-

ки и использования лингводидактической технологии обучения студентов в полилингвальной образовательной среде вуза, в экспериментальном подтверждении идеи достижимости результатов разработанного педагогического обеспечения процесса обучения студентов в исследуемой среде.

Данная статья подготовлена на основе анализа современных отечественных и зарубежных исследований, связанных со спецификой кросскультурного окружения и особенностей обучения в этой среде.

Постановка цели и задач исследования, определение поиска их решения и конкретизация базовой для нашего исследования дефиниции «полилингвальная образовательная среда» потребовали анализа трудов педагогов, определяющих психолого-педагогические позиции понятия «образовательная среда». Общая концепция исследователей образовательной среды базируется на рассмотрении этого объекта как социокультурной подсистемы (Г. Ю. Беляев, В. В. Давыдов, Л. С. Зникина, М. В. Крылова, В. С. Кукшин, В. И. Панов, В. И. Слободчиков, С. В. Тарасов, И. Г. Шендрик, В. А. Ясвин). «Эта социокультурная подсистема представляет собой окружающее человека социальное пространство, зону его непосредственной активности, обучения и развития. Это способствует приобретению опыта общения, формированию определенных компетенций и толерантности, адаптации к окружению» [3].

В своих исследованиях М. Б. Крылова трактует образовательную среду как социальное окружение и пространство взаимосвязи составляющих образовательных процессов, как среду, в которой обучающийся не может быть вне общества, вне культурных связей и отношений с этим окружающим его обществом, приобретая опыт (иногда и отрицательный) самостоятельной деятельности [6].

Г. Ю. Беляев рассматривает образовательную среду как «учебно-воспитательную среду определенного и конкретно взятого образовательного учреждения», которое, собственно, и моделирует эту среду педагогической деятельностью своих педагогов и управленческого звена учреждения [1]. В этом случае образовательная сре-

да рассматривается с позиций взаимодействия субъектов образовательного процесса с окружением, представленным комплексом условий, при которых формирование личности и возможности её развития идут по заданному образцу. При этом раскрытие личностных интересов и способностей обучающихся, реализация творческого потенциала обеспечивается использованием образовательных технологий в соответствии с возрастными особенностями обучающихся.

В основу термина «полилингвальная образовательная среда вуза» мы положили авторскую трактовку, эксплицируя это понятие как пространство, характеризующееся наличием этнокультурных контактов субъектов непосредственно в процессе образовательной деятельности вуза. Процесс обучения строится на постепенной адаптации обучающихся к поликультурному окружению. Характеристикой такой адаптации является отсутствие явного непонимания и неприятия «культур» при общении в академической группе и во внеурочной деятельности, проявление доброжелательного интереса к особенностям той или иной культуры. Для создания условий уважения этнической идентичности окружающих нас личностей особенно важным является правильное построение педагогического диалога между субъектами образовательного процесса.

При изучении сущности категории «педагогическое обеспечение» для нас важно было проанализировать работы В. В. Игнатовой, Б. Ф. Ломова, В. В. Серикова, А. И. Тимонина и др. Следуя поставленной цели, направленной на разработку педагогического обеспечения, мы пришли к тем же научным выводам, что и Б. Ф. Ломов, который рассматривает педагогическое обеспечение как алгоритм последовательных действий с четкой структурой в деятельности педагога. В эту структуру входят планирование работы, поэтапное выстраивание своих действий, «запуск» собственно механизма реализации задуманного, апробация разработанных материалов, предварительные выводы и принятие решения, соответствующее диагностированию результатов и оценка эффективности, переработка информации, необходимая коррекция действий и ресурсов [7].

Соглашаясь с этим определением, можно добавить, ссылаясь на В. В. Игнатову: «...педагогическое обеспечение является частью педагогической деятельности. Это означает, что педагогическое обеспечение включает в себя цель, соответствующие ей задачи, методы, формы и средства, способствующие управлению воспитательно-образовательным процессом. И субъектом, и объектом в этом процессе является человек» [4]. Бесспорно, это предполагает, что, разрабатывая конкретное педагогическое обеспечение и управляя ценностно-смысловыми ориентирами обучающихся, мы создаем возможности для их личностного роста. Есть несколько иные подходы к определению педагогического обеспечения: А. И. Тимонин, представляя обучающегося как объект в педагогическом обеспечении, дополняет это понятие обязательным наличием социальной работы для необходимого приобретения социального опыта [8].

Для выявления и обоснования педагогических условий, обеспечивающих эффективный процесс обучения, мы ориентировались на работы, связанные с проблемами адаптации в социальной среде, необходимостью педагогического сопровождения и поддержки обучающихся [9].

В своем исследовании мы ссылаемся на идеи М. В. Кларина, рассматривающего педагогическую технологию следующим образом: «Педагогическая технология – алгоритм функционирования системной совокупности инструментальных и методических средств достижения целей процесса обучения» [5]. Это базовое понятие послужило нам основой для разработки рассматриваемой ниже авторской технологии обучения студентов, определенной нами как лингводидактическая и апробированная в условиях поликультурного окружения в вузе.

Обоснованию выявленных в процессе научного поиска идей предшествовала обширная работа с использованием эмпирических и теоретических методов исследования, основанных на гармоничном сочетании теории и практики педагогического обеспечения процесса обучения студентов в поликультурном формате современного вуза.

Анализ широкого как теоретического, так и практического материала, ссылки на современные методологические концепции педагогического процесса, использование общепедагогического, лично ориентированного и компетентностного подходов, применение комплекта разработанных анкет и диагностирующего инструментария – всё это позволило обосновать полученные результаты как корректные и достоверные.

### Результаты исследования

Одной из основных целей первого этапа исследования было выявление особенностей и педагогических условий исследуемого процесса. Для обобщающего качественного анализа важными были индивидуальные и групповые беседы со студентами и преподавателями, анкетирование, личное включение и наблюдение (все формы этой работы были обеспечены подтверждающими сертификатами).

Выборка анкетирования была определена экспериментальной базой исследования, включающей несколько вузов. Следуя логике исследования, целесообразно было провести тематические опросы, анкетирование и беседы по трем группам респондентов: преподавателей; иностранных студентов; российских и иностранных студентов.

Среди наиболее важных факторов, влияющих на процесс обучения в межкультурной среде, преподавателями были определены следующие позиции:

- создание благоприятного психологического микроклимата в смешанных академических группах студентов;
- наличие современного учебно-методического обеспечения и разработка педагогических условий по оптимизации учебно-воспитательного процесса в исследуемой образовательной среде;
- создание условий для иностранных студентов, позволяющих вести привычный образ жизни, не входящий в противоречие с Уставом вуза;
- важность положительной эмоциональной культуры, правильного «педагогического диалога» между преподавателем и обучающимся;
- грамотная работа кураторов групп и владение ими основами межкультурного общения;

- готовность преподавателей к работе в межэтнических группах;
- достаточный для полного включения в учебный процесс уровень владения русским языком иностранными студентами;
- соответствующая методическая и педагогическая поддержка студентов, в том числе создание Центра психолого-педагогического сопровождения;
- расширение внеаудиторной работы, наличие развитой системы досуга и проведение совместных мероприятий, помогающих снять коммуникативный барьер.

В результате этой работы были выявлены педагогические условия, соблюдение которых может способствовать оптимизации обучения студентов вуза в поликультурном окружении: целесообразность расширения культуросодержательного наполнения обучения; обеспечение активного организационно-методического взаимодействия преподавателей в поликультурной образовательной среде вуза; организация подготовки преподавателей к педагогической деятельности в изменяющейся поликультурной образовательной среде. Логично, что в обозначенных условиях педагогический диалог как коммуникативная доминанта учебного процесса становится составляющей межкультурного взаимодействия и должен актуализироваться как продуктивное субъект-субъектное сотрудничество в образовательном процессе.

В терминологическом поле понятия «педагогическая технология» принято рассматривать три позиции: педагогическая технология как научное понятие (дидактический аспект), как процессуальное понятие (алгоритм процесса обучения), как функциональное понятие (конкретный механизм технологического процесса). Как указывалось выше, в основу разрабатываемой педагогической технологии нами положен комплекс средств и их функционирование, являющиеся методическими составляющими процесса обучения в конкретной образовательной среде [5]. В нашем рассмотрении такой конкретной образовательной средой является полилингвальная/поликультурная среда, а инструментом, обеспечивающим формирование у студентов профессионально-коммуникативных навыков – лингводидактическая технология.

Структура предложенной технологии и ее наполнение позволяют, на наш взгляд, соединить два аспекта: алгоритм, представляющий собой технологическую цепочку процесса обучения, и актуализацию собственно содержания технологии. При разработке и реализации лингводидактической технологии в процессе обучения студентов в условиях полилингвальной образовательной среды мы учитывали универсальные методологические принципы (критерии технологичности), что обеспечило универсальность технологии, и частные принципы, определившие ее авторскую интерпретацию.

Схематически лингводидактическая технология (рис. 1) как технологическая цепочка, описывающая алгоритм обучения, представляет собой три этапа: базовый, актуализирующий и творческий, что соотносится с психолого-педагогическим, содержательно-технологическим и коммуникативно-практическим этапами. Психолого-педагогический этап как базовый в нашей разработке является основой межкультурного содержания обучения и может быть обозначен в цепочке обучения как «знакомство». Целью базового этапа лингводидактической технологии является информационное накопление межкультурных знаний, обмен этнокультурными представлениями и установками. Именно поэтому первый этап предполагает начало анализа и самонализа студентами ситуативно-познавательных речевых контекстов в полилингвальных условиях. Ожидаемым результатом реализации содержания этого этапа является знакомство с основами межкультурного общения представителями разных культур; преодоление барьера непонимания «чужой» культуры, уход от коммуникативной скованности.

Межкультурная направленность содержания обучения на этом этапе позволяет сформировать базовые коммуникативные умения: готовность использовать языковые средства в конкретном контексте речевой ситуации, умение общаться с представителями разных культур внутри одного культурного поля, использование знаний как вербальной, так и невербальной коммуникации межэтнического характера. Главным достижением является снятие напряженности в коммуникации.

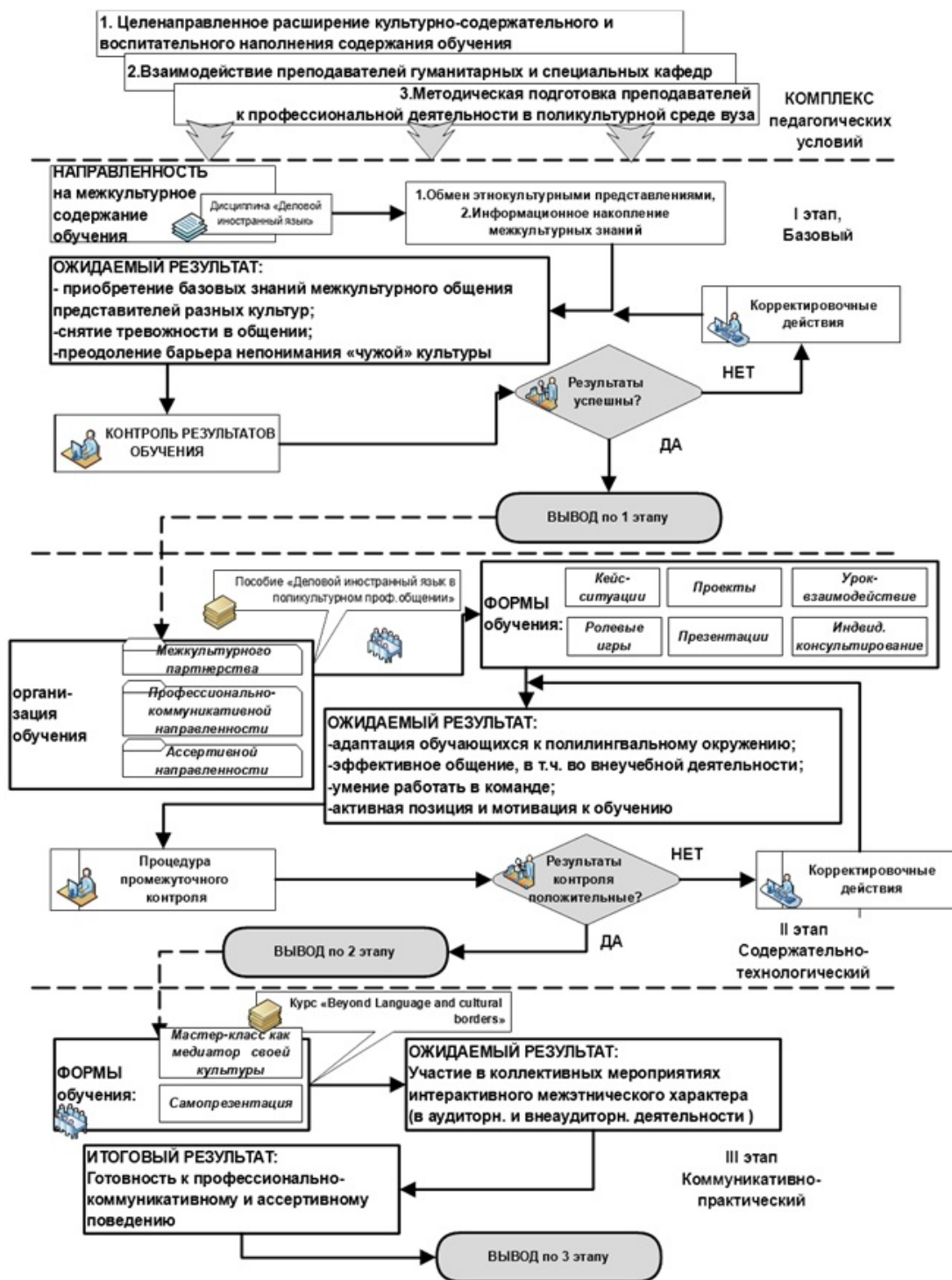


Рисунок 1. Алгоритм и наполнение лингводидактической технологии при обучении студентов в поликультурной среде вуза

Организация обучения на содержательно-технологическом (актуализирующем) этапе технологии основана на моделировании ситуаций межкультурного партнерства. Приоритетную позицию на этом этапе занимает изучение вариантов профессионально-коммуникативного и асертивного поведения в моделируемых примерах профессионального общения, и поэтому активными формами обучения являются кейс-ситуации, проекты и ролевые игры. Хорошего результата позволяют достичь такие формы аудиторной и внеаудиторной работы со студентами, как урок-взаимодействие, беседы, индивидуальное консультирование, творческие проекты, педагогическое моделирование.

На этом этапе представляется эффективным использование форм кооперативного обучения, обучения в партнерстве, что способствует развитию позитивной взаимозависимости, одновременно индивидуальной ответственности, умения работать в команде, а также объективной оценке собственного творческого потенциала при реализации общих целей и задач.

Реализация второго этапа разработанной технологии констатировала следующий уровень сформированности межкультурной компетенции в исследуемых условиях педагогического обеспечения: адаптация обучающихся к полилингвальному окружению, отсутствие явного непонимания и неприятия «культур» при общении в академической группе, проявление доброжелательного интереса к особенностям другой культуры, повышение мотивации к обучению, умение построения моделей конструктивного профессионального диалога.

Коммуникативно-практический (творческий) этап явился третьим этапом технологии. Этот этап характеризуется интенсивностью применения форм внеаудиторной работы преподавателя со студентами. Организация совместных творческих внеаудиторных мероприятий межкультурного характера (в режиме интерактивного общения) является одной из главных задач преподавателя. На этом этапе результативными считаем мастер-классы, в которых обучающиеся имеют возможность проявить себя в роли медиаторов той или иной культуры. Интересными представляются такие формы внеаудиторной работы, как презентации (самопрезентации), конкурсы на луч-

шее эссе, которые, являясь информативными по своему содержанию, позволяют формировать профессионально-коммуникативные установки.

### Выводы

Проведенное исследование позволило выявить проблемные зоны организации процесса обучения в поликультурной среде, определить новые подходы к организации и модификации педагогического обеспечения процесса обучения студентов. Результаты научной работы и представленные выводы расширяют научное знание о теории и методике профессионального обучения, конкретизированного поликультурными условиями образовательной среды вуза.

1. На основании выполненного исследования авторам удалось выявить специфику социокультурной среды современного вуза, проявляющуюся в расширении межэтнических и межкультурных отношений субъектов образовательного процесса, что обуславливает объективную необходимость соответствующего педагогического обеспечения процесса обучения студентов. Этому предшествовала работа по обобщению научных взглядов относительно понятия «образовательная среда», на основе которого уточнена сущность полилингвальной образовательной среды вуза. В авторской трактовке полилингвальная образовательная среда представлена как пространство, характеризующееся наличием этнокультурных контактов субъектов непосредственно в процессе образовательной деятельности вуза. Акцент делается на необходимость создания соответствующих условий и педагогического сопровождения, способствующих личностному развитию обучающихся, сохранению их этнической идентичности, формированию толерантности и основ конструктивной профессионально-коммуникативной компетентности.

2. В результате исследования разработаны структура и механизм наполнения процесса обучения студентов в поликультурной среде вуза, опирающегося на педагогические ориентиры: целенаправленное расширение культуропределяющего и воспитательного содержания образовательного процесса; организационно-методическое взаимодействие преподавателей гуманитарных и специальных кафедр; готовность преподавателей вуза к профессиональной деятельности в поликультурной образовательной среде.

3. Предложенная лингводидактическая технология является одним из инструментов решения поставленных в исследовании задач и может послужить преподавателям вузов основой для собственных подходов к наполнению методических разработок, в том числе ресурса онлайн-доступа и платформы MOODLE.

4. В исследовании обоснована возможность импорта в образовательную практику других вузов разработанной лингводидактической технологии по формированию готовности выпускников вуза работать на международном рынке труда в поликультурном формате их будущей профессиональной деятельности.

#### Литература

1. Беляев Г. Ю. Педагогическая характеристика образовательной среды в различных типах образовательных учреждений: дис. ... канд. пед. наук. – М., 2000. – 157 с.
2. Брыскина И. Е. Модель билингвального/бикультурного языкового образования в высшей школе // Вестн. Тамбов. ун-та. – 2010. – № 3 (83). – С. 123–131.
3. Зникина Л. С., Седых Д. В. Организация обучения студентов иноязычному профессиональному общению в билингвальной образовательной среде вуза // Проблемы современного педагогического образования. Сер. «Педагогика и психология». – 2017. – № 56–3. – С. 49–56.
4. Игнатова В. В. Педагогические факторы духовно-творческого становления личности в образовательном процессе. – Красноярск: СибГТУ, 2000. – 272 с.
5. Кларин М. В. Технология обучения: идеал и реальность. – Рига: Эксперимент, 1999. – 180 с.
6. Крылова М. Б. Культурология образования. Культурологический фактор. – М.: Народное образование, 2000. – 272 с.
7. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. – М.: Наука, 1984. – 444 с.
8. Тимонин А. И. Концептуальные основы социально-педагогического обеспечения профессионального становления студентов вуза. – Кострома, 2007. – 216 с.
9. Irving R. Culture shock: negotiating feelings in the field // Anthropology Matters Journal. – 2007. – IX (1). – 11 p.
10. Znikina L. The In and Outs of the Pragmatic Language Function in the Professional Community of Mining Engineers [Electronic resource] / L. Znikina, D. Sedykh, E. Bystray, L. Yarotskaya // E3S Web of Conferences IVth International Innovative Mining Symposium, 2019. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41138204>.

#### References

1. Belyaev G.Yu. *Pedagogicheskaya kharakteristika obrazovatel'noy sredy v razlichnykh tipakh obrazovatel'nykh uchrezhdeniy: dis. ... kand. ped. nauk* [Pedagogical characteristics of the educational environment in various types of educational institutions. Diss. PhD in Pedagogy]. Moscow, 2000. 157 p. (In Russ.).
2. Bryskina I.E. Model' bilingval'nogo/bikul'turnogo yazykovogo obrazovaniya v vysshey shkole [Model of bilingual/bicultural language education in higher education]. *Vestnik Tambovskogo universiteta* [Bulletin of the Tambov University], 2010, no. 3 (83), pp. 123-131. (In Russ.).
3. Znikina L.S., Sedykh D.V. Organizatsiya obucheniya studentov inoyazychnomu professional'nomu obshcheniyu v bilingval'noy obrazovatel'noy srede vuza [Organization of student training in foreign language professional communication in the bilingual educational environment of the university]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. Ser. Pedagogika i psikhologiya* [Problems of modern pedagogical education. Series Pedagogy and Psychology], 2017, no. 56-3, pp. 49-56. (In Russ.).
4. Ignatova V.V. *Pedagogicheskie faktory dukhovno-tvorcheskogo stanovleniya lichnosti v obrazovatel'nom protsesse* [Pedagogical factors of the spiritual and creative formation of personality in the educational process]. Krasnoyarsk, SibGTU Publ., 2000. 272 p. (In Russ.).
5. Klarin M.V. *Tekhnologiya obucheniya: ideal i real'nost'* [Century. Teaching technology: ideal and reality]. Riga, Eksperiment Publ., 1999. 180 p. (In Russ.).
6. Krylova M.B. *Kul'turologiya obrazovaniya. Kul'turologicheskiy faktor* [Cultural studies of education. Cultural factor]. Moscow, Narodnoe obrazovanie Publ., 2000. 272 p. (In Russ.).
7. Lomov B.F. *Metodologicheskie i teoreticheskie problemy psikhologii* [Methodological and theoretical problems of psychology]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 444 p. (In Russ.).
8. Timonin A.I. *Kontseptual'nye osnovy sotsial'no-pedagogicheskogo obespecheniya professional'nogo stanovleniya studentov vuza* [The conceptual basis of socio-pedagogical support for the professional development of university students]. Kostroma, 2007. 216 p. (In Russ.).

9. Irving R. Culture shock: negotiating feelings in the field. *Anthropology Matters Journal*, 2007, IX (1). 11 p. (In Engl.).
10. Znikina L., Sedykh D., Bystray E., Yarotskaya L. The In and Outs of the Pragmatic Language Function in the Professional Community of Mining Engineers. *E3S Web of Conferences IVth International Innovative Mining Symposium*, 2019. (In Engl.). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41138204>.

УДК 378.147

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ УНИВЕРСАЛЬНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ СТУДЕНТОВ НЕЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ВУЗОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ ПО ФГОС 3++

*Мамонтова Наталья Юрьевна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, РФ). E-mail: [nataliamamontova@yandex.ru](mailto:nataliamamontova@yandex.ru)

В статье определены и рассмотрены педагогические условия формирования коммуникативной компетенции как универсальной в перспективе перехода системы высшего образования на новые стандарты обучения. Проанализированы изменения в структуре и содержании основной образовательной программы, а также новые требования к результатам ее освоения по дисциплине «Иностранный язык» в нелингвистическом вузе. Описаны способы создания оптимальной мотивации, особенности интеграции традиционных и инновационных методов для повышения эффективности обучения иностранному языку. Предложена концепция формирования универсальной коммуникативной компетенции на материалах учебных пособий, разработанных на кафедре иностранных языков в нелингвистическом вузе и используемых в качестве научно-методической платформы для реализации новых образовательных стандартов. Продемонстрировано, что модульно-тематическая структура учебных пособий обеспечивает возможности формирования коммуникативной компетенции во всех видах речевой деятельности, реализует гибкий подход к обучению и отвечает образовательным запросам обучающихся. Основные методы исследования в статье представлены в виде анализа, обобщения научной и психолого-педагогической литературы в области компетентного подхода к обучению, методики обучения иностранным языкам; а также конструирования учебно-методических разработок в соответствии с требованиями учебных программ. Организация работы над комплексом учебных пособий для обучения английскому языку студентов нелингвистического вуза рассматривается в качестве методологического материала исследования, а сами учебные пособия представлены в статье как результат исследования.

**Ключевые слова:** образовательные стандарты, универсальная коммуникативная компетенция, педагогические условия, учебная программа, оптимальная мотивация, учебное пособие.

## PEDAGOGICAL CONDITIONS OF FORMING THE UNIVERSAL COMMUNICATIVE COMPETENCE OF NON-LINGUISTIC UNIVERSITY STUDENTS WHILE TEACHING FOREIGN LANGUAGES ON FSES 3++

*Mamontova Natalya Yuryevna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Foreign Languages, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [nataliamamontova@yandex.ru](mailto:nataliamamontova@yandex.ru)

The pedagogical conditions of developing communicative competence as universal in the perspective of transition of the higher education system to new educational standards are defined and considered in the

article. Changes in the structure and content of the main educational program, as well as new requirements for the results of its development while teaching the discipline 'Foreign languages' in a non-linguistic university are analyzed. Some ways of creating optimal motivation and the features of integrating traditional and innovative methods of improving the effectiveness of foreign language teaching are also described in the article. The concept of forming a universal communicative competence based on the materials of students' books created at the Department of foreign languages in a non-linguistic university and used as a scientific and methodological platform for the implementation of new educational standards is proposed. It is demonstrated that the modular-thematic structure of students' books provides some opportunities for developing communicative competence in all types of speech activity, implements a flexible approach to teaching and meets the learning needs of students. The main research methods in the article are presented in the form of analysis, generalization of scientific, psychological and pedagogical literature in the field of competence-based approach to learning, methods of teaching foreign languages, as well as designing learning and methodological resources in accordance with the requirements of educational programs. The organization of work on a set of students' books for teaching English to students of a non-linguistic university is considered as a methodological material of the research, while the students' books themselves are presented in the article as the result of the research.

**Keywords:** educational standards, universal communicative competence, pedagogical conditions, educational program, optimal motivation, students' book.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-221-231

Модернизация системы высшего образования связана с реализацией компетентного подхода, поиском инновационных форм, методов и технологий обучения для адаптации учебного процесса к новым федеральным образовательным стандартам, согласно которым у обучающихся вузов формируются универсальные, общепрофессиональные и профессиональные компетенции. Новые стандарты предполагают изменения планируемых результатов освоения образовательной программы, введение термина «универсальные компетенции». Формулировки универсальных компетенций, единые для всех направлений подготовки, установлены Министерством науки и высшего образования Российской Федерации. Они предусматривают формирование у выпускников вузов системного и критического мышления, а также навыков в области разработки и реализации проектов, командной работы и лидерства, коммуникации, межкультурного взаимодействия, самоорганизации и саморазвития. Очевидно, что дисциплина «Иностранный язык» в нелингвистическом вузе предполагает возможности интеграции универсальных компетенций в зависимости от направления подготовки и этапа обучения. В данном исследовании обобщены аспекты формирования иноязычной коммуникативной компетенции УК-4, поскольку она приоритетно за-

креплена в учебной программе дисциплины «Иностранный язык» в нелингвистических вузах.

Современные исследования в области компетентного подхода, формирования универсальных и профессиональных компетенций представлены в трудах М. Д. Бершадской и коллег [1], Л. С. Зникиной [2], Е. И. Казаковой [4], Е. М. Рожневой [11] и др. Инновации сегодня касаются всех компонентов образовательного процесса; прежде всего, содержания образования, организации взаимоотношений субъектов учебно-воспитательного процесса, что нашло отражение в работах С. А. Золотаревой, М. В. Межовой [3], Н. В. Костюк [6], Д. В. Седых [15].

Цель данной статьи заключается в том, чтобы рассмотреть педагогические условия формирования иноязычной коммуникативной компетенции как универсальной; к ним мы отнесли актуализацию учебной программы дисциплины; создание оптимальной мотивации к преподаванию и изучению дисциплины; разработку учебно-методического обеспечения дисциплины «Иностранный язык» в нелингвистическом вузе.

В настоящее время методические советы вузов приступили к рассмотрению проектов образовательных программ, планируемых к реализации в новом учебном году. Актуализация учебных программ по дисциплине «Иностранный язык»

в лингвистическом вузе связана с оптимизацией их функционального наполнения для универсальной компетенции УК-4 «Коммуникация»: способен осуществлять деловую коммуникацию в устной и письменной формах на государственном и иностранном(ых) языке(ах). В первую очередь, необходимо сделать акцент на содержание дисциплины «Иностранный язык». Тенденции в российском высшем образовании и приоритеты регионального образования обеспечили включение актуальных для подготовки современного специалиста тем, они сопряжены с образовательной целью дисциплины в вузе – формирование у обучающихся готовности к функциональному владению иностранным языком, в том числе практическому использованию иностранного языка в академической сфере и будущей профессиональной деятельности. Темы объединены универсальными образовательными направлениями, такими как межличностная коммуникация, высшее образование в регионе, история и промышленность Кузбасса, потенциальные сферы профессиональной деятельности в промышленном регионе, экология и безопасность современных предприятий, роль иностранного языка в профессиональной деятельности специалиста. В программе учтены ключевые аспекты обучающей и воспитательной функции дисциплины, например формирование представления о перспективах региона как привлекательного ресурса для трудоустройства, что, по мнению авторов, будет вкладом в образовательную задачу Кузбасса, направленную на удержание выпускников в регионе получения образования. Процедуре будущего трудоустройства, разработке персонального комплекта документов выпускника для будущего трудоустройства и конкурентного позиционирования на рынке труда уделяется особое внимание при разработке содержания программы.

Специфика новых стандартов заключается в том, что составители образовательных программ имеют право самостоятельно проводить декомпозицию результата образования, разрабатывая матрицу компетенций. «Примерная основная образовательная программа не содержит индикаторов и дескрипторов универсальных компетенций, разработчики основных профессиональных образовательных программ самостоятельно проводят декомпозицию образовательного результата

в процессе разработки матрицы компетенций, отражающей логику формирования компетенций» [4, с. 129]. В исследуемой проблематике определение способов описания и идентификации результатов компетенций становится центральным вопросом, поскольку нормативными актами не определены критерии освоения компетенций. Речь идет об индикаторах достижения компетенций, это «обобщенные характеристики, уточняющие и раскрывающие структуру компетенции в виде действий, которые может выполнить выпускник, освоивший данную компетенцию. Наблюдаемые проявления индикаторов описываются дескрипторами. Дескрипторы – это предметные, конкретные результаты обучения, которые демонстрирует студент в ходе освоения компетенции» [1, с. 39]. Согласимся с М. Д. Бершадской и ее коллегами в том, что дескрипторы операционализируют формирование компетенции, в то время как индикаторы позволяют описать компетенцию инструментально через способы деятельности.

Вышеизложенное подчеркивает необходимость обстоятельного рассмотрения и описания компетентностных результатов образования как индикаторов достижения формируемой иноязычной коммуникативной компетенции и дескрипторов результатов обучения, которые, безусловно, не являются окончательными, а открыты для доработки на основании объективных выводов о практике их использования в учебном процессе. Деятельностная концепция формируемой компетенции реализуется в четырех видах речевой деятельности: аудирование, говорение, чтение, письмо. Индикаторами достижений компетенции по аспекту «аудирование» являются понимание устной (монологической, диалогической и полилогической) речи на иностранном языке в контексте повседневных, общекультурных и специальных коммуникативных ситуаций; соблюдение культурно-приемлемого стиля делового общения в образовательном, включая поликультурное, пространстве вуза для передачи информации в процессе взаимодействия с партнерами по коммуникации; применение цифровых технологий для развития умений воспринимать на слух (информационно-коммуникационные технологии, образовательные платформы и другие удаленные ресурсы). Дескрипторы в нашем описании зафиксированы в цикле «знать – уметь –

владеть», а конкретно обучающийся: знает особенности процесса восприятия информации на слух (понимание, анализ, удержание и воспроизведение информации); специфику социокультурного, вербального и невербального этикета; умеет распознавать фонетические, лексические, морфологические и синтаксические единицы, грамматические явления, формы и конструкции, стилистические особенности изучаемого языка; контекст использования языка; владеет способами развития фонематического слуха и объема слуховой памяти, языковой догадки, артикуляции, активного слушания; навыками фонетического чтения; вербального высказывания.

Аналогичным образом представлен аспект «говорение». Индикаторы достижения компетенции: осуществление общения на государственном и иностранном языках адекватно коммуникативной задаче и деловому этикету общения; ведение беседы-диалога с использованием вербальных и невербальных средств взаимодействия с партнерами; выступление с монологической / публичной речью на государственном и иностранном языке, например, в форме устной презентации, доклада на конференциях, учебных мероприятиях; использование цифровых ресурсов и технологий для создания коммуникативного продукта; владение стратегиями прогноза развития коммуникативной ситуации. Дескрипторы результатов обучения: знает академическую и деловую лексику в рамках изучаемых тем; речевой этикет; лексические, грамматические, фонетические особенности вербального высказывания; основы невербальной коммуникации; требования к презентациям, выступлениям и другим формам публичной речи; умеет в процессе коммуникации контролировать свои эмоции, проявлять эмпатию, толерантность, асертивность в коммуникативном диалоге, в межкультурном общении, в поликультурной среде вуза; владеет стратегиями и тактиками межличностной коммуникации (работа в команде, управление конфликтами, эмоциональный интеллект, мотивация, переговоры).

Чтение и понимание текстовых источников на государственном и иностранном языке в соответствии с коммуникативной задачей; использование цифровых технологий для поиска, извлечения и обработки необходимой информации; выполнение перевода академических текстов

с изучаемого иностранного языка на государственный язык и демонстрация умений обратного перевода рассматриваются как индикаторы для речевой деятельности «чтение». Дескрипторы результатов обучения: знает функциональные стили текстов и виды чтения: коммуникативное, профессионально ориентированное, изучающее, поисковое, просмотровое; умеет составлять, переводить и редактировать академические тексты: статьи, аннотации, рефераты, эссе, пересказы; владеет способами развития умений прогнозировать содержание текстов, использовать языковую догадку, критическую оценку изучаемых текстовых источников.

В завершение опишем аспект «письмо», представленный следующими индикаторами достижения компетенции: подготовка письменных высказываний на государственном и изучаемом иностранном языке для решения стандартных и творческих коммуникативных задач; ведение частной и деловой переписки с учетом особенностей стилистики и социокультурных различий, создание персонифицированных текстов; разработка персональных комплектов документов на государственном и изучаемом языке; использование цифровых технологий для развития письменной коммуникации: информационно-коммуникационные технологии, интернет-платформы. Дескрипторы результатов обучения: знает функциональные особенности коммуникативных стилей, формат письменных речевых коммуникаций, социокультурные особенности и деловой этикет письменной речи; умеет: моделировать содержание письменной речи в зависимости от цели коммуникации; выбирать лексически, грамматически и стилистически обоснованные речевые конструкции для наполнения контента письменного продукта; формулировать личные высказывания; владеет способами проверки адекватности письменного продукта в плане требований к актуальности, объективности и достоверности используемой информации.

В фокусе исследования уместно обратить внимание на методически обоснованное и оптимальное сочетание форм обучения в рамках организации учебной деятельности, таких как аудиторские формы обучения, обеспечивающие контактную работу обучающегося с преподавателем, и внеаудиторные формы обучения, позволяющие

индивидуализировать работу обучающегося. Занятия в аудитории строятся на индивидуальных формах работы (монологи, выступления, презентации); парных (диалоги, кросс-тестирование); групповых (полилоги, работа в малых группах, перекрестные опросы); коллективных (мозговой штурм, дискуссии, круглый стол, ролевые и деловые игры); фронтальных (опросы, диктанты, тестирование, обсуждения). Внеаудиторные формы обучения предполагают самостоятельную работу (подготовка к занятиям, выполнение домашних заданий), работа в цифровой образовательной среде); творческую работу (создание коммуникативного продукта в виде презентаций и др.); самообразовательную деятельность (электронные библиотечные ресурсы, учебные материалы на специализированных интернет-ресурсах, технологии перевернутого и смешанного обучения).

Что касается оценки сформированной компетенции, то практикуется комбинация разных форм и методов диагностики уровня и качества компетенции, например: тестирование, опросы, диктанты, речевые высказывания, письменные работы, аудирование с потенциальным выходом на говорение, закрепление результатов в письменной речи и другие формы работы. Однако разработка методик и критериев оценивания является предметом самостоятельного исследования, выходящего за рамки нашей работы, в данный момент это приоритетная задача для преподавателей иностранных языков.

Представленный выше материал наглядно демонстрирует потенциал для интеграции компетенции УК-4 с другими универсальными компетенциями и возможность моделировать образовательный результат согласно задачам обучения и запросам обучающихся. Мы объясняем это тем, что сами универсальные компетенции являются надпрофессиональными и рассматриваются как «система экстрапрофессиональных умений и навыков, наличие профессиональной культуры, знаний и опыта межкультурного общения, коммуникативной способности, то есть система универсальных знаний, что в комплексе позволяет реализовать профессиональные функции специалиста на качественно новом и высоком уровне» [2, с. 29]. Очевидно, что важнейшая роль образовательной среды вуза связана с повышением качества образования, в первую очередь, оно зависит

от обучающихся и преподавателей как непосредственных участников образовательного процесса. «С педагогической точки зрения качество образования связано в большей степени с реализацией учебно-воспитательного процесса, с выбором образовательных технологий, средств обучения, учебно-методических материалов, с профессиональной компетентностью педагога, его умением создать рабочую атмосферу в аудитории и наладить эффективную коммуникацию с обучающимися» [10, с. 88].

В логике наших дальнейших рассуждений подчеркнем, что деятельность преподавателя как форма педагогического обеспечения учебного процесса при реализации новых стандартов не менее актуальна, чем другие аспекты формирования универсальной иноязычной коммуникативной компетенции. Реализация компетентностного подхода, выбор форм и методов обучения закладывают основу педагогического обеспечения и расширяют образовательные горизонты для преподавателя иностранного языка, демонстрируют возможности гармонично сочетать традиционные и инновационные методы и подходы к обучению. Каждый метод обучения базируется на определенной интерпретации, видении, понимании языка и процессов обучения с точки зрения когнитивных и деятельностных аспектов компетентностного подхода в обучении и связан с мотивационным аспектом. Есть мнение, что наш век можно назвать эрой постметодики: большинство технологий и приемов в методике преподавания английского языка уже опробованы, можно утверждать, что сложно придумать новое, но преподаватели – это люди, находящиеся в постоянном поиске эффективных способов обучения, благодаря чему и появляются новые варианты уже известных методов. Рассмотрим методическую классику и инновации в деятельности педагога, сопровождающие формирование универсальной иноязычной компетенции.

К традиционным методам обучения можно отнести классический грамматико-переводной метод, который, к слову, не так уж и старомоден. Этот метод до сих пор используется преподавателями тогда, когда необходимо сделать детальный анализ грамматических правил и развить умения письменного перевода. Еще один зарекомендовавший себя метод – аудио-лингвальный, он реа-

лизуется через многократное повторение речевых моделей, большое внимание уделяется интонации, произношению. Его применение позволяет охватить все языковые аспекты: произношение, лексика, которая изучается в контексте, и грамматика. Эти методы хорошо работают в сочетании с так называемым современным стандартным методом коммуникативного обучения языку. В нем реализуются языковые аспекты обучения говорению и социокультурный фактор. Иностраный язык сегодня призван обеспечить функциональность коммуникации, она связана с тем, что иностранный язык, чаще всего английский, изучается как средство интернационального общения, а не как язык, который используется в какой-то конкретной, отдельно взятой стране. «В современном мире стало главным не изучение местных социокультурных обычаев, а формирование межкультурной компетенции, то есть способности устанавливать межкультурные отношения независимо от культуры, связанной с используемым языком, учитывая различия и неоднозначность, свойственные коммуникации вообще» [3, с. 211]. Все чаще говорят о глобальном английском или английском 2.0, о том, что английский язык больше не принадлежит носителям языка, а используется как инструмент межличностной, деловой и профессиональной коммуникации.

Ценным инструментом для повышения качества обучения в фокусе деятельности преподавателя являются инновационные методики на основе удаленных образовательных платформ, информационно-коммуникационных обучающих технологий, нетворкинг (социальные сети, платформы для общения, языковой обмен онлайн) и мультимедийные средства. Это соотносится с актуальным сегодня термином «цифровизация образования»: доступ к базам данных и информационно-поисковым системам, библиотечным каталогам, англоязычным сайтам, где размещена актуальная аутентичная информация. На наш взгляд, цифровизация образования должна быть связана с поиском оптимального баланса между виртуальным и «живым» общением. В этом отношении мы согласны с точкой зрения ректора Московского государственного университета им. В. М. Ломоносова В. А. Садовниченко, справедливо считающего, что «настоящее образование невозможно без диалога учителя

и ученика глаза в глаза, без вопросов и ответов; без живого человеческого общения. Заменить учителя его высокотехнологичным воспроизведением – значит лишить процесс обучения жизненной силы. С экрана компьютера можно получить информацию, много информации, но энергии для интеллектуального роста, то есть для настоящего обучения, электронные ресурсы не дают. Человек может получить её только от человека» [12, с. 7–8].

Использование цифровых технологий обучения в образовательном процессе ценно тем, что в цифровой среде проще проанализировать информацию, а потом получить точное решение автономно, в процессе цифровизации фундаментально меняются сама структура обучения и организация образовательного процесса. «Методически цифровизация системы образования опирается на новые образовательные стандарты, используя компетентностный подход. Цифровизация высшего образования внесет изменения в квалификационные требования к профессорско-преподавательскому составу, изменению роли педагога» [13, с. 108]. Задача цифровизации – сделать процесс обучения гибким, это согласуется с мыслью о том, что современные преподаватели, используя электронную образовательную среду, динамичные интерактивные технологии обучения, вряд ли откажутся от использования активных методов обучения на практических аудиторных занятиях.

Например, метод изучения реальных ситуаций (практических и обучающих кейсов) позволяет развивать аналитические, практические, творческие, коммуникативные, социальные способности обучающихся, что как раз и соответствует задачам формирования универсальной коммуникативной компетенции в рамках новых образовательных программ. Другими методами формирования универсальной коммуникативной компетенции являются: метод мозговой атаки как оперативный метод решения проблемы; брифинг как краткая пресс-конференция, посвященная одному вопросу в режиме прямого диалога; метод портфолио как современная образовательная технология, в основе которой лежит метод аутентичного оценивания результатов образовательной и профессиональной деятельности. Еще один метод, который делает процесс обучения увлека-

тельным и отвечающим интересам обучающихся, привлекает внимание современного педагога. Это эдьютейнмент (edutainment), английский термин, полученный при слиянии слов **education** (обучение) и **entertainment** (развлечение), или в другом варианте это геймификация обучения. Бесспорно, возможности и положительные результаты игры как приема в обучении безграничны, учебные игры способствуют совершенствованию профессиональных и личностных качеств обучающихся. Таким образом, цифровизация университетского образования не противоречит задаче преподавать живой язык, для этого, благодаря современным методикам обучения иностранным языкам, создаются условия, максимально приближенные к условиям реального общения, они обеспечивают индивидуальный подход к обучающимся, поощряют их активную роль в обучении.

Педагогическое обеспечение, безусловно, связано с самим преподавателем, педагог как личность должен быть интересен студентам, им необходимо видеть его поддержку и поощрение, умение увлечь и мотивировать на учебу. Исключительная важность учебной мотивации обсуждается на всех уровнях образования, а мотивация изучения языков связана с требованиями времени, конкурентоспособностью в профессии, личными мотивами. Несомненно, персонификация учебной мотивации является серьезным побудителем для повышения интереса, она предполагает индивидуальный и точечный подход к каждому обучающемуся. Преподавателю необходимо учиться эффективно управлять успешной мотивацией обучающихся, и для этого исследуется педагогический опыт, например связанный с использованием современных технологий. С точки зрения практикующего преподавателя скажем, что мотивация для педагога важна не меньше, чем для обучающегося.

В первую очередь, мы считаем, что важно обеспечить условия для реализации педагога в профессиональном плане через стратегию развития его карьеры (предположим, в плане конкретных достижений по этапам его деятельности), формировать готовность преподавателя к реализации управленческих компетенций не только в вертикальной, но и линейной перспективе. Далее, нам импонирует понятие «индивидуальная инновационная траектория преподавателя» как

«стратегия профессионального развития преподавателя, при которой он открыт для знакомства, апробации и применения в повседневной практике инновационных форм работы, направленных на повышение эффективности его деятельности» [5, с. 112]. Перспективным с точки зрения профессиональной и эмоциональной поддержки педагога видится и поощрение педагогического творчества преподавателя, благоприятная рабочая атмосфера; ориентированность на научную деятельность; техническая оснащенность педагогического процесса и вуза в целом.

Сегодня следует говорить о необходимости поддержания оптимальной учебной мотивации в образовательном процессе вуза, оптимальные результаты достигаются путем установления баланса между внутренней и внешней мотивацией, а также компонента положительной мотивации, выбора оптимального для каждого обучающегося темпа изложения учебного материала; когнитивного компонента, накопления и анализа учебного опыта, информации, формирования профессионального тезауруса; рефлексивного компонента, осознания необходимости владения иностранным языком, объективного оценивания результатов обучения. Оптимальная мотивация – это не только похвала и поощрение, но и конструктивная критика. Когда говорят о создании условий для положительной мотивации, предполагают, что обучающиеся получают комфортные, доброжелательные условия для учебы. Подходит ли это для всех обучающихся – вопрос для педагогического обсуждения, но, исходя из опыта преподавания английского языка в вузе, осмелимся утверждать, что и отрицательная мотивация может давать положительные результаты. Педагогу важно убедиться, что у обучающегося не остался негативный опыт в памяти, поскольку порог чувствительности к чужим словам и мнениям у всех людей разный. Дисциплина «Иностранный язык» осваивается в достаточно сензитивный учебный период, особенно в начале обучения, когда происходят важные психолого-педагогические, когнитивно-стилевые изменения, поэтому деструктивные ситуации, похожие на эмоции культурного шока, от эйфории до фрустрации, могут свести к нулю все достижения и результаты обучения. В любом случае преподавателю рекомендуется проработать положения, на которых основана используемая

им методика преподавания, поскольку восприимчивость обучающихся к тому или иному методу или способу обучения во многом зависит от образовательного уровня, личностных характеристик, уровня сформированности мотивации.

Деятельность преподавателя подразумевает разработку методического обеспечения учебной дисциплины (методических рекомендаций, учебников, учебных пособий), которое представлено как результат научно-методической, исследовательской деятельности преподавателя вуза. Его создание включает «тщательный отбор учебных материалов, видов деятельности, лексического, грамматического и текстового содержания учебных заданий, контроль качества освоения дисциплины, выявление, анализ и решение учебных, психологических проблем, развитие индивидуальных особенностей обучающихся» [9, с. 133], позволяет адаптировать учебный материал под конкретную задачу обучения. Предлагаем рассмотреть авторскую концепцию формирования универсальной компетенции УК-4 на материалах учебных пособий по обучению английскому языку в нелингвистическом вузе [7; 8; 14]. Учебные пособия соответствуют требованиям новых образовательных стандартов, обладают высоким мотивационным потенциалом и рекомендованы к применению в образовательном процессе нелингвистического вуза. Унифицированной целью учебных пособий является обучение функциональному использованию английского языка в академической и профессиональной сфере обучающегося. Учебный материал пособий формирует у обучающихся представления о работе современного специалиста в сфере бизнеса, экономики и менеджмента; развивает устойчивый интерес к личностному и профессиональному развитию обучающихся для успешной карьеры; гармонично включает обучение межкультурным особенностям и поликультурным аспектам профессионального общения. Тематика учебных пособий представлена оптимальными модулями: бизнес и коммуникация, трудоустройство и интервью, карьера и развитие, компании и предприятия, управление и стили управления, карьера в сфере будущей профессии – в учебном пособии «Английский язык для специалистов в сфере бизнеса, экономики и менеджмента» [8, с. 200–201]; межкультурная коммуникация и культурная компетенция, полилингвальная среда

как социокультурный феномен в международном общении, деловой этикет и межкультурное общение – в учебном пособии «Деловой иностранный язык в поликультурном профессиональном общении» [14, с. 3]; межличностная и управленческая коммуникация – в учебном пособии «Английский язык для современных специалистов: межличностная и управленческая коммуникация» [7, с. 3].

Прикладной характер учебных материалов позволяет нивелировать проблему дефицита языковой практики за счет средств создания искусственной мотивации как оптимальной в ходе реализации деятельностного подхода к формированию иноязычной коммуникативной компетенции. Комплекс упражнений включает аутентичные материалы и авторские разработки, ориентированные на развитие видов речевой деятельности, которые сопряжены с индикаторами достижения компетенции и их дескрипторами. Обратимся к примерам реализации деятельностного подхода к формированию коммуникативной компетенции, которые в учебных пособиях представлены разделами ‘Activity’ (задания для развития видов речевой деятельности) [8], ‘Interactive task’ (интерактивные задания) [8]. Для развития навыка аудирования используются аутентичные материалы с учебным аудио- и видеосопровождением, говорение интегрировано в многочисленные коммуникативные задания, начиная от стандартных диалогов и заканчивая коммуникативной грамматикой и коммуникативным чтением (close reading, **scanning**, **skimming**) **в сочетании с письменными заданиями** (CV, cover letters, summaries, self-presentations). Особое внимание уделяется активным методам обучения в виде ролевых игр, изучения кейсов [7; 8]. Важным методическим приемом является завершение работы по каждому модулю разделом ‘Assessment’ (оценивание) [8], обеспечивающим унификацию методики оценивания для преподавателя и возможность самооценивания для обучающихся как в форме текущего оценивания лексико-грамматических умений, так и в качестве материалов для подготовки к промежуточному оцениванию (**Examination self-check file**) [7]. **Аналогичную задачу решает** раздел ‘Activities and tests’ [7] с материалами для развития умений публичной речи, лексико-грамматическими тестами для самостоятельной работы (**Vocabulary self-checks**), **контрольны-**

ми вопросами для оценки умений устной речи (Speaking questions self-checks). Конструктивное решение вопроса соотношения теории и практики в обучении иностранным языкам предложено в двуязычном формате учебного пособия как поликультурного тренинга [14], где большая часть теоретических положений представлена на русском языке, включая контрольные вопросы по усвоению изучаемого материала, а практические задания, за некоторыми исключениями, на английском. Сформированность умений поликультурного общения оценивается с помощью специально разработанных коммуникативно ориентированных тестов (Cross-cultural quizzes).

Разработанный комплект учебных материалов рекомендуется к использованию в учебном процессе по новым образовательным стандартам. Методическая и структурная организация учебных пособий позволяет преподавателям и обучающимся эффективно моделировать последовательность работы на занятиях и планировать самостоятельную и домашнюю работу. Использование учебных пособий в процессе формирования иноязычной коммуникативной компетенции как универсальной в техническом вузе оптимально дополняет важные функции образовательной среды вуза: учебную (формирование коммуникативного опыта в сферах межличностной, межкультурной, профессиональной коммуникации); воспитательную (развитие толерантного отношения в межличностных и межкультурных коммуникациях, в том числе в полилингвальной образовательной среде вуза); развивающую (мотивацию интеллектуального и эмоционального потенциала, способность получать и самостоятельно добывать знания в ходе освоения дисциплины).

Необходимо отметить, что все учебные пособия доступны в цифровом формате, но, по нашему мнению, невозможно войти в аудиторию к обучающимся без печатных учебных материалов. Более того, создание цифрового образовательного продукта, его апробация в учебном процессе требует дополнительного времени, а качество учебного процесса во многом зависит от материалов, которые преподаватель использует на текущем занятии. Личный опыт автора статьи позволяет утверждать, что печатные учебные издания обучающиеся используют не меньше, чем цифровые ресурсы.

Итак, можно сделать вывод о том, что формирование универсальной иноязычной компетенции УК-4 развивает коммуникативный потенциал студентов для освоения и запоминания лексики, грамматики, произношения; понимания высказываний на иностранном языке в процессе общения; выбора стратегии ролевого поведения в коммуникативной ситуации; анализа особенностей вербальной и невербальной коммуникации; освоения опыта межкультурного взаимодействия; поиска, обработки, представления учебной информации; работы с академическими / учебными лингвистическими материалами; приобретения опыта письменной коммуникации; синтеза личностных качеств и профессиональных умений для общения; использования в обучении современной информационно-образовательной среды; объективной оценки академических достижений и качества обучения.

Резюмируя изложенное, отметим, что педагогические условия формирования универсальной компетенции УК-4 Коммуникация, рассмотренные в статье, успешно реализуются в учебном процессе нелингвистического вуза. Например, обновление учебной программы в контексте новых образовательных стандартов обеспечило как модернизацию содержания обучения, так и разработку конкретных индикаторов достижения и дескрипторов для формируемой компетенции, что значительно упрощает унификацию оценки результатов обучения. Вместе с тем разработка критериев оценивания уровней сформированности компетенции, детальная проработка индикаторов и дескрипторов для всех уровней обучения по дисциплинам, реализуемым кафедрами иностранных языков в нелингвистических вузах, являются перспективными направлениями дальнейших исследований в этой области для обеспечения преемственности обучения. Компетентностная основа новых стандартов интегрирует традиционные методы обучения в инновационные интерактивные технологии, на их основе разработаны современные учебные пособия, которые содержательно и методически соответствуют требованиям ФГОС3++, обеспечивают качественный научно-методический, мотивационный ресурс и интерактивную платформу для новых технологий формирования универсальных компетенций.

## Литература

1. Бершадская М. Д., Серова А. В., Чепуренко А. Ю., Зима Е. А. Компетентностный подход к оценке образовательных результатов: опыт российского социологического образования // Высшее образование в России. – 2019. – Т. 28, № 2. – С. 38–50. DOI: 10.31992/0869-3617-2019-28-2-38-50.
2. Зникина Л. С. Профессионально-коммуникативная компетенция как фактор повышения качества образования менеджеров: дис. ... д-ра пед. наук. – Кемерово, 2005. – 406 с.
3. Золотарева С. А., Межова М. В. Обучение говорению как виду речевой деятельности в контексте международного взаимодействия студентов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 207–212. DOI: 10.31773/2078-1768-2019-48-207-212.
4. Казакова Е. И., Тарханова И. Ю. Оценка универсальных компетенций студентов при освоении образовательных программ // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 5. – С. 127–135. DOI: 10.24411/1813-145X-2018-10164.
5. Козаренко О. М. Индивидуальная инновационная траектория преподавателя иностранного языка // Вестн. ТГПУ. – 2019. – № 5. – С. 109–116. DOI: 10.23951/1609-624X-2017-5-109-116.
6. Костюк Н. В. Позитивная мотивация к обучению как фактор выстраивания учебно-профессиональной траектории студентов вузов сферы культуры и искусств // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 47–53.
7. Мамонтова Н. Ю. Английский язык для современных специалистов: межличностная и управленческая коммуникация. – Кемерово: КузГТУ, 2016. – 181 с.
8. Мамонтова Н. Ю. Английский язык для специалистов в сфере бизнеса, экономики и менеджмента. – Кемерово: КузГТУ, 2019. – 206 с.
9. Общеввропейские компетенции владения иностранным языком: Изучение, обучение, оценка. – М.: Москов. гос. лингвист. ун-т, 2005. – 247 с.
10. Ратнер Ф. Л., Тихонова Н. В. Качество образования: педагогический аспект // Высшее образование в России. – 2019. – Т. 28, № 12. – С. 87–96. DOI: 10.31992/0869-3617-2019-28-12-87-96.
11. Рожнева Е. М. Формирование универсальных компетенций студентов технического вуза при обучении иноязычному общению // Теоретические и прикладные аспекты лингвообразования: сб. науч. ст. / под ред. Л. С. Зникиной. – Кемерово: КузГТУ, 2019. – С. 8–14.
12. Садовничий В. А. Университеты, общество и будущее человечества // Вестн. ВГУ. Сер.: Проблемы высшего образования. – 2019. – № 2. – С. 5–14.
13. Сафуанов Р. М., Лехмус М. Ю., Колганов Е. А. Цифровизация системы образования // Вестн. УГНТУ. Наука, образование, экономика. – 2019. – № 2 (28). – С. 108–113. DOI: 10.17122/2541-8904-2019-2-28-108-113.
14. Седых Д. В., Мамонтова Н. Ю. Деловой иностранный язык в поликультурном профессиональном общении. – Кемерово: КузГТУ, 2017. – 120 с.
15. Седых Д. В. Педагогическое обеспечение процесса обучения студентов вуза в полилингвальной образовательной среде: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Кемерово, 2019. – 24 с.

## References

1. Bershadskaya M.D., Serova A.V., Chepurenko A.Yu., Zima E.A. Kompetentnostnyy podkhod k otsenke obrazovatel'nykh rezul'tatov: opyt rossiyskogo sotsiologicheskogo obrazovaniya [Competence-based Approach to the Evaluation of Learning Outcomes: Russian Experience in Sociological Education]. *Vysshee obrazovanie v Rossii [Higher Education in Russia]*, 2019, vol. 28, no. 2, pp. 38-50. (In Russ.). Doi: 10.31992/0869-3617-2019-28-2-38-50.
2. Znikina L.S. *Professional'no-kommunikativnaya kompetentsiya kak faktor povysheniya kachestva obrazovaniya menedzherov: dis. ... doktora ped. nauk [Professional and communicative competence as the factor of improving the quality of management education. Dr of Pedagogical Sciences Diss.]*. Kemerovo, 2005. 406 p. (In Russ.).
3. Zolotareva S.A., Mezheva M.V. Obuchenie govoreniyu kak vidu rechevoy deyatel'nosti v kontekste mezhhdunarodnogo vzaimodeystviya studentov [Teaching Speaking as the Type of Speech Activity in the Context of the International Interaction of Students]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'turi i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 207-212. (In Russ.). Doi: 10.31773/2078-1768-2019-48-207-212.
4. Kazakova E.I., Tarkhanova I.Yu. Otsenka universal'nykh kompetentsiy studentov pri osvoenii obrazovatel'nykh program [Assessment of Students' Universal Competences when Mastering Educational Programs]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]*, 2018, no. 5, pp. 127-135. (In Russ.). Doi: 10.24411/1813-145X-2018-10164.

5. Kozarenko O.M. Individual'naya innovatsionnaya traektoriya prepodavatelya inostrannogo yazyka [Individual innovative trajectory of a foreign language teacher]. *Vestnik TGPU [TSPU Bulletin]*, 2019, no. 5, pp. 109-116. (In Russ.). Doi: 10.23951/1609-624X-2017-5-109-116.
6. Kostyuk N.V. Pozitivnaya motivatsiya k obucheniyu kak faktor vystraivaniya uchebno-professional'noy traektorii studentov vuzov sfery kul'tury i iskusstv [Positive motivation to learn as a factor in building the educational and professional trajectory of students of higher education institutions in the sphere of culture and arts]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo state University of culture and arts]*, 2019, no. 48, pp. 47-53.
7. Mamontova N.Yu. *Angliyskiy yazyk dlya sovremennykh spetsialistov: mezhlichnostnaya i upravlencheskaya kommunikatsiya [English for modern specialists: Interpersonal and Management communication]*. Kemerovo, KuzGTU Publ., 2016. 181 p. (In Engl.).
8. Mamontova N.Yu. *Angliyskiy yazyk dlya spetsialistov v sfere biznesa, ekonomiki i menedzhmenta [English for specialists in business, economics and management]*. Kemerovo, KuzGTU Publ., 2019. 206 p. (In Engl.).
9. *Obshcheevropeyskie kompetentsii vladeniya inostrannym yazykom: Izuchenie, obuchenie, otsenka [The Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment]*. Moscow, Moscow State Linguistic University Publ., 2005. 247 p.
10. Ratner F.L., Tikhonova N.V. Kachestvo obrazovaniya: pedagogicheskiy aspekt [Quality of Education: Pedagogical Aspect]. *Vyshee obrazovanie v Rossii [Higher Education in Russia]*, 2019, vol. 28, no. 11, pp. 87-96. (In Russ.). Doi: 10.31992/0869-3617-2019-28-12-87-96.
11. Rozhneva E.M. Formirovanie universal'nykh kompetentsiy studentov tekhnicheskogo vuza pri obuchenii inoyazychnomu obshcheniyu [Formation of universal competencies of technical University students in teaching foreign language communication]. *Teoreticheskie i prikladnye aspekty lingvoobrazovaniya: sb. nauch. st. [Theoretical and applied aspects of language education. Collection of scientific articles]*. Edited by L.S. Znikina. Kemerovo, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University Publ., 2019, pp. 8-14.
12. Sadovnichiy V.A. Universitety, obshchestvo i budushchee chelovechestva [Universities, Society and the Future of Mankind]. *Vestnik VGU [VSU Bulletin]*, 2019, no. 2, pp. 5-14. (In Russ.).
13. Safuanov R.M., Lekhmus M.Yu., Kolganov E.A. Tsifrovizatsiya sistemy obrazovaniya [Digitalization of the education system]. *Vestnik UGNTU. Nauka, obrazovanie, ekonomika [Bulletin USPTU. Science, education, economy. Series economy]*, 2019, no. 2 (28), pp. 108-113. (In Russ.). Doi: 10.17122/2541-8904-2019-2-28-108-113.
14. Sedykh D.V., Mamontova N.Yu. *Delovoy inostranny yazyk v polikul'turnom professional'nom obshchenii [Business foreign language in multicultural professional communication]*. Kemerovo, KuzGTU Publ., 2019. 120 p. (In Russ and Engl.).
15. Sedykh D.V. *Pedagogicheskoe obespechenie protsessa obucheniya studentov vuza v polilingval'noy obrazovatel'noy srede: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Pedagogical support of the process of teaching University students in a multilingual educational environment. Author's abstract of diss. PhD in pedagogy]*. Kemerovo, 2019. 24 p.

УДК 78.03

## ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРОФЕССОРА В. В. КИТОВА ПО ПОДГОТОВКЕ РУКОВОДИТЕЛЕЙ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ КАНОНИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

*Лесовиченко Андрей Михайлович*, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры народной художественной культуры и музыкального образования, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: lesovichenko@mail.ru

Статья посвящена проблемам подготовки руководителей оркестров народных инструментов на примере деятельности профессора Восточно-Сибирского государственного института культуры (ВСГИК), заслуженного работника культуры РФ Виктора Васильевича Китова. В системе музыкаль-

ного образования подготовка специалистов для народно-инструментальных коллективов занимает особое место. Относительно молодая по возрасту образовательная подготовка здесь воспринимается как наследие многовековой национальной культуры. В определённом смысле она действительно является реформированным вариантом древней традиции. Ни одна из существовавших моделей обучения музицированию не могла иметь полного соответствия её задачам, поскольку здесь применялись необычные для академической педагогики способы игры, а инструменты долго не имели однозначных стандартов. Весьма неустойчивым был репертуар. Вместе с тем использование характерных для симфонического оркестра принципов коллективного исполнительства настраивало на формирование аналогичных методических подходов в обучении. Однако остались особенности, которые и сейчас делают педагогический процесс в освоении народных инструментов не вполне тождественным другим музыкальным специальностям. Базовыми центрами подготовки специалистов на уровне высшего образования оказываются институты культуры, задачей которых является обучение будущих руководителей самодеятельных оркестров и ансамблей. Выпускники именно этих вузов преобладают в сообществе народников и количественно, и в плане формирования ценностных приоритетов.

Так сложилось, что на огромной территории Восточной Сибири важным центром народно-инструментального образования является ВСГИК в городе Улан-Удэ. Здесь сформировалась признанная школа подготовки народников, несомненным лидером которой на протяжении более 35 лет (с 1976 по 2012) был профессор В. В. Китов. Благодаря этому педагогу всгиковская школа стала уникальной в России. За годы преподавания дирижирования он выработал систему методических средств, позволяющую добиться необходимого минимума дирижёрских навыков у всех студентов, приступающих к обучению, при любых исходных данных, далеко не всегда богатых. Творчество Китова ценно в плане применения существующих канонических моделей к музыкальному материалу народов Сибири. Он обеспечил в институте обучение игре на бурятских и якутских народных инструментах на профессиональном уровне, организовав соответствующую материальную базу и создание нужных музыкальных сочинений.

Вклад В. В. Китова в развитие народно-инструментального искусства Сибири весьма велик. Его деятельность органично вписывается в систему национального канонического творчества и создает фундамент для развития профессионализма будущих дирижеров – руководителей народно-инструментальных коллективов. Уже сейчас очевидно, что импульс, заданный его трудами и профессиональной деятельностью, будет ощущаться ещё многие годы.

**Ключевые слова:** музыкальная культура Сибири, народные музыкальные инструменты, традиция, музыкальное образование, Бурятия, Якутия, профессиональная подготовка дирижера, дирижёрский профессионализм.

## PROFESSOR V.V. KITOV'S ACTIVITY IN TRAINING THE LEADERS OF FOLK INSTRUMENTAL GROUPS AS A MANIFESTATION OF THE CANONICAL NATURE OF ARTISTIC CULTURE

*Lesovichenko Andrey Mikhaylovich*, Dr of Culturology, PhD in Art History, Professor, Professor of Department of Folk Art Culture and Music Education, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: lesovichenko@mail.ru

The article is devoted to the problems of training the managers of folk instrument orchestras on the example of the activity of V.V. Kitov, a professor of the East Siberian State Institute of Culture (ESSIC). In the system of music education, training the specialists for a folk orchestra occupies a prominent place. Relatively recent in age, educational training is perceived here as a legacy of a centuries-old national culture, its canonical centre. It is indeed a reformed version of an ancient tradition. At the same time, the use of a symphony orchestra set up the formation of similar methodological approaches in training. However, there are features that still make the pedagogical process of mastering folk instruments not quite identical to other musical specialties.

The basic centers for training the specialists at the level of higher education are cultural institutions, whose task is to train future leaders of amateur orchestras and ensembles.

It so happened that in the vast territory of Eastern Siberia, an important center of folk instrumental education is the ESSIC in Ulan-Ude. There is a recognized school of undisputed leader Professor V.V. Kitov. Thanks to him this school became unique in Russia. Over the years of teaching the conducting, he developed a system of methodological tools that allows to achieve a necessary minimum of conducting skills for all students who start training, with any initial data, which is not always efficient. Kitov's work is valuable in terms of applying the existing canonical models to the Siberian musical material. He provided training at the Institute of Buryat and Yakut Folk Instruments on professional level, organizing the appropriate material base and creating the necessary musical compositions.

**Keywords:** musical culture of Siberia, folk musical instruments, tradition, musical education, Buryatia, Yakutia, professional training the conductor, conducting professionalism.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-231-238

В системе музыкального образования нашей страны есть специфическая область, существующая далеко не везде – подготовка специалистов для народно-инструментальных коллективов. При этом что национальные инструменты есть практически у всех народов, обучение на них в академическом плане может не осуществляться, если не сложилась система сценической оркестровой практики, для которой необходимы кадры. В России такая практика сложилась и заняла важное место в концертной жизни [14]. Относительно молодая по возрасту образовательная подготовка здесь воспримается как наследие многовековой национальной культуры, её канонический стержень [5]. Это своеобразный реформированный вариант древней традиции [8].

Источником реформы стал эксперимент В. В. Андреева по созданию концертного домрово-балалаечного оркестра. Эксперимент оказался на редкость удачным [12]. Буквально за считанные годы вся Россия наполнилась коллективами такого рода [1], а массовое распространение оркестров, их популярность привели к появлению специфических форм музыкального образования. Ни одна из существовавших до сих пор моделей обучения музицированию не могла иметь полного соответствия новым задачам, поскольку здесь применялись необычные для академической педагогики способы игры. Причём инструменты долго не имели однозначных стандартов, весьма неустойчивым был репертуар. Вместе с тем использование характерных для симфонического оркестра принципов коллективного исполнительства настраивало на формирование аналогичных

методических подходов в обучении. Как показала история, развитие народно-инструментального образования происходило именно по консерваторскому типу [2; 3]. Однако остались особенности, которые и сейчас делают педагогический процесс освоения народных инструментов не вполне тождественным другим музыкальным специальностям [4]. Дело в том, что слушатель у народных редко бывает из круга любителей оперно-симфонической музыки. Соответственно, иначе формируется репертуар, иначе понимается ценность музыкального творчества [13]. Здесь меньше других «заворожены» именами композиторов-классиков, но при этом практически не стремятся к содержательным обновлениям, предпочитая находится в художественной парадигме, сложившей в первой половине XX века. Если оперно-симфоническое искусство в тех или иных формах имеет инновационный вектор развития, то народно-инструментальное музицирование проявляет каноническую природу. Экспериментальные опыты, предлагаемые композиторами, здесь зачастую отторгаются, если не соответствуют канону (о соотношении простой традиции, канона и инновации – [9]). Если же предлагаемая новая музыка канонична, отвечает привычному вкусу, её с удовольствием включают в репертуар, в отличие от музыкантов оперно-симфонической ориентации, считающих подобное творчество вторичным и эпигонским.

Нельзя не отметить ещё одну особенность народно-инструментального творчества: оно до сих пор остаётся преимущественно прерогативой любительских и учебных коллективов [6; 7].

Концертирующие профессионалы относительно малочисленны. Таким образом, базовыми центрами подготовки специалистов на уровне высшего образования оказываются институты культуры, задачей которых является обучение будущих руководителей самостоятельных оркестров и ансамблей народных инструментов. Выпускники именно этих вузов преобладают в сообществе народников и количественно, и в плане формирования ценностных приоритетов.

Так сложилось, что на огромной территории Восточной Сибири важным центром народно-инструментального образования является Восточно-Сибирский государственный институт культуры в городе Улан-Удэ. Здесь сложилась признанная школа подготовки народников, несомненным лидером которой на протяжении более 35 лет (с 1976 по 2012) был профессор В. В. Китов [10; 11]. Благодаря этому педагогу всгиковская школа стала уникальной в России: его усилиями подготовка в области народно-инструментального музицирования перестала быть только русской. Здесь сформировалась система обучения для бурятских и якутских народных коллективов.

Профессор В. В. Китов преподавал разные предметы: оркестровый класс, дирижирование, инструментовку, оркестровую литературу, чтение оркестровых партитур, руководство дипломными работами, игру на баяне. Особое внимание уделял дирижированию. Для специальности «Руководитель самодеятельного оркестрового коллектива» это ключевой предмет. Выпускник ориентирован, прежде всего, на организацию оркестров и ансамблей, а умение дирижировать – необходимый навык. Из класса В. В. Китова вышли более сотни музыкантов, большинство из которых так или иначе реализуют на практике подготовку, полученную в студенчестве. Некоторые сами стали успешными руководителями. Особенно выделяются известные в Бурятии артисты – О. В. Огнев, Н. Б. Осипов.

Подготовка дирижёра народного оркестра – процесс сложный. Учитывая, что приступают к обучению этой профессии в институте культуры молодые люди, зачастую имеющие совсем малый музыкальный и жизненный опыт, – сложный вдвойне. Необходимо сформировать умение обеспечивать метроритмическую устойчивость в звучании произведения так, чтобы в начале и в конце звучащей пьесы темп был оди-

наковый, а если сдвигался, то только в соответствии с указаниями автора композиции. Дирижёр должен уметь сбалансировать громкость звучания всех инструментов, обеспечивая приоритет ведущим голосам. Это очень непростые, но технически решаемые задачи. Сложнее научить выявлять в произведении дополнительные смыслы и строить самостоятельную исполнительскую концепцию, то есть создавать «лица необщее выражение». Тут нужна одарённость студента, к которой необходимо добавить большую музыкальную грамотность и общекультурную эрудицию, без которых не получается настоящий профессиональный дирижёр.

В. В. Китов за годы преподавания дирижирования сформировал систему методических средств, позволяющую добиться выработки необходимого минимума дирижёрских навыков у всех студентов, приступающих к обучению при любых исходных данных, далеко не всегда богатых. Эта стабильность в педагогическом процессе и обеспечила результативность обучения в классе В. В. Китова. В отдельных, наиболее ярких случаях его ученики демонстрируют настоящие «жемчужины» исполнительского мастерства.

К примеру, в начале июня 2019 года во ВСГИКе состоялся концерт оркестра «Забайкалье». Студенты института, другие музыканты города выступили под управлением заслуженного деятеля искусств РФ и Бурятии, профессора О. В. Огнева с программой «Зову тебя Россию...», посвящённой 90-летию юбилею Л. Г. Зыкиной. Оркестр много аккомпанировал блестящей молодой певице Валентине Соломенниковой, играл оркестровые композиции. Во всём чувствовалась зрелость стиля, сыгранность, гибкая реакция на жест дирижёра, серьёзная сосредоточенность. Было понятно, что руководитель – не просто неизбежный элемент совместного музицирования, но настоящий лидер творческой жизни института. Встав за пультом, Олег Огнев сумел стянуть к себе энергию всех участников, направив её на решение творческой задачи. Огнев – ученик и непосредственный преемник В. В. Китова, принявший от него богатейшую традицию учебного оркестра ВСГИКа, сложившуюся в 1960-е годы, и сам уже давно ставший авторитетным мастером, одним из самых уважаемых дирижёров Восточной Сибири. Важно то, что он развивает идеи, переданные ему от пред-

шествеников. Идеи эти сводятся не только, да и не столько к технологии инструментального интонирования. Для Огнева, как и для его учителя, главное – выражение гражданской позиции, национальной убеждённости. Музыканты-народники, дирижёры прежде всего ощущают себя носителями русского духа, той великой музыкальной традиции, которая восходит к древнему Бояну. Поэтому величественным представляется подход к образу России. Народники не очень тяготеют к инокультурным музыкальным ресурсам, хотя готовы играть некоторые переложения сочинений зарубежных композиторов. Когда же содержание программы связано с темой Родины, они чувствуют себя наиболее естественно и органично. Это передал В. В. Китов всем своим ученикам, включая О. В. Огнева.

По-другому, но не менее выразительно выступает ансамбль (в настоящее время – театр народной музыки и танца) «Забава», действующий под управлением своего создателя и бессменного руководителя Н. Б. Осипова. Это профессиональный коллектив, никогда не покидавший студенческой среды. Ансамбль имеет и танцевальную, и вокальную, и инструментальную части, выступающие практически всегда вместе. Музыканты любят экспериментировать с инструментами, присоединяя к основным – баяну, домре, балалайке – то фольклорные духовые, то пилу, то косу. При этом эстетически ансамбль – последовательный выразитель русской национальной (конкретно – казачьей) традиции.

Именно владение всеми выразительными средствами и «растворение» себя в канонической системе русского инструментального музицирования – специфическая задача, стоящая перед музыкантами-народниками. Здесь заключено их главное отличие от коллег, ориентированных на западные формы музыкального творчества. Даже если народники иногда занимаются джазовой импровизацией (что редко), знаменитый советский слоган: «Сегодня ты играешь джаз, а завтра Родину продашь» – всё равно не про них. Установка на деятельность в рамках канона не позволяет современным народникам уйти в чистый этнографизм, ареальные формы «простой традиции», поскольку народно-инструментальное искусство изначально оформилось как концертно-сценическое. Оно требует серьёзной выучки, высокого мастерства и постоянного поддержания артистической

формы. Разумеется, при таком подходе нужно в равной степени ориентироваться как в материале национального происхождения, так и в ресурсах музыкальной культуры европейского типа.

Профессор В. В. Китов сам в совершенстве овладел каноном русского оркестрового музицирования и с блеском передал его коллегам следующих поколений. Более того, нашёл способ применить этот опыт к подготовке специалистов для культур автохтонных народов Сибири.

Среди аспектов, необходимых для формирования дирижёрского профессионализма, большое место занимают умения, связанные с созданием и преобразованием нотного текста. Дирижёр не обязательно должен быть композитором, но навыки оркестровки и аранжировки ему совершенно необходимы. Формированию этих навыков посвящён специальный курс, весьма важный в педагогическом комплексе Виктора Васильевича. Ещё в юности он хорошо понял, что дирижёр народного оркестра всегда испытывает определённый репертуарный голод, поскольку часто приходится реагировать на тематические запросы той среды, в которой функционирует коллектив. Нужно уметь обеспечить любой слабый оркестр или ансамбль музыкой, сильной в техническом отношении, а в случае наличия высококлассных музыкантов дать им возможность показать своё мастерство. Иногда бывает нужно совмещать в одном коллективе музыкантов, очень различающихся по уровню технической подготовки и концертному опыту. Такие проблемы требуют развития умений и оркестровки, и аранжировки. В условиях Бурятии актуальным делом оказалась подготовка к исполнению народным оркестром музыки местных композиторов.

Виктор Васильевич сделал немало аранжировок сам для удовлетворения потребностей коллективов, которыми руководил и в институте культуры, и в медицинском училище, где много лет успешно работал с самодеятельным оркестром. Его аранжировки хорошо вписались в репертуар, некоторые были опубликованы. Естественно, этот опыт оказался незаменимым при обучении студентов соответствующему курсу.

Кроме всего вышеназванного, творчество Китова ценно в плане применения существующих канонических моделей к музыкальному материалу, почерпнутому в наследии народов Сибири.

Приехав в Улан-Удэ, Виктор Васильевич сразу стал интересоваться национальными инструментами сибиряков, обучающихся в институте культуры (не только бурят). Очень удивлялся, что буряты, тувинцы, якуты и монголы учатся только на домрах, балалайках и баянах, но не на своих национальных инструментах, услышать игру на которых можно было только во время смотров студенческой самодеятельности.

Осенью 1983 года Виктор Васильевич сделал попытку начать практическую работу с национальными инструментальными коллективами, репетируя с инициативными студентами в зале общежития. Это была совершенно неформальная деятельность. Однако дело пошло успешно. В декабре состоялось первое выступление бурятского, якутского и монгольского ансамблей, а уже в январе 1984 года удалось организовать гастроль в Москве. Музыканты выступили в зале Института им. Гнесиных и записали первую программу на Центральном телевидении СССР. Фактически с этих акций началось формирование многопрофильного многонационального музыкально-танцевального ансамбля, вскоре получившего название «Сибирский сувенир» и ставшего визитной карточкой ВСГИКа не только в Сибири, но по всему миру.

Первоначально работа с национальными инструментальными группами была связана с формированием на базе института культуры национальных коллективов теми ресурсами, которые удалось активизировать без специальных усилий. Однако вскоре стало ясно, что без создания новых инструментов дело не пойдёт. В этой связи от вуза был сделан заказ в Экспериментальную музыкальную мастерскую на изготовление квартета бурятских щипковых инструментов – чанз. Потом были созданы другие бурятские и якутские инструменты. В годы интенсивного развития ансамбля «Сибирский сувенир» бурятская инструментальная группа постоянно увеличивалась. Помимо струнно-щипкового инструмента чанзы, появились и смычковые – хур и хучир, безгрифный щипковый – ятага, струнно-ударный – йочин, продольная флейта – сур и поперечная флейта – лимба. Якутский оркестр был сформирован позже не только из традиционных инструментов – хомуса (идиофон), дюнгиора (бубен) и кырымпы (якутская народная скрипка), но и новосконструиро-

ванных инструментов – тансыра (аналог домры) и кылыхаса (аналог балалайки).

Большой вклад в развитие инструментария аборигенных народов Сибири и соответствующего обучения В. В. Китов сделал в качестве инициатора написания специальных музыкальных сочинений для различных инструментов.

Следует заметить, что музыка для бурятского оркестра и отдельных инструментов появлялась с 30-х годов – со времени образования соответствующих коллективов (для якутского тоже, но значительно меньше по количеству). В числе авторов сочинений были видные композиторы – П. М. Берлинский, Ж. А. Батуев, Б. Б. Ямпиллов, Д. А. Аюшеев, Г. Г. Дадуев, С. С. Манжигеев и др. Среди якутов следует особо выделить В. В. Ксенофонтова. Много обработок народных мелодий было сделано руководителями оркестров бурятских народных инструментов. Однако их художественный потенциал был ограниченным, явно недостаточным для быстро развивающегося национального искусства. В. В. Китов обратился к композиторам с предложением написать музыку для бурятских музыкантов. Следует обратить внимание, что особую проблему составляла нехватка репертуара для сольного концертного музицирования. Поскольку конструкции инструментов не давали возможности сложной мастерской игры, не было и солистов-виртуозов. Усовершенствование конструкции ряда инструментов, инициированное Китовым, привело к увеличению их технических возможностей. Потребовалась новая музыка.

На предложение откликнулись ведущие мастера Бурятии. Ими был создан целый корпус крупных сочинений. Многие из них могли не появиться, если бы В. В. Китов не организовал в 2006 году конкурс композиторов, к которому были написаны концерты и виртуозные пьесы для ятаги (Л. Н. Санжиева, Е. А. Олёрская), ёчина (Л. Н. Санжиева, П. Н. Дамиранов), хура (В. А. Усович), чанзы (Д. Коркина, А. Русанов). Эти сочинения стали мощным стимулом для совершенствования подходов к обучению на перечисленных инструментах. Аналогичным образом обеспечивалась новой музыкой и якутская часть студенческого коллектива. Для молодых улан-удэнских музыкантов создали произведения, помимо уже названного В. В. Ксенофонтова, А. А. Моргусов и В. В. Ноенохов.

Вклад В. В. Китова в развитие народно-инструментального искусства Сибири весьма велик. Его деятельность органично вписывается в систему национального канонического творчества. Уже сейчас очевидно, что импульс, заданный его трудами, будет ощущаться ещё многие годы.

#### Литература

1. Борисов С. В. Структура оркестра русских народных инструментов и тенденции его развития: автореф. ... канд. искусствоведения. – Л., 1982. – 17 с.
2. Варламов Д. И. Академизация народного искусства и образования исполнителей на русских народных инструментах // Вестн. Челяб. акад. культуры и искусства. – 2014. – № 2. – С. 203–205.
3. Варламов Д. И. Музыкальное образование исполнителей на русских народных инструментах как объект компаративистского и синергийного исследования // European Social Science Journal. – 2014. – № 1–2. – С. 209–305.
4. Варламов Д. И. Становление системы музыкального образования на русских народных инструментах // Искусство и образование. – 2006. – № 2. – С. 106–112.
5. Воронцов С. В. Оркестр русских народных инструментов и его роль в современной русской культуре и образовании // Вестн. Москов. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 5. – С. 179–182.
6. Вахрушев С. А., Вахрушева Л. П. Некоторые особенности воспитания и работы с музыкально одарёнными детьми в музыкальных школах и училищах искусства // Русские народные инструменты: история, теория, методика. – Красноярск: КГАМиТ, 2014. – С. 42–50.
7. Гиндуллин Р. М. Формирование навыков коллективного музицирования в детских оркестрах и ансамблях русских народных инструментов. – М.: Изд-во МГУКиИ, 2008. – 120 с.
8. Горчакова Л. Н. Русские народные инструменты – душа народа // Музыкально-педагогическое наследие Д. Б. Кабалевского и актуальные проблемы современного музыкального образования: мат-лы Всерос. науч. конф. – Таганрог, 2018. – С. 153–156.
9. Лесовиченко А. М. Европейские музыкально-культурные каноны. – М.: Юрайт, 2020. – 223 с.
10. Лесовиченко А. М. Мастер инициативы // Музыка и время. – 2012. – № 9. – С. 15–16.
11. Лесовиченко А. М. Социально-культурный потенциал музыкального фестиваля в вузе // Культура и образование. – 2019. – № 1. – С. 126–135.
12. Примеров Н. А. Народная культура и формирование духовно-нравственного потенциала личности // Философия образования. – 2014. – № 1. – С. 151–158.
13. Сапожников П. И. Исполнительство на русских народных инструментах как сфера академического музыкального образования // Художественное образование и наука. – 2015. – № 4. – С. 142–152.
14. Шаимова Л. И. Духовно-нравственное воспитание в процессе игры на народных инструментах: от великорусского оркестра – к нашим дням // Российское общество и Православная Церковь: уроки истории: мат-лы XIII Междунар. науч.-образов. Знаменских чтений. – Курск: КГУ, 2017. – С. 128–131.

#### References

1. Borisov S.V. *Struktura orkestra russkikh narodnykh instrumentov i tendentsii ego razvitiya: avtoref. ... dis. kand. iskusstvovedeniya* [The structure of the orchestra of Russian folk instruments and trends in its development. Author's abstract of the Diss. Cand. of Art History]. Leningrad, 1982. 17 p. (In Russ.).
2. Varlamov D.I. Akademizatsiya narodnogo iskusstva i obrazovaniya ispolniteley na russkikh narodnykh instrumentakh [Academization of folk art and the education of performers on Russian folk instruments]. *Vestnik Chelyabinskoy akademii kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Chelyabinsk Academy of Culture and Art], 2014, no. 2, pp. 203-205. (In Russ.).
3. Varlamov D.I. Muzykal'noe obrazovanie ispolniteley na russkikh narodnykh instrumentakh kak ob'ekt komparativistskogo i sinergiynogo issledovaniya [Musical education of performers on Russian folk instruments as an object of comparatist and synergistic research]. *European Social Science Journal*, 2014, no. 1-2, pp. 209-305. (In Russ.).
4. Varlamov D.I. Stanovlenie sistemy muzykal'nogo obrazovaniya na russkikh narodnykh instrumentakh [Formation of the system of music education in Russian folk instruments]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education], 2006, no. 2, pp. 106-112. (In Russ.).
5. Vorontsov S.V. Orkestr russkikh narodnykh instrumentov i ego rol' v sovremennoy russkoy kul'ture i obrazovanii [Orchestra of Russian folk instruments and its role in modern Russian culture and education]. *Vestnik Moskovskogo*

- gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2014, no. 5, pp. 179-182. (In Russ.).
6. Vakhrushev S.A., Vakhrusheva L.P. Nekotorye osobennosti vospitaniya i raboty s muzykal'no odarennyimi det'mi v muzykal'nykh shkolakh i uchilishchakh iskusstva [Vakhrusheva L.P. Some features of education and work with musically gifted children in music schools and art schools]. *Russkie narodnye instrumenty: istoriya, teoriya, metodika* [Russian folk instruments: history, theory, methodology]. Krasnoyarsk, KGAMiT Publ., 2014, pp. 42-50. (In Russ.).
  7. Gindullin R.M. *Formirovanie navykov kollektivnogo muzitsirovaniya v detskikh orkestrakh i ansamblyakh russkikh narodnykh instrumentov* [Formation of skills of collective playing music in children's orchestras and ensembles of Russian folk instruments]. Moscow, MGUKiI Publ., 2008. 120 p. (In Russ.).
  8. Gorchakova L.N. Russkie narodnye instrumenty – dusha naroda [Russian folk instruments – the soul of the people]. *Muzykal'no-pedagogicheskoe nasledie D.B. Kabalevskogo i aktual'nye problemy sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya: mat-ly Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii* [Musical and pedagogical heritage of D.B. Kabalevsky and actual problems of modern music education. Materials of the All-Russian Scientific Conference]. Taganrog, 2018, pp. 153-156. (In Russ.).
  9. Lesovichenko A.M. *Evropeyskie muzykal'no-kul'tovye kanony* [European musical and cult canons]. Moscow, Yurayt Publ., 2020. 223 p. (In Russ.).
  10. Lesovichenko A.M. Master initsiativy [Master of Initiative]. *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2012, no. 9, pp. 15-16. (In Russ.).
  11. Lesovichenko A.M. Sotsial'no-kul'turnyy potentsial muzykal'nogo festivalya v vuze [Socio-cultural potential of the music festival at the university]. *Kul'tura i obrazovanie* [Culture and Education], 2019, no. 1, pp. 126-135. (In Russ.).
  12. Primerov N.A. Narodnaya kul'tura i formirovanie dukhovno-nravstvennogo potentsiala lichnosti [Folk culture and the formation of the spiritual and moral potential of the individual]. *Filosofiya obrazovaniya* [Philosophy of Education], 2014, no. 1, pp. 151-158. (In Russ.).
  13. Sapozhnikov P.I. Ispolnitel'stvo na russkikh narodnykh instrumentakh kak sfera akademicheskogo muzykal'nogo obrazovaniya [Performance on Russian folk instruments in the field of academic music education]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science], 2015, no. 4, pp. 142-152. (In Russ.).
  14. Shaimova L.I. Dukhovno-nravstvennoe vospitanie v protsesse igry na narodnykh instrumentakh: ot velikorusskogo orkestra – k nashim dnyam [Spiritual and moral education in the process of playing folk instruments: from the Great Russian orchestra to our days]. *Rossiyskoe obshchestvo i Pravoslavnaya Tserkov': uroki istorii: mat-ly XIII Mezhdunar. nauch.-obrazov. Znamenskikh chteniy* [Russian Society and the Orthodox Church: history lessons. Materials XIII international scientific images. Znamensky readings]. Kursk, KGU Publ., 2017, pp. 128-131. (In Russ.).

УДК 378.14

## ИННОВАЦИОННЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ В ОСВОЕНИИ ОБРАЗЦОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА БУДУЩИМИ СПЕЦИАЛИСТАМИ-ХОРЕОГРАФАМИ

**Палилей Александр Васильевич**, кандидат педагогических наук, профессор, и. о. заведующего кафедрой народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: palileya@mail.ru

**Бердник Мария Станиславовна**, преподаватель кафедры балетмейстерского творчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemerovofh-1@yandex.ru

**Султан Румия Гарифулаевна**, аспирант, преподаватель кафедры народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sultanrumiyagarifulaeva@mail.ru

В статье рассматриваются актуальные вопросы профессиональной подготовки специалистов – педагогов, исполнителей в области хореографического искусства. Приводится анализ научной литературы, в которой рассматриваются педагогические методы подготовки специалистов на основе изучения образцов хореографического наследия народно-сценического танца, созданных ведущими балетмейстерами в государственных ансамблях народного танца России, в русских народных хорах и ведущих творческих любительских хореографических коллективах.

Определены традиционные и инновационные методы обучения в ходе освоения образцов хореографического наследия народно-сценического танца в вузах культуры, а также способы их сохранения и развития. Раскрываются образовательно-педагогические аспекты сохранения и развития традиций национального хореографического творчества в системе современного образования. Рассмотрены словесные, наглядные, практические методы, а также метод художественно-творческого развития по изучению образцов хореографического наследия народно-сценического танца в процессе обучения студентов. Приводятся способы применения педагогических методов в области теории и методики преподавания образцов хореографического наследия народно-сценического танца и их влияние на формирование знаний, умений в процессе становления профессиональных навыков выпускника.

Представлен анализ взаимосвязи теории, методики и практики как необходимого условия преподавания дисциплины «Народно-сценический танец», приводятся примеры применения педагогических методов и способов совершенствования техники исполнения народно-сценического танца, способствующие повышению профессионального мастерства студентов.

Обозначен ряд основных направлений, которые необходимо реализовывать при подготовке специалистов в области хореографического искусства.

**Ключевые слова:** наследие хореографического искусства, образцы народно-сценического танца, педагогические методы изучения хореографических дисциплин, методологические проблемы хореографической педагогики, наследие и репертуар, художественно-творческое развитие, художественно-творческие методы, педагогические технологии.

## INNOVATIVE AND TRADITIONAL METHODS OF TRAINING THE DEVELOPMENT OF SAMPLES OF THE CHOREOGRAPHIC HERITAGE OF FOLK SCENE DANCE BY FUTURE CHOREOGRAPHIC SPECIALISTS

*Paliley Aleksandr Vasilyevich*, PhD in Pedagogy, Professor, Acting Dean of the Faculty of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: palileyav@mail.ru

*Berdnik Mariya Stanislavovna*, Instructor of Department of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemerovofh-1@yandex.ru

*Sultan Rumiya Garifulaevna*, Postgraduate, Instructor of Department of National Dance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sultanrumiyagarifulaevna@mail.ru

The article deals with topical issues of professional training the specialists-teachers, performers in the field of choreographic art. The article analyzes the scientific literature that considers pedagogical methods in the system of training the specialists based on samples of the choreographic heritage of folk stage dance created by leading choreographers in the state folk dance ensembles of Russia, Russian folk choirs and leading creative amateur choreographic groups.

Traditional and innovative methods of teaching samples of choreographic heritage of folk stage dance in higher education institutions of culture, as well as ways to preserve and develop them, are defined. The article reveals the educational and pedagogical aspects of preserving and developing the traditions of national choreographic creativity in the system of modern education. Verbal, visual, practical methods, as well as a method of artistic and creative development for studying the samples of the choreographic heritage

of folk stage dance in the process of teaching the students are considered. Applying the pedagogical methods in the field of theory and methods of teaching samples of choreographic heritage of folk stage dance, their influence on the formation of knowledge and skills in the process of developing the professional skills of graduates are given.

The article considers the relationship between methodology, theory and practice as a necessary process in modern areas of teaching by teachers of the discipline “folk stage dance,” provides examples of the use of pedagogical methods and ways to improve the technique of performing folk stage dance, which contribute to improving the professional skills of students.

A number of main directions that must be performed training the specialists in the field of choreographic art are defined.

**Keywords:** heritage of choreographic art, samples of folk stage dance, pedagogical methods of studying the choreographic disciplines, methodological problems of choreographic pedagogy, heritage and repertoire, artistic and creative development, artistic and creative methods, pedagogical technologies.

DOI: 10.31773/2078-1768-2020-51-238-245

В системе профессионального хореографического образования изучение неповторимых образцов хореографического наследия народно-сценического танца, созданного ведущими балетмейстерами всего мира, является одним из важных компонентов в системе обучения студентов, наряду с такими дисциплинами, как «Русский народный танец», «Современный танец (джаз, модерн)», «Классический танец», «Историко-бытовой танец». В вузах культуры по некоторым направлениям подготовки введена такая дисциплина, как «Наследие и репертуар», в ходе ее изучения студенты сталкиваются с яркими традициями сценического воплощения танцев разных народов России и мира. Как утверждает Л. Ф. Спирин, «у каждого народа... своя координация движений, своя музыка, свои акценты, паузы и темперамент» [4, с. 19]. Изучение образцов или репертуара хореографического наследия народно-сценического танца способствует соединению основных художественно-педагогических методов и приемов в освоении студентами стиля, манеры и техники исполнения, что дает им возможность решать разносторонние и сложные творческие задачи, возникающие перед ними как перед будущими хореографами и исполнителями ансамблей народного танца.

Современное развитие отечественной образовательной отрасли профессионального хореографического искусства ставит новые задачи в создании педагогических условий для изучения

образцов хореографического наследия народно-сценического танца, совершенствования сложившихся принципов и методов обучения, опирающихся на научно обоснованную и практически выверенную методологическую платформу. Возрождение и сохранение народных танцевальных традиций наряду с освоением образцов хореографического наследия народно-сценического танца является одной из актуальных педагогических задач современной хореографии. Выпускники вузов культуры, прошедшие обучение по направлениям «Хореографическое искусство» и «Хореографическое исполнительство», осуществляют свою педагогическую и балетмейстерскую деятельность в любительских и профессиональных коллективах. Они воссоздают и развивают варианты фольклорного исполнения танцевального народного творчества, применяя определенные способы их сценической интерпретации.

Актуальность данной статьи заключается в рассмотрении многоаспектного характера преподавательской деятельности на основе образцов хореографического наследия народно-сценического танца, в обосновании современных форм, средств и методов педагогического воздействия и многостороннем использовании их в процессе учебных занятий. Рассматриваемая проблема вызвана потребностью общества в подготовке специалистов народно-сценического танца в связи с изменившимися требованиями к сохранению и развитию традиций национальной танцевальной культуры.

ры, адаптации молодых специалистов-хореографов в современном социокультурном пространстве в стране и мире в целом.

Таким образом, целью данной статьи является определение педагогических условий оптимального сочетания традиционных и инновационных педагогических методов в ходе изучения образцов хореографического наследия народно-сценического танца в вузах культуры в процессе профессиональной подготовки будущих педагогов и исполнителей народно-сценического танца.

Задачи исследования:

- определить педагогические методы оценки качества освоения обучающимися образцов хореографического наследия народно-сценического танца;

- выделить теоретические и практические аспекты применения инновационных технологий в организации занятий по освоению образцов хореографического наследия народно-сценического танца в вузах культуры;

- выявить методы развития творческо-исполнительских свойств обучающихся в процессе реализации педагогических принципов в преподавании образцов хореографического наследия народно-сценического танца в вузах культуры.

Исследователи народной хореографии Н. И. Заикин, И. А. Моисеев, Г. Я. Власенко, Н. С. Надеждина, Т. Д. Устинова в своей профессиональной деятельности собирали образцы танцевального фольклора народов России и мира, сценически обрабатывали, пополняя репертуар государственных ансамблей народного танца, русских народных хоров, тем самым сохраняя его путем трансляции на сценических площадках. Созданные ими произведения приобретали качественно новый уровень не только в композиционном построении, но и в демонстрации высокого исполнительского мастерства. В связи с этим возникла необходимость не только в подготовке исполнителей народного танца высокого уровня в образовательных учреждениях культуры, но и подготовке преподавателей, балетмейстеров как для профессиональных коллективов, так и для любительских с учетом современных образовательных технологий.

Проблемам совершенствования сложившихся форм и методов изучения и преподавания образцов хореографического наследия народно-сценического танца в образовательных

учреждениях культуры как направлению хореографического искусства и сфере педагогической деятельности посвящены труды таких авторов, как А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, Л. И. Бочаров, Ю. И. Алексютрович, Г. Ф. Богданов, А. А. Борзов, Г. П. Гусев, А. А. Климов, Н. И. Смолянинова, Т. С. Ткаченко, Т. А. Устинова и других, раскрывающих особенности изучения данных образцов, а также создавших совокупность педагогических форм и методов практико-ориентированных концепций о хореографическом образовании.

В своих работах ведущие исследователи русского народного танца Т. А. Устинова, Н. И. Заикин, М. П. Мурашко достаточно широко раскрывают способы и методы сохранения образцов народного танца. Сопоставляя и сравнивая их с целями и задачами дисциплин «Народно-сценический танец», «Русский народный танец», «Наследие и репертуар» в образовательных учреждениях культуры среднего и высшего звена, мы находим весьма противоречивые походы к выбору современных технологий в методике обучения образцам хореографического наследия народно-сценического танца.

Новизна данной статьи заключается в поиске вариантов решения теоретико-методологических задач современной хореографической педагогики в области преподавания дисциплин «Наследие и репертуар», «Теория и методика преподавания народно-сценического танца», «Хореографический ансамбль: народный танец», освоение которых опирается на изучение образцов народной хореографии и предполагает применение преподавателем комплекса взаимосвязанных традиционных и инновационных методов обучения при подготовке хореографа-профессионала. В системе профессионального хореографического образования качество образовательного процесса, совместно реализуемого педагогом и студентами в группе и индивидуально, зависит от выбора методов и подходов к оценке качества освоения обучающимися образцов хореографического наследия народно-сценического танца, творческого роста обучающего, его исполнительского уровня и выносливости.

Многолетняя практика обучения хореографическому искусству основывается на традиционной форме передачи информации от педагога к обучающемуся с использованием следующих методов: словесных, наглядных, прак-

тических и др., имеющих огромное значение для художественно-творческого развития студентов. Изучение образцов хореографического наследия народно-сценического танца предполагает освоение программы соответствующих дисциплин, в содержание которых входят разделы, раскрывающие роль и место народного танца в образовательной системе профессиональной хореографической подготовки специалистов; историю и теорию становления и формирования народно-сценического танца, методику его преподавания; основные принципы, содержание и способы обучения народно-сценическому танцу в концепции высшего образования, овладение техникой, стилем и манерой исполнения основных технички сложных танцевальных элементов, разнообразных форм и видов танца и танцевальных образцов народов мира.

Исходя из содержания учебных дисциплин, словесные методы передачи информации необходимо использовать в таких формах занятий, как лекционные, лекционно-практические, индивидуальные, где происходит знакомство обучающихся с особенностями национальной танцевально-музыкальной культуры народов России и мира. Освоение методики и техники, манеры и стиля исполнения основных элементов народно-сценического танца у станка и на середине зала опирается на педагогический метод показа, который также применяется и в оценке качества освоения обучающимися всех аспектов народно-сценического танца.

Задачами преподавателя при использовании словесных методов в освоении образцов хореографического наследия народно-сценического танца являются развитие у обучающихся интереса к народному танцу; формирование необходимых представлений о его красоте и эстетике, через рассказ об изучаемой народности, беседу об историческом пути, формировании хореографического наследия; объяснение правил исполнения и разучивания основных танцевальных движений различных форм и видов танца. Таким образом, используя словесные методы передачи информации на занятиях с обучающимися и обращая их внимание на методически и технически грамотное исполнение не только отдельного танцевального движения, но и танцевальной композиции в целом, преподаватель способствует развитию со-

знательного, вдумчивого отношения к изучаемому материалу, более активной творческой работе.

Следующей группой методов при изучении образцов хореографического наследия народно-сценического танца являются наглядные методы обучения, в основу которых закладывается познавательно-практическая деятельность, которая развивает у обучающихся творческое восприятие, воображение и мышление.

Познавательно-практическая деятельность – неотъемлемый компонент преподавания хореографических дисциплин. Накопленный ведущими хореографами опыт педагогической работы в образовательных организациях сферы культуры демонстрирует возможность развивать, модернизировать методику преподавания, находить нестандартные педагогические методы совершенствования техники исполнения народно-сценического танца, повышать профессиональное мастерство обучающихся, раскрывать «широкие возможности и для освоения техники, и для эмоционального развития актерских данных и широко образовывает, знакомя с национальной пластической и музыкальной культурой народов мира» [1, с. 75].

Использование в педагогической практике наглядных методов обучения позволяет в полной мере закреплять знания и умения обучающихся в области теории, методики и практики при изучении дисциплины «Наследие и репертуар», в основу которой положено практическое изучение мировых образцов народной хореографии, таких как: курская пляска «Тимоня», «Смоленский гусачок» в постановке Т. Устиновой, «Чижовники», «Волжская кадрили» в постановке В. Модзольского, «Саратовская перехватка», «Самара-городок», «Журавель», балетмейстер Л. Алексеева, «Чичердык» – калмыцкий танец, «Семь девушек» – башкирский танец в постановке И. Моисеева, казачий шуточный танец «Ползунец», кадрили «Девятка» в постановке П. Вирского и др.

Наглядный метод позволяет обучающимся достигнуть пластической подвижности и овладеть многообразными координационными приемами как при исполнении, так и при сочинении танцевальных движений, танцевальных комбинаций и этюдов народно-сценического танца.

В организации и реализации образовательного процесса на основе изучения образцов хореографического наследия народно-сценического

танца немаловажное значение имеет применение инновационных технологий в сочетании с методом художественно-творческого развития обучающихся. Главное отличие инновационных методов от традиционных заключается в модернизации проведения занятий, применении современных технологий в преподавании хореографических дисциплин. Преподаватели используют на занятиях современную цифровую видеотехнику, посредством которой демонстрируются фрагменты выступлений ведущих государственных ансамблей народного танца России и мира, происходит знакомство с результатами творческо-педагогической деятельности ведущих хореографов российских и зарубежных творческих коллективов. Просмотр видеоуроков народно-сценического танца, работ творческих коллективов используется для более качественного усвоения вновь изучаемого или пройденного материала. После просмотра видеоматериала преподаватель и обучающиеся проводят анализ не только уровня исполнительского мастерства артистов, но и методики, техники исполнения танцевальных движений.

Инновационные технологии включают в себя следующие практические и художественно-творческие методы:

- метод художественно-творческого развития личности студента;
- практические методы профессиональной подготовки педагогов-хореографов;
- метод формирования собственного портфолио обучающимся;
- демонстрационные методы показа фото-, видеоматериала с использованием информационно-коммуникационных технологий;
- наглядные методы при посещении репетиций и концертов профессиональных коллективов народного танца;
- практические, словесные и наглядные методы при самостоятельном разборе репертуара классического наследия и передаче его группе студентов.

На взаимосвязь традиционных педагогических методов в образовательном процессе обращают внимание многие балетмейстеры и педагоги хореографических дисциплин. Так, А. А. Телегин в своей работе «Народно-сценический танец и методика его преподавания» приводит подтверждающий аргумент взаимосвязи педагогических

и творческих методов: «Наиболее результативно единство обучения и воспитания непосредственно в процессе творчества и пробуждения желания осваивать мастерство, вызывать потребность в нем и на основе разбуженного интереса осуществлять целенаправленный художественно-творческий процесс, в котором органически сочетались бы педагогические и творческие задачи» [6, с. 94].

Приведенные инновационные технологии с использованием практических методов обучения и художественно-творческого развития личности студента рассмотрим на примере проведения практических занятиях ансамбля «Молодой Кузбасс» на базе факультета хореографии Кемеровского государственного института культуры (художественный руководитель, доцент кафедры народного танца А. А. Бондаренко).

Выявление творческой индивидуальности обучающихся, воспитание их пластической выразительности в области исполнительской культуры образцов хореографического наследия народно-сценического танца – одна из основных задач ансамбля народного танца «Молодой Кузбасс». Участниками ансамбля являются студенты факультета хореографии, обучающиеся по трем направлениям подготовки: «Хореографическое искусство», «Хореографическое исполнительство», «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом».

Работа балетмейстера-педагога в ансамбле народного танца сложна и многообразна. Согласно федеральному государственному образовательному стандарту, в основу творческо-педагогической деятельности по работе с исполнителями заложены обязательные знания технологии балетмейстерского и репетиторского труда, знания методов и средств хореографии для создания художественно-творческой среды, которые связаны с развитием у будущих специалистов-хореографов таких качеств, как уровень интеллекта, психическая уравновешенность, широта кругозора, образное мышление, способность хореографического видения, степень осознания гуманитарных задач, которые стоят перед искусством, постоянное стремление к поиску новых танцевальных идей, свежих решений и самосовершенствованию.

В балетмейстерской, репетиционной и педагогической работе метод художественно-творческого развития личности студента при проведении занятий в ансамбле в полной мере приемлем для раскрытия педагогических способностей хореографа как руководителя. Педагогу необходимо сформировать конкретные методы художественно-творческого развития обучающихся, суметь передать им определенные знания в области народной хореографии, привить им соответствующие танцевальные умения и навыки.

Одним из главных, основополагающих методов преподавания народного танца в ансамбле народного танца является практический показ танцевальных движений и их пояснение. Преподаватель должен так показать танцевальную комбинацию или фрагменты танца, чтобы студенты смогли понять танцевальные движения, связанные с ними объяснения и на этой основе построить свою собственную танцевальную деятельность. С учетом этих моментов постановка пляски «Кузбасская веселуха» в ансамбле «Молодой Кузбасс» происходит следующим образом: художественный руководитель эмоционально-образно показывает танцевальные движения, сопровождая их краткими и увлекательными сведениями, при этом обращает внимание артистов ансамбля на тот факт, что показ народно-сценического танца (или его фрагментов) должен быть конкретным и пластически выразительным. Педагог побуждает студентов «вглядеться» в танцевальную комбинацию, ее отдельные фигуры, движения, увидеть их характерные особенности, так как источником знаний и впечатлений здесь будет не слово, а танец и его наглядно воспринимаемые свойства. При этом главное для педагога – привлечь внимание студентов к танцевальной лексике, манере и стилю исполнения. Усвоив эмоционально-образное,

технически грамотное исполнение танцевальных движений, студенты-артисты ансамбля «Молодой Кузбасс» достойно представляют репертуар ансамбля на сценической площадке. Зрители всегда с большим удовольствием и наслаждением воспринимают их.

Преподавателями кафедры народного танца Кемеровского государственного института культуры, имеющими многолетний опыт педагогической работы, проанализированы занятия по дисциплинам «Наследие и репертуар», «Теория, методика и практика народно-сценического танца, русского народного танца», «Хореографический ансамбль: русского танца, народно-сценического танца, национальной хореографии», в содержание которых включены образцы хореографического наследия народно-сценического танца, а также изучена репетиционная работа ансамбля «Молодой Кузбасс». Данные исследования подтверждают, что одной из важных задач педагога-хореографа является грамотное использование педагогических методов и что это, в свою очередь, залог успешности педагогического процесса.

Сохранившиеся образцы хореографического наследия народно-сценического танца – это подлинные ценности культуры современного общества. В педагогической деятельности они не только являются средством воспитания и обучения будущих специалистов-хореографов, но и обеспечивают сохранность и целостность традиций национальной хореографической культуры народов России и мира. Профессиональная деятельность преподавателя народно-сценического танца, балетмейстера-педагога ансамбля народного танца в образовательных организациях сферы культуры вносит существенный вклад в сохранение и развитие традиций национальной хореографической культуры.

#### Литература

1. Ендржеевская З. В. Освоение традиционного танца в фольклорном коллективе / ГЦНТ. – Красноярск: Класс Плюс, 2018. – 84 с.
2. Морозов Д. В. Традиционная народная хореография: проблемы образования и воплощения в современных народно-хоровых коллективах // От фольклора до сценических видов танца: сб. мат-лов науч.-практ. конф. каф. педагогики балета Ин-та слав. культуры. – М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. – Вып. 1. – С. 50–55.
3. Палилей А. В., Буратынская С. В. Формирование индивидуального почерка балетмейстера, педагога-хореографа в вузе культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45/2. – С. 53–61.
4. Спирин Л. Ф. Теория и технология решения педагогических задач. – М.: Рос. пед. агентство, 1997. – 174 с.
5. Стадник Ю. А. Танцевальный фольклор вепсов // Вестн. СПбГУК. – 2013. – № 3 (16).
6. Телегин А. А. Народно-сценический танец и методика его преподавания. – Самара, 2005. – 229 с.

7. Шилова А. С. Русский танец как искусство сценическое: от скоморошества до начала XX века // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2011. – № 342. – С. 94–97.
8. Шилин А. И. Проблема авторства в этнохореографии // Культура и образование: науч.-инфор. журн. вузов культуры и искусств. – 2015. – № 1 (16). – С. 52–58.

#### References

1. Endrzhhevskaya Z.V. *Osvoenie traditsionnogo tantsa v fol'klornom kollektive [Mastering of traditional dance is in a folklore collective]*. Krasnoyarsk, Class Plus Publ., 2018. 84 p. (In Russ.).
2. Morozov D.V. Traditsionnaya narodnaya khoreografiya: problemy obrazovaniya i voploshcheniya v sovremennykh narodno-khorovykh kollektivakh [The traditional folk choreography: problems of education and embodiment in modern folk-choral collectives]. *Ot fol'klora do stsenicheskikh vidov tantsa: sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferentsii kafedry pedagogiki baleta Instituta slavyanskoy kul'tury [From folklore to stage types of dance. Collection of materials of research and practice conference of department of Pedagogics of ballet of Institute of the Slavic culture]*. Moscow, Russian State University named after A.N. Kosygin Publ., 2019, vol. 1, pp. 50-55. (In Russ.).
3. Paliley A.V., Buratynskaya S.V. Formirovanie individual'nogo pocherka baletmeystera, pedagoga-khoreografa v vuze kul'tury [Forming of the individual handwriting of ballet-master, teacher-choreographer in institution of higher learning of culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 45/2, pp. 53-61. (In Russ.).
4. Spirin L.F. *Teoriya i tekhnologiya resheniya pedagogicheskikh zadach [Theory and technology of solving pedagogical problems]*. Moscow, Russian Pedagogical Agency Publ., 1997. 174 p. (In Russ.).
5. Stadnik Yu.A. Tantsval'nyy fol'klor vepsov [Vepsian folklore]. *Vestnik SPbGUK [Bulletin of SPbSUK]*, 2013, no. 3 (16). (In Russ.).
6. Telegin A.A. *Narodno-stsenicheskiy tanets i metodika ego prepodavaniya [Folk-stage dance and methods of teaching]*. Samara, 2005. 229 p. (In Russ.).
7. Shilova A.S. Russkiy tanets kak iskusstvo stsenicheskoe: ot skomoroshchestva do nachala XX veka [Russian dance as a stage art: from buffoonery to the beginning of the twentieth century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Tomsk State University Bulletin]*, 2011, no. 342, pp. 94-97. (In Russ.).
8. Shilin A.I. Problema avtorstva v etnokhoreografii [The authorship problem in ethno-choreography]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyy zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv [Culture and Education: Scientific and Information Journal of High Schools of Culture and Arts]*, 2015, no. 1 (16), pp. 52-58. (In Russ.).

УДК 37.02:78

## МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ ШКОЛЬНИКОВ В КОЛЛЕКТИВНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

**Дыганова Елена Александровна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры татаристики и культуроведения, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, РФ). E-mail: dirigerdea@mail.ru

**Ягильдина Зилия Мухтаровна**, доктор педагогических наук, профессор, и. о. проректора по научной работе, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: zilia.javgi@gmail.com

В статье определяется значение творческой самореализации школьников и коллективного музыкального исполнительства. С опорой на анализ научной литературы авторами предлагается определение творческой самореализации личности как целенаправленного процесса, инициируемого внутренней потребностью индивида, проявляющегося в активной творческой деятельности на основе потенциала личности, приводящего к положительному личностно значимому результату творчества.

В статье дается характеристика коллективных видов музыкального исполнительства (вокально-хоровое и инструментальное) на уроках музыки в школе и определяется их роль в творческой самореализации школьников. В качестве педагогического инструмента авторами предлагается научно обоснованная модель творческой самореализации школьников в коллективном музыкальном исполнительстве в составе следующих компонентов: целевого (цель и дидактические, воспитательные, развивающие задачи); методологического (педагогические подходы: системный, интегрированный, деятельностный, культурологический и педагогические принципы: связь педагогического процесса с жизнью; применение межпредметных связей; принцип прохождения материала: от простого – к сложному; принцип новизны и разнообразия репертуара; принцип сознательности и самостоятельности обучающегося); содержательно-процессуального (предметное содержание уроков «Музыка»; мотивационные методы и методы организации учебно-познавательной деятельности; аудиторные и внеаудиторные формы; средства); результативного (методы диагностики и категории результатов образования: знания, умения, навыки, способности, качества, опыт творческой деятельности). Реализация модели в образовательной практике предполагает поэтапную организацию: установочный этап, подготовительный этап реализации, итоговый этап.

**Ключевые слова:** самореализация, творчество, коллективное музыкальное исполнительство, школьники, педагогическая модель.

## TECHNIQUES FOR DEVELOPING THE CREATIVE SELF-ACTUALIZATION IN SCHOOLCHILDREN IN THE COURSE OF COLLECTIVE MUSICAL PERFORMANCE

*Dyganova Elena Aleksandrovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Tatar and Cultural Studies, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: dirigerdea@mail.ru

*Yavgildina Ziliya Mukhtarovna*, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Acting Vice-Rector for Research, Kazan State University of Culture and Arts (Kazan, Russian Federation). E-mail: zilia.javgi@gmail.com

The article determines the importance of creative self-actualization of schoolchildren and collective musical performance. Based on the review of the academic literature, the authors propose the definition of creative self-actualization of a person as a targeted creative process initiated by an individual internal need, manifested in creative activity determined by the personal potential and having the positive personally significant product of creativity. The article describes the collective types of musical performance (choral and instrumental) in music lessons at school and their role in the creative self-actualization of students. As a teaching tool, the authors propose a scientifically grounded pattern of creative self-actualization of schoolchildren in the course of collective musical performance as part of the target component (aim and didactic, educational, developmental tasks), methodological component (teaching approaches: systematic, integrated, activity, cultural approaches and teaching principles: connection of teaching process with life; use of intersubject communications; principle of learning materials: from simple to complex; principle of novelty and diversity of repertoire; principle of consciousness and independence of a student), substantial and procedural component (subject matter of music lessons; motivational methods and methods of organizing the educational and cognitive activities; classroom and extracurricular forms; techniques), performance component (diagnostic methods and categories of educational results: knowledge, skills, abilities, qualities, experience of creative activity). The implementation of the pattern in teaching practice involves a phased organization: the inception phase, the preparatory phase, the implementation phase, and the final stage.

**Keywords:** self-actualization, creativity, collective musical performance, schoolchildren, pedagogical pattern.

Совершенствование общеобразовательной школы сегодня опирается на Федеральные государственные образовательные стандарты, которые ориентируют весь образовательный процесс на результаты образования. Современный школьник должен иметь в своем образовательном арсенале набор результатов личностного развития, включающий «готовность и способность обучающихся к саморазвитию и личностному самоопределению, сформированность их мотивации к обучению и целенаправленной познавательной деятельности, системы значимых социальных и межличностных отношений, ценностно-смысловых установок, отражающих личностные и гражданские позиции в деятельности, социальные компетенции, правосознание, способность ставить цели и строить жизненные планы, способность к осознанию российской идентичности в поликультурном социуме» (ФГОС ООО. II, п. 8) [10].

Усиление внимания к самореализации личности объясняется, на наш взгляд, все более растущим пониманием ее определяющей роли в жизнедеятельности человека XXI века. Так, педагог-предметник, кроме достижения образовательных целей по предмету, «вынужден» выполнять требования, предъявляемые к работе, по личностно-творческому развитию каждого школьника.

Творческая самореализация личности как самостоятельное направление педагогических исследований возникло в науке сравнительно недавно. Усиление внимания к ней сопряжено с пониманием ее определяющей роли в развитии личности, предъявлением более высоких требований к таким качествам человека, как самостоятельность, инициативность, способность к саморазвитию и самосовершенствованию.

Рассмотрим толкование термина «самореализация» (от русского «само» и лат. «realis» – вещественный, действительный; англ. «selfrealization»; нем. «Selbstverwirklichung») согласно лексикографии: 1) «самореализация – выявление и развитие индивидом личностных способностей во всех сферах деятельности» [9, с. 292]; 2) «самореализация – наиболее полное выявление личностью индивидуальных и профессиональных возможностей» [6, с. 133].

Проблема самореализации личности начала активно разрабатываться с начала XX столе-

тия ведущими психологами (А. Адлер, Р. Бернс, Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, А. Маслоу, К. Роджерс, С. Л. Рубинштейн и др.). В научной литературе понятие «самореализация» (self-actualization) трактуется как процесс реализации потенциала личности. Обратимся к иерархии потребностей А. Х. Маслоу, где самореализация рассматривается с трех точек зрения: во-первых, это высшее желание человека реализовать свои таланты и способности; во-вторых, это стремление человека проявить себя в обществе, отразив свои положительные стороны; в-третьих, это желание стать всем, чем он способен стать, стремление полностью реализовать свои возможности [8]. Сегодня ученые-психологи процесс самореализации рассматривают как целостное явление, которое проявляется на разных уровнях структурной организации психики (от психофизического до социально-психологического) в процессе жизнедеятельности субъекта [7].

В настоящее время организация процесса самореализации как неотъемлемого атрибута саморазвития личности является предметом интереса педагогической науки. В данном ракурсе для нас интересны точки зрения на данную категорию ученых-педагогов. Так, согласно мнению Г. К. Селевко, А. Г. Селевко, О. Г. Левиной, самореализация (самоосуществление) – это процесс и результат использования человеком своих способностей, выполнение своего жизненного предназначения, то есть это деятельность, поступки в избранных направлениях по реализации своих способностей [12]. Несколько иной ракурс предложен Л. С. Подымовой и Л. Н. Макаровой, согласно их мнению, «самореализация – это осуществление человеком возможностей своего развития посредством собственных усилий, творчества, содеятельности с другими людьми, социумом и миром в целом» [11, с. 89].

Итак, с позиции педагогики самореализация понимается как духовно-практическая деятельность, направленная на самосозидание, реализацию потенциала человека, освоение опыта творческой деятельности, которая побуждает его напряженно учиться, развивать все свои способности, создавать пространство для самовыражения и самореализации [1]. Это доказывается выводами представителей педагогической науки (В. И. Андреев [2] Е. В. Бондаревская [3],

Д. С. Тихомирова [13, с. 112] и др.), которые обратили внимание на тот факт, что субъектная самореализация может быть исследована через такие понятия, как «самоактуализация», «самопознание», «самоопределение», «самоуправление», «самоосуществление», «самовыражение», «самоутверждение», «самосовершенствование».

На основании анализа исследований можно сделать вывод о том, что *самореализация* является целенаправленным процессом, инициируемым внутренними потребностями индивида (личностный рост, развитие способностей, самосовершенствование в избранном направлении), опирающимся на личный потенциал; реализуемым в активной деятельности; имеющим положительный личностно значимый результат.

Известно, что *творчество* – это деятельность, результатом которой является создание новых материальных и духовных ценностей. «В педагогике под творчеством понимается процесс открытия, создания и моделирования личностью чего-то нового, нетрадиционного, ранее для данного конкретного субъекта неизвестного» [5, с. 137]. Оно предполагает наличие у личности способностей, мотивов, знаний и умений, благодаря которым создается творческий продукт, отличающийся новизной, оригинальностью, уникальностью. Современное понимание творческой реализации еще предполагает учитывать такое качество личности, как креативность – нацеленность на создание нового или иного, отличного от традиционного и привычного.

Таким образом, под *творческой самореализацией личности* следует понимать целенаправленный творческий процесс, инициируемый внутренней потребностью индивида, проявляющийся в активной творческой деятельности на основе потенциала личности и имеющий положительный личностно значимый результат творчества.

Учитывая, что у школьников данный процесс самостоятельно слабо инициируется, так как они находятся на «пусковом этапе самореализации» [4], то необходимо педагогическое средство, которое будет одновременно творческой средой и конкретным механизмом формирования личности, способной к реализации своих творческих возможностей. Именно уроки музыки являются тем образовательным пространством, где возможно создавать условия и методически организовывать

процесс развития творческой самореализации школьников. Согласно мнению В. Н. Холоповой, «музыка несет все те общественные функции, что и искусство в целом, как специфический род человеческого мышления и деятельности. Главное ее назначение – в человеческом общении <...>. Особенность музыкального общения состоит в единении людей, сколь угодно великой численности, вокруг ярко позитивного идеала» [14, с. 7]. Содержание уроков музыки в школе позволяет учащимся изучать музыкальное искусство и осуществлять музыкальное творчество, постигая музыку как феномен, ценность которого заключается в следующих позициях: 1) *музыка как самовыражение* (человек как музыкальный инструмент создан для творчества), 2) *музыка как взаимопонимание* (как область человеческого общения), 3) *музыка – людское единение* (совместное, коллективное, хоровое пение – способ единения наций), 4) *музыка – принадлежность обрядов всех времен и народов* (мировой архив), 5) *музыка и праздник* (эмоциональное раскрепощение), 6) *эстетическая самоценность музыки* («полезно» и «приятно»), 7) *духовная направленность музыки* (обращенность к душе человека, его внутреннему миру и чувствам), 8) *музыка – весь человек* (область человеческого мироощущения) [14, с. 311–316].

На уроках музыки школьники самым тесным образом взаимодействуют с музыкой: слушают и анализируют, разучивают и исполняют. Ведущую роль в творческой самореализации на уроках музыки играют *коллективные виды музыкального исполнительства* (вокально-хоровое и инструментальное). В хоровом пении и инструментальном музицировании участвуют все учащиеся, при этом каждый школьник может проявить свой творческий потенциал вне зависимости от музыкальной одаренности.

Руководство коллективной творческой деятельностью детей требует от педагогов тщательного и четкого планирования всех этапов работы и согласования, рационального размещения материалов, инструментов и оборудования. В качестве педагогического обеспечения данного процесса нами предлагается модель развития творческой самореализации учащихся в коллективной музыкально-исполнительской деятельности, которая представлена в виде схемы (см. схему 1).

**Педагогическая модель развития творческой самореализации учащихся  
в коллективной музыкально-исполнительской деятельности**

Целевой компонент	<p><b>Цель:</b> развитие творческой самореализации учащихся и приобретение опыта коллективной музыкально-исполнительской деятельности.</p> <p><b>Задачи:</b>  <b>дидактические:</b> формирование навыков певческой культуры, навыков исполнительских приемов на простейших музыкальных инструментах; оснащение необходимыми знаниями, умениями, навыками для осуществления коллективного вокального исполнительства и инструментального музицирования;  <b>воспитательные:</b> пробуждение интереса к творческому саморазвитию в коллективном музыкальном исполнительстве, воспитание чувства единения и сопричастности к коллективному творчеству;  <b>развивающие:</b> развитие музыкальных и творческих способностей, необходимых для осуществления коллективного вокального и инструментального музицирования (интонирование, чувство ритма, звуковысотный и тембровый слух и др.); развитие артистизма и навыков публичного выступления, необходимых для творческой самореализации в процессе коллективной музыкально-исполнительской деятельности (вокально-хоровой и инструментальной)</p>
↓	
Методологический компонент	<p><b>Педагогические подходы:</b> системный, интегрированный, деятельностный, культурологический.</p> <p><b>Педагогические принципы:</b> связь педагогического процесса с жизнью, применение межпредметных связей, принцип прохождения материала: от простого к сложному, принцип новизны и разнообразия репертуара, принцип сознательности и самостоятельности обучающегося</p>
↓	
Содержательно-процессуальный компонент	<p><b>Содержание:</b> музыкальный кругозор, нотная грамота, вокально-хоровые упражнения по постановке и развитию певческого голоса, комплекс упражнений по освоению инструмента и отработке навыков игры на инструменте; учебный репертуар, концертный репертуар.</p> <p><b>Методы:</b>  <b>мотивационные методы:</b> эмоционального стимулирования; развития познавательного интереса; формирования ответственности и обязательности; развития творческих способностей и личных качеств учащихся;  <b>методы организации учебно-познавательной деятельности:</b> <i>словесные:</i> объяснение, рассказ, беседа; <i>репродуктивные:</i> слуховая наглядность, вокально-хоровые и тренировочные упражнения, исполнительский показ приемов пения/игры, демонстрация видео- и аудиоматериалов, исполнение учителем; <i>поисково-творческие:</i> работа с нотными сборниками, поиск репертуара, самостоятельная аранжировка, подбор «минусовок».</p> <p><b>Формы:</b> урочные и внеурочные занятия, самостоятельная работа учащихся, репетиции (коллективные, по партиям, индивидуальная работа), концертные выступления, прослушивание и просмотр аудио- и видеозаписей лучших образцов хорового/ансамблевого инструментального исполнения; посещение учреждений культуры (консерваторий, филармоний, театров, концертных залов, музеев и др.).</p>

		<b>Средства:</b> музыкальный инструментарий, дидактические материалы, репертуарные сборники, методические разработки; технические средства (аудиосистема, видеопроектор, компьютер)
	↓	
Результативный компонент	→	<b>Методы диагностики:</b> педагогический мониторинг; наблюдение за творческой работой учащихся; анкетирование; экспертная оценка творческих результатов
	→	<b>Знания:</b> нотной грамоты; репертуара; теоретические знания (эпохи, творческие направления, стили, музыкальные жанры, сведения о жизни и творчестве композиторов, структура музыкальных построений – фраза, предложение, период, форма)
	→	<b>Умения, навыки, опыт творческой деятельности:</b> <b>1)</b> овладение основными навыками вокально-хорового исполнительства (певческое дыхание, звуковедение, дикция, ансамбль, строй и т. д.); умение петь по руке дирижера, выполняя его требования при исполнении хорового произведения; умение передавать в исполнительской деятельности творческий замысел композитора (образ, характер, художественную идею); <b>2)</b> навыки игры на музыкальном инструменте, владение основными техническими приемами; навыки игры в музыкальном коллективе (ансамбль, оркестр); навык чтения нот с листа; умение передавать в исполнительской деятельности творческий замысел (характер, образ, художественную идею)
	→	<b>Способности:</b> музыкальные (ладовое чувство, слуховые представления, музыкально-ритмическое чувство и др.); творческие (принятие творческих решений, создание новых идей, артистические способности и пр.). <b>Качества:</b> творческая активность, инициативность, самостоятельность, целеустремленность, положительная самооценка, личная успешность в творческой самореализации

Структура модели включает в себя целевой, методологический, содержательно-процессуальный, результативный компоненты. Системообразующим элементом является *цель*, которая ориентирована на требования ФГОС ООО по предмету «Музыка» в аспекте развития творческой самореализации учащихся в коллективной музыкально-исполнительской деятельности.

Для достижения цели определены *дидактические, воспитательные и развивающие задачи*, направленные на формирование ценностного отношения к коллективной музыкально-исполнительской деятельности, потребности в приобретении опыта музыкально-исполнительской деятельности, свободного самовыражения индивидуальности в процессе коллективного творчества.

**Методологический компонент** модели включает педагогические подходы и принципы. *Системный подход* в работе над развитием твор-

ческой самореализации учащихся в коллективной музыкально-исполнительской деятельности осуществляется путём установления и реализации в процессе обучения связей между компонентами системы: знаниями, исполнительскими умениями, методами и средствами обучения. С целью обеспечения целостности педагогического процесса рационально применение *интегрированного подхода*, методологическое значение которого обосновано выявлением связей между видами искусства и отдельными предметами гуманитарного цикла, способствующих воспитанию всесторонне развитой личности. *Деятельностный подход* обеспечивает активную учебно-познавательную деятельность учащихся, формирует готовность к самореализации, непрерывному образованию, организует учебное сотрудничество со сверстниками и взрослыми в познавательной и музыкально-исполнительской деятельности. *Культуро-*

*логический подход* представляет собой комплексное интегрированное понятие, содержательно опирающееся на культуру как средство педагогической деятельности; предполагает приобщение учащегося к общечеловеческой и музыкальной культуре, его самореализацию в ней.

В качестве основных *принципов* были определены следующие: принцип связи педагогического процесса с жизнью (сочетание содержания обучения по предмету «Музыка» с явлениями и событиями действительности), применение межпредметных связей (использование на уроках музыки содержания предметов гуманитарно-эстетического цикла), принцип прохождения материала от простого к сложному (последовательное наращивание опыта творческой деятельности), принцип новизны и разнообразия репертуара (использование на уроках музыки классических, народных и современных музыкальных произведений), принцип сознательности и самостоятельности обучающегося (использование психологических механизмов и личностного потенциала учащихся в творческом процессе).

В **содержательно-процессуальный** компонент моделей входят такие составляющие, как: содержание, методы, формы и средства. *Содержание* составляют предметные результаты по «Музыке», комплексы вокально-хоровых упражнений по постановке и развитию певческого голоса, комплекс упражнений по освоению инструмента и отработке навыков игры на инструменте, музыкальный кругозор, учебный и концертный репертуар.

*Методы*: мотивационные и методы организации учебно-познавательной и коллективно-творческой деятельности учащихся – это методы эмоционального стимулирования, развития познавательного интереса, формирования ответственности и обязательности, развития творческих способностей и личных качеств учащихся, общепедагогические методы (словесные, репродуктивные, познавательно-творческие). *Формы* представлены широким спектром классно-урочных, внеурочных форм коллективной и индивидуальной музыкально-исполнительской деятельности учащихся (самостоятельная работа учащихся, репетиции, концертные выступления, посещение

учреждений культуры и пр.). *Средства*: дидактические (дидактические материалы, репертуарные сборники, методические разработки и пр.) и технические (музыкальный инструментальный, аудиосистема, видеопроектор, компьютер и пр.).

**Результативный компонент** модели представлен такими блоками, как *методы диагностики* (педагогический мониторинг; наблюдение за творческой работой учащихся; анкетирование; экспертная оценка творческих результатов) и результаты учащихся: *знания, умения, навыки, способности, качества, опыт творческой деятельности*. Основным результатом здесь выступают творческие способности (музыкальные, артистические) и качества (творческая активность, инициативность, самостоятельность, целеустремлённость, положительная самооценка учащихся, личная успешность в творческой самореализации).

Процесс развития творческой самореализации учащихся в коллективной музыкально-исполнительской деятельности предполагает поэтапную организацию: *установочный* (планирование работы по организации творческой самореализации учащихся), *подготовительный* (организация коллективной творческой деятельности школьников по направлениям: инструментальное музицирование, вокально-хоровое исполнительство), *этап реализации* (проведение фестивальных, концертных, музыкально-лекторийных мероприятий), *итоговый* (оценка проявлений творческой самореализации учащихся общеобразовательных школ в коллективной музыкально-исполнительской деятельности).

Таким образом, мы пришли к заключению, что развитие творческой самореализации школьников – это процесс, требующий специальной организации, где эффективным педагогическим инструментом может выступить педагогическая модель развития творческой самореализации учащихся в коллективной музыкально-исполнительской деятельности. Вызовы современности всё настойчивее требуют преодоления формализма в творческом воспитании личности, следовательно, неуклонно будет расти интерес к новым способам организации творческой жизнедеятельности и самореализации молодого поколения.

## Литература

1. Андреев В. И. Педагогика творческого саморазвития. – Казань: Казан. ун-т, 1996. – 566 с.
2. Андреев В. И. Законы творческого саморазвития как основания концепции субъектно-ориентированного образования // Вестн. Казан. техн. ун-та. – 2013. – № 16. – С. 13–16.
3. Бондаревская Е. В. Теория и практика личностно-ориентированного образования. – Ростов н/Д.: Булат, 2000. – 351 с.
4. Егорычева И. Д. Генезис самореализации как особого типа деятельности и роль подросткового возраста в ее развитии: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. – М., 2012. – 51 с.
5. Князькина Н. Х. Саморазвитие и самореализация подростка в социокультурной среде // Омск. науч. вестн. – 2009. – № 6 (82). – С. 136–140.
6. Коджаспирова Г. М., Коджаспиров А. Ю. Педагогический словарь: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2001. – 176 с.
7. Коростылева Л. А. Психология самореализации личности: основные сферы жизнедеятельности: дис. ... д-ра псих. наук. – СПб., 2001. – 398 с.
8. Маслоу А. Самоактуализация: психология личности. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 113 с.
9. Осипов Г. В. Социологический энциклопедический словарь. – М., 1998. – 488 с.
10. Приказ Министерства образования и науки РФ от 17 дек. 2010 года № 1897 «Об утверждении Федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/55070507/> (дата обращения: 20.02.2020).
11. Подымова Л. С., Макарова Л. Н. Самореализация личности как психолого-педагогическая проблема: синергетический подход // Вестн. ТГУ. – 2009. – № 1 (69). – С. 89–93.
12. Селевко Г. К., Селевко А. Г., Левина О. Г. Реализуй себя. – М.: Народ. образование, 2001. – 176 с.
13. Тихомирова Д. С. Субъектная самореализация студентов в социальных проектах вуза // Саморазвитие личности в многоязычной поликультурной среде: сб. мат-лов междунар. дистанц. науч.-практ. форума, Россия, г. Якутск, Северо-Вост. федер. ун-т имени М. К. Асмолова, 20 окт. – 20 нояб. 2014 года. – Киров: МЦНИП, 2015. – С. 112–118.
14. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2014. – 320 с.

## References

1. Andreev V.I. *Pedagogika tvorcheskogo samorazvitiya [Pedagogy of Creative Self-Development]*. Kazan, Kazan University Publ., 1996. 566 p. (In Russ.).
2. Andreev V.I. *Zakony tvorcheskogo samorazvitiya kak osnovaniya kontseptsii sub'ektno-orientirovannogo obrazovaniya [The Laws of Creative Self-Development as the Basis of the Concept of Subject-Oriented Education]*. *Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta [Herald of Kazan Technological University]*, 2013, no. 16, pp. 13-16. (In Russ.).
3. Bondarevskaya E.V. *Teoriya i praktika lichnostno-orientirovannogo obrazovaniya [Theory and Practice of Personality-Oriented Learning]*. Rostov-on-Don, Bulat Publ., 2000. 351 p. (In Russ.).
4. Egoroycheva I.D. *Genезis samorealizatsii kak osobogo tipa deyatel'nosti i rol' podrostkovogo vozrasta v ee razviti: avtoref. dis. ... d-ra psikh. nauk [The Genesis of Self-Actualization as a Special Type of Activity and the Role of Adolescence in its Development. Author's abstract of diss. Dr of Psychological Sciences]*. Moscow, 2012. 51 p. (In Russ.).
5. Knyazkina N.H. *Samorazvitie i samorealizatsiya podrostka v sotsiokul' turnoy srede [Self-Development and Self-Actualization of a Teenager in a Sociocultural Environment]*. *Omskiy nauchnti vestnik [The Journal Omsk Scientific Bulletin]*, 2009, no. 6 (82), pp. 136-140. (In Russ.).
6. Kodzhaspirova G.M., Kodzhaspirov A.Yu. *Pedagogicheskiy slovar': dlya stud. vyssh. isred. ped. ucheb. zavedeniy [Pedagogical Dictionary: For Students of Higher and Secondary Teacher Training Institutes]*. Moscow, Akademiya Publ., 2001. 176 p. (In Russ.).
7. Korostyleva L.A. *Psikhologiya samorealizatsii lichnosti: osnovnye sfery zhiznedeyatel'nosti: dis. d-ra psihol. nauk [Psychology of Personal Self-Actualization: The Main Spheres of Life. Diss. Dr of Psychological Sciences]*. St. Petersburg, 2001. 398 p. (In Russ.).

8. Maslou A. *Samoaktualizatsiya: psikhologiya lichnosti* [Self-Actualization: Personality Psychology]. Moscow, Moscow University Publ., 1982. 113 p. (In Russ.).
9. Osipov G.V. *Sotsiologicheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Sociology]. Moscow, 1998. 488 p. (In Russ.).
10. *Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 17 dekabrya 2010 goda № 1897 "Ob utverzhdenii Federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta osnovnogo obshchego obrazovaniya"* [Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation of December 17, 2010, no. 1897 "On Approval of the Federal State Educational Standard of Basic General Education"]. (In Russ.). Available at: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/55070507/> (accessed 20.02.2020).
11. Podymova L.S., Makarova L.N. Samorealizatsiya lichnosti kak psikhologo-pedagogicheskaya problema: sinergeticheskiy podkhod [Personal Self-Actualization as a Psychological and Pedagogical Problem: Synergistic Approach]. *Vestnik TGU [Tomsk State University Journal]*, 2009, no. 1 (69), pp. 89-93. (In Russ.).
12. Selevko G.K., Selevko A.G., Levina O.G. *Realizuy sebya* [Realize Yourself]. Moscow, Narodnoe obrazovanie Publ., 2001. 176 p. (In Russ.).
13. Tikhomirova D.S. Sub'ektnaya samorealizatsiya studentov v sotsial'nykh proektakh vuza [Subjective Self-Actualization of Students in University Social Projects]. *Samorazvitie lichnosti v mnogoyazychnoy polikul'turnoy srede: sbornik materialov mezhdunarodnogo distantsionnogo nauchno-prakticheskogo foruma. Rossiya, g. Yakutsk, Severo-Vostochnyy federal'nyy universitet imeni M.K. Asmolova, 20 oktyabrya - 20 noyabrya 2014 goda, [Personal Self-Actualization in a Multilingual and Multicultural Environment: International Distance Research and Practice Forum Proceedings. Russia, Yakutsk, Asmolov North-Eastern Federal University, October 20 - November 20, 2014]*. Kirov, MCNIP Publ., 2015, pp. 112-118. (In Russ.).
14. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an Art Form]. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2014. 320 p. (In Russ.).

**Алфавитный указатель авторов**

Ахметгалеева З. М.	14
Бакалейская Е. С.	55
Балабанов П. И.	22
Белобров К. В.	70
Бердник М. С.	238
Бороноева Т. А.	75
Брейтбург В. В.	138
Будкеев С. М.	239
Буцьк С. В.	205
Волкова Т. А.	14
Глушкова О. Р.	191
Григорьянц Т. А.	199
Дыганова Е. А.	245
Зайцева Е. А.	148
Зауэрвайн Л. Т.	22
Зникина Л. С.	212
Игнатьева С. С.	29
Казаков Е. Ф.	84
Костюк Н. В.	14
Краснова Е. Ю.	118
Кулемзин А. М.	103
Лесовиченко А. М.	231
Мамонтова Н. Ю.	221
Марков В. И.	14
Милошевич Б.	167
Мороз Е. В.	36
Палилей А. В.	238
Прокопов В. Л.	47
Прокопова Н. Л.	47
Ренчин Н.	184
Рычкова И. В.	63
Седых Д. В.	212
Синельникова О. В.	124
Стоянович Д.	167
Султан Р. Г.	238
Тельманова А. С.	14
Тимофеева А. Л.	114
Цыплаков Д. А.	93
Цыплакова С. М.	93
Чепурина В. В.	199
Шевлягин А. А.	108
Шефова Е. А.	155
Юй Ядун	176
Явгильдина З. М.	245

**List of Authors in Alphabetical Order**

Akhmetgaleeva Z.M.	14
Bakaleyskaya E.S.	55
Balabanov P.I.	22
Belobrov K.V.	70
Berdnik M.S.	238
Boronoeva T.A.	75
Breytburg V.V.	138
Budkeev S.M.	239
Butsyk S.V.	205
Volkova T.V.	14
Glushkova O.R.	191
Grigoryants T.A.	199
Dyganova E.A.	245
Zaytseva E.A.	148
Zauerwein L.T.	22
Znikina L.S.	212
Ignatyeva S.S.	29
Kazakov E.F.	84
Kostyuk N.V.	14
Krasnova E.Y.	118
Kulemzin A.M.	103
Lesovichenko A.M.	231
Mamontova N.Y.	221
Markov V.I.	14
Milošević B.	167
Moroz E.V.	36
Paliley A.V.	238
Prokopov V.L.	47
Prokopova N.L.	47
Renchin N.	184
Rychkova I.V.	63
Sedykh D.V.	212
Sinelnikova O.V.	124
Stojanović D.	167
Sultan R.G.	238
Telmanova A.S.	14
Timofeeva A.L.	114
Tsyplakov D.A.	93
Tsyplakova S.M.	93
Chepurina V.V.	199
Shevlyagin A.A.	108
Shefova E.A.	155
Yu Yadong	176
Yavgildina Z.M.	245

**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)	- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - место работы (учебы или соискательства), - контактные телефоны, - факс, - e-mail, - почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	- подписано автором, - заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей

Дата выхода номера в свет 25.06.2020

Подписано в печать 26.05.2020

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 45.

Уч.-изд. л. 28,9. Усл. печ. л. 34,6.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского  
государственного института культуры:  
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.  
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 550 roubles

Issue released on June 25, 2020

Signed for print on May 26, 2020

Format 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Offset paper. Font «Times».

Order № 45.

Author's sheets 28,9. Printer's sheets 34,6.

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