ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Журнал издается с 2006 года **№ 54/2021**
Выходит 4 раза в год

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
Технические редакторы
О. В. Устимова, А. Ю. Константинова

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», 2021

BULLETIN OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

JOURNAL OF THEORETICAL AND APPLIED RESEARCH

Journal is published since 2006 **№ 54/2021**
Published quarterly

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 editors
O.V. Ustimova, A.Y. Konstantinova

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. Sergeyev*

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”, 2021

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:

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 исследований, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ).

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

Гавров Сергей Назипович, доктор философских наук, профессор Российского нового университета, доцент Департамента политологии и массовых коммуникаций, Финансовый университет при правительстве Российской Федерации (г. Москва, РФ).

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

Игумнова Наталия Петровна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки, член

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Departman 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:

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 Research, Federal Research Centre of the Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

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

Gavrov Sergey Nazipovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor 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).

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 Reserchер of the Russian State Library, Member of the Russian Academy of Natural

Российской Академии Естествознания, действительный член и член Президиума Отделения библиотековедения 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).

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).

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

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

Разлогов Кирилл Эмильевич, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный институт кинематографии, член Президиума Отделения библиотековедения Международной академии информатизации, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

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).

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).

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 Cinema-

дарственный 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 исследований, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный 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).

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

tography 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 Research, Federal Research Centre of the Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

Smolyaninova Olga Georgievna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, 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).

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

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).

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, доктор 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, ведущий научный сотрудник Научно-аналитического центра Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (г. Москва, РФ).

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

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

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

Полякова Елена Александровна, доктор исторических наук, доцент, проректор по научной

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, Dr 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, Leading Researcher of Division for Scholarly Affairs and Analytics of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russian Federation).

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

Martynov Anatoliy Ivanovich, Dr of Historical Sciences, Professor, Professor of Department of 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 the Department of Culturology, Philosophy and Art History, 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, Vice-rector

работе и международным связям, 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).

Прокопова 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 музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

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

for Research and International Relations, 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).

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

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, психологии и физического воспитания, 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, психологии и физического воспитания, 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 профессионального образования, Кузбасский государствен-

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 the Department of Pedagogy, Psychology and Physical Education, 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 the Department of Pedagogy, Psychology and Physical Education, 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, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical Univer-

ный 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, эксперт научного управления, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Чурекова Татьяна Михайловна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физического воспитания, Кемеровский государственный институт культуры, действительный член Международной академии наук высшей школы, заслуженный работник высшей школы РФ (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).

sity, 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, Expert of Scientific Management, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Churekova Tatyana Mikhaylovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogy, Psychology and Physical Education, Kemerovo State Institute of Culture, Acting Member of the International Higher Education Academy of Sciences, 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

Белозерова М. В. Формирование экспозиции в ведомственном музее: проблемы и перспективы (на примере музея ботанического сада «Дерево Дружбы» города Сочи)..... 14

Куринских П. А. Перспективы развития социальных сетей в деятельности музеев РАН..... 24

Андреева И. В. Музеология в дискурсе документности: опыты философской рефлексии конца XIX – первой трети XX века..... 32

Саркисова Е. Г. Конвенциональные и неконвенциональные каналы в структуре музейной коммуникации..... 42

Леонов Е. Е., Онюшева Е. Е. Проблемы охраны и установки мемориальных досок в городе Кемерово..... 50

Аристарх, митрополит Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов В. А.), Закиров Р. Р. Современные культурные традиции и православные аспекты празднования августовских Спасов..... 59

Дуванова Н. В. Категория культурного смысла и ее функционирование в художественной культуре..... 66

Ли Синь. О развитии культурной индустрии Автономного района Внутренней Монголии Китайской Народной Республики..... 74

Балабанов П. И., Басалаева О. Г., Зауэрвайн Л. Т. Социальный заказ в структуре управления современными культурными процессами..... 78

Ткачук А. Ю. Роль культурных индустрий в формировании музыкальной культуры региона..... 86

Бунакова М. Н. Ключевые трансформации классической оперы в современной культуре..... 91

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Джалилова Ф. М. Вопросы методологии театроведческого исследования..... 97

Бураченко А. И., Григорьянц Т. А., Библиева О. В. Пластичность как интегральная категория комплекса дисциплин по сценическому движению..... 103

Адиширинов К. Ф. Из истории развития театрального искусства в городе Шеки во второй половине XIX – начале XX века..... 110

Чигарёва Е. И. Еще раз о музыке в слове: поэзия Владимира Илюшенко..... 118

Синельникова О. В., Трунов Д. О. Стилевые ориентиры камерно-вокального творчества Леонида Десятникова..... 131

Джуванышева Н. Н. История фортепианной школы Казахстана..... 139

Исмаил-заде Н. Д. Анализ состояния музыкальной культуры Азербайджана 50-х годов XX века... 147

Садыков И. Э. «Крымские эскизы» А. Спендиарова в культурном контексте начала XX века: к вопросу о жанровом определении..... 155

Котлярова Т. А., Котляров М. Г. Свадебная обрядность славянского населения села Максимовка Тюкалинского района Омской области..... 159

Усанова А. Л., Кирюшина Ю. В., Будкеев С. М. Концепции народности искусства в отечественном искусствознании конца XIX – начала XXI века..... 167

Носова Е. А., Миненко Л. В. Этнические мотивы в сувенирной керамике..... 172

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Москаленко И. В., Чурекова Т. М. Коучинговые инструменты как способ повышения эффективности обучения в вузе..... 181

Казарин С. Н., Казарина Т. Ю. Специфика реализации совместной образовательной программы в области графического дизайна между Чанчуньским педагогическим университетом и Кемеровским государственным институтом культуры..... 192

Трапезникова О. А. Современные интернет-технологии в дистанционном обучении русскому языку как неродному (из опыта работы с сербскими студентами, изучающими русский язык и литературу на философском факультете в Нише)..... 204

Никитина Е. А., Костюк Н. В., Астахов О. Ю. Музыкально-педагогическое общение в условиях развития коммуникативной парадигмы образования..... 212

Баев А. Ю., Маврина И. А. Репертуар как основа художественного воспитания при обучении вокалу..... 220

Черняк Е. Ф., **Черняк М. В.** Метод театрализации в режиссуре цирковых номеров и представлений..... 226

Черняк Е. Ф., **Черняк М. В.**, **Белов В. Ф.** Технологические аспекты организации онлайн-мероприятий в учреждениях культуры..... 231

Баландина Г. А. Реализация творческого потенциала молодежи в культурно-досуговых учреждениях..... 236

Алфавитный указатель авторов..... 244

CONTENTS

CULTUROLOGY

Belozerova M.V. The Departmental Museum Exposition Formation: Problems and Prospects (in Case of the Museum of the Botanical Garden "Tree of Friendship" in Sochi)..... 14

Kurinskikh P.A. The Perspective of Using Social Networks in Local Museums of Russian Academy of Sciences..... 24

Andreeva I.V. Museology in the Discourse of Documentary: Experiences of Philosophical Reflection at the End of the 19th - First Third of the 20th Century..... 32

Sarkisova E.G. Conventional and Non-conventional Museum Communication Channels..... 42

Leonov E.E., Onyusheva E.E. Problems of Protection and Installation of Memorial Plaques in Kemerovo..... 50

Aristarkh, Metropolitan of Kemerovo and Prokopyevsk (Smirnov V.A.), Zakirov R.R. Modern Cultural Traditions and Orthodox Aspects of the Celebration of the August Spasov..... 59

Duvanova N.V. Cultural Meaning Category and its Functioning in Artistic Culture..... 66

Li Xin. Development of the Cultural Industry of Inner Mongolia Autonomous Region of the People's Republic of China..... 74

Balabanov P.I., Basalaeva O.G., Zauervayn L.T. Social Order in Structure of Management of Modern Cultural Processes..... 78

Tkachuk A.Y. The Role of Cultural Industries in the Formation of the Musical Culture of the Region..... 86

Bunakova M.N. Key Transformations of Classical Opera in Modern Culture..... 91

ART HISTORY

Dzhalilova F.M. On Theatrical Researches' Methodology Issues..... 97

Burachenko A.I., Grigoryants T.A., Biblieva O.V. Plasticity as an Integral Category of the Complex of Disciplines of Stage Moving..... 103

Adishirinov K.F. From the History of Development of Theatrical Art in Sheki the Second Half of the 19th Century and Early 20th Century..... 110

Chigareva E.I. Once Again about Music in the Word: the Poetry of Vladimir Ilyushenko..... 118

Sinelnikova O.V., Trunov D.O. Style Guidelines for Chamber Vocal Creativity of Leonid Desyatnikov..... 131

Dzhuvanysheva N.N. The History of the Piano School of Kazakhstan..... 139

Ismailzade N.D. Analysis of the State of the Musical Culture of Azerbaijan in the 1950s..... 147

Sadykov I.E. "Crimean Sketches" by A. Spendiarov in the Culture Context of the Beginning of the 20th Century: about the Genre Definition..... 155

Kotlyarova T.A., Kotlyarov M.G. Wedding Ceremony of the Slavic Population of Maksimovka in Tyukalinsky District of Omsk Region..... 159

Usanova A.L., Kiryushina Y.V., Budkeev S.M. Concepts of Folk Art in the Russian Art History of the Late 19th - Early 21st Century..... 167

Nosova E.A., Minenko L.V. Trends in Ethnic Motives in Ceramic Souvenir..... 172

PEDAGOGICAL SCIENCES

Moskalenko I.V., Churekova T.M. Coaching Tools as a Way to Increase the Efficiency of Learning at the University..... 181

Kazarin S.N., Kazarina T. Y. Specificity of Implementation of a Joint Educational Program in the Field of Graphic Design between the Changung Pedagogical University and the Kemerovo State University of Culture..... 192

Traneznikova O.A. Modern Internet Technologies in Distance Learning the Russian Language as Non-native (from the Experience of Working with Serbian Students, Studying the Russian Language and Literature at the Faculty of Philosophy in Nis)..... 204

Nikitina E.A., Kostyuk N.V., Astakhov O.Y. Musical and Pedagogical Intercourse in the Context of the Development of the Communicative Paradigm of Education..... 212

Baev A.Y., Mavrina I.A. Repertoire as the Basis of Artistic Education in Vocal Training..... 220

Chernyak E.F., Chernyak M.V. Method of Theatricalization in Directing Circus Acts and Performances..... 226

Chernyak E.F., **Chernyak M.V.**, **Belov V.F.** Technological Aspects of Organizing Online Events in Cultural Institutions..... 231

Balandina G.A. Realization of the Creative Potential of Youth in Cultural and Leisure Institutions..... 236

List of Authors in Alphabetical Order..... 244

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
CULTUROLOGY

УДК 069:727.7

ФОРМИРОВАНИЕ ЭКСПОЗИЦИИ В ВЕДОМСТВЕННОМ МУЗЕЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЯ БОТАНИЧЕСКОГО САДА «ДЕРЕВО ДРУЖБЫ» ГОРОДА СОЧИ)[1]

Белозёрова Марина Витальевна, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник лаборатории этносоциальных исследований, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ). E-mail: mbelozerowa@mail.ru

В статье рассматриваются проблемы и перспективы формирования музейной экспозиции ведомственного музея ботанического сада «Дерево Дружбы», входящего в структуру ФИЦ «Субтропический научный центр» РАН (г. Сочи). Актуальность проблематики определяется вопросами, не отраженными в историографии по данной тематике, и вопросами, характерными в целом для истории исследования ведомственных музеев: определения их места в общей системе музеев, выявления их потенциала как историко-культурного и коммуникативно-информационного учреждения, принципов формирования экспозиций.

На основе анализа методики формирования экспозиции в музее ботанического сада «Дерево Дружбы» выявлено, что в основу при ее формировании был положен коллекционный метод, выбран региональный принцип группировки предметов, сформированы три экспозиционных комплекса (коллекция подарков, фотовыставка, выставка рисунков). Представленная экспозиция анализировалась в контексте создания музейного единого образа природных и социальных явлений, научной работы сотрудников ботанического сада и в целом ФИЦ СНЦ РАН.

Автор определил комплекс проблем в представленной экспозиции музея. Первая группа проблем связана с необходимостью использования музейного проектирования, включающего разработку научной и архитектурно-художественной концепций. Вторая группа – с необходимостью применения информационных технологий, инноваций, интерактивных элементов и других современных технологических средств, меняющих формат в восприятии информации у посетителей музея. Выработанные в ходе исследования рекомендации, их внедрение повысит потенциал музея ботанического сада «Дерево Дружбы» как уникального памятника историко-культурного и природного наследия в Причерноморье.

Ключевые слова: объекты историко-культурного и природного наследия, экспозиция, музей ботанического сада «Дерево Дружбы», Причерноморье.

THE DEPARTMENTAL MUSEUM EXPOSITION FORMATION: PROBLEMS AND PROSPECTS (IN CASE OF THE MUSEUM OF THE BOTANICAL GARDEN “TREE OF FRIENDSHIP” IN SOCHI)[2]

Belozerova Marina Vitalyevna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Senior Researcher of Laboratory of Ethno-social Research, Federal Research Centre of the Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation). E-mail: mbelozerowa@mail.ru

[1] Статья подготовлена в соответствии с проектом РФФИ 19-49-230007\20 «Объекты историко-культурного и природного наследия в системе перманентных межэтнических и межгосударственных коммуникаций (на примере “Дерево Дружбы”, г. Сочи)», № госрегистрации АААА-А20-120031890046-0.

[2] The article was prepared in accordance with the RFBR project 19-49-230007\20 «Objects of the historical-cultural and natural heritage in the system of permanent inter-ethnic and intergovernmental communications (using the example of the “Tree of Friendship”, Sochi)», state registration number AAAA-A20-120031890046-0.

Problems and prospects of Museum exposition of the Botanical garden “Tree of Friendship” forming are considered in the article. This departmental Museum is a structural division of the Russian Academy of Sciences Subtropical research center (Sochi). Its collections are spontaneously formed on the base of visitors’ gifts. The specific configuration of funds determines the periodically emerging problems of exposition solutions and requires a deep study of the exposition concept based on the national historiography. This issue is relevant for departmental museums.

Special attention is paid to identifying the historical, cultural, communication and information potential and prospects of the Museum. The author drew conclusions: the collection method was used as the basis for forming the collection of items and the regional principle was used in the grouping of exhibits. Three exhibition complexes (a collection of gifts, a photo exhibition, and an exhibition of drawings) were created in the Museum.

The author identified a set of problems in the Museum’s exposition. The first group of problems relates to the need to use the principles of the Museum design, which are not fully maintained in the Museum. Taking into account the specifics of the Museum, the development of scientific, architectural and artistic concepts should serve as the basis for the Museum design in the future. The second group of problems is related to the need to apply modern information technologies, innovations, interactive elements and other new technological tools. They are a popular format in the perception of information by visitors in modern museums. According to the author of the article, the solution of these problems will help to unlock the potential of the Museum, take it beyond the format of a Botanical garden, and reflect its uniqueness as a monument of historical, cultural and natural heritage in the Black Sea region.

Keywords: objects of historical, cultural and natural heritage, exposition, Museum of the Botanical Garden “Friendship Tree,” the Black Sea region.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-14-24

Проблематика, связанная с изучением историко-культурного наследия, актуализирует вопросы исследования музеев, их разноплановой деятельности, взаимодействия с различными социальными институтами. Это объясняется основной функцией музея – сохранением и передачей духовного и материального культурного наследия будущим поколениям, влиянием на развитие культуры в целом. Предметом изучения представителями научного и музейного сообщества стали вопросы истории организации и деятельности отдельных музеев, обобщения опыта и анализ их деятельности, выявления специфики формирования экспозиций и др. В то же время данная тематика не в полной мере освещена в научной литературе, что определяет актуальность и новизну поднимаемой проблематики.

Среди многих групп музеев – ансамблевых, естественно-научных, исторических различного профиля и др. – выделяются так называемые музеи «по принадлежности» собственнику, то есть подчиненные различным ведомствам. Это ведомственные музеи. В советский период, когда организовывалась значительная их часть в учреждениях и на предприятиях, им в подавляющем большинстве была свойственна пропагандистская функция. Она сводилась к популяризации боевых, трудовых, революционных традиций советского народа, достижений и успехов в производстве, социалистическом соревновании, социальной сфере, самодеятельном творчестве [10]. В соответствии с этими задачами строились и их экспозиции. Минус такого подхода заключался в том, что в музеях формировали однообразные по тематике коллекции и разрабатывались концепции однотипных экспозиций. Но можно выделить и позитивный аспект, проявляющийся вплоть до настоящего времени: отложившиеся в ведомственных музеях предметы, созданные на их основе выставки и экспозиции, экскурсионная работа передают исторические и культурные традиции сегодняшним поколениям рабочих и служащих, школьникам и студентам, способствуют укреплению корпоративной культуры. Сохранившиеся ведомственные музеи вплоть до настоящего времени остаются примечательной частью культурно-просветительской жизни как отдельного учреждения или предприятия, так и в целом города и региона. Как правило, работники таких музеев являются инициаторами значительных

мероприятий, привлекая к сотрудничеству специалистов из различных областей науки и культуры. Это, безусловно, не только несет положительный эмоциональный заряд для его посетителей, но и способствует повышению уровня ведомственного музея как научно-культурного учреждения. Одновременно следует отметить и еще один аспект. Несмотря на различные формы работы, многие ведомственные музеи по-прежнему, с точки зрения М. В. Рыгаловой и Д. Е. Шориной, традиционно являясь «самодостаточными», в то же время остаются «закрытыми, труднодоступными» [17, с. 121] для представителей широкой общественности и публики в целом.

Следует отметить значительное количество публикаций, посвященных вопросам теории и практики, определения места ведомственных музеев в общей системе музеев [11; 12; 15; 16; 21; 22]. Однако ряд проблем все-таки остается вне внимания исследователей. По-прежнему актуальна задача выявления потенциала ведомственного музея как историко-культурного, отраслевого и коммуникативно-информационного учреждения, принципов формирования экспозиций, определения перспектив в их деятельности.

В данной работе предлагается сосредоточить основное внимание на выявлении проблем и перспектив формирования музейных экспозиций на примере музея ботанического сада «Дерево Дружбы». Этот музей на фоне обширного количества ведомственных музеев, посвященных истории создания и деятельности учреждений и предприятий, занимает особое место. С одной стороны, его можно отнести к категории ведомственных музеев, так как он входит в структуру ФИЦ «Субтропический научный центр» РАН (г. Сочи). С другой стороны, он уникален, поскольку не отражает собственно историю создания научного учреждения и ботанического сада. Он позиционируется как музей подарков экскурсантов ботанического сада [18]. Объекты открыты для широкого посещения публики как индивидуально, так и для групповых экскурсий.

Акцентируя внимание на методике организации музейной экспозиции, отметим, что первые научные разработки по данной тематике, по мнению Т. В. Галкиной, относятся к 2003 году [4, с. 3]. Общепризнанное понятие «экспозиция» (от лат. expositio – выставлять) в широком понимании обозначает всякую совокупность предметов, специально выставленных для обозрения. Существует более ранняя и простая трактовка понятия «экспозиция» – размещение каких-либо экспонатов или части музейного собрания для показа [6, с. 6]. В современном музееведении музейная экспозиция рассматривается как целостная предметно-пространственная система, в которой музейные экспонаты и другие экспозиционные материалы объединены научной и художественной концепцией. Соответственно, она и расценивается как адресная и аргументированная с научной точки зрения демонстрация музейных предметов, которые композиционно составлены, снабжены комментарием, технически и художественно оформлены. Этим создается своеобразный музейный образ общественных и природных явлений [4, с. 3; 8, с. 5; 25]. В данной системе экспонат – предмет, выставленный для обозрения; экспозиционный комплекс – структурная единица экспозиции или группа предметов, объединенные по содержанию, образующие целостную композицию, создающие единый образ [8, с. 6, 7]. Музейная экспозиция – основная форма музейной коммуникации. Музейные экспозиции принято подразделять на постоянные (стационарные) и временные; временные экспозиции называются выставками.

Рассмотрим методику формирования и особенности экспозиции музея «Дерево Дружбы». Анализируя методы музейного проектирования, разработанные в современном музееведении (коллекционный, систематический, тематический, ансамблевый [14]), следует констатировать, что в основу организации экспозиции музея ботанического сада «Дерево Дружбы» был положен коллекционный метод. Он был выделен Ф. Б. Кротовым и доминировал в России и в Европе до последней трети XIX века, когда понятие «музей» заменяло понятие «экспозиция» [7]. На основе коллекционного метода формировались коллекции и фонды музея «Дерево Дружбы». Поэтому основной задачей при организации экспозиции стала демонстрация подарков посетителей ботанического сада. Нельзя не отметить, что в фондах хранятся уникальные предметы и материалы, не представленные в экспозиции. Это экземпляры гербариев субтропических культур, редкие книги по интродукции субтропических растений, фотоматериалы, делопроизводственная документация по истории ботанического

сада, Сочинской сельскохозяйственной и садовой опытной станции, созданной в 1894 году, преобразованной приказом МСХ СССР в 1967 году в Институт горного садоводства и цветоводства со сменой в дальнейшем названия и ведомственной принадлежности. С мая 2020 года – это Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской Академии наук» (ФИЦ СНЦ РАН). В настоящее время фонды музея подарков включают более 20,0 тыс. единиц хранения, из которых атрибутированы и представлены в экспозиции не более 7,0 тыс. [13].

В научной и методологической литературе был выработан алгоритм организации музейной экспозиции [1]. Он включает научную концепцию экспозиции, научное проектирование, разработку научно-тематического плана экспозиции [8, с. 13–19]. В научной концепции, как правило, отражают основы экспозиционного замысла, научную трактовку темы экспозиции, ее цели и задачи. В музееведении разработаны принципы группировки материалов – хронологический, тематический, проблемный, декоративный, региональный. Согласно этим принципам, экспозиционные предметы, объединение их в комплексы (предметы, документы, фотографии, научно-вспомогательные материалы, тексты) должны быть взаимосвязаны тематически и зрительно. Они «обосновывают» достоверность, углубляют впечатление, способствуют выявлению сохранившейся информации в разнородных предметах. Данные методические разработки, с точки зрения специалистов, в значительной степени повышают познавательную, воспитательную и эмоциональную ценность экспозиции [8, с. 7–8].

Обращаясь к алгоритму формирования экспозиции и выставок музея ботанического сада «Дерево Дружбы» в соответствии с вышерассмотренными положениями, отметим, что был выбран региональный (по частям света и регионам) принцип группировки предметов. Экспозиционные предметы объединены в комплексы – вещи, фотографии, рисунки. В целом передано тематическое и зрительное единство. Этим достигается эстетическое восприятие зрителем передаваемой информации. В музее ботанического сада «Дерево Дружбы» можно выделить три экспозиционных комплекса: 1) коллекция подарков, 2) фотовыставка, 3) выставка рисунков.

На фотовыставке представлены фотографии известных политиков, работников науки, культуры, общественных деятелей, делегаций из СССР, России и зарубежных стран, посещавших ботанический сад и сделавших прививку на деревьях (рис. 1, 2, 3). На ряде фотографий зафиксирован момент прививки, производимой к дереву.

Рисунок 1. Выставка фотографий в музее. (Фото М. В. Белозеровой)

Рисунок 2. Академики А. В. Рындин (директор ФИЦ СНЦ РАН) и В. Т. Синеговская (ФГБНУ ВНИИ СОИ РАН, г. Благовещенск) в музее ботанического сада «Дерево Дружбы», г. Сочи, 2020 год. (Фото П. А. Куринских)

Рисунок 3. Вячеслав Фетисов, посол доброй воли ООН, оставляет запись в Книге почетных гостей музея ботанического сада «Дерево Дружбы», 2020 год. (Фото П. А. Куринских)

Следующий экспозиционный комплекс – это выставка детских рисунков, главным образом, учащихся художественных школ Сочи, созданных под впечатлением от посещения ботанического сада и главного его объекта – «Дерева Дружбы» [18, с. 109], а также полученной информации в ходе экскурсии (рис. 4). «Дерево Дружбы» – это дикий лимон, посаженный в 1934 году учёным-селекционером Ф. М. Зориным. Он специализировался на выведении новых сортов цитрусовых, адаптированных к климату Причерноморья. В течение последующих 80 лет в крону дикого лимона были последовательно привиты десятки сортов японских мандаринов, испанских апельсинов, американских грейпфрутов и других цитрусовых. В результате в кроне дерева были привиты 45 видов и сортов цитрусовых культур, и в одном объекте и его окружении оказался сконцентрирован опыт интродукции субтропических культур.

Рисунок 4. Выставка детского рисунка. (Фото М. В. Белозёровой)

Эти две выставки, безусловно, способствуют созданию образа и единства природы и социальных явлений. Они в определенной мере воссоздают историю коммуникационных связей и отношений с социальными (общественными, научными, художественными) и государственными институтами в целом и отдельными их представителями. Кроме этого в детских рисунках отражен музейный образ природных явлений и научной работы сотрудников ботанического сада и в целом ФИЦ СНЦ РАН.

К сожалению, в данном контексте довольно сложно оценить основной музейный комплекс – коллекцию подарков, хотя некоторые экспонаты представляют историческую и культурную ценность (рис. 5). К таким можно отнести, например, шкатулку с землей с могилы Л. Н. Толстого из Ясной Поляны (именно с нее началось коллекционирование подарков), часы, подаренные инженером П. Кроули (Великобритания, 1987), скафандр космонавта, уникальный сервиз из розового фарфора. Основу коллекции составляют предметы, отражающие культуру, быт и обычаи народов мира. Это отдельные предметы народной одежды, национальные костюмы и музыкальные инструменты, предметы традиционных промыслов. Они соседствуют с сувенирами из разных стран, письмами, монетами, брелоками и другими

мелкими предметами. В большей степени коллекция подарков отражает коммуникационные связи ботанического сада.

Оценивая экспозицию музея в целом, можно отметить, что она формировалась в соответствии с двумя принципами – предметности, когда посетитель непосредственно знакомится с предметами-экспонатами, и доходчивости.

В экспозиции не прослеживается целенаправленной и научно-обоснованной демонстрации музейных предметов, они не снабжены комментариями, которые бы отражали не только их уникальность, но историческую и культурную составляющие (к примеру, рис. 6). Последний аспект в достаточной степени хорошо разработан в историографии, посвященной вопросам современных музеев и организации экспозиций. В частности, можно отметить работы Л. М. Шляхтиной и Е. Н. Мастеница, которые рассматривают экспозицию как синтез науки и искусства [24]. В его основу положен комплексный подход или музейное проектирование, включающее разработку двух концепций – научной и архитектурно-художественной. Это подразумевает создание на первом этапе проекта выставки, его интерпретацию, оценку совокупности предметов, идей, понятий, характеристик, присущих предметам данного вида в целом. Затем определяется архитектурно-художественная форма (использование внутренней архитектуры, освещения, цветовые решения, применение аудиовизуальных и технических средств [8, с. 45, 46]) для представления предметов в культурно-историческом контексте.

Рисунок 5. Интерьер музея ботанического сада «Дерево Дружбы», г. Сочи. (Фото М. В. Белозёровой)

Резюмируя, следует отметить прежде всего позитивную роль музея ботанического сада «Дерева Дружбы». Сотрудниками, безусловно, была проделана значительная работа по формированию экспозиции подарков. Музей в составе ботанического сада является не только объектом досуга для жителей и гостей города-курорта Сочи, но и частью его культурно-просветительской жизни. Экспозиция и музейные выставки в определенной степени воссоздают историю коммуникационных связей ботанического сада и в целом ФИЦ СНЦ РАН.

Рисунок 6. Экспонат экспозиции музея. Подарен посетителями из Испании. (Фото М. В. Белозёровой)

Существенная же проблема заключается в том, что музейная коллекция требует серьезной научной обработки. Это, во-первых, позволило бы сформулировать научно обоснованную концепцию и трактовку темы экспозиции и выставок; во-вторых, привело к изменению статуса коллекции: она объективно и в полной мере трансформировалась бы в информативно ёмкий исторический источник, что позволило бы ввести коллекции (исторические, этнографические, ботанические) в научный оборот. Чтобы музей соответствовал основным принципам и методике формирования экспозиции и выставок, в научной концепции должны найти отражение история ботанического сада как структурного подразделения ФИЦ СНЦ РАН и главного его объекта – «Дерева Дружбы», деятельность сотрудников научного центра по интродукции субтропических растений, история коммуникационного взаимодействия с другими научными подразделениями РАН, органами государственного и муниципального управления, общественными и культурными учреждениями Сочи.

С учетом обозначенных факторов можно рассматривать сформированную в будущем научную концепцию развития музея, организации экспозиции и выставок с точки зрения отражения воздействия науки, как сферы человеческой деятельности, на преобразование природной среды в отдельных районах Причерноморья, «вписанных» в культурно-исторический контекст. Тем более, что данные идеи соответствуют концепции исторического освоения территории, включающей целенаправленное изменение природной среды Черноморского побережья, поиск наиболее эффективных форм хозяйственной деятельности с качественным изменением социальной инфраструктуры, отражающей сложную, динамично меняющуюся систему социальных коммуникаций [2; 3; 19; 20].

Отметим еще два аспекта, получившие широкое распространение в современных музеях, и желательно, чтобы они нашли свое отражение при дальнейшей организации экспозиции в музее ботанического сада «Дерево Дружбы». В современном музее для достижения усиления впечатления значительный акцент делается на художественном оформлении экспозиции. А развитие информационных технологий, инноваций, изменяющих формат восприятия информации посетителями и их ожиданий от посещения экспозиции, неизбежно требует использования интерактивных элементов и новых технологических средств. При таком подходе основной задачей музея становится максимальное вовлечение посетителей в процесс познания. В данном контексте речь уже ведется о применении «метода погружения» или субмерсивного метода, подразумевающего достижение чувства сопричастности посетителя к демонстрируемому материалу [23, с. 2]. В настоящее время отмечается все большее его распространение в музеях.

Использование принципов и методов, уже широко применяемых в музейной практике, безусловно, поможет выявлению потенциала экспозиции музея ботанического сада «Дерево Дружбы», находящегося в структуре ФИЦ СНЦ РАН.

Литература

1. Андреева И. В. Метод музейно-экспозиционного проектирования как основание классификации музейных экспозиций // Вопросы музеологии. – 2019. – Т. 10, вып. 1. – С. 16–28.
2. Белозёрова М. В. Некоторые аспекты хозяйственной адаптации переселенцев в Черноморском округе (XIX – первая треть XX столетия) // Экология древних и традиционных обществ. – Тюмень: Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 2016. – Вып. 5, ч. 2. – С. 189–192.
3. Белозёрова М. В. Традиционное природопользование шапсугов: перспективы возрождения // Научный диалог: журнал науч. публикаций. История. Социология. Этнография. – Екатеринбург: Центр научных и образовательных проектов, 2017. – № 11. – С. 328–339.
4. Галкина Т. В. Музееведение: основы создания экспозиции: учеб.-метод. пособие для студентов ист. фак. вузов по специализации «Историческое краеведение и музееведение». – Томск: Том. гос. пед. ун-т, 2004. – 56 с.
5. Долак Я. Музейная экспозиция – музейная коммуникация // Вопросы музеологии. – 2010. – № 1. – С. 106–117.
6. История выставочной деятельности. – СПб.: СПбГУ, 2013. – 156 с.
7. Коренева А.Ю. Музейная экспозиция как текст: теоретические аспекты [Электронный ресурс] // Альманах Пространство и Время. – Электрон. науч. изд., 2015. – Т. 10, вып. 1: Пространство и время текста. – URL: http://j-spacetime.com/actual%20content/t10v1/2227-9490e-aprovr_e-ast10-1.2015.115.php (дата обращения: 19.12.2020).
8. Матющенко О. И. Разработка научного проекта экспозиции. – Томск: Изд. дом Том. гос. ун-та, 2018. – 72 с.
9. Михайловская А. И. Музейная экспозиция. (Организация и техника). – М.: Советская Россия, 1964. – 518 с.
10. Морозова Е. Г. Ведомственные общественные музеи Западной Сибири во второй половине XX – начале XXI века: изменение статуса и функций: на материалах Омска и Новосибирска: автореф. … канд. ист. наук. – Омск, 2003. – 26 с.
11. Назарцева Т. М. Ведомственные и школьные музеи Омска // Известия Омск. гос. ист.-краевед. музея. – Омск, 1998. – № 6. – С. 367–379.
12. Назарцева Т. М. Районные, общественные, учебные музеи Омской области // Известия Омск. гос. ист.-краевед. музея. – Омск, 1997. – № 5. – С. 279–307.
13. Официальный сайт ФГБНУ «Всероссийский научно-исследовательский институт цветоводства и субтропических культур» (ФГБНУ ВНИИЦиСК) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.vniisubtrop.ru/derevo-druzhby.html (дата обращения: 28.05.2019).
14. Поляков Т. П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). – М.: Рос. ин-т культурологии, 1997. – 170 с.
15. Романова Н. М. Негосударственные музеи: организационно-правовой аспект // Музей – за горизонтом очевидного: традиционное искусство в контексте музея. РАН. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. – СПб., 1998. – Вып.1.
16. Роянова Г. И. Музей в системе местного сообщества // Культура российской провинции: век XX – XXI веку. – Калуга: Эйдос, 2000. – С. 189–194.
17. Рыгалова М. В., Шорина Д. Е. История формирования и современное состояние ведомственных музеев Алтайского края // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – Кемерово, 2019. – № 46. – С. 119–128.
18. Рындин А. В., Садовой А. Н., Белозёрова М. В., Карпун Н. Н. Объекты историко-культурного и природного наследия города Сочи в системе межэтнических коммуникаций: сад-музей «Дерево Дружбы» // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 106–118. – DOI: 10.31773/2078-1768-2019-49-106-118.
19. Садовой А. Н. Позиционирование черноморских курортов России: проблемы формирования интегрированных коммуникаций // Реклама и связи с общественностью: традиции и инновации. – Ростов н/Д.: ФГБОУ РГУПС, 2017. – Ч. 1. – С. 128–138.
20. Садовой А. Н., Куринских П. А. Историко-культурное наследие: перспективы использования опыта национальных парков Австрии в агломерации г. Сочи // Экологические проблемы и стратегия устойчивого развития агломерации город-курорт Сочи. – Сочи: Изд. дом Sochi 23, 2016. – С. 65–71.
21. Труевцева О. Н. Общественные и муниципальные музеи Сибири: исторический опыт и перспективы. – Барнаул: Алт. гос. техн. ун-т, 1998. – 130 с.
22. Труевцева О. Н. Музеи Сибири во второй половине XX века. – Томск: Нац. исслед. Том. гос ун-т, 2000.
23. Чуклина Е. А. Метод погружения как актуальный метод построения музейной экспозиции: автореф. дис. … канд. культурологии. – СПб., 2011. – 24 с.

24. Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н. Проективная модель музея XXI века: управление процессом коммуникации // Музей – зритель. XXI век: мат-лы конф. к 80-летию науч.-просвет. отд. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2006. – С. 24–30.
25. Юренева Т. Ю. Музееведение: учебник для высшей школы. – М.: Академический проект, 2003.

References

1. Andreeva I.V. Metod muzeyno-ekspozitsionnogo proektirovaniya kak osnovanie klassifikatsii muzeynykh ekspozitsiy [The method of museum exposition design as the basis for the classification of museum expositions]. *Voprosy muzeologii [Questions of museology]*, 2019, vol. 10, iss 1, pp. 16-28. (In Russ.).
2. Belozerova M.V. Nekotorye aspekty khozyaystvennoy adaptatsii pereselentsev v Chernomorskom okruge (XIX – pervaya tret' XX stoletiya) [Some aspects of the migrants economic adaptation in the Black Sea district (the XIX – the first third of the XX centuries)]. *Ekologiya drevnikh i traditsionnykh obshchestv [Ecology ancient and traditional societies]*. Tyumen, Tyumen State University Publ., 2016, iss. 5, part 2, pp. 189-192. (In Russ.).
3. Belozerova M.V. Traditsionnoe prirodopol'zovanie shapsugov: perspektivy vozrozhdeniya [Traditional land use Shapsugs: prospects for revival]. *Nauchnyy dialog: zhurnal nauchnykh publikatsiy. Istoriya. Sotsiologiya. Etnografiya [Scientific dialogue: Bulletin of scientific publications. Story. Sociology. Ethnography]*. Ekaterinburg, Center for Scientific and Educational Projects Publ., 2017, no. 11, pp. 328-339. (In Russ.).
4. Galkina T.V. *Muzeevedenie: osnovy sozdaniya ekspozitsii [Museology: the basics of creating an exposition]*. Tomsk, Tomsk State University of Pedagogy Publ., 2004. 56 p. (In Russ.).
5. Dolak Ya. Muzeynaya ekspozitsiya – muzeynaya kommunikatsiya [Museum exposition – museum communication]. *Voprosy muzeologii [Questions of museology]*, 2010, no. 1, pp. 106-117. (In Russ.).
6. *Istoriya vystavochnoy deyatelnosti [History of exhibition activity]*. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2013. 156 p. (In Russ.).
7. Koreneva A.Yu. *Muzeynaya ekspozitsiya kak tekst: teoreticheskie aspekty: elektronnoe nauchnoe izdanie. 2015. T. 10, vyp. 1: Prostranstvo i vremya teksta [Museum exposition as text: theoretical aspects. Electronic scientific edition, 2015, vol. 10, iss. 1. Space and Time of Text]*. (In Russ.). Available at: http://j-spacetime.com/actual%20content/t10v1/2227-9490e-aprovr_e-ast10-1.2015.115.php (accessed 19.12.2020).
8. Matyushchenko O.I. *Razrabotka nauchnogo proekta ekspozitsii [Development of a scientific project of the exposition]*, Tomsk, Tomsk State University Publ., 2018. 72 p. (In Russ.).
9. Mikhaylovskaya A.I. *Muzeynaya ekspozitsiya. (Organizatsiya i tekhnika) [Museum exposition. (Organization and technology)]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1964. 518 p. (In Russ.).
10. Morozova E.G. *Vedomstvennye obshchestvennye muzei Zapadnoy Sibiri vo vtoroy polovine XX – nachale XXI: izmenenie statusa i funktsiy: na materialakh Omska i Novosibirska: avtoreferat kand. ... istoricheskih nauk [Departmental public museums of Western Siberia in the second half of the XX-early XXI centuries: change of status and functions: based on materials from Omsk and Novosibirsk. Author's abstract of diss. PhD in History]*. Omsk, 2003. 26 p. (In Russ.).
11. Nazartseva T.M. Vedomstvennye i shkol'nye muzei Omska [Departmental and school museums of Omsk]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya [Bulletin of the Omsk State Historical and Local Lore Museum]*. Omsk, 1998, no. 6, pp. 367-379. (In Russ.).
12. Nazartseva T.M. Rayonnye, obshchestvennye, uchebnye muzei Omskoy oblasti [District, public, educational museums of the Omsk region]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya [Bulletin of the Omsk State Historical and Local Lore Museum]*. Omsk, 1997, no. 5, pp. 279-307. (In Russ.).
13. *Ofitsial'nyy sayt FGBNU "Vserossiyskiy nauchno-issledovatel'skiy institut tsvetovodstva i subtropicheskikh kul'tur" (FGBNU VNIICiSK). [Website of the Russian Research Institute of Flower-growing and Subtropical Crops]*. (In Russ.). Available at: http://www.vniisubtrop.ru/derevo-druzhby.html (accessed 28.05.2019).
14. Polyakov T.P. *Kak delat' muzey? (O metodakh proektirovaniya muzeynoy ekspozitsii) [How to make a museum? (On methods of designing a museum exposition)]*. Moscow, Russian Institute of Culturology Publ., 1997. 170 p. (In Russ.).
15. Romanova N.M. Negosudarstvennye muzei: organizatsionno-pravovoy aspekt [Non-state museums: organizational and legal aspect]. *Muzey – za gorizontom ochevidnogo: traditsionnoe iskusstvo v kontekste muzeya. RAN. Muzey antropologii i etnografii im. Petra Velikogo [Museum – beyond the horizon of the obvious: traditional art in the context of the museum. RAS. Museum of Anthropology and Ethnography. Peter the Great]*. St. Petersburg, 1998, iss. 1. (In Russ.).

16. Royanova G.I. Muzey v sisteme mestnogo soobshchestva [Museum in the system of the local community]. *Kul'tura rossiyskoy provintsii: vek XX – XXI veku [Culture of the Russian province: Century XX – XXI Century]*. Kaluga, Eydos Publ., 2000, pp. 189-194. (In Russ.).
17. Rygalova M.V., Shorina D.E. Istoriya formirovaniya i sovremennoe sostoyanie vedomstvennykh muzeev Altayskogo kraya [The history of formation and the current state of departmental museums of the Altai]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 119-128. (In Russ.).
18. Ryndin A.V., Sadovoy A.N., Belozerova M.V., Karpun N.N. Ob"ekty istoriko-kul'turnogo i prirodnogo naslediya goroda Sochi v sisteme mezhetnicheskikh kommunikatsiy: sad-muzey "Derevo Druzhby" [Objects of the Historical, Cultural and Natural Heritage of Sochi in the system of inter-ethnic communications: Garden-museum "Tree of Friendship"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 49, pp. 106-118, doi: 10.31773/2078-1768-2019-49-106-118. (In Russ.).
19. Sadovoy A.N. Pozitsionirovanie chernomorskikh kurortov Rossii: problemy formirovaniya integrirovannykh kommunikatsiy [Positioning of the Black Sea resorts in Russia: problems of forming integrated communications]. *Reklama i svyazi s obshchestvennost'yu: traditsii i innovatsii [Advertising and public relations: traditions and innovations]*. Rostov-on-Don, Rostov State Transport University Publ., 2017, part. 1, pp. 128-138. (In Russ.).
20. Sadovoy A.N., Kurinskikh P.A. Istoriko-kul'turnoe nasledie: perspektivy ispol'zovaniya opyta natsional'nykh parkov Avstrii v aglomeratsii Sochi [Historical and Cultural Heritage: Prospects for Using the Experience of Austrian National Parks in the Sochi Agglomeration]. *Ekologicheskie problemy i strategiya ustoychivogo razvitiya aglomeratsii gorod-kurort Sochi [Environmental Problems and the Strategy for Sustainable Development of the Sochi Resort City Agglomeration]*. Sochi, Sochi Publ., 2016, pp. 65-71. (In Russ.).
21. Truevtseva O.N. *Obshchestvennye i munitsipal'nye muzei Sibiri: istoricheskiy opyt i perspektivy [Public and municipal museums of Siberia: historical experience and perspectives]*. Barnaul, Altai State Technical University Publ., 1998. 130 p. (In Russ.).
22. Truevtseva O.N. *Muzei Sibiri vo vtoroy polovine XX veka [Siberian museums in the second half of the XX century]*. Tomsk, National Research Tomsk State University Publ., 2000. (In Russ.).
23. Chuklina E.A. *Metod pogruzheniya kak aktual'nyy metod postroeniya muzeynoy ekspozitsii: avtoreferat dis. … kand. kul'turologii [Immersion method as an actual method of building a museum exposition. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]*. St. Petersburg, 2011. 24 p. (In Russ.).
24. Shlyakhtina L.M., Mastenitsa E.N. Proektivnaya model' muzeya XXI veka: upravlenie protsessom kommunikatsii [Projective model of a museum of the XXI century: management of the communication process]. *Muzey – zritel. XXI vek [Museum – spectator. XXI Century]*. St. Petersburg, State Hermitage Museum Publ., 2006, pp. 24-30. (In Russ.).
25. Yureneva T.Yu. *Muzeevedenie [Museology]*. Moscow, Academic project Publ., 2003. (In Russ.).

УДК 069:316.472.45

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЕВ РАН[1]

Куринских Полина Александровна, научный сотрудник, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ). E-mail: polina_alexandrowna@mail.ru

В статье рассматриваются некоторые аспекты проблематики, посвященной сохранению историко-культурного и природного наследия на примере сада-музея «Дерево Дружбы». Внимание акцентируется на вопросе презентации его отдельных объектов в информационном поле. В настоящее время все более актуальной становится презентация музеев в социальных сетях: Твиттер, Instagram, ВКонтакте.

[1] Статья подготовлена в соответствии с проектом РФФИ 19-49-230007\20 «Объекты историко-культурного и природного наследия в системе перманентных межэтнических и межгосударственных коммуникаций (на примере "Дерево Дружбы" г. Сочи)», № госрегистрации АААА-А20-120031890046-0.

Автор пришел к выводам: использование информационных технологий в целом и социальных медиа в частности в работе сада-музея даёт новый толчок в развитии музея, коммуникационных связей, позиционировании музея как объекта культуры на муниципальном, региональном и федеральном уровнях, диалоге с посетителями, образовательной деятельности. Это лекции для широкого круга участников социальных медиа, уроков по биологии, географии, истории, обществознанию для школьников, расширение деятельности учреждений дополнительного образования, занятия для специализированных факультетов вузов, координация проектов национальных общественных и экологических организаций, направленных на сохранение объектов историко-культурного и природного наследия. Использование социальных сетей дает возможность решать актуальные задачи сохранности, систематизации, документирования и трансляции предметов историко-культурного и природного наследия.

Кроме того, возможно и участие в международных культурных проектах, организаторами которых являются крупнейшие музеи, научные центры и институты гражданского общества. Для этого нужно рассмотреть возможность ведения официальных страниц музеев в социальных сетях на нескольких языках. Экстраполяция выявленных тенденций на примере ботанического сада «Дерево Дружбы» дает возможность оценить роль узкоспециализированных ведомственных музеев в сохранении историко-культурного наследия и определить значение коммуникационной составляющей в этом процессе.

Ключевые слова: фольклоризм, социальные сети, межкультурная коммуникация, музей, сад-музей «Дерево Дружбы».

THE PERSPECTIVE OF USING SOCIAL NETWORKS IN LOCAL MUSEUMS OF RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES[2]

Kurinskikh Polina Aleksandrovna, Researcher, Federal Research Center “Subtropical Scientific Center of the Russian Academy of Sciences” (Sochi, Russian Federation). E-mail: polina_alexandrowna@mail.ru

The paper dwells on some aspects of historical and culture heritage presentation oi social networks and social media. The most popular now is browsing through tweets, posts in Instagram, Facebook or Russian “VK”. Museum communication is a social institute, which has scientific, cultural, educational functions. It helps to construct new educational models, for example biology, geography, history lessons for children, students, ecological and cultural preservation projects. The museum accounts in social networks in few languages increase their audience; give opportunity to communicate with famous museums, civil society organizations to take part in virtual intercultural projects. Russian academy of sciences has many local museums. Some of them use new technologies, which show regional history and culture, history of science. The Friendship garden in Sochi is one of them. It is Department of Subtropical Scientific Center of the Russian Academy of Sciences regional protected area. Friendship tree is a result of selection experiment. Now the tree has citrus sprigs grafted to it by people of 173 countries from around the world. Its museum has more than 10000 exhibits and all of them are gifts from international delegation all over the world. In case of Botanical garden and museum “Friendship Tree” the author made a conclusion that using the social media marketing and technologies promotes the local museum development and its communication systems. Social networks create new opportunities to systematization and preservation of the historical and cultural objects. By using the new technologies and social media, there is an opportunity to make in botanical garden and museum “Friendship Tree” the educational and intercultural center. In addition, we can analyze the role of local museums in regional traditional culture preservation.

Keywords: folklorism, social networks, intercultural communication, museum, “Friendship Tree” garden museum.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-24-32

[2] The article was prepared in accordance with the RFBR project 19-49-230007\20 “Objects of historical, cultural a natural heritage in the system of permanent interethnic and interstate communications (on the example of the “Friendship Tree” in Sochi)”, state registration number AAAA-A20-120031890046-0.

В настоящее время все большее значение приобретают проекты, которые реализуются через виртуальное пространство. Активным участником таких проектов является музей. Используя виртуальное пространство, музей не только демонстрирует объекты культурного наследия, но и максимально расширяет свою аудиторию, получает возможность осуществления просветительских и образовательных программ для разных возрастных категорий населения. В качестве примера можно привести проект «Кузбасс на ладони», посвященный 70-летию Кемеровской области, ориентированный на трансляцию сформировавшихся за трехсотлетнюю историю региона культурно-исторических кодов полиэтничного населения региона [3, с. 30]. Реализация каждого из этих проектов представляет отражение латентных по форме систем межкультурной коммуникации, обеспечивающих стабильность социокультурного развития на региональном уровне.

Основные принципы музейной коммуникации были сформированы в концепции Д. Камерона. В этом контексте «музейной коммуникации» музеи рассматриваются как наиболее мобильный социальный институт, позволяющий решать научные (теоретические), научно-прикладные, культурно-просветительские и организационные проблемы. При этом прослеживается последовательное расширение их функционального назначения: в настоящее время музеи не ограничиваются традиционной для них деятельностью, направленной на формирование музейных фондов и их сохранность, музеи становятся информационными и коммуникационными центрами [1; 8]. С другой стороны, данный процесс обусловливает организационные проблемы, с которыми сталкиваются музеи и участники проектов, направленных на продвижение культурного и исторического достояния через интернет-пространство. Все это актуализирует исследование поставленной нами проблематики.

Значимость проблематики, связанной с использованием социальных сетей в деятельности музеев, повышает и ограниченный круг научных работ, отражающих накопленный опыт. Можно отметить исследования, нацеленные на изучение информационных технологий музеев, которые используются для отражения проблематики по истории развития культуры, науки и образования России в целом, регионов и народов, в частности. Так, в статье Е. Н. Мастеницы проводится тезис, что межкультурные взаимодействия, информационный обмен между различными этносами, социальными общностями и сообществами, поколениями и субкультурами должны рассматриваться в качестве основных задач отечественных музеев [11]. Такой подход, например, реализуется в музеях высших учебных заведений России: Томском, Омском, Кемеровском государственных университетах. Они уже имеют значительный опыт по оцифровке экспозиций, присвоению некоторым объектам наследия QR-кодов, размещению результатов проведенных исследований и ряда объектов историко-культурного наследия в сети Интернет [1; 3; 4; 7; 9].

Следует отметить, что сфера культуры и искусства органично вписалась в интернет-ресурсы, пространство современных социальных медиа, где социальные сети – востребованный механизм продвижения услуг. Крупнейшие музеи мира – Лувр, Британский музей, Эрмитаж, Третьяковская галерея, Нью-Йоркский музей современного искусства, Бруклинский музей, Музей русского импрессионизма и многие другие – проводят информационную и просветительскую кампании на своих аккаунтах в различных социальных сетях. Это не только демонстрация коллекций, но и лектории, открытые уроки, информация о действующих и предстоящих выставках, научно-исследовательских программах и других мероприятиях. Кроме того, они активно участвуют в музейных челленджах и взаимодействуют со своей аудиторией, например, публикуя фотографии посетителей. В качестве примера можно привести аудиторию аккаунта Лувра, уже превышающую три миллиона человек. Все это позволяет утверждать, что использование социальных сетей в музейной работе объективно приводит к тому, что музеи трансформируются в центры межкультурной коммуникации. В зависимости от уровня этой активности система формируемых музеями коммуникаций может иметь как региональный, так и международный уровень, что объективно повышает требования к «качеству» информационного обеспечения экспозиций, унификации и стандартизации (по мировым лекалам) технологий атрибутации и описания коллекций художественных произведений.

В настоящее время уже существуют разработки, посвященные проблемам презентаций музеев в социальных сетях Twitter, Instagram, ВКонтакте. Так, И. Л. Сергеева на примере микроблоггинга Твиттер рассмотрела особенности репрезентации музея в плоскости цифровой массовой культуры. Итоги анализа показали, что большая часть музеев мира являются активными пользователями сервиса Твиттер (2044 из 3000). В течение года ими были опубликованы более 3,5 млн твитов. Около 80 000 из них можно рассматривать как акты кросс-культурной коммуникации между музеями. Основной массив информации, представленный в Твиттере, был направлен на «внешнюю» аудиторию [15]. Такой же популярностью в настоящее время пользуется и социальная сеть Instagram. В настоящее время она является не только социальной сетью, основной принцип которой – ведение «фотохроники» и самопозиционирования. В программе используются лишь фотографии, отснятые пользователями. Фотографии, присланные через мессенджеры, программа не пропускает «как уникальные», снижая «показ» контента. Многие пользователи сети Instagram предпочитают вести блог на интересующие их темы. Это касается и социально-культурной сферы. В социальной сети Instagram существует множество аккаунтов, рассказывающих об искусстве, литературе, истории. Проблема заключается в содержании этой информации. Как правило, эти аккаунты ведут не всегда профессиональные исследователи. Зачастую – это любители, для которых подобные «посты» являются хобби. В то же время неформализованный подход находит большой отклик среди пользователей сети Instagram.

Целью данной работы является изучение опыта использования социальных сетей (ВКонтакте, Instagram, Facebook) для презентации культурного наследия на примере сада-музея «Дерево Дружбы» как структурного подразделения Федерального исследовательского центра «Субтропический научный центр РАН» (далее – ФИЦ СНЦ РАН); задачами – анализ информационной политики с использованием социальных медиа ведущих музеев мира, выявление степени пользования социальными медиа, отражение перспектив использования социальных медиа садом-музеем «Дерево Дружбы».

Вопросы о возможности популяризации специализированных и ведомственных музеев, включая вузы и систему РАН, размещении соответствующих информационных площадок в сети Интернет и социальных сетях стали подниматься еще в начале 2000-х годов. Речь шла не только о демонстрации широкого спектра объектов исторического, культурного и природного наследия, представленных в музеях истории организаций, на археодромах, в скансенах, ботанических садах, но и о раскрытии повседневной работы по их сохранению. Проблема заключалась в том, что такая форма активности музеев, как и любого другого социального института, объективно приводила к увеличению фондов (делопроизводственной документации, фотографий, подарков посетителей и т. д.), выступающих одним из наиболее перспективных источников анализа современных социокультурных процессов и коммуникаций. К сожалению, обработка этих источников вплоть до настоящего времени в некоторых музеях далеко не всегда осуществляется своевременно, в то время как их информационная ценность возрастает.

Проанализируем опыт организации работы по выделенным аспектам на примере одного из узкоспециализированных музеев в структуре РАН, каким является ботанический сад-музей «Дерево Дружбы». Отметим, что он также отнесен к особо охраняемым природным территориям (ООПТ) регионального значения [12].

Как известно, изначально ботанический сад был образован в 1934 году на основе экспериментов, проводимых сочинским селекционером Ф. Д. Зориным. Он делал прививки разных видов и сортов цитрусовых к деревцу дикого лимона. Впоследствии это стало традицией: посещавшие данный объект представители науки, культуры, государственные и общественные деятели из СССР и других стран также делали прививки. В результате вокруг одного дерева был высажен целый сад. Традиция сохраняется вплоть до настоящего времени. Крона дерева выросла уже из почек, привитых представителями из 173 стран; дерево цветет и плодоносит. Его плоды несут уникальную информацию об опыте интродукции конкретного сорта цитрусовых субтропического пояса мира, а также о личностях или делегациях, которые сделали прививку. Сам ботанический сад также последовательно преобразовывался в центр устойчивых межкультурных контактов [6; 14]. Отметим также, что посетители ботанического сада

создали традицию дарить подарки в знак благодарности. Впоследствии здесь был открыт музей подарков. В настоящей работе мы лишь отметим, что в нем насчитывается около 20 тысяч единиц хранения. Коллекции формируются по территориальному принципу: подарки делегаций из Англии, Германии, Франции. Большая часть экспонатов отражает культуру, быт, обычаи народов мира, культурные «бренды» стран. Таким образом, садом-музеем накоплен значительный опыт международных и межкультурных коммуникаций.

Анализируя проблему выявления потенциала этого уникального объекта, можно отметить, что он раскрыт не в полной мере. Безусловно, это связано со сложившейся системой формирования экспозиций, научной обработкой материалов фондов. Также это проявляется и в недостаточном использовании информационных технологий в работе музеев.

В связи с этим, как нам видится, основными задачами, которые должны быть поставлены перед садом-музеем «Дерево Дружбы», являются репрезентация в социальных сетях истории его создания и развития, материалов фондов, экспонатов экспозиций и выставок музея; описание опыта формирования межкультурных коммуникаций в советский и постсоветский период, особенностей их развития, результатов научной деятельности и текущей работы по интродукции субтропических растений, сведений об экспозиции. У сада-музея ведутся страницы в соцсетях ВКонтакте, Facebook и Instagram, более активно – ВКонтакте и Instagram. Контент первой страницы преимущественно отражает видовое разнообразие ботанического сада, кроме того, существуют альбомы фотографий гостей сада. Страница в Instagram направлена на посетителей ботанического сада: здесь представлены фотографии красивых уголков сада. В 2020 году в социальных сетях Facebook и Instagram появились аккаунты ФИЦ СНЦ РАН. Но следует констатировать, что там частично публикуется информация о саде-музее «Дерево Дружбы». В настоящее время она представлена несколькими блоками: научная деятельность данного отдела ФИЦ СНЦ РАН, перспективы развития сада-музея как центра межкультурной коммуникации, новости о режиме работы ботанического сада и выставочного павильона, визиты делегаций – представителей международных правовых, научных организаций, органов власти различного уровня.

В то же время можно отметить и некоторые проблемы в освещении работы ботанического сада в социальных сетях. Отчасти это связано с тем, что она носит несистемный характер. Аккаунты ведут разные специалисты, что, с одной стороны, дает возможность посмотреть на специфику ботанического сада с разных сторон, но с другой – приводит к снижению рейтинга в ленте новостей и охватов, иными словами, – снижению реальной или потенциальной заинтересованности жителей и гостей города Сочи к саду-музею.

Наиболее остро это проявляется в социальной сети Instagram, которая в настоящее время предоставляет большие возможности для максимальной презентации сада-музея в сети Интернет. При этом активизация социальных сетей дает возможность наладить коммуникацию и «обратную связь». Особенно если рассматривать историю экспонатов музея и возможность расположения этой информации в соцсетях. Следует отметить, что отличительной чертой социальных сетей является их регулярное использование во время отдыха, особенно во время перерывов в течение рабочего дня, в дороге. Оформление соцсетей в одном стиле поможет в создании бренда, повысит узнаваемость. Расширение контент-плана возможно за счет широкой и разнообразной экспозиции. В информационной политике музея возможно использование исторических, этнографических, географических и автобиографических тем. Таким образом, узкоспециализированный ведомственный музей может стать виртуальной научно-просветительной и образовательной площадкой.

Помимо обзорных и тематических экскурсий, пространство музея позволяет применять интерактивные формы, которые являются приоритетными для создания любого музейно-образовательного продукта [2; 10]. Это предполагает, в частности, разработку интерактивной карты с указанием стран, экспонаты из которых представлены в музее, с описанием страны, делегации, самого экспоната и истории его дарения, позволит сформировать чёткую картину истории межэтнического взаимодействия в СССР и современной России. Пространство музея позволяет расположить экспонаты в соответствии с географически-

ми зонами, континентами, странами, что также можно использовать и в социальных медиа музея, например, в «вечных сторис» сети Instagram. Сочетание реальной и виртуальной экспозиции повысит интерес у посетителей разных возрастных и социальных категорий.

С учетом существующей этнографической специфики экспозиции актуальным становится и использование элементов фольклоризма – презентации традиционных и отдельных функциональных элементов народной культуры вне контекста культурной группы. Учитывая, что в основном экспонаты выставочного павильона «Дерева Дружбы» являются подарками российских, иностранных делегаций и отражают культуру регионов и стран-дарителей, просматривается возможность не только увеличить количественно, но и повысить качество просветительных и образовательных программ в деятельности музея и ботанического сада, а также представить их в виртуальном пространстве. Одним из решений может стать использование данных об элементах народной культуры, традиций тех стран, подарки из которых представлены в экспозиции и в фондах музея. А принимая во внимание, что подарки и сувениры преподносились как символ какой-либо страны, региона России, презентацию их в рамках музейных мероприятий можно рассматривать в качестве одного из аспектов реализации фольклоризма как социальной технологии, предусматривающей возрождение народных культурных форм различными способами – от научных реконструкций до народных спектаклей. К тому же это осознанное использование принципов концепции фольклоризма позволяет разнообразить жизнь музея различными формами, в частности, «вкрапляя» элементы «живой истории» представителей диаспор Черноморского побережья. Это позволит, с одной стороны, развивать устойчивые межкультурные и межнациональные связи и в дальнейшем, с другой – сделать сад-музей «Дерево Дружбы» одним из ключевых экскурсионных объектов Сочи. Следует остановиться и на других перспективах презентации в социальных сетях музейных коллекций и результатов интродукции субтропических растений. Так, отметим различные группы партнеров, которые могут взаимодействовать с садом-музеем «Дерево Дружбы». Нами уже было отмечено сотрудничество с национальными общественными объединениями Причерноморья. Также музей сотрудничает с представителями муниципальных органов власти, научного сообщества, использующими в своей работе результаты интродукции; музейными работниками, художниками и дизайнерами [4, с. 283–290]; преподавателями вузов (к примеру, факультетов садово-паркового и ландшафтного строительства и дизайна) и средних школ – в качестве образовательного ресурса; представителями издательств и владельцами интернет-ресурсов для реализации дизайнерских проектов или сувенирно-полиграфической продукции с использованием музейных ресурсов; туристическими фирмами и др.

Резюмируя, отметим следующие аспекты. На примере сада-музея «Дерево Дружбы» как структурного подразделения ФИЦ СНЦ РАН прослеживаются определенные перспективы использования социальных сетей в работе музеев. Использование информационных технологий (и социальных медиа, в частности) в работе сада-музея даёт новый толчок в его развитии. Это не только «продвижение» культурной площадки, но и налаживание диалога с посетителями. В то же время на основе целевых программ средне- и долгосрочного развития (5–20 лет) сад-музей способен решать актуальные задачи сохранности, систематизации, документирования и трансляции предметов историко-культурного наследия, повышения своей роли в обществе в целом и передачи знаний посредством внедрения новых информационных технологий.

Применение интерактивных технологий расширяет образовательную деятельность музея, позволяет проводить уроки по биологии, географии, истории, обществознанию, расширять деятельность учреждений дополнительного образования (к примеру, художественных школ), проводить занятия специализированных факультетов вузов, координировать реализуемые на базе музея проекты национальных общественных и экологических организаций, направленные на сохранение объектов культурного наследия. Определенные возможности в расширении коммуникаций предоставляет ведение музейных аккаунтов в социальных сетях на нескольких языках, что однозначно расширяет аудиторию и дает возможность развернуть коммуникацию между ведущими музеями,

научными центрами, институтами гражданского общества, включится в глобальные виртуальные проекты. При использовании современных информационных систем и коммуникационных технологий, социальных медиа прослеживается перспектива формирования на основе сада-музея «Дерево Дружбы» центра просветительской и межкультурной жизни агломерации Большого Сочи (расширение партнерства).

И, наконец, отметим, что выявленные на примере ботанического сада «Дерево Дружбы» тенденции позволяют по-новому оценить перспективу исследований коммуникационных связей узкоспециализированных музеев системы РАН, их вклад в сохранение наследия в субъектах Российской Федерации и их использование в качестве одного из ресурсов в решении задач устойчивого развития регионов.

Литература

1. Анохина И. Н., Назаров П. А., Нявро В. Ф. К проекту создания электронной версии музея физики Томского государственного университета // Музейные фонды и экспозиции в научно-образовательном процессе. – Томск: ТГУ, 2002. – С. 401–403.
2. Белозёрова М. В. Современные информационные технологии и трансляция культурного наследия на примере сада-музея «Дерево Дружбы» (г. Сочи) // Проблемы современных социокультурных исследований. – Астрахань: Астраханский университет, 2019. – С. 8–12.
3. Белоусова Н. А. Продвижение историко-культурного и природного наследия Кузбасса в сферу внутреннего туризма региона через интернет-технологии // Вестник АлтГПА. – 2014. – № 18. – С. 30–32.
4. Белоусова Н. А., Боброва Л. Ю., Кимеева Т. И., Мухарева А. Н., Шрайбман О. Б. Музей «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета в Интернете: http:// museum.kemsu.ru // Глобализация и пути сохранения традиционной культуры. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – С. 283–290.
5. Бонами З. А. Музей и проблема трансляции культурно-исторических кодов // Музей и образование. – М., 1989. – 24–28 с.
6. Гутиева Н. М. Малораспространенные декоративные растения в коллекционном саду «Дерево Дружбы» // Бюллетень Главного ботанического сада. – 2017. – № 3 (203). – С. 85–87.
7. Загоскин Д. В., Пономарев А. А. Информационные технологии как способ расширения музейной аудитории // Музейные фонды и экспозиции в научно-образовательном процессе. – Томск: ТГУ, 2002. – С. 396–398.
8. Ковешникова Е. А. Межкультурный обмен и нематериальное культурное наследие на основе музейной коммуникации // Глобализация и пути сохранения традиционной культуры. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – С. 57–60.
9. Корусенко М. А. Создание web-ресурса «Музей археологии и этнографии ОмГУ» // Музейные фонды и экспозиции в научно-образовательном процессе. – Томск: ТГУ, 2002. – С. 388–391.
10. Куринских П. А. Сад-музей «Дерево Дружбы» в системе интернет- и социальных коммуникаций // Проблемы современных социокультурных исследований: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. – Астрахань: Астрахан. ун-т, 2019. – С. 41–44.
11. Мастеница Е. Н. Миссия музея в ракурсе проблем межкультурной коммуникации [Электронный ресурс] // Труды СПБГИК. – 2010. – № 6. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/missiya-muzeya-v-rakurse-problem-mezhkulturnoy-kommunikatsii (дата обращения: 20.10.2019).
12. Официальный сайт ФГБНУ «Всероссийский научно-исследовательский институт цветоводства и субтропических культур» (ФГБНУ ВНИИЦиСК). – URL: http://www.vniisubtrop.ru/derevo-druzhby.html (дата обращения: 28.05.2019).
13. Рындин А. В., Гутиева Н. М. Уникальный сад «Дерево Дружбы» // Цветоводство. – 2014. – № 2. – С. 10–13.
14. Рындин А. В., Садовой А. Н., Белозёрова М. В., Карпун Н. Н. Объекты историко-культурного и природного наследия города Сочи в системе межэтнических коммуникаций: сад-музей «Дерево дружбы» // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 106–118.
15. Сергеева И. Л. Репрезентация музея в плоскости цифровой массовой культуры (на примере сервиса микроблоггинга Твиттер) // Вестн. Москов. ун-та. Сер. 19. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2016. – № 3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-muzeya-v-ploskosti-tsifrovoy-massovoy-kultury-na-primere-servisa-mikroblogginga-tvitter (дата обращения: 20.10.2019).

References

1. Anakhina I.N., Nazarov P.A., Nyavro V.F. K proektu sozdaniya elektronnoy versii muzeya fiziki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [To the project of creating an electronic version of the Museum of physics of Tomsk State University]. *Muzeynye fondy i ekspozitsii v nauchno-obrazovatel'nom protsesse [Museum funds and expositions in the scientific and educational process]*. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2002, pp. 401-403. (In Russ.).
2. Belozerova M.V. Sovremennye informatsionnye tekhnologii i translyatsiya kul'turnogo naslediya na primere sada-muzeya "Derevo druzhby" (g. Sochi) [Modern information technologies and broadcasting of cultural heritage on the example of the garden museum "Tree of Friendship" (Sochi)]. *Problemy sovremennykh sotsiokul'turnykh issledovaniy [Problems of modern socio-cultural research]*. Astrakhan, Astrakhan University Publ., 2019, pp. 8-12. (In Russ.).
3. Belousova N.A. Prodvizhenie istoriko-kul'turnogo i prirodnogo naslediya Kuzbassa v sferu vnutrennego turizma regiona cherez internet-tekhnologii [Promotion of historical, cultural and natural heritage of Kuzbass in the sphere of domestic tourism of the region via the Internet]. *Vestnik Altayskoy gosudarstvennoy pedagogicheskoy akademii [Bulletin of the Altai State Pedagogical Academy]*, 2014, no. 18, pp. 30-32. (In Russ.).
4. Belousova N.A., Bobrova L.Yu., Kimeeva T.I., Mukhareva A.N., Shraybman O.B. Muzey «Arkheologiya, etnografiya i ekologiya Sibiri» Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta v Internete: htth://museum.kemsu.ru [Museum "Archeology, Ethnography and ecology of Siberia" of Kemerovo state University on the Internet: http://museum.kemsu.ru]. *Globalizatsiya i puti sokhraneniya traditsionnoy kul'tury [Globalization and ways of preserving traditional culture]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2009. 327 p. (In Russ.).
5. Bonami Z.A. Muzey i problema translyatsii kul'turno-istoricheskikh kodov [The Museum and the problem of broadcasting cultural and historical codes]. *Muzey i obrazovanie [Museum and education]*. Moscow, 1989, pp. 22-28. (In Russ.).
6. Gutieva N.M. Malorasprostranennye dekorativnye rasteniya v kollektsionnom sadu "Derevo Druzhby" [Rare ornamental plants in the collection garden Tree of Friendship]. *Byulleten' Glavnogo botanicheskogo sada [Bulletin of the Main Botanical Garden]*, 2017, no. 3 (203), pp. 85-87. (In Russ.).
7. Zagoskin D.V., Ponomarev A.A. Informatsionnye tekhnologii kak sposob rasshireniya muzeynoy auditorii [Information technologies as a way to expand the Museum audience]. *Muzeynye fondy i ekspozitsii v nauchno-obrazovatel'nom protsesse [Museum funds and expositions in the scientific and educational process]*. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2002, pp. 396-398. (In Russ.).
8. Koveshnikova E.A. Mezhkul'turnyy obmen i nematerial'noe kul'turnoe nasledie na osnove muzeynoy kommunikatsii [Intercultural exchange and intangible cultural heritage based on Museum communication]. *Globalizatsiya i puti sokhraneniya traditsionnoy kul'tury [Globalization and ways to preserve traditional culture]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2009. 327 p. (In Russ.).
9. Korusenko M.A. Sozdanie web-resursa "Muzey arkheologii i etnografii OmGU" [Creation of a web resource "Museum of archeology and Ethnography of OmSU"]. *Muzeynye fondy i ekspozitsii v nauchno-obrazovatel'nom protsesse [Museum funds and expositions in the scientific and educational process]*. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2002, pp. 388-391. (In Russ.).
10. Kurinskikh P.A. Sad-muzey "Derevo Druzhby" v sisteme internet- i sotsial'-nykh kommunikatsiy [Garden-Museum "Tree of Friendship" in the system of Internet and social communications]. *Problemy sovremennykh sotsiokul'turnykh issledovaniy: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem [Problems of modern socio-cultural research. Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference with international participation]*. Astrakhan, Astrakhan University Publ., 2019, pp. 41-44. (In Russ.).
11. Mastenitsa E.N. Missiya muzeya v rakurse problem mezhkul'turnoy kommunikatsii [The mission of the Museum in the perspective of problems of intercultural communication]. *Trudy SPBGIK [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2010, no. 6. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/missiya-muzeya-v-rakurse-problem-mezhkulturnoy-kommunikatsii.
12. *FGBNU "Vserossiyskiy nauchno-issledovatel'skiy institut tsvetovodstva i subtropicheskikh kul'tur" (FGBNU VNIITsiSK): ofitsial'nyy sayt [FGBNU "All-Russian research Institute of floriculture and subtropical crops" (FGBNU VNIITsiSK). The official website]*. (In Russ.). Available at: http://www.vniisubtrop.ru/derevo-druzhby.html.
13. Ryndin A.V., Gutieva N.M. Unikal'nyy sad "Derevo Druzhby" [Unique garden "Tree of friendship"]. *Tsvetovodstvo [Floriculture]*, 2014, no. 2, pp. 10-13. (In Russ.).
14. Ryndin A.V., Sadovoy A.N., Belozerova M.V., Karpun N.N. Ob"ekty istoriko-kul'turnogo i prirodnogo naslediya goroda Sochi v sisteme mezhetnicheskikh kommunikatsiy: sad-muzey "Derevo druzhby" [Objects of historical, cultural and natural heritage of the city of Sochi in the system of interethnic communications: garden museum

"Tree of friendship"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 49, pp. 106-118. (In Russ.).

15. Sergeeva I.L. Reprezentatsiya muzeya v ploskosti tsifrovoy massovoy kul'tury (na primere servisa mikroblogginga Tvitter) [Representation of the Museum in the plane of digital mass culture (on the example of the microblogging service Twitter)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya [Bulletin of the Moscow University. Series 19 "Linguistics and intercultural communication"]*, 2016, no. 3. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-muzeya-v-ploskosti-tsifrovoy-massovoy-kultury-na-primere-servisa-mikroblogginga-tvitter.

УДК 008+069.4+14

МУЗЕОЛОГИЯ В ДИСКУРСЕ ДОКУМЕНТНОСТИ: ОПЫТЫ ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Андреева Ирина Валерьевна, кандидат педагогических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: andreevairina7@gmail.com

Появление первых философских концепций, осмысляющих феномен музея и музейности, связано с именами мыслителей Н. Ф. Федорова, П. Отле, П. А. Флоренского. Целью статьи является изучение наследия данных авторов в контексте развития музеологии. Методика исследования опирается на понятие документности и основания документного подхода. В результате анализа философских эссе и трактатов конца XIX – первой трети XX века был сделан вывод о значимых итогах донаучного этапа развития музеологии в виде философской рефлексии взаимосвязей музея и научной коммуникации, музея и памяти, музея и сферы художественного творчества. Трактовка проблем музейной аксиологии в трудах философов обусловлена представлениями об информации, культурной памяти, синтезе искусств. В работах Федорова, Отле, Флоренского были предприняты первые опыты концептуализации музейного отбора как процесса документирования и музейного предмета как документа. В предложенных трактовках музейного феномена обнаруживаются истоки трех основных модусов документа музейной сферы. Данная статья является первым опытом концептуализации модусов, для чего вводятся отраслевые понятия документности, документа научно-информационного дискурса, документа исторической памяти, документа художественного творчества.

Ключевые слова: культурология, история музеологии, музей, музейный предмет, дискурс документности, модусы документа.

MUSEOLOGY IN THE DISCOURSE OF DOCUMENTARY: EXPERIENCES OF PHILOSOPHICAL REFLECTION AT THE END OF THE 19TH - FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Andreeva Irina Valeryevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: andreevairina7@gmail.com

The introduction of the first philosophical concepts, which comprehend the phenomenon of museum and "specificities of museums", is related to the names of the thinkers N.F. Fedorov, P. Otle, P.A. Florensky. The aim of the article is to explore the heritage of these authors in the context of the evolution of museology. The methodology of the research is built on the notion of "document nature" and the base of the documentary approach. The results of the analysis of philosophical essays and treatises of the late 19th – first third of the 20th

centuries show a significance of the pre-scientific stage in the development of museology. It takes the form of a philosophical reflection between museum and scientific communication, museum and memory, museum and the area of artistic expression. Addressing the issue of museum axiology in the papers of philosophers is related to ideas about information, cultural memory, and synthesis of arts. The first steps to conceptualization of selection in museum as a documenting process and museum item as a document were taken in works of N.F. Fedorov, P. Otle, P.A. Florensky. The sources of the most important document modes in museum area have been found in the proposed interpretations of the museum phenomenon. The research is the first experience of modes conceptualization, for this reason new concepts, such as a document as scientific information discourse, a document of historic memory, a document of artistic expression are introduced in this article.

Keywords: cultural studies, history of museology, museum, museum item, discourse of documentary, document modes.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-32-42

Проблематика музейного документирования и документности является центральной в познании музейности – специфического ценностно-познавательного отношения человека к действительности [7, с. 43–45]. В последние десятилетия она многократно становилась одним из аспектов заинтересованного внимания исследователей теории музейного предмета [5; 10; 11; 14], но не являлась объектом пристального рассмотрения. Исключение составляют работы Н. Г. Самариной, в которых автор касается аспектов выявления культурных артефактов в ракурсе музейного источниковедения [15; 16]. Традиционной трактовкой музейного предмета является его отождествление с результатом научного документирования реальности и главным эффектом этого процесса в виде первоисточника знаний и эмоций.

Возникновение феномена музейного предмета принято связывать с ранними опытами культурно-исторических практик отбора и изъятия артефактов и натурфактов из сферы повседневного использования или природной среды с целью включения в состав античных тезаурусов; средневековых храмовых ризниц и реликвариев, где веками бережно сберегались религиозные святыни, предметы культа, мемории; а также королевских и великокняжеских сокровищниц. Вместе с тем идеи формирования этих протомузейных собраний были далеки от целей документирования – запечатления реальности с помощью пространственно-определенной материальности. Символическое значение культовых предметов постулировало ценности вероучения, а хранимые в царских палатах атрибуты – маркеры власти символизировали идею государственности, державной мощи и преемственности традиций. Ценность предметов средневекового коллекционирования определялась не столько практическим назначением, которое актуализировалось «во дни торжеств», сколько символическим значением, которое возникало по факту их отбора и помещения в особые, непрофанные (сакральные) пространства, повышавшие их семиотический статус. Участниками музейного документационного процесса предметы средневекового коллекционирования не были, поскольку сами средневековые собрания в качестве документо-коммуникационных систем не рассматривались. Лишь спустя несколько столетий многие из них были преобразованы в музейные фонды церковно-археологических или правительственных музеев. Тогда предметы их коллекций приобрели научно-информационное и историко-культурное значение и стали музейными документами: культовые предметы – документами религиозной культуры и источниками изучения истории церковного быта, а сокровища царских палат – документами смены династий, эпох, дипломатических связей.

Формирование практик целенаправленного отбора предметов для коллекций восходит к раннему Новому времени и связано со становлением энциклопедического коллекционирования, составившего альтернативу средневековому накоплению сокровищ. Музеи и коллекции в эту пору становятся крупными центрами учености и даже формирования теоретических наук. Так, естественно-научные кабинеты превращаются в непременный атрибут практической деятельности аптекарей, озабоченных проблемой создания веществ. Подобно тому, как «Химия медленно рождается

из Алхимии и Философии, и приходит момент, когда вся фармацея поглощается и реорганизуется Химией» [12, с. 255], музеи и коллекции существуют задолго до появления музеологии. П. Отле, характеризуя становление учрежденной им науки о документе, писал: «Надо было вначале, чтобы книги существовали, прежде чем научиться их описывать, анализировать и выводить из их существования самые общие факты» [12, с. 255].

О. С. Сапанжа, изучая методологические основания музеологии, выделила три направления музейного знания и соответствующие им уровни методологии. Первый уровень определяется как «концептуальный», он включает теоретические основы, на которые опирается гносеология и аксиология музейности. Этот уровень образует теоретическое ядро музееведения – музеологию – «специальную теорию музея и музейности» [17, с. 201], открывающую возможность изучения музея как модели целостной культуры и подсистемы метасистемы культуры. Второе направление, опирающееся на исторические и практические методы музееведческих исследований, соотносится с синтетическим уровнем междисциплинарных исследований, оно образует музееведение и музеографию. Третий уровень музейного знания – технологический – аккумулирует совокупность технологий музейного дела.

Наличие теоретической повестки, пишет О. С. Сапанжа, можно диагностировать на всех этапах развития музейной мысли. На донаучном она представлена музеографическими опытами формально-описательного подхода к собиранию и систематизации коллекций. Концептуальный уровень включает этап появления в первой половине XX века первых философских концепций, осмысляющих феномен музея и музейности. Их содержание и особенности составляют объект данного исследования. Опыт прочтения в дискурсе документности работ Н. Ф. Федорова, П. Отле и П. А. Флоренского, вошедших в антологию музеологической классики, является целью данной статьи.

Методика исследования опирается на понятие документности [13] и основания документного подхода. В обыденной практике документность односторонне отождествляется с достоверностью, надежностью получения информации, подтвержденной аутентификацией – неотделимостью информационного объекта от референта. Однако документность не является атрибутивным качеством материи, в природе и социальной жизни она не существует, а возникает как результат деятельности документирования – создания документа посредством установления соответствия реальности разными способами. В том числе с помощью выявления репрезентативных артефактов, натурфактов, ментефактов, которым это соответствие приписывается результатами отражательной и интерпретативной деятельности субъекта или субъектов. Цели этой информационной деятельности определяются спецификой документо-коммуникационной системы, для которой документ создается. Как документ он существует только в отношении к этой системе. Таким образом, документность – «рама», фрейм, в которую может быть заключена любая часть действительности (вещь, ландшафт, архитектурный объект, локус пространства), если она репрезентативна документируемой реальности и релевантна документо-коммуникационной метасистеме. В качестве метасистемы в музейной сфере может выступать любая коллекция, музейный фонд, постоянная или временная экспозиция, которые, в свою очередь, являются формой репрезентации культуры. Таким образом, в данной статье используется рабочее определение документности как *установленной отражательной способностью человеческого мозга двухуровневой системы соответствия информационного объекта (следа, остатка), с одной стороны, реальной действительности, с которой объект составляет (или составлял) единое целое, с другой – искусственной документо-коммуникационной системе определенной институции общества, специально созданной для ее функционирования в качестве модели культуры*.

В 1934 году знаниевая концепция музейного документирования и осмысление музейного предмета как инстанции научно-информационного дискурса получила оформление в «Трактате о документации» бельгийского социолога Поля Отле (1868–1944). Признанный родоначальником современной информатики основатель Международного библиографического института, автор идеи Мунданéума с Всемирным музеем как частью комплекса документальных служб, Отле предложил новые теоретические рамки, для обо-

значения которых использовал неологизм «документация» [12, с. 8–43]. Впервые сформулированный в 1907 году, он употреблялся в значении «документировать что-то» и был средством ввести в оборот не только печатные и письменные, но и графические, образные, вещественные источники знаний и даже музыкальные произведения. «Документация, – писал П. Отле, – охватывает собой все средства и способы передачи и распространения информации и данных» [12, с. 159], а документ – «средство для превращения информативных данных в знания» [12, с. 226]. Термин предлагался как единица абстрактного языка науки, которую «можно будет обнаружить реально, но в разных модальностях» [12, с. 258]. Одной из них ученый полагал «музейные экспонаты». Таким образом, «Трактат…» Отле был первым трудом, предложившим концептуализацию документа – музейного предмета, и документирования – музейного отбора. В позитивистской парадигме Отле рассматривал возможность познания мира посредством триединой формулы «Реальность – Знание – Документ» и видел проблему лишь в том, «чтобы… заключить реальность во все более точные тексты, во все более репрезентативные и полные документы» [12, с. 249]. Заслуживают внимания суждения автора о том, что «в универсуме… Документ занимает место среди предметов *материальных, искусственных* (не естественных) и имеет интеллектуальную (не материальную) ценность» [12, с. 258]. Отле поясняет суть этого феномена как «средство производить интеллектуальные ценности» [12, с. 258], как «произведение, зависимое от воли человека» [12, с. 289]. Этим объясняется двойственность проблемы «учреждения» документа. С одной стороны, оно призвано «обеспечивать возможно большую полноту транскрипции <в документе> наших знаний», с другой – «позволить извлекать… настоящие знания… упорядочивая таким образом, чтобы они были ранжированы и отделяли главное от вторичного» [12, с. 290].

«Учреждение» документа, как следует из концепции П. Отле, является стадиальным процессом, который включает: «1) Мир (Реальность). 2) Смысл, то есть точное и полное восприятие мира человеком. 3) Интеллект, который обрабатывает чувственные данные. 4) Язык, общественный инструмент коммуникации. 5) Науку, или коллективные знания. 6) Документ, составленный разумом и для выражения Науки» [12, с. 259]. На каждой стадии возможны «искажения и трения», поэтому каждой области познания необходимо создавать свои средства для восприятия и выражения реальности. В общем виде П. Отле описывает технологический цикл процесса: «Вначале документ предстает в оригинале, или прототипе. …Затем он включается в коллекции, или совокупности, в которых он не теряет своей индивидуальности. Кроме того, он должен стать предметом дополнительной работы, направленной на то, чтобы его оценить и определить, чтобы присоединить отдельные данные из него к уже существующим данным в общей системе знаний; в конечном счете, чтобы его использовать» [12, с. 192–193]. В итоге «одокументированные» [12, с. 259] мысли, идеи относятся к документу, как содержимое и содержащее, а морфология документа объединяет в его структуре: объективную реальность; субъективную мысль или психологическое состояние, или реальное выражение себя; мысль, которая продуцируется опытом познания предмета в дисциплинарной и междисциплинарной перспективе; знаковое выражение этой мысли. Эти четыре элемента, подчеркивал П. Отле, «только абстрактно можно разъединять и изучать отдельно» [12, с. 199].

Разделение реальности и документа, который «есть представление реальности» [12, с. 288], весьма существенно для понимания различий между реалией (объектом реального мира) и музеалией [7, с. 70–74] – предметом музейного отбора для дальнейшего сохранения. Что касается данной категории документов, сохраняющихся «в целях научных и образовательных», то она, отмечает П. Отле, является «наиболее подлинным из всех видов документов. …Это коллекции подлинных вещей в их естественном виде, это сами вещи, а не их описания, это трехмерные документы» [12, с. 182].

Проблематика отбора, центральная в контексте «учреждения» документа, интерпретируется Отле в духе популярной в то время дарвиновской теории эволюции видов. Документация опирается на «наследственность» – «все материалы, накопленные в прошлом», и отбор – «выбор признаков, осуществляемый по многим основаниям между этими материалами, чтобы продолжить

передачу одних и отклонить другие» [12, с. 222]. Следствием этой теории становится необходимость собственных методов документации, то есть методов, отличных от профильной науки, которая рассматривает реалии только с точки зрения содержания безотносительно к конкретной документной системе и задачам ее функционирования. Вместе с тем, отбор не может руководствоваться и «обыденной мыслью». «Надо, чтобы мысль о предмете уже сильно продвинулась, чтобы быть в состоянии отличать общее в том, что свойственно данному предмету» [12, с. 261] и «выделять из множества документов оригинальную, важную, новую и помещенную в рамки систематизации наук истину» [12, с. 225–226]. Не случайно Отле неоднократно прибегает к сравнению проблемы отбора с методом титрования в металлургии (отделения руды от пустой породы).

Резюмируя вклад П. Отле в формирование основ теории музейного документирования, следует отметить, что позитивистские установки ученого создали основания для изучения одного из модусов документа музейной сферы – музейного предмета как *инстанции научно-информационного дискурса*. В современных практиках документирования нематериального культурного наследия музея нашла воплощение мысль о «всех средствах и способах передачи и распространения информации и данных» [12, с. 159].

Примечательно, что в то время, когда европейская гуманитарная мысль продуцирует гносеологическую, теоретико-познавательную модель музея и музейного предмета, в русской религиозной философии появляется концепция музея как утопии идеального общества. Николай Федорович Федоров (1829–1903) – русский религиозный философ, основоположник отечественного космизма, эрудит-универсал а также «идеальный библиотекарь» [4], посвятил философии музея одну из программных статей своего творчества «Музей, его смысл и назначение» [19]. Исследователи этого достаточно хорошо изученного текста [3; 8; 9] фокусировали внимание на прагматизме «общего», «отеческого дела» «восстановления родства», «воскрешения умерших отцов», на переходе музея от «созерцания» к «наблюдению», и далее – к «деятельности, действию восстановления» [19, с. 109].

Музей для Федорова – нечто большее, чем учреждение или социальный институт общества, это идея, философская концепция, способная объединить народы и духовно преобразить человеческую жизнь, гуманизировать общество. Не случайно центральной метафорой музея становится «собор», а исторический экскурс автора обращает ко времени, когда «музей был храмом» [19, с. 49]. Воспринятые от христианства интуиция бессмертия, историзм и нравственное отношение к прошлому, а от славянофильства – идея соборности и коллектива как субъекта исторического процесса позволяют Федорову построить концепцию *воссоздания* («возвращения жизни», «восстановления») как силы «противодействия разрушению» [19, с. 48]. Музей есть «свышний мир», проект воскрешения «душ отшедших», уполномоченный не миссией хранения, а регулирующей волей памяти и разума, дающий «проект будущей жизни» [19, с. 56]. Под «всеобщим собиранием» философ понимает «возвращение жизни останкам отжившего, восстановление умерших по их произведениям» [19, с. 58]. Конечно, он не отвергает предметность музея, но указывает на его антропологическое целеполагание – назначение быть «ловцом человеков» [19, с. 59], собирать души под видом собирания вещей, то есть посвящать себя исследованию отраженных в вещах и художественных произведениях миров их авторов, «некоторого действия, некоего изменения в жизни», «проекта новой жизни» [19, с. 87], которые они хотели произвести. Признавая за музейным учреждением статус исторического «в смысле не только знания, но и действия» [19, с. 54], философ выходит за рамки академического понимания событийной истории, истории факта, которая «повествует о человеке как о раздорнике» [19, с. 56]. Его волнует не событийное, а персональное измерение истории, история как проект будущего. В такой трактовке музей для Федорова – «собор лиц», а не книга или библиотека, не «пассивный музей пособий… как подобие всего мироздания» [19, с. 86]. Опережая на столетие свой век, он пишет о музейном подходе к истории, определяемом ныне как культурно-антропологический или антропоцентрический.

В итоге, предвосхищая формирование музейной теории и терминологии, Н. Ф. Федоров наметил проблематику музейной потребности не

в гносеологическом дискурсе, а в связи с понятием культурной памяти. Философ неоднократно подчеркивает, что «хранение – закон коренной» [19, с. 48], унаследованный от древнейших эпох становления человечества, сознающего необходимость использования опыта предков и его передачи. С этой точки зрения музей многоуровнев: это и человек, который «носит в себе музей» – музей воображаемый, объединяющий воспоминания памяти; и учреждение; и «свышний мир». Этот системный взгляд на музей в контексте проблематики памяти может рассматриваться как взаимосвязь ее индивидуальной, семейной, исторической компонент.

«В “музейной потребности”», – пишет С. М. Копытин, – он <Н. Ф. Федоров> видел наглядное, хотя не обязательно осознаваемое проявление необходимости “общего дела”» [8, с. 22]. Критический пафос рефлексии мыслителя в отношении современных ему музеев, в то время переживающих становление публичности, направлен на случайность формирования коллекций «по какому-то роковому закону», без «проекта собирания в видах достижения полноты его» [19, с. 60]. «Правильное собирание», с точки зрения философа, – это «собирание научное, при коем наука не отделяет себя от нравственности» [19, с. 66], направленное на исследование «не отвлеченное, а вооруженное всеми музейскими орудиями памяти, не отделяемой от разума» [19, с. 73]. Одним из таких «орудий памяти» является музейный отбор и трансфер вещи из состояния реалии в музеалию. Н. Ф. Федоров подчеркивает разницу понятий «переход» и «перевод», решительно отдавая предпочтение второму, как воплощению волевого решения музейного сообщества – «собора ученых». Перевод есть деятельность интерпретативная, направленная на «восстановление по вещам как произведениям, хотя бы и враждебным, производителей этих вещей, их авторов» [19, с. 84].

Настойчивость, с которой Федоров подчеркивает роль музея в гуманизации общества, позволяет признать за ним первенство в формировании представлений о *документе исторической памяти как модусе музейного документа*. Именно такую трактовку музейного памятника как источника социально ориентированного знания и инструмента деятельности по преодолению «небратского состояния» в обществе предлагает автор статьи, подчеркивая, что «сдача всякого дела в музей есть пересмотр его в духе отеческом и братском, в последней инстанции». Это, отмечает философ, ставит музей в новое отношение к обществу, так как, выступая интерпретатором наследия, музей «делается учащим и руководящим» [19, с. 77], действует «душеобразовательно», принимает на себя регулирующую функцию – «исследования, учительства и деятельности» [19, с. 91]: «музей и не читальня, и не зрелище: музей создает проект и приготовляет его исполнителей» [18, с. 106]. Музей – открытая система, интегрированная в общество. Внутри он «есть проект, а извне – исполнение его» [19, с. 84].

Идеальный музей, по Федорову, международен и всеобщ, его полнота определяется всенаучностью, всехудожественностью, политехничностью [19, с. 63], то есть синтезом знаний, междисциплинарностью. Музей не владеет привилегией знания истины, но стремится быть выразителем духа своего времени. Возвращаясь к теме «ловца человеков», Федоров расширяет привычный диапазон предметного коллекционирования и исторических источников. Он пишет, что не менее истории прошлого музей интересуют «оригиналы отходящего поколения», то есть современники, истории и судьбы которых достойны письменного документирования, живописного портретирования, фотофиксации, звукозаписи [18, с. 108].

К документам исторической памяти Федоров относит и художественные творения, хранящиеся в картинных и скульптурных галереях. К ним в наибольшей степени относятся мысли о «восстановлении умерших по их произведениям». Современное искусствознание представляет концепцию философа о потенциале произведения в процессе инкультурации человека в художественном музее в логически завершенной форме: «По своей сути произведение искусства есть некая опредмеченная идеальная сущность, исходящая от творца данного произведения, есть фиксация параметров его духовности – его отношения к миру, его картины мира, его воли, его самосознания <…>. Посетитель в художественном музее общается – опосредованно, через экспонируемое произведение – с его творцом, художником» [6, с. 34]. Однако, приходит к выводу один из глу-

боких исследователей наследия Н. Ф. Федорова З. А. Бонами, «при всей ценности “знания”, то есть науки, “красоты” то есть искусства, по убеждению философа, именно память, делающая “благо всеобщим”, составляет основу музея» [3, с. 132]. Таким образом, модус документа исторической памяти для Н. Ф. Федорова – основной в назначении музея быть «ловцом человеков», возрождать предков и создавать проект будущего.

Вопрос о документном статусе произведения пластических искусств в первые десятилетия XX века возникает в музеологической повестке если не в теории, то в опыте построения экспозиций художественных музеев. Методологией музейной практики стало представление о произведении искусства как продукте историко-художественного процесса, объекте рационального исследования. На основе метода «академического ряда» [6, с. 96–100] создавались новоевропейские научные экспозиции художественных музеев, в которых предмет искусства выступал в статусе документа и свидетеля историко-художественного процесса, источника познания, задающего алгоритм восприятия в контексте развития стилей, направлений, жанров, манер. В предельном варианте модель музея, трактующего произведение пластических искусств как документ научно-информационного дискурса, была описана в 1908 году А. А. Богдановым – автором одной из первых русских научно-фантастических социалистических утопий «Красная звезда»: «Наши музеи искусства – это научно-эстетические учреждения, это школы для изучения того, как развиваются искусства или, вернее, как развивается человечество в его художественной деятельности» [2, с. 232]. И далее: «Там <на Марсе> действительно не было такого сумбурного скопления статуй и картин, как в больших музеях Земли. Передо мной в нескольких сотнях образцов прошла цепь развития пластических искусств от первобытных грубых произведений доисторической эпохи до технически идеальных произведений последнего века. И от начала до конца всюду чувствовалась печать той живой внутренней цельности, которую люди называют гением. Очевидно, это были лучшие произведения всех эпох» [2, с. 233].

Однако произведения искусства в музее не только документируют исторический процесс. В отличие от предметов – «образцов» они являются «уникатами» – единственными в своем роде, отмеченными «феноменом авторства, художественной индивидуальности, личной креативности и уникальности единичного произведения» [6, с. 32]. Они самоценны, обращены к непосредственному восприятию образа-переживания художника, воспринимаемого в его целостности. Восприятие произведения в разных регистрах – от предельной рационализации до самоценности диалога с автором через нерасчленимость формы и содержания – задается в музее экспозиционными стратегиями. Впервые острота этой проблемы была осмыслена о. П. А. Флоренским – хранителем ризницы Троице-Сергиевой лавры и членом Комиссии по охране памятников искусства и старины лавры (1917–1919). Его доклад «Храмовое действо как синтез искусств» был подготовлен в связи с музеефикацией наследия православной церкви, активно проводившейся в первые годы советской власти. В русле критического направления «музейного скептицизма», сформировавшегося во Франции в эпоху наполеоновских завоеваний, секуляризации искусства и создания Лувра как публичного музея, П. Флоренский ставит этическую проблему коннотационного пространства произведения искусства, сохранения контекста его создания и бытования. Предмет размышлений Флоренского специфичен. Под художественным творением разумеется икона – произведение искусства, изначально создававшееся с внехудожественными, религиозными целями для экспонирования в сакральном пространстве храма.

Классический коллекционный музей П. А. Флоренскому видится как «дело ложное» и «вредное для искусства». Отрыв художественного произведения от «особливых условий своей жизни» равноценен «уничтожению <…> художественного предмета как живого» [20, с. 153]. Таким примером «омертвляющего и обездушивающего коллекционирования» Флоренскому видятся вывезенные лордом Элджином в Лондон скульптуры Парфенона: «Гений места в Лондоне явно чужд гению мест, где увидели впервые свет мраморы Парфенона и Деметра Книдская» [20, с. 155].

Идеальный музей П. А. Флоренского – «живой музей русской культуры вообще и русского искусства в особенности» [20, с. 152], в котором

сохраняется «*функциональный* метод постижения и изучения» [20, с. 154]. В нем, как пишет автор доклада, выступает «момент ценности» – понимание предмета искусства как «живой, пульсирующей деятельности творца» [20, с. 153]. В контексте охранной проблематики религиозного искусства возникает проблема музейной аксиологии. Для Флоренского она лежит в плоскости «предусловия художественности» – «в полноте необходимых для существования его <произведения> условий, в расчете на которые и из которых оно было порождено». Эти условия или их «качественные определенности», указывает автор, «конститутивно входят в самый организм художественного произведения и <…> образуют его продолжение» [20, с. 158]. В контексте храмового действа как синтеза искусств и особой художественной среды Флоренский рассматривает икону, которая только в этой среде «и может созерцаться в своей подлинной художественности» [20, с. 159]. «Предусловием» художественности является «искусство огня» – «тончайший расчет на эффекты церковного освещения» [20, с. 161], тождественные условиям полутемной кельи, в которых работал иконописец, «искусство дыма» – тончайшая, движущаяся «голубая завеса фимиама» [20, с. 161], храмовая архитектура, «искусство запаха», искусство облачений священнослужителей и даже хореография церковных процессий. Эти «особые художественные сферы» [20, с. 163] рассматриваются Флоренским как неотъемлемая часть самого произведения и его «продолжения» (ауры). А потому, по мнению философа, не иконы должны быть перенесены в музей, а сама лавра должна стать «сплошным музеем» [20, с. 164], а одновременно и «опытной станцией и лабораторией для изучения существеннейших проблем современной эстетики» [20, с. 153].

Спустя два десятилетия в близких П. А. Флоренскому категориях «вещи», «предмета искусства» и «художественного творения» об институциональных практиках репрезентации художественного произведения будет размышлять М. Хайдеггер. В «Истоке художественного творения» (1936) он словно бы вступает в диалог с Флоренским, характеризуя утраты, связанные с музеефикацией художественных ценностей: «Эгинские мраморы Мюнхенского собрания <…> как творения они всякий раз вырваны из присущего им бытийного пространства» [21, с. 135]. «Место-пространство» оказывается важным компонентом подлинности – той объективной Реальностью, которая в морфологии документа П. Отле занимает главнейшее место. А. Н. Балаш, изучая хайдеггеровскую концепцию взаимосвязи произведения и пространства его восприятия, приходит к выводу: «Современный культурный контекст рассматривается им как неподлинный, наделяющий ложной аутентичностью любое художественное творение» [1, с. 13].

Вместе с тем с момента эмансипации искусства и утраты им внехудожественных функций изменяется сфера бытования произведения искусства. Средой обитания и функциональным контекстом художественных творений начиная со станковых произведений Нового времени становится картинный кабинет или галерея, музей или выставочный зал. В этих условиях новый аксиологический статус, как подчеркивает Т. П. Калугина, произведение «именно приобретает, а не меняет, ведь вне музея (или выставки) оно для культуры в качестве художественного феномена как бы и не существует» [6, с. 33]. Однако данный аспект станет предметом анализа много позже того времени, когда над проблемой музеефикации художественных произведений размышляли П. А. Флоренский и М. Хайдеггер.

Таким образом, философские эссе и трактаты конца XIX – первой трети XX века, авторы которых не были непосредственно включены в музейную практику, подвели итог достижениям донаучного этапа развития музеологии. Концепции Всемирного музея П. Отле и Вселенского Н. Ф. Федорова, музея-храма-лаборатории П. А. Флоренского получили оформление и увидели свет в то время, когда музейный мир переживал пору первой музейной революции: происходило формирование музейной профессии, профессиональных ассоциаций, периодики, проводились первые музейные съезды и конференции. Практиков музейной отрасли занимали, прежде всего, вопросы организационного и прикладного характера. Более широкий взгляд на музей в системе культуры стал прерогативой мыслителей. Размышляя в широком контексте о взаимосвязях музея и научной коммуникации, музея и памяти, музея и произведения искусства,

они обращались к проблеме музейной аксиологии, связывая ее с представлениями об информации, культурной памяти, синтезе искусств. В трудах ученых были предприняты первые опыты концептуализации музейного отбора и музейного документа. В дискурсивных практиках их анализа обнаруживаются истоки трех основных модусов документа музейной сферы, концептуализация которых впервые предпринимается в данной статье, – документа научно-информационного дискурса, документа исторической памяти, документа художественного творчества. Следующая стадия развития музеологии – стадия теории и синтеза – будет ознаменована попытками теоретического оформления научно-документационной функции музея. Термин «документ» и его производные войдут в состав понятийного аппарата музеологии, но так до настоящего времени и останутся скорей декларацией, нежели рабочим инструментом науки.

Литература

1. Балаш А. Н. Подлинность произведения искусства в культуре XX–XXI веков. – СПб.: СПбГИК, 2017. – 124 с.
2. Богданов А. А. Музей искусства (фрагмент из романа «Красная звезда») // Авангардная музеология / под ред. А. Жиляева. – М.: V-A-C press, 2015. – С. 232–236.
3. Бонами З. А. Н. Ф. Федоров и западная музеологическая традиция. Диалоги // Музей – памятник – наследие. – 2017. – № 1. – С. 127–136.
4. Гинкен А. А. Идеальный библиотекарь – Николай Федорович Федоров: (Крат. характеристика покойного как человека и библиотекаря, по лит. данным). – [СПб., 1911]. – 15 с.
5. Дукельский В. Ю. Терминологические проблемы теории музейного предмета // Терминологические проблемы музееведения. – М., 1986. – С. 27–34.
6. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры: моногр. – СПб.: Петрополис, 2008. – 244 с.
7. Ключевые понятия музеологии [Электронный ресурс] / сост. Andre Desvallees, Francois Mairesse; пер. на рус. яз. А. В. Урядниковой. – М., 2012. – 104 с. – URL: https://docviewer.yandex.ru/view/68599051 (дата обращения: 29.11.2020).
8. Копытин С. М. Концепт «музейности» как органическая часть космистских представлений XIX–XX веков // Вопросы музеологии. – 2010. – № 1. – С. 19–24.
9. Мастеница Е. Н. Феномен музея в философском наследии Н. Ф. Федорова // Вестн. СПбГУКИ. – 2011. – № 3(8). – С. 137–142.
10. Мастеница Е. Н., Шляхтина Л. М. Музейный предмет как объект культуры: актуальные проблемы интерпретации [Электронный ресурс] // Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры. – СПб., 2015. – С. 178–190. – URL: http://www.bvahan.com/museologypro/muzeevedenie.asp?li2=1&c_text=145 (дата обращения: 29.11.2020).
11. Никонова А. А. Музейный предмет и/или экспонат: к проблеме музейной эвристики // Трансформации музеев-библиотек-архивов и информационное обеспечение исторической науки в информационном обществе: сб. ст. по мат-лам науч.-практ. семинара. ИНИОН РАН, 21 февр. 2017 года. – М.: ИНИОН РАН, 2017. – С. 111–121.
12. Отле П. Библиотека, библиография, документация: избранные труды пионера информатики / предисл., сост. Р. С. Гиляревского. – М.: ФАИР-ПРЕСС: Пашков дом, 2004. – 350 с.
13. Плешкевич Е. А. Документ и документность в пространстве культуры // Обсерватория культуры. – 2014. – № 2. – С. 118–123.
14. Родионова Д. Д., Реховская Т. А. Современные подходы к музейному источниковедению // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 53–57.
15. Самарина Н. Г. Источниковедческие исследования в исторических и историко-краеведческих музеях // Вопросы музеологии. – 2011. – № 2(4). – С. 185–195.
16. Самарина Н. Г. Музейное источниковедение: проблемы изучения и преподавания // Музеология – музееведение в XXI веке: проблемы изучения и преподавания: мат-лы Междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 14–16 мая 2008 года. – СПб., 2009. – С. 49–63.
17. Сапанжа О. С. Историография музеологии, музееведения, музеографии: К вопросу разделения понятий // Вопросы музеологии. – 2013. – № 2(8). – С. 197–205.
18. Федоров Н. Ф. Дополнение к статье «Музей» // Авангардная музеология / под ред. А. Жиляева. – М.: V-A-C press, 2015. – С. 103–112.

19. Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение // Авангардная музеология / под ред. А. Жиляева. – М.: V-A-C press, 2015. – С. 45–102.
20. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Авангардная музеология / под ред. А. Жиляева. – М.: V-A-C press, 2015. – С. 152–165.
21. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. – М.: Академический проект, 2008. – 526 с.

References

1. Balash A.N. *Podlinnost' proizvedeniya iskusstva v kul'ture XX–XXI vekov [The authenticity of a work of art in the culture of the XX–XXI centuries]*. St. Petersburg, SPbGIK Publ., 2017. 124 p. (In Russ.).
2. Bogdanov A.A. Muzey iskusstva [Museum of Art]. *Avangardnaya muzeologiya [Avant-garde museology]*. Moscow, V-A-C press Publ., 2015, pp. 232-236. (In Russ.).
3. Bonami Z.A. N.F. Fedorov i zapadnaya muzeologicheskaya traditsiya. Dialogi [Nickolay Fedorov and western museological tradition. Dialogues]. *Muzey – pamyatnik – naslediye [Museum – monument – heritage]*, 2017, no. 1, pp. 127-136. (In Russ.).
4. Ginken A.A. *Ideal'nyy bibliotekar' – Nikolay Fedorovich Fedorov [Ideal librarian – Nikolay Fedorovich Fedorov]*. St. Petersburg, 1911. 15 p. (In Russ.).
5. Dukelskiy V.Yu. Terminologicheskie problemy teorii muzeynogo predmeta [Terminological problems of the theory of the museum item]. *Terminologicheskie problemy muzeevedeniya [Terminological problems of museology]*. Moscow, 1986, pp. 27-34. (In Russ.).
6. Kalugina T.P. 2008. *Khudozhestvennyy muzey kak fenomen kul'tury [Museum of Art as a phenomenon of culture]*. St. Peterburg, Petropolis Publ., 2008. 244 p. (In Russ.).
7. *Klyuchevye ponyatiya muzeologii [Key concepts of museology]*. Ed. A. Desvallees, F. Mairesse. Moscow, 2012. 105 p. (In Russ.). Available at: https://docviewer. yandex.ru/view/68599051 (accessed 29.11.2020).
8. Kopytin S.M. Kontsept "muzeynosti" kak organicheskaya chast' kosmistskikh predstavleniy XIX–XX veka [Museum concept of as an organic part of the XIX th century cosmist notions]. *Voprosy muzeologii [The problems of museology]*, 2010, no. 1, pp. 19-24. (In Russ.).
9. Mastenitsa E.N. Fenomen muzeya v filosofskom nasledii N.F. Fedorova [Phenomenon of the museum in the philosophical heritage of N.F. Fedorov]. *Vestnik SPbGUKI [Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture]*, 2011, no. 3(8), pp. 137-142. (In Russ.).
10. Mastenitsa E.N., Shlyakhtina L.M. Muzeynyy predmet kak ob"ekt kul'tury: aktual'nye problemy interpretatsii [Museum item as an object of culture: actual problems of interpretation]. *Rubezhi pamyati: muzey i nasledie sovremennoy kul'tury [The memory lobbies: a museum and a heritage of modern culture]*. St. Peterburg, 2015, pp. 178-190. (In Russ.). Available at: http://www.bvahan.com/museologypro/muzeevedenie.asp?li2=1&c_text=145 (accessed 29.11.2020).
11. Nikonova A.A. Muzeynyy predmet i/ili ehksponat: k probleme muzeynoy evristiki [Museum Item and /or the Exhibit: to the Problem of Museum Heuristics]. *Transformatsii muzeev-bibliotek-arkhivov i informatsionnoe obespechenie istoricheskoy nauki v informatsionnom obshchestve [Transformation of museums-libraries-archives and information support of historical science in the information society]*. Moscow, INION RAS Publ., 2017, pp. 111-121. (In Russ.).
12. Otle P. *Biblioteka, biliografiya, dokumentatsiya: izbrannye trudy pionera informatiki [Library, bioliography, documentation: selected works of the pioneer of computer science]*. Moscow, FAIR-PRESS Publ., Pashkov dom Publ., 2004. 350 p. (In Russ.).
13. Pleshkevich E.A. Dokument i dokumentnost' v prostranstve kul'tury [Documents and Documentality in the Space of Culture]. *Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*, 2014, no. 2, pp. 118-123. (In Russ.).
14. Rodionova D.D., Rekhovskaya T.A. Sovremennye podkhody k muzeynomu istochnikovedeniyu [Modern approaches to the museum source criticism]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts]*, 2015, no. 32, pp. 53-57. (In Russ.).
15. Samarina N.G. Istochnikovedcheskie issledovaniya v istoricheskikh i istoriko-kraevedcheskikh muzeyakh [The source's studies in historical and local museums]. *Voprosy muzeologii [The problems of museology]*, 2011, no. 2(4), pp. 185-195. (In Russ.).
16. Samarina N.G. Muzeynoe istochnikovedenie: problemy izucheniya i prepodavaniya [Museum study of sources: problems of study and teaching]. *Muzeologiya – muzeevedeniye v XXI veke: problemy izucheniya i prepodavaniya [Museology – museology in the XXI century: problems of study and teaching]*. St. Peterburg, 2009, pp. 49-63. (In Russ.).

17. Sapanzha O.S. Istoriografiya muzeologii, muzeevedeniya, muzeografii: K voprosu razdeleniya ponyatiy [Historiography of museology, museum studies and museography: to the problem of definition of the borders]. *Voprosy muzeologii [The problems of museology]*, 2013, no. 2(8), pp. 197-205. (In Russ.).
18. Fedorov N.F. Dopolnenie k stat'e "Muzey" [Supplement to the article "Museum"]. *Avangardnaya muzeologiya [Avant-garde museology]*. Moscow, V-A-C press, 2015, pp. 103-112. (In Russ.).
19. Fedorov N.F. Muzey, ego smysl i naznachenie [Museum, its meaning and purpose]. *Avangardnaya muzeologiya [Avant-garde museology].* Moscow, V-A-C press, 2015, pp. 45-102. (In Russ.).
20. Florenskiy P.A. Khramovoe deystvo kak sintez iskusstv [Temple action as a synthesis of arts]. *Avangardnaya muzeologiya [Avant-garde museology]*. Moscow, V-A-C press, 2015, pp. 152-165. (In Russ.).
21. Heidegger M. *Istok khudozhestvennogo tvorenia. Izbrannye raboty raznykh let [The source of artistic creation. Selected works of different years]*. Moscow, Academic project Publ., 2008. 526 p. (In Russ.).

УДК 069.01

КОНВЕНЦИОНАЛЬНЫЕ И НЕКОНВЕНЦИОНАЛЬНЫЕ КАНАЛЫ В СТРУКТУРЕ МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Саркисова Елена Геннадьевна, юрисконсульт, Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко (г. Краснодар, РФ). E-mail: gorlik93@mail.ru

Объект исследования в данной статье – система коммуникативных отношений музея и общества. Предмет – структура музейной коммуникации. Базой послужили семиотические положения московско-тартуской школы, усиленные достижениями современной отечественной культурологии и коммуникативистики.

Помимо семиотической традиции, проанализированы структурно-функциональный, реляционный и акторносетевой подходы к теории коммуникации. Акторносетевые положения, уравнивающие слова и вещи в субъект-объектных коммуникационных отношениях, с позиций семиотической традиции не новы. Между традициями в этом вопросе нет принципиальных расхождений. Следует лишь признать, что конвенциональные и неконвенциональные каналы коммуникации взаимосвязано сосуществуют и не только являются теоретическим способом различения «живых» и «неживых» семиотических объектов, но и характеризуют два типа отношений в социальной коммуникации. Теория музейной коммуникации, нацеленная на изучение специфики одного из звеньев социальной коммуникации (музейной), не может не учитывать многообразия коммуникативных отношений и возможных каналов коммуникации музея и общества.

Автор отмечает, что внешний аспект музейной коммуникации обусловлен социальной автокоммуникацией посредством музея («Общество → Музей → Общество»), а внутренний – автокоммуникацией музея («Музей → Общество → Музей»). Это два различных канала музейной коммуникации, в рамках которых возможны как конвенциональные (равнозначно принудительные, на договорных основах) отношения субъектов коммуникации, так и неконвенциональные, основанные на добровольных отношениях дара. Внешний аспект отношений дара – это благотворительная и просветительская деятельность общества посредством музея. Внутренний аспект дара реализуется в просветительской деятельности самого музея, социальная значимость которой всегда оказывается существенней и ценней, нежели поддержка музея обществом на договорных основах.

Ключевые слова: музеология, музейная коммуникация, коммуникационные отношения, каналы коммуникации, автокоммуникация, конвенциональные каналы, неконвенциональные каналы, теория музейной коммуникации.

CONVENTIONAL AND NON-CONVENTIONAL MUSEUM COMMUNICATION CHANNELS

Sarkisova Elena Gennadyevna, Legal Adviser, Kovalenko Krasnodar Regional Art Museum (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: gorlik93@mail.ru

The object of the research is the system of communicative relations between the museum and society. The subject is the structure of museum communication. The basis was the semiotic provisions of the Moscow-Tartu school, reinforced by the achievements of modern national cultural studies and communication studies.

In addition to the semiotic tradition, structural-functional, relational and actor-network approaches to the theory of communication are analyzed. Actor-Network positions that equalize words and things in subject-object communication relations are not new from the standpoint of the semiotic tradition. There are no fundamental differences between traditions on this issue. It should only be admitted that conventional and non-conventional communication channels coexist interrelated and are not only a theoretical way of distinguishing between "living" and "nonliving" semiotic objects, but also characterize two types of relations in social communication. The theory of museum communication, aimed at studying the specifics of one of the links of social communication (museum), cannot but take into account the diversity of communicative relations and possible communication channels between the museum and society.

The author notes that the external aspect of museum communication is due to social auto-communication through the museum ("Society → Museum → Society"), and the internal aspect is due to the museum's auto-communication ("Museum → Society → Museum"). These are two different channels of museum communication, within the framework of which both conventional (equally coercive, on a contractual basis) relations of the subjects of communication are possible, and unconventional, based on voluntary relations of gift. The external aspect of the relationship of gift is the charitable and educational activities of the society through the museum. The internal aspect of the gift is realized in the educational activities of the museum itself, the social significance of which always turns out to be more significant and valuable than the support of the museum by the society on a contractual basis.

Keywords: museology, museum communication, communication relations, communication channels, auto-communication, conventional channels, non-conventional channels, theory of museum communication.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-42-50

Коммуникативные исследования являются одним из трендов современной науки, поскольку за последние десятилетия именно в социальной коммуникации интенсивно происходят коренные трансформации. И уже не только футурологи [10], но и практики [18, с. 232–237; 27, с. 187–191] свидетельствуют о наступлении новой эпохи. Можно по-разному её характеризовать (постиндустриальная, информационная, эпоха пост-грамотности или общества знания), но стоит согласиться с М. Ф. Фридманом, что сегодня происходит формирование новой культурно-исторической парадигмы развития цивилизации [17]. Поэтому исследования музейной коммуникации актуальны в связи с обретением музеем в новой парадигме качественно иной роли – роли активного коммуникатора. Перед современным музеем стоит задача обеспечения преемственности новой культурно-исторической парадигмой достижений минувших эпох, требующая перехода от доктрины «сохранения» к доктрине реинтеграции наследия в коммуникативные практики современного общества [8; 20].

Без сомнений, наиболее явные и существенные изменения происходят, прежде всего, в коммуникации музея и общества, – внешний аспект музейной коммуникации [12, с. 251], – но они касаются и изменений объектов и способов хранения [14]. Происходит расширение представлений о музее как о коммуникативной системе – внутренний аспект музейной коммуникации. Актуальность рассмотрения последнего обусловле-

на стремлением теории музейной коммуникации к построению «структуры, увязывающей в единое контекстуальное поле все коммуникационные потоки в музее», позволяющей «определить базовые компоненты музейного коммуникационного процесса» [12, с. 251].

Справедливо отмечает А. В. Смирнов, что обособление теории музейной коммуникации на базе предложенной в 1968 году Д. Кэмероном [22] упрощенной концепции стало причиной отставания музеологии от междисциплинарного дискурса и стремительно развивающихся музейных практик [14]. Отмечая трансформацию акторной функции музея (источника информации) в средство коммуникации, А. В. Смирнов указывает на несоответствие «телеграфной» (кибернетической) схемы канала коммуникации «Музей → Посетитель» Д. Кэмерона современным музейным практикам, в которых источник интерпретаций объектов хранения музея оказывается за пределами музея [14].

В отечественной теории музейной коммуникации (Л. П. Брюшкова [3], М. Б. Гнедовский [4], Н. А. Никишин [11] и др.) преобладает конвенциональная модель коммуникации, основанная на равнозначности коммуникантов в формировании смысла и ценности объекта коммуникации. В том числе трансляционная модель коммуникации, которая, по мнению Р. Т. Крэйга, выделяется как самостоятельная и преобладающая в международном теоретическом дискурсе [23], связанная, прежде всего, с вертикалью управления, понимается теоретиками и практиками музейной деятельности как нормативно обеспеченная договоренность (конвенция), требующая от сторон жесткой дисциплины. Об этом, в частности, пишут Н. А. Никишин и А. В. Лебедев, предваряя коллективную разработку темы «Музей будущего: Информационный маркетинг» [11, с. 7–16]. Это не означает, что конвенциональная модель музейной коммуникации неправильная, но она отражает лишь часть реальности. Ведь, как неоднократно подчеркивает Р. Т. Крэйг, каждая отдельная теоретическая модель коммуникации ведет не к универсальной, а своеобразной онтологии коммуникации [23–26]. Следовательно, односторонность не только сужает теоретическую перспективу исследования явления, но и влияет на широту охвата реальности музейной коммуникацией.

С одной стороны, к музею предъявляются требования по повышению его коммуникативной активности, по усилению его субъектности в социальной коммуникации [13], а с другой – он и сам становится средством коммуникации в коммеморативных и корпоративно-брендинговых практиках [14]. Назрела, таким образом, необходимость развития теории музейной коммуникации на основе тесной интеграции музееведения с традициями коммуникативных исследований [23] и передовым опытом отечественной культурологии.

В этой связи привлекает внимание культурологический методологический конструкт социальной автокоммуникации Г. В. Бакуменко [1, с. 48–67]. Он выстраивает свою концепцию, синтезируя подходы отечественных и зарубежных теоретиков: М. М. Бахтин, В. С. Библер, А. С. Ахиезер – диалогическая концепция культуры; Г. П. Щедровицкий, В. С. Стёпин, А. Я. Флиер – деятельностный подход; Ю. М. Лотман, Ж. Делёз, П. Бурдье – структуралистский; Р. Т. Крейг, Л. Бакстер – реляционная теория коммуникации. Действительно, нет оснований сомневаться, что в широком смысле социальная коммуникация – это автокоммуникация общества с самим собой. В этой конструкции коммуникация, осуществляемая посредством музея, указывает место музейной коммуникации в сложной коммуникативной системе: с одной стороны (в схеме «Общество → Музей → Общество»: внешний аспект музейной коммуникации), музей выступает объектом (некоторым комплексным сообщением) социальной автокоммуникации, с другой (в схеме «Музей → Общество → Музей»: внутренний аспект музейной коммуникации) – музей выступает коллективным субъектом автокоммуникации, для которого общество представляет собой сложный комплекс текстов, сообщений, выраженных как в историко-культурном наследии [5; 31–32], так и в медийной, политической, правовой, образовательной, научной и других сферах социальной коммуникации [21; 28].

Автокоммуникация музея обусловлена, с одной стороны, необходимостью самоуправления музея как организации (ориентация музея в медийной, политической, правовой, образова-

тельной, научной и других сферах социальной коммуникации), а с другой – необходимостью сохранения и актуализации объектов хранения, являющихся в совокупности культурным наследием общества. Например, процедура атрибуции объекта хранения является исследовательской задачей, ориентированной на научную сферу социальной коммуникации: канал «Музей → Общество → Музей» реализуется как «Неатрибутированный объект» → Научное сообщество → Атрибутированный объект». Эта коммуникативная процедура предшествует музейной экспозиции, наделяет экспонат смысловым и ценностным содержанием, но не завершается выставлением экспоната на полку. Ценность экспоната может усиливаться в зависимости от роли в экспозиции и интереса к нему посетителей, в том числе и научного интереса. Эффективность маркетинга экспозиции, таким образом, измеряется не только возможным доходом от выручки продаж билетов, но и усилением символической ценности экспонатов. Этот эффект определяется как отношения дара, поскольку символическая ценность музейных коллекций не может быть сведена к конвенциональным стоимостным отношениям, она всегда больше. Если не учитывать этот аспект динамики ценности объектов хранения, который усиливается только в результате реализации просветительского потенциала коллекций, то музей теряет важную способность к основной коммуникативной функции – сохранения и ретрансляции ценностей минувших времен для человека сегодняшнего дня и будущих поколений.

Вышесказанное указывает, что коммуникативные отношения музея и общества, формирующие феномен музейной коммуникации, представляют собой сложную систему, которую следует обозначить в качестве объекта теории музейной коммуникации. В этой системе крайне важно рассмотреть структуру музейной коммуникации, базовыми компонентами которой представляются конвенциональные и неконвенциональные каналы коммуникации.

Теоретической основой такого деления выступают семиотические исследования коммуникации Ю. М. Лотмана [9]. С одной стороны, Юрий Михайлович видит целесообразность выделения двух наиболее архаических социокультурных моделей отношений, опираясь на наблюдения различий исторических форм («магическая» и «религиозная») [9, с. 372–373] организации коммуникации в культуре [9, с. 425–457], в том числе и автокоммуникации [9, с. 425], с другой – детально анализирует два различных типа коммуникационных каналов «Я → Он» и «Я → Я» [9, с. 163–177].

Оговорившись предварительно, что типологическое деление на «магическую» и «религиозную» модели (системы) в достаточной степени условно, поскольку в реальных отношениях, как правило, встречаются их различные комбинации, Ю. М. Лотман выделяет следующие типологические основания:

а) магическая система характеризуется взаимностью, принудительностью, эквивалентностью и договорностью отношений [9, с. 372];

б) религиозный же акт строится не на обмене, а на безоговорочном вручении «себя во власть», система коммуникативных отношений характеризуется односторонностью, отсутствием принудительности (добровольно на основе безвозмездного дара), неэквивалентностью (нет эквивалента обмена – всегда дарится самое дорогое и полностью, следовательно, нет оснований для обмана, неэквивалентного обмена), отсутствием оснований для договора (всегда безвозмездный, безоговорочный дар) [9, с. 373].

Различия столь существенны, что комбинаторику этих отношений в реальности можно допустить только при условии одновременного использования по меньшей мере двух каналов коммуникации: а) конвенциональный канал (магическая модель) строится на договорных отношениях, а б) неконвенциональный канал – на отношениях дара. Предложенное разграничение существенно, поскольку различия двух каналов связаны с качественной трансформацией передаваемой информации.

Конвенциональные отношения преобладают в канале «Я → Он» при условии гарантированного обмена «Он → Я». Это условие, как отмечает Г. В. Бакуменко [1, с. 61], достижимо только если «Он» не «чужой», а «свой»: то есть участник договора, не представляющий опасности. В результате образуется схема полного акта коммуникации в конвенциональном канале: «Я → Он → Я», где

«Я» и «Он» остаются равноправными субъектами договора, то есть обладают равной ценностью во взаимоотношениях. Отсюда специфика качества передаваемой информации – она ценна для обоих субъектов коммуникации.

Неконвенциональные отношения реализуются в канале, который также схематически можно изобразить «Я → Он → Я». Но «Он» в таком канале неравнозначен «Я», являясь лишь приемлемым условием передачи информации от «Я» к «Я», как подчеркивает Г. В. Бакуменко [1, с. 61]. Такой акт коммуникации «приводит к перестройке самого этого "Я"» [9, с. 166]. Специфика качества передаваемой информации по неконвенциональному каналу заключается в том, что она ценна только для одного из субъектов коммуникации или имеет явно неравнозначную ценность для различных субъектов.

Исходя из проанализированных теоретических оснований, раскрывающих сущность конвенциональных и неконвенциональных коммуникативных отношений, различия коммуникативных каналов и специфики качества передаваемой по ним информации, можно дать уточняющие определения конвенциональных и неконвенциональных каналов в структуре музейной коммуникации.

1. Конвенциональные каналы в структуре музейной коммуникации образуются в результате договорных отношений субъектов коммуникации, предназначены для обмена между ними равноценной информацией на основе оговоренного ценностного её эквивалента и функционируют в условиях взаимного принуждения субъектов к исполнению договорных обязательств. Следует, прежде всего, указать, что благодаря конвенциональным каналам путем атрибуции устанавливается ценность объектов хранения. По тем же каналам осуществляется управление деятельностью музея, включая договорные его обязательства перед обществом, государственные и внутрикорпоративные нормативные акты, регулирующие музейную деятельность, и пр.

2. Неконвенциональные каналы в структуре музейной коммуникации образуются в результате отношений дара между субъектами коммуникации, предназначены для автокоммуникации одного из них на основе безусловного ценностного приоритета сообщения или же одного из субъектов и функционируют в условиях отсутствия взаимного принуждения субъектов к осуществлению или принятию дара. Безусловная ценность объектов хранения обеспечивает постоянную открытость канала для автокоммуникации общества посредством обращения к культурному наследию в схеме «Общество → Музей → Общество».

Следует подчеркнуть, что несмотря на то, что практики дарения широко распространены как в повседневности, так и в информационном маркетинге музейной деятельности (наиболее крупный проект в этом отношении – международная акция «Ночь музеев»), этот аспект коммуникации остаётся мало изученным. В центр исследовательского внимания отношения дара поставлены в многократно переизданном антропологическое эссе М. Мосса 1925 года (см. [30]). Профессор Института социологии Эрланген-Нюрнбергского университета (Германия) Франк Адлофф анализирует это эссе на новом уровне теоретизации и приходит к выводу, что капиталистическими формами обмена и накопления социальная коммуникация не ограничивается. Дар не является архаичным пережитком. Это не признак архаизации коммуникативных отношений или атавизм. Его следует рассматривать как базис сложно структурированных отношений обмена: конвенции, трансляции и управления [19]. Обращается к философско-критическому осмыслению проблем дара и Ж. Батай [2]. Наиболее существенным видится обращение к проблематике дара в рамках разработки теории ресурсно-ориентированной экономики [29]. Но вместе с тем следует обратить внимание на участие в коммуникативных отношениях дара артефактов культурного наследия. К осмыслению психологического феномена иконы, в частности, обращается ещё П. Флоренский [16]. Так же, как неверующий видит в иконе лишь «доску с красками», оказываясь отстранённым от её сакральной ценности, любой из посетителей музея может и не наблюдать культурную ценность музейных объектов в случае его отстранённости от багажа интеллектуальной истории, стоящего за каждым объектом.

Становится очевидным, что качество социальной автокоммуникации в неконвенциональных каналах непосредственно зависит от качества музейных объектов хранения. В неконвенциональных каналах «неодушевленный» субъект

(совокупность объектов хранения) принимает непосредственное участие в коммуникации, влияя на трансформацию общества в рамках автокоммуникации.

За рубежом сходные суждения высказывает М. Маклюэн, обосновывая тезис, что и средства коммуникации могут рассматриваться как сообщения, ведь они оказывают влияние на транслируемое содержание (1964) (см. [10, с. 331]). Определяя сущность кино, Ж. Делёз заключает, что кинематограф влияет на построения значащих единиц и операций общения как особым образом организованная материя (1983–1985) (см. [6, с. 594]). А на эмпирике социологии науки Б. Латур приходит к парадоксальному выводу о необходимости уравнять слова и вещи в субъектно-объектных отношениях коммуникации, наблюдая, как измерительные приборы и способы измерений оказывают непосредственное влияние на содержание научной коммуникации (1979–2005) (см. [7]).

Следует подчеркнуть, что коммуникативные отношения с музейными объектами (неодушевлённые участники коммуникации) осуществляются исключительно в отношениях дара: человек одаривает материальный объект смыслом и ценностью прежде, чем тот станет экспонатом, а затем экспонат, являясь интеллектуальным и материальным свидетельством, одаривает человека заключенным в нём символическим содержанием.

Собственно постструктуралистская онтология акторно-сетевой теории в качестве абстрактной метамодели коммуникации присутствует уже в работах Ю. М. Лотмана. Он, в частности, объясняет изоморфность одушевленных (человек) и неодушевленных (вещь, произведение искусства) «мыслящих структур» в коммуникации через семиотические аспекты функционирования интеллекта: чтобы проявить свои интеллектуальные свойства, как и для «абсолютно нормального человеческого интеллекта» [9, с. 152], для произведения искусства (культурного наследия) необходим собеседник. Различия «живого» и «неживого» семиотических объектов, по его мысли, состоят в том, что во взаимодействиях людей «в текстах коммуникативного свойства превалирует функция передачи информации», а во взаимодействиях человека с культурным наследием «вперед выступает способность генерировать новые сообщения» [9, с. 152], производить смыслы и дарить их. Комплекс «живого» и «неживого» интеллекта формирует феномен культурной памяти [9, с. 614, 673]. «Неживые» «мыслящие структуры» (или семиотические объекты) функционируют в качестве статичных элементов памяти, участвуя в семиотических связях, роль же «нормального человеческого интеллекта» заключается в производстве и интерпретации смыслов, то есть он является динамичным элементом памяти.

Положения Б. Латура с позиций семиотической традиции не привносят принципиально новых соображений о свойствах «мыслящих структур». Между двумя традициями нет принципиальных расхождений. Следует лишь признать, что конвенциональные и неконвенциональные каналы коммуникации взаимосвязано сосуществуют и не только являются теоретическим способом различения «живых» и «неживых» семиотических объектов, но и характеризуют два типа отношений в социальной коммуникации. Соответственно, и теория музейной коммуникации, нацеленная на изучение специфики одного из звеньев социальной коммуникации (музейной), не может не учитывать многообразия коммуникативных отношений и возможных каналов коммуникации музея и общества.

Подводя итог, необходимо отметить, что структурная концепция музейной коммуникации Д. Кэмерона нуждается в значительном расширении, которое возможно с опорой на достижения отечественной культурологии. В частности, типология конвенциональных и неконвенциональных каналов музейной коммуникации раскрывает широкие перспективы построения «структуры, увязывающей в единое контекстуальное поле все коммуникационные потоки в музее», позволяющей «определить базовые компоненты музейного коммуникационного процесса» [12, с. 251] в контексте внутренних и внешних аспектов музейной коммуникации. При развитии теории музейной коммуникации следует обратить внимание, что отечественная наука располагает значительным багажом достижений, который далеко не в полной мере интегрирован в международный теоретический дискурс, но не использовать его отечественным музееведам было бы крайне недальновидно.

Литература

1. Бакуменко Г. В. Символизация успеха в современном кинематографе: дис. … канд. культурологии. – Краснодар, 2019. – 285 с.
2. Батай Ж. Проклятая доля / пер. с фр. Б. Скуратов, П. Хицкий. – М.: Гнозис, Логос, 2003. – 208 с.
3. Брюшкова Л. П. Коллекции геологических музеев как часть культурного наследия. – М.: Наука, 1993. – 94 с.
4. Гнедовский М. Б. Музейная коммуникация и музейный сценарий // Музей и современность. – М., 1986. – С. 127–133.
5. Горлова И. И., Бакуменко Г. В., Коваленко Т. В. История как культурный текст: к вопросу о методе интерпретации символов успеха в культуре // Право и практика. – 2017. – № 1. – С. 183–188.
6. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратов; ред. О. Аронсон. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 622 с.
7. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / пер. с англ. И. Полонской; ред. С. Гавриленко. – М.: ВШЭ, 2014. – 384 с.
8. Лихачев Д. С. Экология культуры // Экология и жизнь. – 2012. – № 6. – С. 37–39.
9. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
10. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Г. Николаева. – М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц., Кучково поле, 2003. – 464 с.
11. Никишин Н. А., Лебедев А. В. Информационный менеджмент как технология организации музейной деятельности [Электронный ресурс] // Музей будущего: Информационный маркетинг / ред. А. В. Лебедев, Е. Л. Иванова, Е. А. Лебедева. – М.: Музей будущего, 2001. – С. 7–16. – URL: http://www.museum.ru/future/lmp/books/archive/IM.pdf (дата обращения: 30.12.2020).
12. Сапанжа О. С. Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 103. – С. 245–252.
13. Саркисов В. А. Региональный художественный музей как субъект социальной коммуникации // Наследие веков. – 2020. – № 2. – С. 140–145. – DOI: 10.36343/SB.2020.22.2.013.
14. Смирнов А. В. Современный музей: коммуникация или коммеморация // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – № 3 (24). – С. 17–24.
15. Тоффлер Э. Шок будущего / пер. с англ. Е. В. Руднев и др. – М.: АСТ, 2002. – 560 с.
16. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. – 365 с.
17. Фридман М. Ф. Роль и место современного университета в формировании новой культурно-исторической парадигмы развития человеческой цивилизации // Культурное наследие России. – 2016. – № 2. – С. 3–11.
18. Шлиенкова Е. В., Юминов А. Г. Комьюнити-музей как пространство репрезентации и коммуникации // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Градостроительство / ред. М. В. Шувалов. – Самара: СГТУ, 2018. – С. 232–237.
19. Adloff F. Gifts of Cooperation, Mauss and Pragmatism. – Abingdon: Routledge, 2016. – 183 p.
20. Babić D. Bridging the Boundaries between Museum and Heritage Studies // Museum International. – 2016. – 68(1–2): Museums, Heritage and Capacity Building. – P. 15–28. – DOI: 10.1111/muse.12100.
21. Camarero C., Garrido M.-J., San Jose R. What Works in Facebook Content Versus Relational Communication: A Study of their Effectiveness in the Context of Museums // International Journal of Human-Computer Interaction. – 2018. – 34(12). – P. 1119–1134. – DOI: 10.1080/10447318.2017.1418475.
22. Cameron D.F. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator: The Museum Journal. – 1968. – 11(1). – P. 33–40. – DOI: 10.1111/j.2151-6952.1968.tb00883.x.
23. Craig R.T. Communication Theory as a Field // Communication Theory. – 1999, – 9(2). – P. 119–161. – DOI: 10.1111/j.1468-2885.1999.tb00355.x.
24. Craig R.T. Pragmatist realism in communication theory // Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication. – 2016. – 7(2). – P. 115–128. – DOI: 0.1386/ejpc.7.2.115_1.
25. Craig R.T. Welcome to the Metamodel: A Reply to Pablé // Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication. – 2019. – 10(1). – P. 101–108. – DOI: 10.1386/ejpc.10.1.101_1.
26. Craig R.T. Models of Communication in and as Metadiscourse // Models of Communication: Philosophical and Theoretical Approaches / Eds. M. Bergman, K. Kirtiklis, J. Siebers. – London: Routledge, 2020. – P. 11–33.
27. Gudova M.Y., Guzikova M.O. Analyzing the Intercultural and Multilingual University Space: Methodological Foundations // KnE Engineering. – 2018. – 3(8). – P. 187–191. – DOI: 10.18502/keg.v3i8.3632.
28. Hooper-Greenhill E. Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning // International Journal of Heritage Studies. – 2000. – 6(1). – P. 9–31. – DOI: 10.1080/135272500363715.

29. Kranton R. Reciprocal exchange: a self-sustaining system // American Economic Review. – 1996. – 86(4). – P. 830–851.
30. Mauss M. The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies. – London: Routledge, 2002. – 224 p. – DOI: 10.4324/9780203407448.
31. Valtolina S. A Storytelling-Driven Framework for Cultural Heritage Dissemination // Data Science and Engineering. – 2016. – 1(2). – P. 114–123. – DOI: 10.1007/s41019-016-0007-z.
32. Wang D. Exploring a narrative-based framework for historical exhibits combining JanusVR with photometric stereo // Neural Computing and Applications. – 2018. – 29(5). – P. 1425–1432. – DOI: 10.1007/s00521-017-3201-7.

References

1. Bakumenko G.V. *Simvolizatsiya uspekha v sovremennom kinematografe: dis. ... kand. kul'turologii [Symbolization of success in modern cinema. Diss. PhD of Culturology].* Krasnodar, 2019. 285 p. (In Russ.).
2. Bataille G. *Proklyataya dolya [Damned lot]*. Translated from the French by B. Skuratov, P. Khitskiy. Moscow, Gnozis, Logos Publ., 2003. 208 p. (In Russ.).
3. Bryushkova L.P. *Kollektsii geologicheskikh muzeev kak chast' kul'turnogo naslediya [Collections of geological museums as part of the cultural heritage].* Moscow, Nauka Publ., 1993. 94 p. (In Russ.).
4. Gnedovskiy M.B. Muzeynaya kommunikatsiya i muzeynyy stsenariy [Museum Communication and Museum Script]. *Muzey i sovremennost' [Museum and Modernity]*. Moscow, 1986, pp. 127-133. (In Russ.).
5. Gorlova I.I., Bakumenko G.V., Kovalenko T.V. Istoriya kak kul'turnyy tekst: k voprosu o metode interpretatsii simvolov uspekha v kul'ture [History as a cultural text: on the method of interpreting symbols of success in culture]. *Pravo i praktika [Law and practice]*, 2017, no. 1, pp. 183-188. (In Russ.).
6. Delez Zh. *Kino [Cinema]*. Translated from the French by B. Skuratov, Ed. O. Aronson. Moscow, Ad Marginem Publ., 2004. 622 p. (In Russ.).
7. Latur B. *Peresborka sotsial'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu [Reassembly of the social: introduction to actor-network theory].* Translated from the English by I. Polonskaya, Ed. By S. Gavrilenko. Moscow, VShE Publ., 2014. 384 p. (In Russ.).
8. Likhachev D.S. Ekologiya kul'tury [Ecology of culture]. *Ekologiya i zhizn' [Ecology and life]*, 2012, no. 6, pp. 37-39. (In Russ.).
9. Lotman Yu.M. *Semiosfera [Semiosphere].* St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2000. 704 p. (In Russ.).
10. Maklyuen M. *Ponimanie Media: vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media: external extensions of a person].* Translated from the English by V.G. Nikolaeva. Moscow, Zhukovskiy, KANON-press-Ts., Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p. (In Russ.).
11. Nikishin N.A., Lebedev A.V. Informatsionnyy menedzhment kak tekhnologiya organizatsii muzeynoy deyatel'nosti [Information management as a technology for organizing museum activities]. *Muzey budushchego: Informatsionnyy marketing [Museum of the Future: Information Marketing].* Moscow, Muzey budushchego Publ. (In Russ.). Available at: http://www.museum.ru/future/lmp/books/archive/IM.pdf (accessed 30.12.2020).
12. Sapanzha O.S. Razvitie predstavleniy o muzeynoy kommunikatsii [Development of ideas about the Museum of communication]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [Proceedings of the Herzen Russian State Pedagogical University]*, 2009, no. 103, pp. 245-252. (In Russ.).
13. Sarkisov V.A. Regional'nyy khudozhestvennyy muzey kak sub"ekt sotsial'noy kommunikatsii [Regional Art Museum as a subject of social communication]. *Nasledie vekov [Heritage of Centuries]*, 2020, no. 2, pp. 140-145, doi: 10.36343/SB.2020.22.2.013. (In Russ.).
14. Smirnov A.V. Sovremennyy muzey: kommunikatsiya ili kommemoratsiya [Modern Museum: communication or commemoration]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Culture Research]*, 2016, no. 3 (24), pp. 17-24. (In Russ.).
15. Toffler E. *Shok budushchego [Shock of the future].* Translated from English by E.V. Rudnev and others. Moscow, ACT Publ., 2002. 560 p. (In Russ.).
16. Florensky P. *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu [Iconostasis. Selected Works on Art].* St. Petersburg, Mifril, Russkaya kniga Publ., 1993. 365 p. (In Russ.).
17. Fridman M.F. Rol' i mesto sovremennogo universiteta v formirovanii novoy kul'turno-istoricheskoy paradigmy razvitiya chelovecheskoy tsivilizatsii [The Role and place of the modern University in the formation of a new cultural and historical paradigm of human civilization development]. *Kul'turnoe nasledie Rossii [Cultural Heritage of Russia]*, 2016, no. 2, pp. 3-11. (In Russ.).

18. Shlienkova E.V., Yuminov A.G. Kom'yuniti-muzey kak prostranstvo reprezentatsii i kommunikatsii [Community Museum as a space of representation and communication]. *Traditsii i innovatsii v stroitel'stve i arkhitekture. Gradostroitel'stvo [Traditions and innovations in construction and architecture. Urban planning]*. Ed. M.V. Shuvalov. Samara, SGTU Publ., 2018, pp. 232-237. (In Russ.).
19. Adloff F. *Gifts of Cooperation, Mauss and Pragmatism*. Abingdon, Routledge Publ., 2016. 183 p. (In Engl.).
20. Babić D. Bridging the Boundaries between Museum and Heritage Studies. *Museum International*, *2016, 68(1-2): Museums, Heritage and Capacity Building*, pp. 15-28, doi: 10.1111/muse.12100. (In Engl.).
21. Camarero C., Garrido M.-J., San Jose R. What Works in Facebook Content Versus Relational Communication: A Study of their Effectiveness in the Context of Museums. *International Journal of Human-Computer Interaction*, 2018, 34(12), pp. 1119-1134, doi: 10.1080/10447318.2017.1418475. (In Engl.).
22. Cameron D.F. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education. *Curator: The Museum Journal*, 1968, 11(1), pp. 33-40, doi: 10.1111/j.2151-6952.1968.tb00883.x. (In Engl.).
23. Craig R.T. Communication Theory as a Field. *Communication Theory*, 1999, 9(2), pp. 119-161, doi: 10.1111/j.1468-2885.1999.tb00355.x. (In Engl.).
24. Craig R.T. Pragmatist realism in communication theory. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 2016, 7(2), pp. 115-128, doi: 0.1386/ejpc.7.2.115_1. (In Engl.).
25. Craig R.T. Welcome to the Metamodel: A Reply to Pablé. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 2019, 10(1), pp. 101-108, doi: 10.1386/ejpc.10.1.101_1. (In Engl.).
26. Craig R.T. Models of Communication in and as Metadiscourse. *Models of Communication: Philosophical and Theoretical Approaches.* Eds. M. Bergman, K. Kirtiklis, J. Siebers. London, Routledge Publ., 2020, pp. 11-33. (In Engl.).
27. Gudova M.Y., Guzikova M.O. Analyzing the Intercultural and Multilingual University Space: Methodological Foundations. *KnE Engineering*, 2018, 3(8), pp. 187-191, doi: 10.18502/keg.v3i8.3632. (In Engl.).
28. Hooper-Greenhill E. Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*, 2000, 6(1), pp. 9-31, doi: 10.1080/135272500363715. (In Engl.).
29. Kranton R. Reciprocal exchange: a self-sustaining system. *American Economic Review*, 1996, 86(4), pp. 830-851. (In Engl.).
30. Mauss M. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. London, Routledge Publ., 2002. 224 p., doi: 10.4324/9780203407448. (In Engl.).
31. Valtolina S. A Storytelling-Driven Framework for Cultural Heritage Dissemination. *Data Science and Engineering*, 2016, 1(2), pp. 114-123, doi: 10.1007/s41019-016-0007-z. (In Engl.).
32. Wang D. Exploring a narrative-based framework for historical exhibits combining JanusVR with photometric stereo. *Neural Computing and Applications*, 2018, 29(5), pp. 1425-1432, doi: 10.1007/s00521-017-3201-7. (In Engl.).

УДК 908

ПРОБЛЕМЫ ОХРАНЫ И УСТАНОВКИ МЕМОРИАЛЬНЫХ ДОСОК В ГОРОДЕ КЕМЕРОВО

Леонов Евгений Евгеньевич, кандидат культурологии, заведующий отделом гражданско-патриотического воспитания, Центр дополнительного образования детей имени В. Волошиной (г. Кемерово, РФ). E-mail: lucky-number@mail.ru

Онюшева Елизавета Евгеньевна, студент 4-го курса института истории и международных отношений, Кемеровский государственный университет, педагог дополнительного образования, Центр дополнительного образования детей имени В. Волошиной (г. Кемерово, РФ). E-mail: onyusheva0807@mail.ru

В статье рассматриваются три проблемы, связанные с охраной и установкой мемориальных досок в г. Кемерово. Первая проблема – учёт мемориальных досок и его существенные недостатки. В качестве второй проблемы авторы выделяют контроль сохранности мемориальных досок, указывая на значительные недостатки в нормативных документах о функциях контроля состояния мемориаль-

ных досок. Третья проблема – осуществление контроля установки мемориальных досок. Приводятся примеры установки мемориальных досок, выполненной с нарушениями положения об их установке. Авторы анализируют процесс установки мемориальных досок в Кемерове в сравнительном аспекте с их установкой в Барнауле, Москве, Санкт-Петербурге, Хабаровске и Республике Татарстан. Авторы приходят к выводу о многочисленных недостатках положения об установке мемориальных досок. Приводятся примеры противоречий в документе и проблем с установкой мемориальных досок за последние пять лет. В качестве предложений авторы статьи указывают на необходимость создания муниципального органа по вопросам контроля состояния мемориальных досок и их установки, а также необходимость размещения всей информации на его официальном сайте.

Ключевые слова: мемориальные доски, проблемы охраны и установки, сохранность.

PROBLEMS OF PROTECTION AND INSTALLATION OF MEMORIAL PLAQUES IN KEMEROVO

Leonov Evgeniy Evgenyevich, PhD of Culturology, Head of Department of Civil-Patriotic Education, Voloshina Center for Continuing Education of Children (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lucky-number@mail.ru

Onyusheva Elizaveta Evgenyevna, 4th year Student of Institute of History and International Relations, Kemerovo State University, Teacher of Additional Education, Voloshina Center for Continuing Education of Children (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: onyusheva0807@mail.ru

The article discusses three problems associated with the protection and installation of memorial plaques in Kemerovo. The first problem is the registration of memorial plaques. The authors point out significant shortcomings in the consideration of memorial plaques. As a second problem, the authors highlight the control over the preservation of memorial plaques, pointing out significant shortcomings in the regulatory documents on the functions of monitoring the condition of memorial plaques. The third problem is the control over the installation of memorial plaques. Examples of the installation of memorial plaques, carried out in violation of the provisions on their installation, are given. The authors analyze the process of installing memorial plaques in Kemerovo in a comparative aspect with their installation in Barnaul, Moscow, St. Petersburg, Khabarovsk and Republic of Tatarstan. As a result of the analysis, the authors come to the conclusion that there are numerous shortcomings in the provision on the installation of memorial plaques. Examples of contradictions in the document and problems with the installation of memorials over the past five years are given. As suggestions, the authors of the article point to the need to create a municipal body to control the state of memorial plaques and their installation, as well as the need to post all information on its official website.

Keywords: memorial plaques, problems of protection and installation, safety.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-50-59

На протяжении всех периодов отечественной истории социально-исторический и культурный опыт играл важную общественную роль. До сих пор он способствует формированию уважительного отношения не только к истории страны, родного края, но и к вечным общечеловеческим ценностям. Исторический опыт людей нашёл своё отражение в объектах историко-культурного наследия, к которым относятся памятники архитектуры и градостроительства, скульптуры, арт-объекты и мемориальные доски.

Именно установка мемориальных досок является самой востребованной формой увековечивания исторической и культурной памяти [2, с. 1; 9, с. 36], являясь маркером ценности определенного места или объекта [1, с. 223], что обозначает серьёзную задачу их структурирования и систематизации [3, с. 195].

Ведя исследование мемориальных досок г. Кемерово на протяжении шести лет [19, с. 139–146], нам удалось изучить их историю, провести фотосъёмку досок, установленных на террито-

рии города (на февраль 2021 года в городе Кемерово установлено 305 мемориальных досок), составить свою классификацию досок, выделить основные проблемы, связанные с мемориальными досками, и предложить пути их решения.

Одной из самых сложных задач, связанных с мемориальными досками г. Кемерово, является охрана и установка мемориальных досок. Анализируя ситуацию, связанную с этими вопросами, мы выделили три проблемы.

Первая проблема – учёт мемориальных досок. С 1967 года по решению Совета министров РСФСР и облисполкома областного совета на территории области действовало отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИК). ВООПИК занималось ведением учёта памятников (объектов историко-культурного наследия), охраной, установкой и изготовлением досок. У ВООПИК была своя производственно-художественная мастерская в Тульской области, в которую направлялись запросы об изготовлении мемориальных досок [7]. Таким образом, можно сделать вывод, что все вопросы, предложения, связанные с памятниками, решались через это общество.

При изучении официального сайта ВООПИК на момент октября 2019 года в разделе «ВООПИК в регионах» числится Кемеровское областное отделение, и председателем совета является Тогулев Вячеслав Вениаминович [6]. При поиске информации о Вячеславе Вениаминовиче мы обнаружили на сайте «Открытое Кемерово» данные, что он скончался в июне 2016 года [22]. В сети Интернет не удалось обнаружить информации о заседаниях отделения общества.

Если обратиться к положению «О порядке установки памятников, мемориальных досок, присвоения наименований улицам, площадям, иным территориям проживания граждан в городе Кемерово» [14] от 2013 года, то в пункте 1.3 указано: «Для рассмотрения предложений об установке памятников, мемориальных досок, о присвоении наименований улицам, площадям, иным внутригородским объектам города Кемерово, а также их переименовании администрацией города Кемерово правовым актом администрации города Кемерово создается городская комиссия по топонимике из представителей органов местного самоуправления, научных организаций, творческих общественных организаций города Кемерово». В пункте 1.4 указано следующее: «Решения об установке, переносе, сносе памятников, мемориальных досок, о наименовании и переименовании объектов рекреационного назначения, жилых районов, линейных транспортных объектов, площадей принимаются Кемеровским городским Советом народных депутатов по представлению Главы города Кемерово» [14]. При личном общении с представителем комиссии по топонимике мы выяснили, что не все пункты положения соблюдаются.

Например, за 2018–2019 годы в г. Кемерово было установлено 6 новых мемориальных досок, при этом лишь в двух случаях решение об их установке принимала комиссия по топонимике. В данном случае мы имеем в виду мемориальную доску, посвящённую Сбитневу Стасу Андреевичу, заслуженному работнику культуры РСФСР (ул. Спортивная, 91, май 2018 года) и мемориальную доску Шмакову Анатолию Андреевичу, почётному химику СССР (пр. Советский, 42, ноябрь 2018 года). Вопрос об установке досок, посвящённых Цветкову Сергею Евгеньевичу, Герою Российской Федерации (ул. Ю. Двужильного, 6, июнь 2018 года), Чкалову Валерию Павловичу, лётчику-испытателю (пр. Ленина, 17, март 2019 года), Панину Андрею Владимировичу, заслуженному артисту Российской Федерации (ул. Ворошилова, 17, март 2019 года), Евгению Гришковцу, почётному гражданину города Кемерово (ул. Д. Бедного, 4а, март 2019 года) на топонимической комиссии не рассматривался.

По нашему мнению, открытие двух последних досок было приурочено к Году театра в России. Так, в своей официальной группе в социальной сети «ВКонтакте» КемГИК в записи от 7 марта пишет о том, что 2019 год является Годом театра, а Андрей Панин – российский актер театра и кино, кинорежиссер и один из самых известных выпускников института культуры. В данном случае можно сделать вывод, что открытие доски А. Панину было обосновано празднованием Года театра.

Рассматривая ситуацию с установкой мемориальной доски Е. Гришковцу, мы проанализировали официальные группы в социальных сетях КузГТУ [12] и театр-студии «Ложа» [21], а также сайт КузГТУ [10], где на январь 2019 года

не удалось найти полноценной информации об установлении доски, но на информационном сайте «VSE42» есть запись об этом событии. Там говорится, что мероприятие по установке мемориальной доски было приурочено к Году театра в России и дню рождения «Ложи», которой исполнилось 28 лет [4]. На другом сайте «Московский комсомолец в Кузбассе» [5] также указано, что открытие приурочено к Году театра и то, что об этом им сообщила администрация вуза.

Помимо комитета по топонимике, существует комитет по охране объектов культурного наследия Кемеровской области. Этот орган также связан с объектами историко-культурного наследия. При изучении официального сайта комитета по охране объектов культурного наследия нами было обнаружено, что комитет ведёт учёт всех имеющихся объектов историко-культурного наследия на территории области [8]. Во время личной беседы с представителем общественного совета при комитете, А. М. Илюшиным, доктором исторических наук, нам сообщили, что учреждения могут автономно устанавливать мемориальные доски. Данная процедура подразумевает создание инициативной группы студентов, которая имеет право выдвинуть предложение об установке мемориальной доски на учёном совете, который, в свою очередь, принимает это решение. В данном случае университет может установить мемориальную доску на здании или внутри него. Однако в данном случае возникает вопрос: должно ли учреждение сообщать комитету объектов культурного наследия Кемеровской области о новом плане по установке объекта? Обращаем внимание на то, что в положении комитета об этом ничего не сказано. В данном случае механизм установления мемориальной доски вызывает вопросы.

Второй проблемой является контроль сохранности мемориальных досок. В статье «Мемориальные доски города Кемерово: классификация, проблемы изучения, особенности исследования» [11, с. 57–64] был детально рассмотрен вопрос охраны мемориальных досок как объектов культурного наследия, приводились примеры досок, нуждающихся в уходе. Согласно положению комитета по охране объектов культурного наследия Кемеровской области [8], в его полномочия входит «…государственный надзор за состоянием, содержанием, сохранением, популяризацией и государственной охраной объектов культурного наследия», однако большинство объектов так и не получают должного внимания. Это объясняется тем, что недостаток финансирования не позволяет в полной мере действовать согласно положению.

Третья проблема связана с осуществлением процесса установки досок. Здесь следует отметить, что нами предпринимались две попытки установки новых мемориальных досок в городе Кемерово. В 2017 году нами было отправлено официальное письмо в Управление культуры, спорта и молодёжной политики администрации г. Кемерово с предложениями об установке новых досок, однако ответная реакция не была получена. В 2018 году мы выдвинули предложение ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» об установке мемориальной доски Андрею Владимировичу Панину, актёру театра и кино, выпускнику института культуры на здании первого корпуса по адресу Ворошилова, 17. Предварительно мы обратились с этим вопросом в комитет по топонимике, где нам объяснили, что предложение должно быть вынесено от ректората института. Ректорат идею поддержал, но при условии, что расходы будут оплачиваться нами. Позднее мемориальную доску установили на здании главного корпуса КемГИК. Стоит уточнить, что в положении «О порядке установки…» сказано, что если предложение выносится от инициативной группы в составе 300 человек, то установка обеспечивается за счёт администрации [14], но по факту это касается установки досок на жилых домах, когда требуется согласие хозяев квартир.

Для того чтобы найти выход из ситуации, мы решили обратить внимание на иные положения, в которых описывается механизм установки мемориальных досок. Нами были проанализированы положения городов Москва [16], Санкт-Петербург (Центральный федеральный округ РФ) [13], Кемерово [14], Барнаул (Уральский федеральный округ) [17], Хабаровск (Дальневосточный федеральный округ) [15] и Республики Татарстан (Приволжский федеральный округ) [18].

Необходимо отметить, что во всех перечисленных территориях, кроме Кемерова, Барнаула и Хабаровска, имеется положение, рассматривающее вопросы, связанные только с мемориальными досками [16; 13; 18]. В Кемерове положение

затрагивает вопросы не только досок, но и памятников, наименований улиц, площадей, иных территорий [14], а в Барнауле к доскам добавляются и памятные знаки (скульптуры, архитектурно-скульптурные композиции, обелиски, памятные камни) [17]. В Хабаровском положении затрагиваются мемориальные доски, стелы, памятники, мемориальные сооружения, мемориалы, объединённые под общим названием – памятные знаки [15]. Отдельно выделим Казань, где как такового городского положения обнаружить не удалось, следовательно, городу рекомендовано подчиняться положению о порядке установления мемориальных досок в Республике Татарстан [18].

Каждое положение содержит в себе раскрытие термина «мемориальная доска», из которого можно заключить, что во всех случаях доски устанавливаются для увековечивания памяти личностей или событий, имеющих отношение к истории того или иного субъекта РФ.

Что касается трактовки термина, то ситуация неоднозначна. Например, в положениях Москвы, Санкт-Петербурга, Хабаровска и Барнаула мемориальная доска выступает как разновидность памятного знака, архитектурно-скульптурное произведение малой формы [16; 13; 15; 17]. В положении города Кемерово доска представляется лишь плитой с надписью [14].

В каждом положении рассматриваемых территорий прописаны определённые характеристики внешнего вида мемориальной доски [13–18]. Что касается места установки, то, согласно положениям всех городов, доски могут устанавливаться на фасадах зданий, кроме этого, положения Санкт-Петербурга [13], Татарстана [18], Барнаула [17] допускают установку внутри каких-либо сооружений. В кемеровском [14] и московском [16] положениях данная информация отсутствует, но, например, в Кемерове есть практика установки мемориальных досок внутри зданий, например, мемориальная доска театру-студии «Ложа» с именем Евгения Гришковца [21], доска Алексею Дергачу [11], Роману Цецульникову [11], Илье Поваричу [11]. В положении Хабаровска отдельно прописано, что мемориальные доски могут устанавливаться только в местах свободного посещения [15]. Отдельно следует отметить, что в положениях Барнаула [17] и Москвы [16] прописано, что на зданиях зрелищно-массового назначения, таких как театры, музеи, галереи, установка мемориальных досок запрещена. А в положении Санкт-Петербурга [13] указано, что не допускается установка досок на зданиях, утративших исторический облик, который должен соответствовать времени жизни персоналии, которой посвящена доска, либо событию. В остальных же положениях [14; 15; 18] такой информации нет, следовательно, на подобных объектах разрешено устанавливать доски.

Особенности художественного исполнения мемориальных досок также отражены в положениях [13–18]. Все рассматриваемые нами субъекты РФ сходятся в том, что мемориальная доска должна в лаконичной форме отражать жизнь и деятельность выдающейся личности либо произошедшее значимое событие. Доски выполняются только из долговечных материалов, таких как мрамор, чугун, гранит, бронза, отдельно в положении Барнаула [17] прописано, что материал доски должен иметь защитные свойства от совершения хулиганских действий и актов вандализма.

На мемориальной доске размещается текст, в положении Кемерова [14] и Барнаула [17] указано, что он должен быть изложен на русском языке, а в положении Татарстана [18] не только прописано, что для мемориальных досок используются два государственных языка – татарский и русский, но и допускается добавление текста на национальном языке в местах компактного проживания других народов республики. В тексте мемориальной доски обязательно указывается фамилия, имя, отчество (при наличии), также положение Санкт-Петербурга допускает написание псевдонима персоналии [13]. В положении Хабаровска указано, что текст может быть написан как на русском, так и на иностранном языке, если значимое событие имеет международное значение [15].

Помимо текста, на мемориальной доске размещается портрет личности, в честь которой она установлена. Ни в одном из положений [13–18] не прописаны какие-либо определённые требования к портрету. Положения Москвы [16], Татарстана [18] и Санкт-Петербурга [13] как дополнение к тексту включают не только портрет, но и элементы тематического декора.

Интересно рассмотреть, когда можно увековечивать ту или иную личность или событие в мемориальной доске, так как требования раз-

нятся в каждом положении. Например, в Санкт-Петербурге какой-либо личности можно установить доску только по истечении 30 лет со дня смерти (для почётных граждан города должно пройти не менее 5 лет), значимые события должны произойти также не менее 30 лет назад. Исключения составляют Герои Советского Союза, Герои Российской Федерации, Герои Социалистического Труда и полные кавалеры ордена Славы, лауреаты Нобелевской премии и иные жители города, внёсшие значительный вклад в историю его развития [13].

В Татарстане для установки мемориальной доски должен пройти как минимум год после кончины человека и пройти 5 лет после события, в честь которого она устанавливается. Доски Героям Советского Союза и Российской Федерации, полным кавалерам ордена Славы устанавливаются сразу после смерти [18].

В Хабаровске мемориальные доски устанавливаются не ранее, чем через 5 лет после выдающегося события, и не ранее, чем через 3 года после кончины персоналии. Также в положении Хабаровска прописано, что на территории города в память об известной личности устанавливается не более одной мемориальной доски [15].

Согласно положению Москвы [16], должно пройти не менее 10 лет после свершившегося события или смерти персоналии, для лиц, имеющих звания «Народный артист СССР», «Народный художник СССР», «Народный архитектор СССР» – не ранее 5 лет после кончины. Ограничения по срокам установки доски не распространяются на Героев Советского Союза и Российской Федерации, Социалистического Труда, Героев Труда РФ, полных кавалеров ордена Славы, «За заслуги перед Отечеством», Трудовой Славы, лауреатов премии Правительства Москвы «Легенда века». Как и в положении Хабаровска [15], на территории Москвы одной выдающейся личности может быть установлена только одна доска [16].

Барнаульское положение [17] перекликается с московским положением, где для установки мемориальной доски в честь личности или события должно пройти не менее 10 лет. Исключения по срокам также совпадают, кроме лауреатов премии Москвы, и добавляются лица, удостоенные звания «Почётный гражданин города Барнаула», «Почётный гражданин Алтайского края». Также в городе может быть не более одной доски устанавливаемой одной личности или событию.

Рассматривая кемеровское положение [14], мы заметили, что ходатайство об установке мемориальных досок принимаются не ранее 5 лет со дня события или смерти лица, в честь которого будет названа доска. Про исключения в положении не сказано, но, тем не менее, указано, что так же, как и для Хабаровска [15], Москвы [16] и Барнаула [17], на территории города допустима только одна доска для каждого события, персоналии, хотя иногда этот пункт положения нарушается. Например, в Кемерове имеются три доски, увековечивающие память Героя Советского Союза Г. И. Красильникова: на здании школы, в которой он учился (ул. Ермака, 7), на здании МБОУ «Гимназия № 41» (пр. Ленина, 62б) и на одном из цехов завода «Карболит», где Геннадий Иванович работал до войны (ул. Карболитовская, 1/2) [11].

Важным моментом является также порядок рассмотрения ходатайств и принятия решений об установке мемориальных досок. Подавать ходатайство во всех шести положениях имеют право органы государственной власти, юридические лица, общественные организации, инициативные группы граждан. Физические лица, родственники выдающейся персоналии не могут выступать в качестве инициатора установки доски.

Подаваемый в органы власти пакет документов практически не отличается, это само ходатайство, историческая или историко-биографическая справка, копии документов, подтверждающих заслуги персоналии, достоверность события, эскиз доски либо предложения по её внешнему виду, выписка из домовой книги с указанием периода проживания выдающейся личности, письменное обязательство о финансировании работ. Таким образом, можно заключить, что ни в одном из случаев установка мемориальных досок, ходатайство о которых исходит от инициативы «со стороны», не будет финансироваться государственным сектором. Например, в Москве за счёт бюджетных средств возможно установить мемориальную доску только по поручению мэра Москвы. В дополнение к этому установка доски должна быть согласована с собственником здания [16].

Далее важным аспектом является принятие решения по установке мемориальной доски. Рассмотрев все шесть положений [13–18], мы приш-

ли к выводу, что в каждом случае первоначально есть некий коллегиальный орган при правительстве. Например, комиссия по топонимике г. Кемерово [20], которая проводит экспертизу и направляет своё решение вышестоящим представителям власти. В ходе анализа всех положений мы пришли к выводу, что наиболее чёткий порядок процесса установки доски, её эксплуатации и другие нюансы содержатся в положении г. Москва [16]. Так как в данном случае отдельно прописаны не только определённые критерии, являющиеся основаниями для увековечивания памяти того или иного человека либо события, механизм подачи ходатайства и принятия решения, но и отдельная статья посвящена учёту мемориальных досок, который возложен на Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Музейное объединение "Музей Москвы"», обязанное проводить инвентаризацию досок и составлять их единый реестр. В остальных же случаях учёт мемориальных досок возлагается на муниципальные образования, такие как городские администрации, которые в силу своей загруженности могут пренебрегать этим.

Таким образом, можно сделать вывод, что существуют проблемы, связанные с мемориальными досками. Следует принять во внимание необходимость внесения некоторых дополнений в положение г. Кемерово и, возможно, даже отделить мемориальные доски от иных внутригородских объектов, поскольку до конца не удалось выяснить, как происходит процедура установки мемориальных досок в г. Кемерово, как ведётся учёт, и какой орган осуществляет охрану объектов. Исходя из анализа проблемной ситуации, в которой находятся мемориальные доски, и анализа положений иных городов, нами предлагается решение данной проблемы. По нашему мнению, необходимо создать городской общественный орган, который бы занимался охраной и учётом объектов историко-культурного наследия в Кемерове. Создание такого органа требуется в связи с тем, что комитет по охране носит областной характер и не в состоянии в полную силу осуществлять деятельность по отдельно взятым городам, а городская комиссия по топонимике носит временный характер и не ведёт надзор и учёт городских объектов.

На официальном сайте предложенного нами органа должна быть размещена в свободном доступе информация об объектах историко-культурного наследия, находящихся на территории города Кемерово, также любое физическое или юридическое лицо может написать на сайт с предложением, вопросом или заявить о проблеме сохранности объекта. Общественный орган, в работу которого могут привлекаться студенты высших и средних специальных учебных заведений, решает возникающие проблемы собственными силами. Также в обязанности органа должна входить популяризация объектов историко-культурного наследия среди подрастающего поколения и молодёжи, которую можно осуществлять с помощью проведения регулярных уроков города в школах, вузах и ссузах. Мы считаем, что проведение всех вышеперечисленных мероприятий не только решило бы проблему охраны и сохранности объектов историко-культурного наследия, но и поспособствовало бы повышению интереса у подрастающего поколения и молодёжи к истории и наследию родного края, тем самым сформировав уважительное отношение к объектам историко-культурного наследия и минимизировав возможные акты вандализма и порчи объектов, представляющих ценность.

Литература

1. Беседина Е. А., Буркова Т. В. «Только здесь и нигде более»: особенности мемориальных досок как знаков исторической памяти // Мавродинские чтения 2018: мат-лы Всерос. науч. конф., посвящ. 110-летию со дня рождения проф. Владимира Васильевича Мавродина / под ред. А. Ю. Дворниченко. – СПб.: Нестор-История, 2018. – С. 222–225.
2. Беседина Е. А., Буркова Т. В. Коммеморативные знаки (на примере мемориальных досок) в правовом пространстве регионов Российской Федерации: к постановке проблемы // Гуманитар. науч. вестник. – 2018. – № 1. – СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, 2018. – С. 1–11.
3. Беседина Е. А., Буркова Т. В. Мемориальные доски как знаки коммеморацции: современные тенденции историографии // Кубанские исторические чтения: мат-лы IX Междунар. науч.-практ. конф. – Краснодар: ФГБУ «Российское энергетическое агентство» Минэнерго России. Краснодарский ЦНТИ-филиал ФГБУ «РЭА» Минэнерго России, 2018. – С. 194–204.

4. В Кемерове откроют памятную доску Евгению Гришковцу [Электронный ресурс]. – URL: https://gazeta.a42.ru/lenta/news/48781-v-kemerove-otkroyut-pamyatnuyu-dosku-evgeniyu-grishkovcu (дата обращения: 28.03.2019).
5. В Кемерове театр «Ложа» увековечит своего основателя Евгения Гришковца [Электронный ресурс]. – URL: https://www.mk-kuzbass.ru/culture/2019/03/28/v-kemerove-teatr-lozha-uvekovechit-svoego-osnovatelya-evgeniya-grishkovca.html (дата обращения: 28.03.2019).
6. Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры в регионах [Электронный ресурс]. – URL: http://www.voopik.ru/region/detail.php?ELEMENT_ID=167256 (дата обращения: 04.04.2019).
7. Государственный архив Кемеровской области. Тексты мемориальных досок, посвящённых установлению советской власти в Кузбассе. – Ф. Р-555. – Оп. 1. – Д. 82. – Л. 25.
8. Комитет по охране объектов культурного наследия Кемеровской области [Электронный ресурс]. – URL: http://okn-kuzbass.ru/o-komitete/polnomochiya-zadachi-funktsii.php (дата обращения: 31.03.2019).
9. Кондратьева И. А. К вопросу об изучении мемориальных досок как памятных знаков // Сохранение, изучение и популяризация наследия: опыт участия и векторы развития: мат-лы Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф. – Улан-Удэ: Восточ.-Сиб. гос. ин-т культуры, 2019. – С. 36–39.
10. Кузбасский государственный технический университет им. Т. Ф. Горбачева [Электронный ресурс]. – URL: https://www.kuzstu.ru (дата обращения: 08.01.2019).
11. Мартынов А. И., Леонов Е. Е., Онюшева Е. Е. Мемориальные доски города Кемерово: классификация, проблемы изучения, особенности исследования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33/2. – С. 57–64.
12. Новости КузГТУ [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/news_kuzstu (дата обращения: 24.03.2019).
13. О мерах по реализации Закона Санкт-Петербурга «О мемориальных досках в Санкт-Петербурге» (с изменениями на 5 декабря 2019 года) [Электронный ресурс]. – URL: http://docs.cntd.ru/document/822401706 (дата обращения: 06.04.2019).
14. О положении «О порядке установки памятников, мемориальных досок, присвоения наименований улицам, площадям, иным территориям проживания граждан в городе Кемерово» [Электронный ресурс]. – URL: http://docs.cntd.ru/document/430693609 (дата обращения: 27.03.2019).
15. Об утверждении Положения о памятных знаках на территории городского округа «Город Хабаровск» (с изменениями на 17 марта 2020 года) [Электронный ресурс]. – URL: http://docs.cntd.ru/document/465355207 (дата обращения: 05.05.2020).
16. Об утверждении Положения о порядке установки в городе Москве мемориальных досок [Электронный ресурс]. – URL: http://docs.cntd.ru/document/3715549 (дата обращения: 05.04.2019).
17. Об утверждении положения о порядке установки памятных знаков, мемориальных досок в городе Барнауле (с изменениями на: 31.08.2017) [Электронный ресурс]. – URL: http://docs.cntd.ru/document/438946209 (дата обращения: 02.04.2019).
18. Об утверждении положения о порядке установления мемориальных досок в Республике Татарстан (с изменениями на: 02.11.2017) [Электронный ресурс]. – URL: http://docs.cntd.ru/document/917009306 (дата обращения: 01.04.2019).
19. Онюшева Е. Е. Мемориальные доски г. Кемерово // Я – Кемеровчанин: мат-лы VII город. поисково-краевед. конф. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – С. 139–146.
20. Положение о городской комиссии по топонимике [Электронный ресурс]. – URL: https://kemerovo.ru/administratsiya/sovety-i-komissii/gorodskaya-komissiya-po-toponimike/polozhenie-o-gorodskoy-komissii-po-toponimike (дата обращения: 13.05.2020).
21. Театр Ложа [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/teatrlozha (дата обращения: 07.01.2019).
22. Тогулев Вячеслав Вениаминович [Электронный ресурс]. – URL: http:// openkemerovo.ru/wiki/Тогулев,_Вячеслав_Вениаминович (дата обращения: 04.04.2019).

References

1. Besedina E.A., Burkova T.V. “Tol’ko zdes’ i nigde bolee”: osobennosti memorial’nykh dosok kak znakov istoricheskoy pamyati [“Only here and nowhere else”: features of memorial plaques as signs of historical memory”]. *Mavrodinskie chteniya 2018: materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 110-letiyu so dnya rozhdeniya professora Vladimira Vasilyevicha Mavrodina [Mavrodin readings 2018. Materials of the All-Russian scientific conference dedicated to the 110th anniversary of the birth of Professor Vladimir Vasilyevich Mavrodin]*. Edited by A.Yu. Dvornichenko. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2018, pp. 222-225. (In Russ.).

2. Besedina E.A., Burkova T.V. Kommemorativnye znaki (na primere memorial'nykh dosok) v pravovom prostranstve regionov Rossiyskoy Federatsii: k postanovke problemy [Commemorative signs (on the Example of Memorial Plaques) in the Legal Space of the Regions of the Russian Federation: to pose the Problem]. *Gumanitarnyy nauchnyy vestnik [Humanitarian scientific bulletin]*, 2018, no. 1, pp. 1-11. (In Russ.).
3. Besedina E.A., Burkova T.V. Memorial'nye doski kak znaki kommemoratstsii: sovremennye tendentsii istoriografii [Memorial plaques as signs of commemoration: modern trends in historiography]. *Kubanskie istoricheskie chteniya: materialy IX Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Kuban historical readings. Materials of the IX International Scientific and Practical Conference]*. Krasnodar, FGBU "Rossiyskoe energeticheskoe agentstvo" Minenergo Rossii. Krasnodarskiy TsNTI-filial FGBU "REA" Minenergo Rossii Publ., 2018, pp. 194-204. (In Russ.).
4. *V Kemerove otkroyut pamyatnuyu dosku Evgeniyu Grishkovtsu [A memorial plaque to Yevgeny Grishkovets will be unveiled in Kemerovo]*. (In Russ.). Available at: https://gazeta.a42.ru/lenta/news/48781-v-kemerove-otkroyut-pamyatnuyu-dosku-evgeniyu-grishkovcu (accessed 28.03.2019).
5. *V Kemerove teatr "Lozha" uvekovechit svoego osnovatelya Evgeniya Grishkovtsa [In Kemerovo, the theater "Lodge" will perpetuate its founder Evgeny Grishkovets]*. (In Russ.). Available at: https://www.mk-kuzbass.ru/culture/2019/03/28/v-kemerove-teatr-lozha-uvekovechit-svoego-osnovatelya-evgeniya-grishkovca.html (accessed 28.03.2019).
6. *Vserossiyskoe obshchestvo okhrany pamyatnikov istorii i kul'tury v regionakh [All-Russian Society for the Protection of Historical and Cultural Monuments in the regions]*. (In Russ.). Available at: http://www.voopik.ru/region/detail.php?ELEMENT_ID=167256 (accessed 04.04.2019).
7. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti. Teksty memorial'nykh dosok, posvyashchennykh ustanovleniyu sovetskoy vlasti v Kuzbasse [State Archive of the Kemerovo Region. Texts of memorial plaques dedicated to the establishment of Soviet power in Kuzbass]*, F. R-555, Op. 1, D. 82, L. 25. (In Russ., unpublished).
8. *Komitet po okhrane ob"ektov kul'turnogo naslediya Kemerovskoy oblasti [Committee for the Protection of Cultural Heritage Objects of the Kemerovo Region]*. (In Russ.). Available at: http://okn-kuzbass.ru/o-komitete/polnomochiya-zadachi-funktsii.php (accessed 31.03.2019).
9. Kondratyeva I.A. K voprosu ob izuchenii memorial'nykh dosok kak pamyatnykh znakov [To the question of studying memorial plaques as memorial signs]. *Sokhranenie, izuchenie i populyarizatsiya naslediya: opyt uchastiya i vektory razvitiya: materialy Vserossiyskoy s mezhdunarodnym uchastiem nauchno-prakticheskoy konferentsii [Preservation, study and promotion of heritage: experience of participation and vectors of development. Materials of the All-Russian scientific and practical conference with international participation]*. Ulan-Ude, Vostochno-Sibirskiy gosudarstvennyy institut kul'tury Publ., 2019, pp. 36-39. (In Russ.).
10. *Kuzbasskiy gosudarstvennyy tekhnicheskiy universitet im. T.F. Gorbacheva [Kuzbass State Technical University named after T.F. Gorbachev]*. (In Russ.). Available at: https://www.kuzstu.ru (accessed 08.01.2019).
11. Martynov A.I., Leonov E.E., Onyusheva E.E. Memorial'nye doski goroda Kemerovo: klassifikatsiya, problemy izucheniya, osobennosti issledovaniya [Memorial plaques of the city of Kemerovo: classification, problems of study, features of research]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 33/2, pp. 57-64.
12. *Novosti KuzGTU [KuzSTU News]*. (In Russ.). Available at: https://vk.com/news_kuzstu (accessed 24.03.2019).
13. *O merakh po realizatsii Zakona Sankt-Peterburga "O memorial'nykh doskakh v Sankt-Peterburge" (s izmeneniyami na 5 dekabrya 2019 goda) [On measures to implement the Law of St. Petersburg "On Memorial Plaques in St. Petersburg" (as amended on December 5, 2019)]*. (In Russ.) Available at: http://docs.cntd.ru/document/822401706 (accessed 06.04.2019).
14. *O polozhenii "O poryadke ustanovki pamyatnikov, memorial'nykh dosok, prisvoeniya naimenovaniy ulitsam, ploshchadyam, inym territoriyam prozhivaniya grazhdan v gorode Kemerovo" [About the regulation "On the procedure for the installation of monuments, memorial Plaques, naming Streets, Squares, and Other Territories of Residence of Citizens in the city of Kemerovo"]*. (In Russ.) Available at: http://docs.cntd.ru/document/430693609 (accessed 27.03.2019).
15. *Ob utverzhdenii Polozheniya o pamyatnykh znakakh na territorii gorodskogo okruga "Gorod Khabarovsk" (s izmeneniyami na 17 marta 2020 goda) [About the approval of the Regulations on commemorative signs in the territory of the city district "City of Khabarovsk" (as amended on March 17, 2020)]*. (In Russ.). Available at: http://docs.cntd.ru/document/465355207 (accessed 05.05.2020).
16. *Ob utverzhdenii Polozheniya o poryadke ustanovki v gorode Moskve memorial'nykh dosok [About the approval of Regulations on the order of installation of memorial plaques in the city of Moscow]*. (In Russ.) Available at: http://docs.cntd.ru/document/3715549 (accessed 05.04.2019).

17. *Ob utverzhdenii polozheniya o poryadke ustanovki pamyatnykh znakov, memorial'nykh dosok v gorode Barnaule (s izmeneniyami na: 31.08.2017) [About the approval of the regulations on the procedure for the installation of commemorative signs, memorial plaques in the city of Barnaul (as amended on: 31.08.2017)]*. (In Russ.). Available at: http://docs.cntd.ru/document/438946209 (accessed 02.04.2019).
18. *Ob utverzhdenii polozheniya o poryadke ustanovleniya memorial'nykh dosok v Respublike Tatarstan (s izmeneniyami na: 02.11.2017) [On approval of the Regulations on the procedure for establishing memorial plaques in the Republic of Tatarstan (as amended on: 02.11.2017)]*. (In Russ.). Available at: http://docs.cntd.ru/document/917009306 (accessed 01.04.2019).
19. Onyusheva E.E. Memorial'nye doski g. Kemerovo [Memorial plaques of Kemerovo]. *Ya – Kemerovchanin: materialy VII gorodskoy poiskovo-kraevedcheskoy konferentsii [I am Kemerovo resident. Materials of the VII city search-local history conference]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2016, pp. 139-146. (In Russ.).
20. *Polozhenie o gorodskoy komissii po toponimike [Regulation on the City Commission on Toponymy]*. (In Russ.). Available at: https://kemerovo.ru/administratsiya/sovety-i-komissii/gorodskaya-komissiya-po-toponimike/polozhenie-o-gorodskoy-komissii-po-toponimike (accessed 13.05.2020).
21. *Teatr Lozha [Theatre Lodge]*. (In Russ.). Available at: https://vk.com/teatrlozha (accessed 07.01.2019).
22. *Togulev Vyacheslav Veniaminovich [Togulev Vyacheslav Veniaminovich]*. (In Russ.). Available at: http://openkemerovo.ru/wiki/Togulev,_Vyacheslav_Veniaminovich (accessed 04.04.2019).

УДК 008

СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И ПРАВОСЛАВНЫЕ АСПЕКТЫ ПРАЗДНОВАНИЯ АВГУСТОВСКИХ СПАСОВ

Аристарх, митрополит Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов Вадим Анатольевич), кандидат богословия, заведующий кафедрой теологии и религиоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemup@yandex.ru

Закиров Роман Рамитович, руководитель отдела культуры Кемеровского епархиального управления РПЦ (г. Кемерово, РФ). E-mail: rom-zakirov@yandex.ru

Современная православная культура, объединившая в себе каноны христианства и многовековое культурное наследие русского народа, обогатив различные сферы человеческого бытия, создала традицию празднования августовских Спасов, наделив их уникальной атмосферой и феноменальным смыслом. Первый Спас (1/14 августа) именуется в народе «медовым», Второй (6/19 августа) – «яблочным», Третий (16/29 августа) – «ореховым», «хлебным». Славянское слово «Спас» (Спаситель) – одно из богословских имен Иисуса Христа. Вместе с тем нередко народная традиция, проявляя суеверность и ориентированность на приметы своего сознания, присваивает данным христианским праздникам с конкретным богословским, литургическим и историческим смыслом совершенно новые черты и обряды их проведения, что порой приводит к их реальному синкретичному содержанию. Некоторые из данных примесей носят нейтральный характер и касаются, в первую очередь, некоторых бытовых вопросов жизни русского человека. Однако определенная часть данных черт серьезно искажает восприятие христианского праздника. Церковь учит, что именно духовное содержание празднуемого события, актуализируемое через молитву, посещение храма и участие в церковных Таинствах, должно являться основополагающей чертой их празднования, к которой уже вполне возможно присоединение и народных традиций. Можно констатировать, что августовские Спасы стали неотъемлемой частью православной современной культуры, плотно вошедшей в быт россиян. Во всем своем многообразии эти праздники остаются любимыми и почитаемыми в наши дни. Многие люди стремятся посетить церковные богослужения, во время которых посредством специальных обрядов освящаются начатки плодов нового урожая как символ жизни в приближающемся новолетии по старому стилю и как благодарение за урожай как очередную милость Божию. Как в себе объединились церковная и сельскохозяйственная

составляющая, какой реальный смысл несет в себе значение августовских праздников, какое значение они имеют в культуре современной России, как отражаются в различных сферах жизни русского народа – ответы на эти вопросы и есть цель данной статьи.

Ключевые слова: Спас, Изнесение Креста Господня, Преображение Господне, Спас Нерукотворный, Яблочный Спас, Ореховый Спас, Медовый Спас.

MODERN CULTURAL TRADITIONS AND ORTHODOX ASPECTS OF THE CELEBRATION OF THE AUGUST SPASOV

Aristarkh, Metropolitan of Kemerovo and Prokopyevsk (Smirnov Vadim Anatolyevich), PhD in Theology, Department Chair of Theology and Religious Studies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federaton). E-mail: kemup@yandex.ru

Zakirov Roman Ramitovich, Head of the Culture Department of the Kemerovo Diocesan Administration of the Russian Orthodox Church (Kemerovo, Russian Federaton). E-mail: rom-zakirov@yandex.ru

Modern Orthodox culture, combining the canons of Christianity and the centuries-old cultural heritage of the Russian people, enriching various spheres of human life, has created a tradition of celebrating the August Savior, endowing them with a unique atmosphere and phenomenal meaning. The First Savior (1/14 August) is called by the people “honey” the Second (6/19 August) is “apple”, the Third (16/29 August) is “nut”, “bread”. The Slavic word “Savior” (Savior) is one of the theological names of Jesus Christ. At the same time, quite often the folk tradition, showing superstition and focus on the signs of its consciousness, assimilates these Christian holidays with a specific theological, liturgical and historical meaning completely new features and rituals of their conduct, which sometimes leads to its real syncretic content. Some of these impurities are neutral in nature and relate, first of all, to some everyday issues of the life of a Russian person. However, a certain part of these features seriously distorts the perception of the Christian holiday. The Church teaches that it is the spiritual content of the celebrated event, actualized through prayer, church attendance and participation in the church Sacraments that should be a fundamental feature of their celebration to which it is already quite possible to join folk traditions. It can be stated that the August Spas became an integral part of modern Orthodox culture, which has become a part of the everyday life of Russians. In all their variety, these holidays remain beloved and revered today. Many people strive to attend church services, during which, through special sanctifying ceremonies, the first fruits of the new harvest are consecrated as a symbol of life in the coming new age according to the old style and as thanksgiving for the harvest as another mercy of God. How the church and agricultural components combined in themselves, what real meaning is the meaning of the August holidays, what significance they have in the modern culture of modern Russia, how they are reflected in various spheres of life of the Russian people – the answer to these questions is the purpose of this article.

Keywords: Savior, Wearing the Cross of the Lord, Transfiguration of the Lord, Savior Not Made by Hands, Apple Savior, Nut Savior, Honey Savior.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-59-66

Российская Федерация, являясь светским государством, строит и основывает свою культуру на канонах христианства, определившего развитие русской духовности на протяжении целого тысячелетия, приобщив к богатейшей сокровищнице культуры Византии, Древних Рима и Греции, Вавилона и Египта. Посвящение в христианскую культуру указало российскому обществу культурные, духовные задачи, становясь объединяющей силой культурной и политической общности государства.

Русская народная культура, уходящая корнями во времена глубокой древности, в которой соединились каноны православной веры и кладезь величайшего культурного наследия, зародившегося в незапамятные времена, воплощающего

в себе многовековую народную мудрость, стала итогом многовекового процесса, нашедшего выражение в величайших культурных традициях современности.

Народная славянская культура в период Крещения Руси впитала в себя уникальные черты православной культуры. Интегрированные в славянскую культуру каноны христианства, сохранившись до нашего времени, оказывают определяющее влияние на становление российской национальной культурной идентичности, являющейся своеобразным феноменом русской религиозности.

Многие века организация быта и жизненного уклада русских людей складывалась, опираясь на православный календарь Святцы, который регламентировал хозяйственно-бытовую деятельность, чередовал будни и праздники, определял время постов. Как пишет А. Ф. Некрылова в своей монографии «Русский традиционный календарь: на каждый день и для каждого дома», «праздники играли очень большую роль в жизни русского народа. Молебны, крестные ходы, собиравшие в обязательном порядке всех жителей одной деревни, одного села, одного городского квартала, общее праздничное гулянье – все это сближало людей, поддерживало в них чувство коллективизма. Праздники способствовали укреплению родственных связей, так как обычно собирали всю ближнюю и дальнюю родню» [7, с. 16].

Череда тяжелых крестьянских будней сменялась редкими праздниками, которые служили для простого народа своеобразной рефлексией, в период которой происходила психологическая разрядка, а радостная атмосфера позволяла узнать новости, получить знания о далеких странах и чудесах, выбирать себе пару для брака, обогащала и духовно объединяла народ. По словам А. Ф. Некрыловой, православный праздник создавал «иллюзию равенства всех людей, то есть в какой-то степени, хотя и на время, снимал социальную напряженность в обществе» [7, с. 21].

В наши дни многие православные праздники объединяют людей на общенародные гулянья после праздничной службы, некоторые приобрели общекультурный характер и знакомы всем, даже не слишком воцерковленным людям, в первую очередь, это относится к так называемым «Спасам», которыми богат последний летний месяц – август, получивший сельскохозяйственную, или гастрономическую, подоплеку «медовый», «яблочный», «ореховый».

Кандидат исторических наук, кандидат богословия Ю. В. Рубан о сельскохозяйственной составляющей праздника отмечает следующее: «Сельскохозяйственные названия христианских праздников оправданы только в формально-хронологическом смысле. Ведь праздники неподвижного цикла, с фиксированными датами, являлись раньше для простых людей единственными календарными сельскохозяйственными вехами» [10]. Не имеющие других календарей и сельскохозяйственных справочников, крестьяне ориентировались на Святцы, немного перефразировав названия, приурочив их к сельскохозяйственному действу: Маккавеи – время веять мак, Успение – поспевание урожая, к Первому Спасу приурочили проводы лета, пчела переставала носить медовую взятку.

Современные уникальные традиции России, основываясь на православных канонах, являются культурообразующими компонентами жизненного уклада, культуры, творчества, деятельности как отдельной семьи, так и государства в целом. Древние славянские и православные аспекты оказывают огромное влияние на нравственное, эстетическое образование детей и молодежи, воспитание у них основных личностных качеств: гражданственности, патриотизма, культуры межэтнического и межконфессионального общения. Черты интегрированных культур, взаимопроникая и дополняя друг друга, стали своеобразным феноменом российского духовного и нравственного воспитания подрастающего поколения.

Сложившаяся веками культура повседневного быта, передаваемая из поколения в поколение, ставшая незыблемым стереотипом социального поведения, выраженного в межличностных и гражданских отношениях, является неотъемлемой частью современного общества, найдя воплощение в нынешней культуре жизни и быта, искусстве и творчестве, сформировав национальную русскую культуру. Как отмечено в материалах заседания Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству в Санкт-Петербурге, на котором обсуждались вопросы формирования и реализации национальной программы «Культура» на период до 2024 года, «тради-

ционная народная культура должна находиться в сфере особого внимания государства, …исходя из необходимости сохранения культурных традиций, а также создания условий для появления новых перспективных направлений» [5].

Православные традиции являются одной из важных составляющих жизни русского человека и охватывают все сферы современного общества, прежде всего духовную и нравственную, формируя основы мировоззрения, феномены культуры, каноны религии, личностные ценности и ориентиры, являясь своеобразным вектором культуры и ценностных ориентиров, стереотипов поведения и жизненного уклада.

Так, великий русский писатель и философ Ф. М. Достоевский в журнале «Дневник писателя. 1881 год» о каноническом влиянии на культуру писал: «При начале всякого народа, всякой национальности идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, ибо она же и созидала ее. Исходила же эта идея всегда из идей мистических, из убеждений, что человек вечен, что он не простое земное животное, а связан с другими мирами и вечностью. Эти убеждения формулировались всегда и везде в религию, в исповедание новой идеи, и всегда, как только начиналась новая религия, так тотчас и создавалась гражданско новая национальность» [4, с. 747].

До произошедшего в X веке Крещения на территории Руси исповедовали язычество, и когда официальной государственной религией стало православие, народ в вере объединил православные каноны и языческие традиции, приметы и фольклор, что наблюдается как на протяжении многих веков, так и в наши дни.

Современные культурные традиции празднования православных праздников, связанных с августовскими Спасами, переплели в себе церковные и народные традиции, ставшие современным культурным ритуалом. Исследование данной традиции позволило расширить знания о традициях православного праздника и понять интеграцию в церковные каноны древних культурных традиций русского народа. Крещение Руси внесло в языческую культуру, имевшую благодатную почву, четкую структуру, оставив народную историческую мудрость, сделав тем самым православие частью культуры, а потом и основной религией, пропитанной народной духовностью, принявшей и обогатившей церковные каноны.

В. И. Даль о соединении культурных традиций и присутствии в жизни россиян церковных канонов в «Толковом словаре живого великорусского языка» отмечал: «Православие – великое благо для России, несмотря на множество суеверий русского народа. Но ведь все эти суеверия не что иное, как простодушный лепет младенца, ещё неразумного, но имеющего в себе ангельскую душу. Сколько я ни знаю, нет добрее нашего русского народа и нет его правдивее, если только обращаться с ним правдиво… А отчего это? Оттого что он православный… Поверьте мне, что Россия погибнет только тогда, когда иссякнет в ней православие» [3, с. 243]. Ярким примером соединения культур служат августовские Спасы, ставшие любимыми народными праздниками веры, духовности, культуры, традиций и мудрости.

В. В. Розанов в своей книге «Уединенное» в подтверждение вышесказанного пишет: «Кто любит народ русский – не может не любить церкви. Потому что народ и его церковь – одно. И только у русских это – одно» [9, с. 256].

Открывает современные «Спасы» праздник в начале августа, получивший название Первый Спас (1/14 августа), называемый также Изнесение Креста Господня. В Константинополе был замечательный обычай, приуроченный к 1 августа, к началу очень тяжелого месяца, который обычно сопровождался распространением эпидемий. Жара, нечистоты в Босфоре становились причиной, по которой люди заболевали многими инфекционными заболеваниями и умирали. Тогда не было антибиотиков, справиться с этим было невозможно, поэтому каждый август уносил большое количество жизней в Константинополе. Вот почему 1 августа по повелению императора из его ризницы износилось Честное Древо Животворящего Креста Господня – часть подлинного Креста, на котором был распят Христос Спаситель. Крест износился за пределы дворца и торжественным ходом проносился по всем улицам Константинополя.

Священнодействие совершалось для того, чтобы, по молитвам жителей Константинополя, по благодати, исходящей от Креста, люди были предохранены от тяжких инфекционных заболеваний. Традиция в дальнейшем распространилась по всей Восточной Европе и дошла до Руси в XV веке.

Многое изменилось с тех пор, но воспоминание Изнесения Честных Древ Животворящего Креста всегда сопровождается 1 августа (14 по новому стилю) особым литургическим празднованием.

Мы живем в неспокойное время, у некоторых появляется чувство страха, неуверенности. Поэтому даже самые трудные внешние обстоятельства или эпидемию мы должны воспринимать не только так, как их воспринимают политики, – анализируя, делая прогнозы, – но и всегда преломлять их через религиозное сознание Православной Руси, через веру наших предков.

Второе значимое событие этого дня – Всемилостивый Спас – память о чудесных знамениях от иконы Спасителя в военных походах византийских и русских правителей в X веке. В этот же день празднуется Маккавеи – память ветхозаветных (дохристианских) мучеников – священника Елеазара, семи юных братьев, их матери Соломонии и многих других, принявших мученическую смерть в период «Великого гонения» в I веке до нашей эры.

Также в русском народе закрепились названия праздника: «Медовый Спас», «Маковия», «Спас на воде». На Первый Спас принято освящать и очищать воду и мёд, который во все времена считался продуктом, пригодным для лечения и сохранения сил и здоровья.

Медовым первый Спас назван еще и потому, что к этому времени пчелы заканчивают сбор меда, соты заполнены, пасечники начинают качку меда. Мед испокон веков считается у россиян особым, почитаемым и целебным продуктом, поэтому его в этот день относят в церковь, чтобы придать ему божественную, уникальную силу для помощи духу и телу.

Православные христиане ждут Спас для освящения новых колодцев, родников. «Спас на воде» знаменует малое водосвятие, выраженное в крестных ходах вокруг водоемов, освещении воды, купании домашних животных для защиты и купании людей для очищения и здоровья. До XVI века этот день отмечался как день Крещения Руси, поэтому традиция духовного очищения в воде сохраняется до наших дней, интегрировавшись в другой православный праздник – Крещение, став одним из элементов культурного наследия русского народа, принятого современным обществом. Также Первый Спас считается девичьим праздником, отмечать который нужно с музыкой, пением и танцами, в этот день пекут печенье с маком и медом.

С Первого Спаса начинается сбор ягод, лекарственных трав и мака. Медовый спас начинает Успенский пост, во время которого принято помогать сиротам, вдовам, беднякам.

Второй Спас – Преображение Господне, еще называемый в народе «Яблочный Спас», получил свое название из-за освящения яблок и других плодов земли в конце Божественной литургии на Преображение Господне. Согласно Евангелию, «однажды Иисус взошел на гору с тремя учениками – Петром, Иоанном и Иаковом. Гора эта находилась в Галилее. На вершине ее Иисус начал молиться, и во время молитвы лицо его внезапно преобразилось, сделалось как солнце, одежды же его стали белыми, как свет. В ту же минуту явилось светлое облако, из него вышли два великих пророка древности – Моисей и Илия, – и раздался голос: “Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте”. То был голос Бога Отца» (Мф. 17:5). А потому в строгом соответствии с этим текстом Преображение Господне еще называлось в народе Спасом на горе.

Объединяя православные каноны и народные, фольклорные традиции, праздник Преображения Господня стал своеобразным праздником урожая, отмечавшегося в этот день еще у древних славян, с которого, согласно поверьям, природа начинала свой поворот от лета к осени и зиме.

Древняя традиция освящать плоды и благодарить Бога за урожай уходит своими корнями еще к VIII веку, когда земледельцы приносили в церковь яблоки, сливы, виноград, пшеницу. В современном мире данный обряд приобрел символическое значение обновления природы, символизирующее преображение христианина, присоединившегося к вере, пошедшего за Христом, став символом Праздника Преображения Господня.

Воплощение высочайших идеалов, возрождение каждого человека и народа в целом, спасение и очищение от греховных помыслов, способности к раскаянию, покаянию и самозабвенной молитве в желании спасения души, воссоединение с Христом и духовное преображение связывают с этим праздником православные христиане.

Об этом упоминал Ф. М. Достоевский в журнале «Дневник писателя. 1881 год»: «...народ русский в огромном большинстве своём православен и живёт идеей Православия в полноте, хотя и не разумеет эту идею отчётливо и научно. В сущности, в народе нашем кроме этой “идеи” и нет никакой, и всё из неё одной и исходит, по крайней мере народ наш так хочет, всем сердцем своим и глубоким убеждением своим. Он именно хочет, чтоб всё, что есть у него и что дают ему, из этой лишь одной идеи и исходило. И это несмотря на то, что многое у самого же народа является и выходит до нелепости не из этой идеи, а смрадного, гадкого, преступного, варварского и греховного. Но и самые преступник и варвар хоть и грешат, а все-таки молят Бога, в высшие минуты духовной жизни своей, чтоб пресекся грех их и смрад и всё бы выходило опять из той излюбленной “идеи” их» [4, с. 779].

Празднование Яблочного Спаса отмечают с особыми кулинарными изысками. Из полученного освященного урожая фруктов и ягод готовят пирожки, булочки, пироги, варят ароматное варенье, с удовольствием накрывают стол и угощают гостей. Православные христиане считают, что плоды яблони в этот день наделяются особой силой, отведав которые, можно получить благословение. Свечи в этот день вставляют в половинки разрезанного яблока, тем самым освещая и очищая жилище.

После посещения церкви в день празднования Второго Спаса принято раздавать часть урожая нуждающимся, оставлять его на общем столе для трапезы, чтобы все могли утолить голод. Яблочный Спас – это семейный праздник, который следует отмечать в семейном кругу, собираясь за праздничным столом.

Посещая кладбище на Преображение Господне, на могилах оставляют яблоко как символ духовного преображения.

Спас в честь Нерукотворного образа Христа Спасителя в народе именуется третьим Спасом. Также он получил названия «Ореховый Спас» и «Хлебный Спас», так как к этому дню созревал орех и выпекался хлеб из нового зерна. Этот праздник имеет названия, каждое из которых оправдано и наделено глубоким историческим и духовным смыслом.

Православное название праздника очень красивое: «Перенесение Нерукотворного Образа Господа Иисуса Христа». Канонический смысл праздник имеет в знаменательной дате перенесения в X веке из сирийского города Эдессы в Константинополь Нерукотворного Образа Спасителя.

«Хлебный спас» ознаменовывал окончание уборки зерновых культур. В церковь приносили для освещения свежевыпеченный хлеб из муки, полученной от нового урожая. Свежий каравай в доме являлся символом достатка и долголетия.

К празднованию Третьего Спаса в лесах вызревал орех. Начинающийся сбор орехов дал еще одно название празднику – Ореховый Спас. Орехи всегда были хорошим подспорьем в гастрономическом рационе народа. Наделенные большим количеством масел, витаминов, микроэлементов, они считаются очень ценным продуктом как в городе, так и сельской местности.

Еще одно название праздника, зародившееся из традиции изготовления холстов к этому дню, имеет канонический, церковный аспект – Спас на холсте, или Холщовый Спас. Множество натканного полотна освящалось и продавалось в этот день, приобщая народ к православной культуре, в память о полученном Нерукотворном изображении Иисуса Христа. Из холстов, освященных в этот день в церкви, шилась одежда для всей семьи, которая наделялась особой, защитной функцией, надевалась во время болезней и в трудные времена. Считалось, что человек в одежде, сшитой из освещенного холста, находится под защитой Господа.

Благодаря библейской истории происхождения праздника Перенесение Нерукотворного Образа Господа Иисуса Христа появилось множество традиций, связанных именно с полотнами, а собранные в этот день ореховые ветки считались оберегом для дома; от бедности защищала покупка, сделанная на Третий Спас.

Третий Спас со всем своим разнообразием названий, сохранился в православной современной культуре, дойдя до наших дней в виде обрядов, символов праздника. Современные православные христиане, сохраняя традицию празднования, считают, что купленный в этот день сувенир или небольшая вещь обеспечит финансовое благополучие на протяжении всего следующего года. Обязательное посещение церкви в этот день для освещения хлеба, орехов характерно и для наших дней.

Августовские Спасы стали неотъемлемой частью современной православной культуры, плотно вошедшей в быт россиян. Во всем своем многообразии эти праздники остаются любимыми и почитаемыми в наши дни.

Подведем итоги. Внося в свою жизнь великие христианские идеалы посредством православных праздников, почитая образ Спаса, русский народ на протяжении многих веков и в наши дни, пройдя через события лихих годин и войн, являет собой образец милосердия и открытой душевности к человеку – во имя Христа. Об этом в своей книге «Народная монархия» пишет русский мыслитель и общественный деятель И. Л. Солоневич: «Православная терпимость – как и русская терпимость, происходит, может быть, просто-напросто вследствие великого оптимизма: правда все равно свое возьмет – и зачем торопить ее неправдой? Будущее все равно принадлежит дружбе и любви – зачем торопить их злобой и ненавистью? Мы все равно сильнее других – зачем культивировать чувство зависти? Ведь наша сила – это сила отца, творящая и хранящая…» [11, с. 463].

Истоки уважительного и доброжелательного отношения ко всем людям и вместе с тем готовности прийти на помощь нуждающимся в защите восходят к учению Христа: «...кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду. Просящему у тебя дай, и от хотящего занять у тебя не отвращайся. Вы слышали, что сказано: люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего. А Я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас, да будете сынами Отца вашего Небесного. Ибо если вы будете любить любящих вас, какая вам награда? Не то же ли делают и мытари? И если вы приветствуете только братьев ваших, что особенного делаете? Не так же ли поступают и язычники? Итак, будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5:40, 42–48).

Современные традиции православной культуры отражены во всех сферах жизни граждан России, включая законодательную и исполнительную, общественную и индивидуальную, а также литературу, искусство, образование, науку и творчество.

Предложенный материал позволяет говорить о том, что дошедшая до наших дней культурная традиция празднования августовских православных праздников трансформировалась и превратилась из двунадесятых праздников в истинно народные, впитав в себя многовековые устои и житейскую мудрость. Заменив в послереволюционные годы церковных гонений православные аспекты, но, не подменив их по значению и формам, пройдя свой неповторимый путь становления, став образом жизни и судьбой целого народа, праздник августовских Спасов интегрировался в современную православную культуру России. Обратившись к культурному наследию, русский народ пронес и сохранил православную культуру, тлеющую лампаду которой он бережно «вскармливал» присущей ему духовностью, душевностью и традициями, ставшую феноменальным русским явлением.

Русская национальная культура и стиль жизни, являясь по сути своей исторически православными еще со времен древних славян, остаются своего рода загадкой для всего мира, находя при этом его высокую оценку. Духовная составляющая, сформированная на фундаментальных культурных традициях православных канонов, определила устои целого государства, наполнив современную культуру глубоким духовным содержанием, восходящим к православной нравственности и истории христианства.

Литература

1. Бакланова Т. И. Русская традиционная культура в современном информационно-образовательном пространстве // Культурология: Новые подходы: альманах-ежегодник. – М.: МГУКИ, 1998. – № 3. – 95 с.
2. Банников Е. Медовый Спас // Славянские праздники и обряды: Православный календарь. – М.: Гелеос, 2008. – 41 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: Современное написание: в 4 т. – М.: Астрель: АСТ, 2002. – 1278 с.
4. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1881 год. – М.: Ин-т рус. цивилизации, 2010. – 880 с.

5. Материалы заседания Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kremlin.ru/events/president/news/59416 (дата обращения: 08.07.2020).
6. Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры: в 3 т. – М.: Прогресс, 1993. – Т. 1. – 491 с.
7. Некрылова А. Ф. Русский традиционный календарь: на каждый день и для каждого дома. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 765 с.
8. Панкеев И. А. Обычаи и традиции русского народа. – М.: БЕТА-Сервиз, 1998. – 289 с.
9. Розанов В. В. Уединенное. – М.: Эксмо, 2008. – 718 с.
10. Рубан Ю. В. Августовские «Спасы» [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/days/p-avgustovskie-spasy (дата обращения: 04.07.2020).
11. Солоневич И. Л Народная монархия / отв. ред. О. Платонов. – М.: Ин-т рус. цивилизации, 2010. – 624 с.

References

1. Baklanova T.I. Russkaya traditsionnaya kul'tura v sovremennom informatsionno-obrazovatel'nom prostranstve [Russian traditional culture in the modern information and educational space]. *Kul'turologiya: Novye podkhody: Al'manakh-ezhegodnik [Cultural studies: New approaches: Yearbook Almanac]*. Moscow, MGUKI Publ., 1998, no. 3. 95 p. (In Russ.).
2. Bannikov E. Medovyy Spas [Honey Savior]. *Slavyanskie prazdniki i obryady: Pravoslavnyy kalendar' [Slavic holidays and rituals: Orthodox calendar]*. Moscow, Geleos Publ., 2008. 41 p. (In Russ.).
3. Dal V.I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: Sovremennoe napisanie: v 4 t. [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: Modern Writing. In 4 volumes]*. Moscow, Astrel', AST Publ., 2002. 1278 p. (In Russ.).
4. Dostoevskiy F.M. *Dnevnik pisatelya. 1881 god [The Writer's Diary. 1881 year]*. Moscow, Institut russkoy tsivilizatsii Publ., 2010. 880 p. (In Russ.).
5. *Materialy zasedaniya Soveta pri Prezidente Rossiyskoy Federatsii po kul'ture i iskusstvu v Sankt-Peterburge [Materials of the meeting of the Council under the President of the Russian Federation for culture and art in St. Petersburg]*. (In Russ.). Available at: http://www.kremlin.ru/events/president/news/59416 (accessed 08.07.2020).
6. Milyukov P.N. *Ocherki po istorii russkoy kul'tury: v 3 t. [Essays on the history of Russian culture. In 3 volumes]*. Moscow, Progress Publ., 1993, vol. 1. 491 p. (In Russ.).
7. Nekrylova A.F. *Russkiy traditsionnyy kalendar': na kazhdyy den' i dlya kazhdogo doma [Russian traditional calendar: for every day and for every home]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 765 p. (In Russ.).
8. Pankeev I.A. *Obychai i traditsii russkogo naroda [Customs and traditions of the Russian people]*. Moscow, BETA-Serviz Publ., 1998. 289 p. (In Russ.).
9. Rozanov V.V. *Uedinennoe [Solitary]*. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 718 p. (In Russ.).
10. Ruban Yu.V. *Avgustovskie "Spasy" [August "Spasy"]*. (In Russ.). Available at: https://azbyka.ru/days/p-avgustovskie-spasy (accessed 04.07.2020).
11. Solonevich I.L *Narodnaya monarkhiya [People's monarchy]*. Moscow, Institut russkoy tsivilizatsii Publ., 2010. 624 p. (In Russ.).

УДК 008:130.2

КАТЕГОРИЯ КУЛЬТУРНОГО СМЫСЛА И ЕЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Дуванова Наталья Викторовна, старший преподаватель кафедры хореографии, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: gelya.duvanova@mail.ru

В статье рассматривается проблема функционирования культурных смыслов в сфере художественной культуры и искусства. Актуальность изучения категории культурного смысла обусловлена повышенным научным вниманием к механизмам духовного развития социума, к поискам универ-

сальной системы ценностей и смыслов культуры. Автором привлечены современные концепции изучения смысла, приведены различные определения и типологии культурных смыслов. Цели и задачи статьи предполагают раскрытие структуры понятия культурного смысла, его проявлений и специфики функционирования в художественной культуре. В качестве методов использованы теоретический, компаративный, семантический, культурологический анализ. В результате исследования доказано, что культурный смысл является важной культурологической категорией, отличающейся универсальностью, фундаментальностью и полисемантизмом. Данное понятие может быть структурировано по видам и типам содержательного контента, а его функционирование определяется особенностями исторического периода, картины мира и социокультурной коммуникации, характером присущих тому или иному виду искусства знаковых систем, а также различными социальными и личностными аспектами. Автором показано, как действуют механизмы сохранения и трансляции культурных смыслов в художественном пространстве и как благодаря им обеспечиваются главные функции искусства и общая динамика культурных процессов.

Ключевые слова: смысл, культурный смысл, художественная культура, искусство, коммуникация, сохранение и трансляция культурных смыслов.

CULTURAL MEANING CATEGORY AND ITS FUNCTIONING IN ARTISTIC CULTURE

Duvanova Natalya Viktorovna, Sr Instructor of Department of Choreography, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: gelya.duvanova@mail.ru

The article is devoted to the problem of functioning the cultural meanings in the field of artistic culture and art. The relevance of studying the category of cultural meaning is due to increased scientific attention to the mechanisms of spiritual development of society, to the search for the universal system of values and meanings of culture. The author used some modern concepts of the study of meaning, provided various definitions and typologies of cultural meanings. The goals and objectives of the article involve identifying the structure of the concept of cultural meaning, its manifestations and the specifics of functioning in artistic culture. The used methods are theoretical, comparative, semantic, and cultural analyses. As a result of the study, it has been proved that the cultural meaning is an important culturological category, characterized by universality, fundamentalism and polysemanticism. This concept can be structured according to the types and kinds of content, and its functioning is determined by the peculiarities of the historical period, the picture of the world and socio-cultural communication, the nature of the sign systems inherent in a particular type of art, as well as various social and personal aspects. The author showed how the mechanisms for the preservation and transmission of cultural meanings operate in the artistic space and how, thanks to them, the main functions of art and the general dynamics of cultural processes are provided.

Keywords: meaning, cultural meaning, artistic culture, art, communication, preservation and transmission of cultural meanings.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-66-73

Проблема культурных смыслов рассматривается в современной науке с различных позиций, обнаруживая свой междисциплинарный характер. Категория смысла является фундаментальной для области гуманитарного знания и активно изучается в сфере философии, эстетики, культурологии, лингвистики, логики, психологии, социологии, семиотики и т. д. Сам термин «смысл» очень распространен как в научном, так и во вненаучном обиходе. Его значение простирается от более общих понятий «разума», «сути» (например, у В. Даля), «содержания», «сущности» (у С. Ожегова), «внутреннего логического содержания» (у Д. Ушакова) – до узкоспециализированных дефиниций, которые уподобляют его «факту культуры»: смысл – это «внеположенная сущность

феномена, оправдывающая его существование, связывая его с более широким пластом реальности» [10, с. 576].

Категория смысла, хотя и восходит еще к философии Античности, стоикам и Аристотелю, рассматривавшим ее в тесной связи с целесообразностью и адекватностью выражения, в своем современном понимании сформировалась на рубеже XIX–XX веков благодаря концепции Г. Фреге. Именно он в русле так называемой «аналитической философии» впервые четко разграничил понятия значения (как номинации объекта) и смысла (как информации, заключенной в нем). В XX столетии эти идеи поддержали ученые-логики (А. Чёрч, К. Льюис, А. Уайтхед), лингвисты (В. Гумбольдт, К. Фосслер, Л. Шпитцер), философы (Ж. Делез, М. Хайдеггер, К. Юнг, М. Бубер, Х. Гадамер, А. Леонтьев). Однако наибольший вес категория смысла обрела в сфере современной культурологии в связи с утверждением Э. Кассирером представления о языке как «символической системе культуры». В отечественной науке также появились различные ракурсы и оценки рассматриваемого феномена: например, П. Флоренский утверждал бесспорность объективации смыслов; Т. Шпет трактовал категорию смысла в онтологическом ключе; М. Каган наделял ее аксиологическим потенциалом. Важная роль в разработке понятия принадлежала М. Бахтину, который вернул культурологии фундаментальные философские понятия, в том числе «смысл». На сегодняшний момент для культурологической науки категория смысла является основополагающей, фундаментальной: «Смысл – квант культурного пространства, клетка организма культуры» [5, с. 69].

Однако при всем многообразии аспектов изучения культурного смысла специфика его функционирования в художественной культуре до сих пор остается не до конца исследованной. Этот ракурс в научной разработке данного понятия является очень востребованным и актуальным, так как художественная культура сегодня понимается как один из важнейших механизмов развития социума и человека в нем, формирования коммуникативных связей, опыта взаимодействия, универсальной системы ценностей. Неслучайно имманентной функцией искусства считается трансляция культурных смыслов и передача художественной информации между участниками культурно-коммуникативных процессов. Таким образом, актуальность темы настоящей статьи определяется избранным аспектом анализа культурного смысла, позволяющим определить место и роль данного понятия в сфере искусства.

Цель статьи – рассмотреть категорию культурного смысла и специфику ее функционирования в художественной культуре. Задачи исследования включают раскрытие структуры понятия культурного смысла и определение важнейших его проявлений в художественной культуре. Методология исследования опирается на системный подход в современном гуманитарном знании и использование методов теоретического, компаративного, семантического, культурологического анализа.

По мнению большинства культурологов, в процессе культурогенеза происходит постепенное формирование культурного слоя, посредничающего между человеком и миром и вырабатывающего определенные условия регуляции их сосуществования – обряды, ритуалы, игры, мифы, архетипы, символы, моральные нормы и т. п. Именно поэтому категория смысла является прерогативой человеческого «разумного» (культурного) бытия, а исследование этого феномена – преимущественной областью социально-гуманитарного знания. А. С. Числова утверждает: «Смысл рождается вместе с культурой. Возникновение культуры и смысла – это возникновение одного и того же механизма регулирования человеческого в человеке» [8, с. 8]. В той или иной степени, все проявления культуры – культурные артефакты, феномены, формы – аккумулируют в себе культурные смыслы.

Накопление культурных смыслов осуществлялось в контексте социальной коммуникации и социально-исторического опыта. По мере продвижения культурогенеза смыслы объективировались, кристаллизовались, обретали свою знаковую форму, представая в разных кодах культуры, в том числе в ритуале, языке, искусстве. «С культурологической точки зрения смысл – это сокровенное духовное начало в культуре. Смыслы присущи всем формам, явлениям, продуктам культурной деятельности, но они не воспринимаются органами чувств» [4, с. 186], а находятся как бы «внутри» культуры, «внутри» комму-

никативных процессов, которые их (смыслы) и предопределяют. Система культурных смыслов невозможна «сама по себе», она существует благодаря социально-коммуникативным процессам и в то же время для них и ради них: исторически и эмпирически обусловленная, сформированная через многократное повторение и обобщение типичных коммуникативных ситуаций и реакций на них человека и общества, эта система есть некий симультанный «блок» информации о том культурном мире, частью которого она является.

Посредством системы культурных смыслов социум, имеющий свой уникальный образ жизни, постигает окружающий мир, организует нормы, ценности, смысловые универсалии своей культуры, реализует коммуникацию общекультурного дискурса с социальным и личностным. В. П. Козловский связывает культурные смыслы с жизненными процессами и считает их «фундаментом, предпосылкой культурного процесса, его смысловой стороны. <…> Однако следует помнить, что смыслы нормативны не операционально, не как средства, цели, схемы, роли и т. д., а как бытийные константы мира, благодаря чему они могут быть основаниями конкретных актов мироотношения, в том числе и в специализированных формах культурной деятельности – искусстве, религии, философии, науке и т. д.» [2, с. 35]. Таким образом, всё, что способно удовлетворять духовные потребности человечества, обладает потенциалом культурного смысла. Конкретные смыслы формируются под влиянием целого ряда факторов, которые определяются историческим периодом, спецификой устройства общества, концепцией картины мира, социальными и личностными характеристиками участников коммуникативного процесса и многими другими аспектами. Потому культурный смысл может содержать и транслировать различную информацию – познавательную, историческую, художественную, социальную и т. п.

Согласно определению А. Г. Шейкина, культурные смыслы – это «идеациональные конструкты, связанные с культурными объектами (денотатами) как со знаками, то есть являющиеся их информационным, эмоциональным, экспрессивным содержанием. Смыслы культурные формируются индивидами и коллективами в процессе освоения действительности и коммуникации с окружением» [9, с. 214]. Смыслы актуализируются в той или иной группе, сохраняются внутри нее, транслируются действующим представителям группы и их последующим поколениям, иногда смыкаясь с иными уровнями смыслов в процессе межкультурных коммуникаций. В таком постоянном диалоге и реализуется динамическая сущность данной категории. То есть человечество существует в мире не статичных, а динамичных и постоянно трансформирующихся культурных смыслов, изменяющихся и обогащающихся тем сильнее, чем активнее происходят коммуникативные процессы. Носители смысла – индивиды и группы, в представлениях которых формируется устойчивая социально-коммуникативная информация, накапливающаяся в связи с потребностями, знаниями, регуляцией происходящих в окружающем мире явлений и процессов. В соответствии с этим в культурологической науке принято выделять три основных вида смыслов: знания, ценности и регулятивы. Знания как вид культурных смыслов отражают их когнитивный потенциал и представляют собой информацию о содержании и свойствах процессов и объектов культуры. Справедливо считается, что с течением времени неуклонно увеличивается объем знаний, которыми располагает общество, а значит, и растет плотность культурных смыслов. При этом динамика смыслов сохраняется как в аспекте положительного, так и отрицательного прироста: например, некоторые области знания, в силу исторических причин, могут быть утрачены, другие сферы знания могут переходить из статуса «истины» в статус «заблуждений». В свою очередь, ценности как вид культурных смыслов реализуют аксиологический потенциал данной категории и фиксируют в человеческом сознании качественное отношение к тому или иному объекту или процессу культуры. Наконец, регулятивы, проявляющие нормативный потенциал, – это некие культурные ориентиры, параметры, в соответствии с которыми социальные группы выстраивают свою жизнь, деятельность, поведение, коммуникацию.

А. Г. Шейкин считает целесообразным классифицировать культурные смыслы по типу содержательного контента и в связи с этим выделяет информационное, эмоциональное и экспрессивное их содержание. Первый из вышеназванных

параметров характеризует информационно-когнитивное поле культурного смысла и соответствует определенным механизмам его постижения. Эмоциональная составляющая отражает специфику человеческого мышления, которое наделяет любой коммуникативный акт эмоциональной окраской. Экспрессивное содержание – это выразительный уровень смысла, определяемый комплексом выразительных средств и свойствами знаковых систем, посредством которых и осуществляется бытие смысла. Таким образом, А. Г. Шейкин приходит к выводу о полисемантичности культурных смыслов и, соответственно, тех культурных феноменов, которые являются их носителями. Полисемантичность подобных феноменов обеспечивает культурологическим исследованиям, их изучающим, особую ценность и высокую эвристичность. Исходя из данной концепции, культурные смыслы можно проанализировать на трех уровнях их бытия: «генерации (производства) и означения, функционирования (существования их знаковой формы в пространственно-временной динамике) и понимания (интерпретации)» [9, с. 214]. Первый уровень более интересен для исторических и логико-лингвистических исследований, уровень интерпретации – прерогатива герменевтики, а вот уровень функционирования дает возможность изучить практическую сторону бытия культурных смыслов, что и составляет проблематику настоящей статьи.

Функционирование культурных смыслов в социокультурном пространстве происходит преимущественно за счет двух способов – сохранения и трансляции. Они соотносятся как статический и динамический способы преобразования информации: сохранение направлено на сбережение целостности культурного смысла, его исходного содержания, препятствование его утрате или искажению; при этом оно предполагает условное «овеществление» культурных смыслов в виде знаковой системы. В отличие от сохранения, трансляция является передачей смысла от одного носителя к другому. Здесь также имеет место опосредование знаковыми системами, но, помимо этого, необходимо еще и наличие традиционной для коммуникативной ситуации триады «адресант – сообщение – адресат». Что особенно интересно, трансляция культурных смыслов в исследованиях многих культурологов уподобляется основному содержанию процесса художественной коммуникации – то есть рассматривается как основа искусства. Например, Д. А. Леонтьев считает трансляцию смыслов главной миссией искусства. В качестве конкретных механизмов сохранения и трансляции культурных смыслов можно назвать культурную память, культурные практики, культурные традиции и др. По мнению Д. А. Леонтьева, основными формами культуры, которые «транслируют культурные смыслы, считаются артефакты (вещи), знаковые системы (семиосфера) и модели поведения» [3, с. 416]. При этом к знаковым системам относится целый ряд феноменов: язык, миф, нарратив, архетип, символ и т. д. В большинстве научных концепций все они подразделяются на вербальные (например, речь, миф, нарратив) и невербальные (жестовый язык, предметно-пространственный, визуальный или графический язык, язык телодвижений). Все они в той или иной степени принадлежат различным сферам художественной культуры и способствуют реализации культуротранслирующих функций искусства.

Язык искусства уникален своей опосредованностью, размытостью смыслового поля каждого знака, наличием в нем эмоциональной составляющей; его объективизация происходила постепенно, «по мере разворачивания культуры <…> с помощью различных информационных средств (от наскального рисунка до изображения на экране компьютера)» [8, с. 8]. В современном мире художественная культура, реализующаяся через произведения искусства, передает человечеству свои культурные смыслы с помощью присущих тому или иному виду искусства знаковых систем. Впервые подобные идеи высказывались В. Библером, который определял культуру как форму бытия и общения людей «сквозь время» и посредством произведений искусства и культуры. Что касается специфики знаковых систем, то они разнятся в зависимости от конкретной области искусства: так, для поэзии определяющей является доминанта вербальной системы; хореографическое искусство оперирует невербальными знаками, выраженными в пластике, жесте, движении, предметно-пространственных и зрительных

образах; для живописи и скульптуры основным способом сохранения и транслирования культурных смыслов стала система передачи информации через визуальные образы и культурную практику создания изображений и объемных форм. Музыка опирается не только на весьма конкретную знаковую систему – музыкальную нотацию, но и задействует имманентные для данного вида искусства способы коммуникации: невербальные (музыкальный образ, эмоция, музыкальная интонация), вербальные (в жанрах, предполагающих музыку со словами) и паравербальные (громкость, артикуляция, высота голоса).

Таким образом, каждый вид искусства оперирует своей собственной знаковой системой и культурными формами, и в каждом таком комплексе исследователи усматривают особую уникальность. Например, сложность и разветвленность языка театрального искусства объясняется синтетической природой театра, в котором функционируют практически все вышеперечисленные знаковые системы: «драматический спектакль чаще всего вбирает в себя в равной степени как слово, так и пластическое решение» [6, с. 179], дополняясь выразительными возможностями поэзии, музыки, живописи, декораций, костюма, грима и т. д. Ю. Б. Борев пишет о театральном искусстве следующее: «Спектакль – сложная система знаков. Многокодовость спектакля позволяет одновременно обращаться и к зрителю-знатоку, способному воспринять полный смысл представления благодаря знанию множества его кодов, и к широкому зрителю, способному по-своему понять сценическое действие, владея лишь частью кодов. Дублирование, взаимодополнение каналов информации и кодов делает театральный спектакль особенно надежным и действенным средством художественной коммуникации» [1, с. 191].

Интересное мнение сложилось и относительно хореографического искусства. Например, К. Закс считает его абсолютно уникальным: «Танец – это мать всех искусств. Музыка и поэзия существуют во времени; живопись и архитектура – в пространстве. А танец живет одновременно во времени и в пространстве. Творец и творение <...> являются одним и тем же» [12, с. 3]. Время танца – всегда настоящее, поскольку он осуществляется всегда «сейчас», но это не лишает его способности к трансляции культурных смыслов последующим поколениям, которые должны быть причастны танцевальному наследию своих предков, – и это делает проблему сохранения танцевальных знаков и проблему культурной памяти вечно актуальной. Танец как феномен культуры является результатом социокультурной деятельности как отдельных самобытных этносов, так и целых стран и исторических эпох. С этой точки зрения хореография рассматривается как механизм вовлечения человека в мир культуры, обеспечивающий процесс формирования и сохранения культурных смыслов. С позиций семантического подхода к изучению танца последний представляет собой полисемантическую целостность, наделенную ценностным содержанием, отражающим культурные смыслы времени.

Культурные смыслы в контексте художественной культуры обеспечивают реализацию многих важнейших функций искусства – трансляционной, ценностно-ориентационной, аксиологической, регулирующей (оформляющей процессы распространения и потребления культурных ценностей) и др. По выражению Ю. Б. Борева, «знаки, несущие смысл произведения, передают реципиенту систему идей, художественную концепцию мира и личности» [1, с. 177], то есть транслируют определенный культурный смысл. В этом контексте наиболее «действенными» видами искусств оказываются те, которые обладают синтетической природой (например, театр) и возможностью сильного, зачастую опосредованного эмоционального воздействия на человека (музыка). Трансляция смыслов в таких видах искусств осуществляется сразу на нескольких уровнях, в нескольких формах выражения, что делает их воздействие на миропонимание реципиентов колоссальным. Например, уникальность музыкального искусства состоит в том, что оно «говорит» языком эмоций, обращаясь к чувствам человека, а сам музыкальный язык – это не понятийная система, так как элементы музыкальной выразительности являются носителями обобщенного, неконкретного, эмоционально окрашенного смысла. Вместе с тем подобная специфика обеспечивает большие возможности для творческой интерпретации музыки, разноуровневого восприятия и по-

нимания слушателями культурных смыслов музыкальных текстов. В итоге музыка оказалась одной из тех сфер художественной культуры, в которых наиболее активно формировались духовные, ценностные, даже идеологические аспекты влияния искусства на социум. Причем подобное влияние довольно рано стало осознаваться обществом: и авторы, и слушатели ощущали силу воздействия музыкальных произведений на человека, социальную группу, культурный контекст в целом. «Становясь трансляторами культурно-музыкальной информации, композиторы и исполнители осознавали важность проблемы духовных констант, связывая их с попыткой осмысления мира и человеческого бытия в мире, с поиском этических ориентиров и высоких духовных идеалов» [11, с. 118].

В художественной культуре особым образом реализуется и такая имманентная характеристика культурных смыслов, как их динамичность. В зависимости от изменений жизненных реалий, специфики социокультурного процесса, картины мира корректируется и уточняется культурный смысл каждого феномена искусства, каждого художественного текста, каждого акта творческой коммуникации, отражая динамику культуры. Размышляя о культурных и ценностных смыслах художественного текста в эстетическом контексте, Ю. Б. Борев писал: «Произведение, оставаясь самим собой, исторически меняется, вступая во взаимодействие с новым жизненным и художественным опытом и обретая новые смысловые и ценностные характеристики» [1, с. 126]. Например, в недрах церковной музыки эпохи Средневековья возникло такое уникальное явление, как григорианский хорал – жанр духовной культуры, в котором соединилось унисонно-певческое искусство устной традиции и молитвенно-поэтическая основа. За века своего существования хорал видоизменялся, порождая новые формы – сначала протестантский хорал, затем инструментальные жанры, основанные на принципе варьирования (хоральные вариации, обработки, прелюдии), и наконец, самостоятельный феномен хоральности, являющий собой жанровую основу музыкального тематизма, уже почти не связанную со своим изначальным богослужебным прототипом. В народно-танцевальной сфере подобный путь прошел культурный феномен хоровода, который с течением времени постепенно утратил свою религиозно-обрядовую составляющую, обретя взамен новое содержание, отражающее уже иные бытовые и культурно-исторические особенности.

Таким образом, рассматривая культурный смысл как культурологическую категорию, мы приходим к выводу о ее универсальности, о закономерности зарождения смыслов и их бытия «внутри» социокультурных процессов. Культурные смыслы невозможно придумать или изобрести, они определяются естественным ходом культурогенеза, образуя систему, структурирующую опыт, ценности, смысловые универсалии той или иной культуры. Структура этого фундаментального для культурологии понятия предполагает три вида культурных смыслов (знания, ценности, регулятивы), три типа их содержательного контента (информационное, эмоциональное, экспрессивное содержание), а также отличается полисемантизмом. В сфере художественной культуры смыслы функционируют в сложном комплексе объектов и субъектов художественной коммуникации, которая реализуется через опосредование знаковыми системами, присущими тому или иному виду искусства. Основными механизмами функционирования культурных смыслов в художественном пространстве являются сохранение и трансляция, обеспечивающие выполнение главной миссии искусства. Потому Ж. Деррида и «определял искусство как производство смыслов. <…> Культурный смысл предмета определяется духовностью человека, системой его внутренних ценностей, регулирующих работу его сознания. Субъективные культурные смыслы реализуются в образовательной, художественной и иной деятельности, в произведении искусства» (см. [7, с. 42]). То есть смыслы художественной культуры позволяют сблизить объективное и субъективное в представлениях человечества о мире, соединить духовное, «нематериальное» с «материальным» – конкретным произведением, текстом культуры, концентрирующим тот или иной смысл, транслирующим определенные ценности. Выявление специфики функционирования культурных смыслов в каждом конкретном виде искусства – актуальная задача для ближайших исследований в культурологической сфере.

Литература

1. Борев Ю. Б. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
2. Козловский В. П. Культурный смысл: Генезис и функции. – Киев: Наукова думка, 1990. – 126 с.
3. Леонтьев Д. А. Психология смысла. Природа, строение и динамика смысловой реальности. – М.: Смысл, 2007. – 510 с.
4. Пампура Ж. В. Культурные смыслы как результат диалога в современной теории коммуникации // Вестн. Краснояр. гос. аграр. ун-та. – 2010. – № 7. – С. 185–188.
5. Пелипенко А. А. Рождение смысла // Личность. Культура. Общество. – 2007. – Т. 9, № 3 (37). – С. 69–95.
6. Пузырёва И. А. Хореография как компонент действия в спектаклях драматического театра (на примере работ Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 178–182.
7. Филановская Т. А. Культурные аспекты хореографического образования // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. – 2011. – № 1 (25). – С. 41–51.
8. Числова А. С. Смысловой мир культуры и диалог: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Ростов н/Д.: Ростов. гос. ун-т, 2006. – 23 с.
9. Шейкин А. Г. Смыслы культурные // Культурология. XX век: энцикл. / ред. Е. Н. Балашова. – СПб.: Алетейя, 1998. – Т. 2. – 448 с.
10. Шрейдер Ю. А. Смысл // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – М.: Мысль, 2001. – Т. 3. – С. 576–577.
11. Яковлева Д. Е. Формирование ценностей в отечественной музыкальной культуре // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 118–123.
12. Sachs C. World history of the dance. – New York: Norton & Co, 1937. – 469 p.

References

1. Borev Yu.B. *Estetika [Aesthetics]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2002. 511 p. (In Russ.).
2. Kozlovskiy V.P. *Kul'turnyy smysl: Genezis i funktsii [Cultural Meaning: Genesis and Function]*. Kiev, Naukova dumka Publ., 1990. 126 p. (In Russ.).
3. Leontyev D.A. *Psikhologiya smysla. Priroda, stroenie i dinamika smyslovoy real'nosti [The psychology of meaning. The nature, structure and dynamics of semantic reality]*. Moscow, Smysl Publ, 2007. 510 p. (In Russ.).
4. Pampura Zh.V. Kul'turnye smysly kak rezul'tat dialoga v sovremennoy teorii kommunikatsii [Cultural senses as a result of the dialogue in the modern communication theory]. *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta [The Bulletin of KrasGAU]*, 2019, no. 7, pp. 185-188. (In Russ.).
5. Pelipenko A.A. Rozhdenie smysla [The birth of meaning]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo [Personality. Culture. Society]*, 2007, vol. 9, no. 3 (37), pp. 69-95. (In Russ.).
6. Puzyreva I.A. Khoreografiya kak komponent deystviya v spektaklyakh dramaticheskogo teatra (na primere rabot Kemerovskogo oblastnogo teatra dramy im. A.V. Lunacharskogo) [Choreography as an acting part in drama performance (in case of perfomances of A. Lunacharsky Kemerovo Drama Theatre)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 178-182. (In Russ.).
7. Filanovskaya T.A. Kul'turnye aspekty khoreograficheskogo obrazovaniya [Cultural senses of choreographic formation]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, 2011, no. 1 (25), pp. 41-51. (In Russ.).
8. Chislova A.S. *Smyslovoy mir kul'tury i dialog: avtoreferat diss. kand. filosofskikh nauk [Author's abstract of diss. PhD in Philosophy]*. Rostov-on-Don, Rostov State University Publ., 2006. 23 p. (In Russ.).
9. Sheykin A.G. Smysly kul'turnye [Cultural Meanings]. *Kul'turologiya. XX vek: entsiklopediya [Culturology. XX century. Encyclopedia]*. Editor E.N. Balashova. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1998, vol. 2. 448 p. (In Russ.).
10. Shreyder Yu.A. Smysl [Meaning]. *Novaya filosofskaya entsiklopediya [New philosophical encyclopedia]*. Moscow, Mysl' Publ., 2001, vol. 3, pp. 576-577. (In Russ.).
11. Yakovleva D.E. Formirovanie tsennostey v otechestvennoy muzykal'noy kul'ture [The formation of values in russian musical culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 40, pp. 118-123. (In Russ.).
12. Sachs C. *World history of the dance*. New York, Norton & Co Publ. 1937. 469 p. (In Engl.).

УДК 008

О РАЗВИТИИ КУЛЬТУРНОЙ ИНДУСТРИИ АВТОНОМНОГО РАЙОНА ВНУТРЕННЯЯ МОНГОЛИЯ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Ли Синь, преподаватель Хулунбуирского университета (г. Хулунбуир, АРВМ, КНР). E-mail: bairma-ts@mail.ru

Статья посвящена актуальной и для Китая, и для России проблематике – становлению культурной индустрии. В материале приводятся исследования, посвящённые развитию культурных индустрий в КНР, выделяющиеся широким диапазоном охватываемых проблем; нескольким ключевым стратегиям, используемым китайским политическим сообществом для формирования креативной экономики в Китае в полном объеме. Едиными условиями для названных мер будут политическая воля увеличить объём высококачественной продукции культурных индустрий в китайском экспорте и преодоление китайского колорита и этничности в производимых товарах и предоставляемых услугах. Автор признает, что, вопреки приложенным усилиям, Внутренняя Монголия всё ещё является территорией, в которой относительно КНР можно наблюдать пониженный показатель роста культурных индустрий и выхода на международный рынок. Именно посредством дальнейшего развития художественной культуры и выхода её продукции на внешний рынок власть АРВМ КНР пробует решить рассматриваемую проблему. На основании полученных данных было выявлено, что, пребывая на очередном этапе развития культурных индустрий, сообщество КНР стимулирует развитие культурных индустрий посредством прямого государственного управления, заимствования иностранного опыта, создания новейших стратегий экономического поведения. На сегодняшнем этапе существования креативной экономики КНР сосуществует ряд типов институционализации культурных индустрий и среди них – стандартизация производства, импорт прототипов, торговля, кластеры, коллаборации, креативные сообщества и пространства. С помощью таких стратегий возможно узнать многообразие типов институционализации культурных индустрий, действующих в сегодняшнем Китае, закономерность их возникновения, так как они зарождались не в одно время.

Ключевые слова: культура, культурная индустрия, кластер, туризм, культурные продукты и услуги, коллаборация, стратегия, ресурс, бренд, экспорт.

DEVELOPMENT OF THE CULTURAL INDUSTRY OF THE INNER MONGOLIA AUTONOMOUS REGION OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Li Xin, Instructor at Hulunbuir University (Hulunbuir, IMAR, PRC). E-mail: bairma-ts@mail.ru

The article is devoted to a problem that is relevant for both, China and Russia, – the formation of the cultural industry. The material contains studies on the development of cultural industries in the PRC, distinguished by a wide range of problems covered; several key strategies used by the Chinese political community to shape the full creative economy in China. Common to these measures will be the political will to increase the volume of high-quality products of the cultural industries in Chinese exports and to overcome the Chinese flavor and ethnicity in the goods and services provided. The author admits that, despite the efforts made, Inner Mongolia is still a territory in which, relative to the PRC, one can observe a reduced rate of growth of cultural industries and entry into the international market. It is through the further development of artistic culture and the release of its products to the foreign market that the PRC IMAR authorities are trying to solve the problem

under consideration. Based on the data obtained, it was revealed that, being at the next stage of development of cultural industries, the PRC community stimulates the development of cultural industries through direct government, borrowing foreign experience, and creating the latest strategies for economic behavior. At the present stage of the existence of the PRC's creative economy, a number of types of institutionalization of cultural industries coexist, and among them are the standardization of production, import of prototypes, trade, clusters, collaborations, creative communities and spaces. With the help of such strategies, it is possible to find out the variety of types of institutionalization of cultural industries operating in today's China, the pattern of their emergence, since they did not arise at the same time.

Keywords: culture, cultural industry, cluster, tourism, cultural products and services, collaboration, strategy, resource, brand, export.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-74-78

В настоящий момент можно наблюдать интенсивный рост культурных индустрий в Автономном районе Внутренняя Монголия Китайской Народной Республики, что отвечает общемировой и общенациональной тенденции. Юго-Восточная Азия занимает лидирующее положение в плане общего объёма доходов, связанных с культурными индустриями, где доля КНР с каждым годом увеличивается. По этой причине возникает потребность в анализе динамики развития культурной индустрии в АРВМ КНР.

Политика страны в сфере культуры является важным фактором воздействия на экспорт продукции культурных индустрий КНР. Ещё в 2014 году правительство Внутренней Монголии предприняло ряд мероприятий, способствовавших росту культурных индустрий. Кроме того, руководство Внутренней Монголии модернизировало политический курс в таможенной сфере ради создания позитивной среды для роста внешней торговли продукции культурной индустрии АРВМ КНР.

Тем не менее стоит подчеркнуть, что, вопреки приложенным усилиям, Внутренняя Монголия всё ещё является территорией, в которой относительно КНР можно наблюдать пониженный показатель роста культурных индустрий и выхода на международный рынок. Именно посредством дальнейшего развития художественной культуры и выхода её продукции на внешний рынок власть АРВМ КНР пробует решить рассматриваемую проблему. А. Я. Флиер пишет, что художественное производство, осуществляемое методами массового тиражирования, выражается термином «культурные индустрии». Хотя формально культурные индустрии охватывают более широкую область, чем собственно художественное производство, но, по существу, А. Я. Флиер подразумевает, прежде всего, его [7].

Исследования, посвящённые становлению культурных индустрий в КНР, выделяются широким диапазоном охватываемых проблем. Йю Хуа, Ли Вувей, М. Кин и другие китайские авторы исследуют их рост на современном этапе развития китайского общества. М. Кин описывает несколько ключевых стратегий, используемых китайским политическим сообществом для формирования креативной экономики в КНР в полном объеме. Он полагает, что едиными для названных мер будет политическая воля увеличить объём высококачественной продукции культурных индустрий в китайском экспорте и преодоление китайского колорита и этничности в производимых товарах и предоставляемых услугах [4, с. 80].

С помощью таких стратегий возможно узнать многообразие типов институционализации культурных индустрий, действующих в сегодняшнем Китае, закономерность их возникновения, так как они зарождались не в одно время. Рассмотрим их главные особенности:

1. Стандартизация производства: низкая стоимость рабочей силы в Китае – это особенность данной стратегии.

2. Имитация: сосредоточенность на импорте оригинала, выполнение в виде местной вариации с дальнейшим воспроизведением в промышленном масштабе [5, с. 78–79].

3. Коллаборация: сотрудничество путём двустороннего производства с дальнейшим расширением технологий и знаний в разных видах.

4. Торговля: нахождение в основе китайской стратегии «Мягкая сила» и подкрепление устранением различных запретов в стране [1].

5. Кластер: это основная форма консолидации мягкой силы посредством индустриальной культуры, которая опирается на заимствование опыта Европы [4, с. 92–93].

6. Креативное сообщество: это форма социальных сетей, преодолевающая различные границы для приобретения расширенной аудитории в международном и национальном масштабе. Юнлио Хэ считает развитие территорий креативных индустрий частным случаем кластерной стратегии и в этой связи не относит его к самостоятельному типу институционализации (см. [7, с. 24]).

Среди специфических особенностей развития культурных индустрий в КНР можно выделить следующие:

– в отличие от западного «ресурсного» понимания культуры и творчества, на Востоке сформировалось представление о культуре и творчестве как средствах общественной гармонизации;

– отсутствует четкое деление культуры на массовую и элитарную, что устраняет напряженность проблемы тиражирования произведений искусства.

Аналитический обзор научных трудов показал, что процесс становления культурных индустрий на данный момент не стал предметом глубокого культурологического анализа. Для российской науки актуальным представляется анализ процесса роста культурных индустрий на территориях, похожих на АРВМ КНР, так как развитие культурных индустрий некоторых регионов Сибири и Дальнего Востока РФ оказывается на том же этапе, что и рассматриваемая автономия в КНР.

Цель исследования – выявление особенностей развития культурных индустрий АРВМ КНР и их влияния на китайское общество в целом в рамках социокультурного анализа.

Автономный район Внутренняя Монголия КНР является самым северным китайским регионом, соседствующим с Монгольской Народной Республикой (МНР) и РФ. Данный многонациональный регион характеризуется традиционными культурами кочевых народов, относительно большой территорией с низкой плотностью и численностью населения. На данном этапе на территории АРВМ делаются попытки по становлению национальной культуры с помощью подходящих географических условий, в первую очередь, для вовлечения людей в малонаселенный регион, и во вторую – для роста культурных индустрий, сосредоточенных на поддержании традиционной культуры местного народа. Решение перечисленных задач определяет реализацию форм институционализации культурных индустрий, типичных для всей КНР. Все это находит проявление в государственной политике, поощряющей частную деятельность в сфере выпуска сувенирного товара, создания туристического маршрута, при этом реализующей на этой территории вполне крупные проекты, каковым является Ордос [8].

Культурные индустрии являются важным фактором социально-экономических преобразований и итогом современной экономики. Чем больше развита социальная экономика, тем больше развиты культурные индустрии. В свою очередь, чем выше уровень развития культурных индустрий, тем большее влияние они оказывают на экономику [2, с. 128–134].

Многие исследователи полагают, что развитие культурной индустрии АРВМ КНР теперь пребывает на стадии, когда предприятия сферы культуры нацелены на экспорт [3]. В пользу этого говорят следующие факты.

В целях развития культурной индустрии сформирован трёхвекторный шаблон. Одним из ключевых векторов является культурный туризм. Второй вектор в культурной индустрии включает новостную и издательскую индустрии, индустрию радио и телевидения, художественную выставочную индустрию, конвенционную и выставочную индустрию и другие отрасли. Третий вектор в культурной индустрии содержит индустрию цифровой анимации и другие развивающиеся отрасли.

Пространственная структура культурной индустрии сформирована по модели развития «полярного ядра». К «полярным ядрам» относят Хух-хото, Баотоу и Ордос, связанные с национальными культурными ресурсами.

Ключевыми тенденциями в развитии отраслей культурной индустрии АРВМ КНР являются:

– во-первых, быстрое развитие выставочной индустрии со значительными экономическими, социальными и экологическими преимуществами;

– во-вторых, индустрия анимации как новая отрасль в культурной индустрии Внутренней Монголии.

Стратегия развития «выхода» культурной индустрии Внутренней Монголии – это важное условие установления международного имиджа Китая и Внутренней Монголии [6, с. 102]. «Выход» культурной индустрии – это, в некоторой степени, «выход» культурных предприятий и культурных брендов [9, с. 52].

Правительством КНР были предложены контрмеры и предложения, направленные на ускорение экспорта стратегии культурной индустрии Внутренней Монголии. Для этого проводятся исследования, касающиеся опыта развития в передовых странах (США, Южная Корея, Япония) и развитых городах (Пекин, Юньнань).

Фондовая гарантия является основой для экспорта культурной индустрии Внутренней Монголии.

Наличие более высокой конкурентоспособности и жизнеспособности также является одним из необходимых условий для развития культурной индустрии.

Гибкая и привлекательная система финансирования культурной индустрии полностью мобилизует частный капитал и поощряет страну на внутренние и внешние, региональные и иностранные инвестиции, создавая свободную финансовую среду для инвестиций в культурную индустрию.

Таким образом, пребывая на очередном этапе развития культурных индустрий, сообщество КНР стимулирует развитие культурных индустрий посредством прямого государственного управления, заимствования иностранного опыта, создания новейших стратегий экономического поведения. На сегодняшнем этапе существования креативной экономики КНР взаимодействует ряд типов институционализации культурных индустрий и среди них – стандартизация производства, импорт прототипов, торговля, кластеры, коллаборации, креативные сообщества и пространства.

Литература

1. Вудсайд А. Утраченные современности: Китай, Вьетнам, Корея и опасности мировой истории. – Кембридж, Массачусетс: Изд-во Гарвард. ун-та, 2006. – 142 с.
2. Гомбоева М. И., Федорова М. В., Комарова М. В. Традиционные ремесла Восточной Сибири и современная художественная культура как источник развития креативных индустрий (на основе сравнительного анализа экспонатов Российского этнографического музея и авторских кукол семьи Намдакова) // Гуманитарный вектор. – 2018. – Т. 13, № 6. – С. 128–134.
3. Кажаева Т. И. Теоретические положения статистического исследования культурного капитала региона [Электронный ресурс] // Науковедение: интернет-журн. – 2015. – Т. 7, № 2. – URL: www.naukovedenie.ru (дата обращения: 10. 07. 2018).
4. Кин Майкл. Творческие индустрии в Китае. – Мальден: Polity Press, 2013. – 192 с.
5. Синха К. Творческий императив Китая. Как творчество меняет общество и бизнес в Китае. – Сингапур: Джон Вили и сыновья, 2008. – 221 с.
6. Тан Рену, Чжао Ли. Культурная индустрия: потенциальная промышленность в XXI веке. – Гуйчжоу: Народ. изд-во Гуйчжоу, 2008. – 180 с.
7. Флиер А. Я. Культурные индустрии в истории и современности: типы и технологии [Электронный ресурс] // Знание. Понимание. Умение: информ. гуманитар. портал. – 2012. – № 3. – URL: www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/flier_cultural-industries/#_edn1 (дата обращения: 10.07.2018).
8. Фэн Цзунжэнь. Сохранение и продвижение художественной культуры АРВМ КНР: Ордос как культурный проект // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 72–78.
9. Ху Хуйлинь. Китай на пути к развитию культурной индустрии. – Шанхай: Шанхай. народ. издат. дом, 2004. – 118 с.
10. Цзиньляо Хэ. Районы творческой индустрии: анализ динамики, сетей и последствий для творческих кластеров в Шанхае. – Нью-Йорк, Лондон: Springer, 2013. – 208 с.

References

1. Woodside A. *Utrachennye sovremennosti: Kitay, Vyetnam, Koreya i opasnosty mirovoy istorii [Lost Modernities: China, Vietnam, Korea and the Hazards of World History]*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2006. 142 p. (In Engl.).

2. Gomboeva M.I., Fedorova M.V., Komarova M.V. Traditsionnye remesla Vostochnoy Sibiri i sovremennaya khudozhestvennaya kul'tura kak istochnik razvitiya kreativnykh industriy (na osnove sravnitel'nogo analiza eksponatov Rossiyskogo etnograficheskogo muzeya i avtorskikh kukol sem'i Namdakova) [Traditional crafts of Eastern Siberia and modern art culture as a source of development of creative industries (based on a comparative analysis of the exhibits of the Russian Ethnographic Museum and designer dolls of the Namdakov family)]. *Gumanitarnyy vektor [Humanitarian vector]*, 2018, vol. 13, no. 6, pp. 128-134. (In Russ.).
3. Kazhaeva T.I. Teoreticheskie polozheniya statisticheskogo issledovaniya kul'turnogo kapitala regiona [Theoretical provisions of the statistical study of the cultural capital of the region]. *Naukovedenie: internet-zhurnal [Naukovedenie. Internet journal]*, 2015, vol. 7, no. 2. (In Russ.). Available at: www.naukovedenie.ru.
4. Keane Michael [Kin Miykl]. *Tvorcheskie industrii v Kitae [Creative Industries in China]*. Malden, Polity Press, 2013. 192 p. (In Engl.).
5. Sinha K. *Tvorcheskiy imperativ Kitaya. Kak tvorchestvo menyaet obshchestvo i biznes v Kitae [China's creative imperative. How creativity is transforming society and business in China]*. Singapore, John Wiley and Sons Publ. 2008, 221 p. (In Engl.).
6. Tan Renu, Chzhao Li. *Kul'turnaya industriya: potentsial'naya promyshlennost' v XXI veke [The cultural industry: a potential industry in the 21st century]*. Guizhou, Guizhou People's Publishing House, 2008. 180 p. (In Chin.).
7. Flier A.Ya. Kul'turnye industrii v istorii i sovremennosti: tipy i tekhnologii [Cultural industries in history and modernity: types and technologies]. *Znanie. Ponimanie. Umenie: informatsionnyy gumanitarnyy portal [Knowledge. Understanding. Skill. Information humanitarian portal]*, 2012, no. 3. (In Russ.). Available at: www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/flier_cultural-industries/#_edn1.
8. Fen Tsunzhen. Sokhranenie i prodvizhenie khudozhestvennoy kul'tury ARVM KNR: Ordos kak kul'turnyy proekt [Preservation and Promotion of the Artistic Culture of the PRC ARVM: Ordos as a Cultural Project]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, vol. 39, pp. 72-78. (In Russ.).
9. Hu Huylin. *Kitay na puti k razvitiyu kul'turnoy industrii [China on the way to the development of the cultural industry]*. Shanghai, Shanghai People's Publishing House, 2004, pp. 112-113. (In Chin.).
10. Jinliao He. *Rayony tvotcheskoy industrii: analiz dinamiki, setey i posledstviy dlya tvorcheskikh klasterov v Shankhae [Creative Industry Districts: An Analysis of Dynamics, Networks, and Implications on Creative Clusters in Shanghai]*. New York, London, Springer Publ., 2013. 208 p. (In Engl.).

УДК 008

СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ В СТРУКТУРЕ УПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННЫМИ КУЛЬТУРНЫМИ ПРОЦЕССАМИ

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

Басалаева Оксана Геннадьевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: philosov416@kemguki.ru

Зауэрвайн Лариса Теодоровна, кандидат философских наук, директор филиала Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (г. Кемерово, РФ). E-mail: L.Zauervain@cmsmoscow.ru

В статье излагается концепция соотношения культуры и общества в культурологическом аспекте. Рассматривается суть волновой концепции применительно к культуре и обществу, затрагивающая изменчивость социокультурных объектов, в форме волнообразного процесса, который складывается как повторяющаяся последовательность набора определенных фаз или состояний. Рассказывается о характере представлений феномена «современность».

В качестве важнейшего вопроса в статье рассматривается проблема интерпретации управления социальными системами. Анализируются формы социального управления: план, программа, проект. Особое внимание уделяется такой форме управления обществом и культурой, как социальное проектирование. Учитывается понимание того, что в каждой сфере социальной деятельности концепция социального проектирования приобретает свои особенности, в том числе и в культуре.

В статье интерпретируется термин «социальный заказ», который изначально функционировал внутри деятельности по управлению культурой, то есть внутри плана, программы, а затем обрел статус всеобщего регулятора самой деятельности по управлению культурой – в проекте. Определяются функции и основные элементы в структуре социального заказа как особой сферы духовно-практической деятельности в проектировании. Анализируется возможность создания условий для развития частного предпринимательства в сфере культуры посредством применения социального заказа на региональном уровне, что может повысить значимость эффективности региональной культурной политики.

Ключевые слова: культура, проектная деятельность, социокультурное проектирование, социальный заказ, культурная политика.

SOCIAL ORDER IN STRUCTURE OF MANAGEMENT OF MODERN CULTURAL PROCESSES

Balabanov Pavel Ivanovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: philosov416@kemguki.ru

Basalaeva Oksana Gennadyevna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: philosov416@kemguki.ru

Zauervayn Larisa Teodorovna, PhD in Philosophy, Director of Branch of Central School of Music at Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: L.Zauervain@cmsmoscow.ru

Culture is primary in relation to society, and society is secondary in relation to culture and nature. Culture is both an object and a subject of self-government.

In a broad sense, management is understood as the function of organized systems of various nature (biological, social, technical), which ensures the preservation of their certain structure, maintenance of the mode of activity, implementation of the program, and the goals of activity. Community management or social management is a multifaceted activity that is implemented in various forms. Management in the form of a plan is characteristic of the Soviet period (USSR). The forms of programs and projects are basic for the post-Soviet period (Russian Federation). In certain periods, the so-called “manual control” was carried out, which is characteristic of crisis situations.

In terms of content, such forms of cultural management as a plan, program and project are largely identical, since aimed at preserving and developing the multinational culture of Russia. However, in terms of means and in terms of technology, these forms are different.

Among the forms of social management, a worthy place is occupied by social design, which is reduced to the process of developing a project, forms of concretization of management, to a directive determination of the future state of a specific object of the subject environment within the framework of a specific program and plan.

In other words, the object is culture, and its complexity is determined by the content of these forms of management. And these forms – the plan, the program and the project – act as a technology for managing the object: culture.

Any process, including the management process in general on the one hand, and in its specificity, in its determination, on the other, always have a certain initial state, a certain starting point of reference. In the

case of cultural management, the term “social order” is used, which originally functioned within the activities of cultural management, i.e. within the plan, the program, and then acquired the status of a general regulator of the very activity of managing culture – in the project.

Keywords: culture, project activities, socio-cultural design, social order, cultural policy.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-78-86

Культура первична относительно общества, а общество вторично по отношению к культуре и природе. Культура является и объектом, и субъектом самоуправления.

В широком смысле, под управлением понимают функцию организованных систем различной природы (биологических, социальных, технических), обеспечивающую сохранение их определенной структуры, поддержание режима деятельности, реализацию программы, цели деятельности. Управление обществом, или социальное управление является многогранной деятельностью, которая реализуется в различных формах. Управление в формах плана характерно для советского периода (СССР). Формы программ и проектов являются основными для постсоветского периода (Российская Федерация). В определенные периоды осуществлялось так называемое «ручное управление», характерное для кризисных ситуаций.

В содержательном плане такие формы управления культурой, как план, программа и проект во многом тождественны, так как направлены на сохранение и развитие многонациональной культуры России. Однако по средствам и в технологическом плане данные формы различны.

Среди форм социального управления достойное место занимает социальное проектирование, которое сводится к процессу разработки проекта, форм конкретизации управления, к директивному определению будущего состояния конкретного объекта предметной среды в рамках определенной программы и плана.

Иными словами, объект – культура, и его сложность определяется содержанием указанных форм управления. А эти формы – план, программа и проект выступают в качестве технологии управления объектом – культурой.

Любой процесс, в том числе и процесс управления, в общем и целом, с одной стороны, и в своей конкретике, в своей детерминации – с другой, всегда имеют некое начальное состояние, некую начальную точку отсчета. В случае управления культурой используется термин «социальный заказ», который изначально функционировал внутри деятельности по управлению культурой, то есть внутри плана, программы, а затем обрел статус всеобщего регулятора самой деятельности по управлению культурой – в проекте.

В каждом фрагменте бытия, если он в достаточной степени отделен от окружающего мира и в тенденции упорядочен, наблюдаются либо процессы самоорганизации, либо самоуправления (саморегуляции), либо управления. Первые присущи (в совокупности) природе, обществу и культуре. Вторые, как правило, культуре в целом. Третьи в основном обществу. Таким образом, культура первична относительно общества, а общество вторично по отношению к культуре и природе. Поэтому процессы самоуправления выступают общими, а процессы управления – частным случаем общего. Культура является и объектом, и субъектом самоуправления. В случае с обществом объектом является само общество, а субъектом – некая общественная элита, часто презентующая себя посредством отдельных личностей и индивидов (например: вождей, царей, императоров, президентов, членов правительства и т. п.). Поскольку только христианство создало основу феномена личности, то до христианства представители правящих элит являлись, скорее всего, индивидами, нежели личностями.

Очевидно, что декларированный способ осмысления культуры и общества обусловливает несколько иное отношение к заявленной теме, прежде всего, в вопросах: «Что считать управлением обществом и культурой?», «В какой форме это управление должно осуществляться?» и т. п.

В основе ответов на поставленные вопросы лежит интерпретация соотношения культуры и общества в генетическом аспекте, а именно, что является первичным – культура или общество? Мнения ученых относительно решения данного вопроса расходятся. Одни считают первичной культуру, а другие – общество. Данный вопрос имеет прямое отношение не только к науке, но и

к практике. В первом случае первичность культуры, ее динамика составляют фундамент общественных отношений и прогрессивного развития общества (будь оно эволюционным или революционным). Во втором случае, если первичны общественные взаимодействия (отношения) и их эволюция (или революция), то они детерминируют динамику культурных процессов.

Данная интерпретация человеческой истории не оппонирует материалистическому пониманию исторического процесса в философии марксизма, а, скорее, дополняет ее. В материальную культуру в качестве важнейшего элемента входит способ ее производства и производства самого человека, а в духовную культуру, включающую совокупность идей, норм, идеалов, ценностей, неизбежно входит способ их производства, который не учитывается во всей полноте в философии марксизма, оставляя его исследование на будущее философии, социологии, психологии, культурологии. Поэтому данную интерпретацию взаимоотношения культуры и общества можно охарактеризовать как культурологическую и дополнительную к пониманию истории человека в марксизме.

Исследование по данной проблеме и его результаты являются достаточно перспективными. Так, например, уже активно формируются представления о волновых процессах в культуре и обществе [4, с. 119]. В отечественной культурологии концепция волновых процессов в культуре и обществе представлена Э. А. Орловой [13, с. 381]. Российским культурологом изложена суть волновой концепции применительно к культуре и обществу, затрагивающая изменчивость социокультурных объектов, в форме волнообразного процесса, который складывается как повторяющаяся последовательность набора определенных фаз или состояний [4, с. 119]. Исследуя волновые процессы в различных сферах: экономической, политической, технологической, научно-исследовательской, Э. А. Орлова считает перспективным распространение волнового подхода на другие области социокультурной жизни.

Приведенные автором волновые процессы позволяют говорить о волновом характере культурных систем. Такие культурные системы можно назвать «волновым пакетом».

Волновая концепция в настоящее время находится в стадии разработки, но у нее, по признанию ряда ученых, хороший эвристический потенциал [6, с. 105].

Хронологические рамки данной статьи ограничены культурно-историческим представлением о современности. В научной литературе существуют различные концепции современности, а именно:

а) современность как эпоха массовой цивилизации/культуры; ее начало относится к 20–30-м годам XX века [10, с. 4, 7];

б) современность в контексте теорий модернизации; в этом случае начало современного этапа истории восходит к 50-м годам XX века [1];

в) современность как историческая ситуация, то есть начало современного исторического этапа соотносится с определенным историческим событием; отсчет современной ситуации следует начинать с 1991 года, с распада СССР и социалистического лагеря. «Изменения, связанные с этими событиями, затронули не только страны бывшего социалистического лагеря, они привели к новой конфигурации в мире, что отмечают все аналитики. Возникла иная историческая ситуация по сравнению с той, которая существовала после Второй мировой войны» [1].

Существуют и другие концепции современности. Например, в контексте повседневности. Краткий анализ понятия «современность» позволяет зафиксировать наиболее распространенные концепции современности, способствующие раскрытию темы данной статьи, а именно, подход, определяющий отсчет современности с 1991 года.

Вышеприведенные предварительные замечания о характере взаимоотношений культуры и общества, о культурных волнах, о характере представлений феномена «современность» являются условиями рационального обсуждения темы данной статьи. Еще одним условием выступает интерпретация управления социальными системами.

В широком смысле, под управлением понимают функцию организованных систем различной природы (биологических, социальных, технических), обеспечивающую сохранение их определенной структуры, поддержание режима деятельности, реализацию программы, цели деятельности. Социальное управление как «воздействие на общество с целью его упорядочения, сохранения качеств, специфики, совершенствования и развития есть свойство любого общества,

вытекающее из его системной природы, общественного характера труда, необходимости общения людей в процессе труда и жизни, обмена продуктами их материальной и духовной деятельности» [15].

Управление в России с 20-х годов XX века по 20-е годы XXI века осуществлялось и осуществляется в различных формах. Управление в формах плана характерно для советского периода (СССР). Формы программ и проектов являются основными для постсоветского периода (Российская Федерация). В определенные периоды осуществлялось так называемое «ручное управление», характерное для кризисных ситуаций. Ограничимся рассмотрением двух аспектов управления сферой культуры в современной России: 1) обзором проекта как способа управления; 2) обзором проекта в качестве метода управления.

Управление обществом, или социальное управление является многогранной деятельностью, которая, как отмечалось выше, реализуется в различных формах. Этот факт требует для своего пояснения привлечение философии и науки. Как отмечал известный советский и российский ученый Ж. Т. Тощенко, с одной стороны, разработка проблем социального управления, планирования и прогнозирования позволяла включить в сферу научного анализа и последующего исследования полученных результатов достаточно широкий круг вопросов о средствах регулирования социальных процессов. С другой стороны, появилась возможность вскрыть новые горизонты более глубокого и более научно обоснованного решения актуальных проблем по осуществлению целенаправленного управления и планирования в обществе [14, с. 15–16]. Среди форм социального управления достойное место занимает социальное проектирование, которое сводится к процессу разработки проекта, форм конкретизации управления, к директивному определению будущего состояния конкретного объекта среды (преимущественно предметной) в рамках определенной программы и плана.

Приведенные интерпретации социального управления и социального проектирования, сформулированные в последней трети XX века, свидетельствуют о понимании необходимости расширения сферы социального управления для развития общества, но содержательная сторона данного вопроса не получила достойного продолжения. Она была нивелирована негативными политическими процессами, инициированными М. С. Горбачевым. В постсоветский период понимание того, что социальное проектирование, является важнейшим элементом социального управления, получило дальнейшее развитие. При наличии разнообразных трактовок определения и сущности социального проектирования остановимся на одной из наиболее известных. Социальное проектирование – это конструирование индивидом, группой или организацией действия, направленного на достижение социально значимой цели и локализованного по месту, времени и ресурсам [9, с. 7]. При этом социальный проект является инструментом социальных изменений, который основывается на природном человеческом свойстве конструировать реальность. «Такое конструирование в очень малой степени произвольно, оно осуществляется в рамках данной культуры, данной системы общественных отношений, ценностей и норм данного сообщества людей» [9, с. 8]. С подобной интерпретацией проектирования можно согласиться, но с учетом нескольких уточнений.

Во-первых, следует расширить представления о субъекте проектирования до политического субъекта, в том числе и государства, а также до социального субъекта как такового, выражающего свою потребность и свою волю через референдумы, различного уровня голосования, социальную (народную) экспертизу и т. п.

Во-вторых, необходимо подчеркнуть творческий характер процесса конструирования.

Таким образом, в общем плане можно согласиться с концепцией социального проектирования как формы управления обществом и культурой, с учетом понимания того, что в каждой сфере социальной деятельности данная концепция приобретает свои особенности, в том числе и в культуре. В содержательном плане такие формы управления культурой, как план, программа и проект, во многом тождественны, так как направлены на сохранение и развитие многонациональной культуры России. Однако по средствам и в технологическом плане данные формы различны. Известный болгарский исследователь М. Марков выделяет два необходимых условия для технологизации любого процесса. «Первое: сам процесс должен иметь такую степень сложности, которая позволяла бы и требовала расчленение его на относительно обособленные части. Следовательно,

потребность в создании технологии диктуется, прежде всего, самим объектом, степенью его сложности. Второе: изыскание средств, которые позволили бы так систематизировать действия субъекта, чтобы максимальный эффект достигался при минимуме усилий» [10, с. 44]. Иными словами, объект – культура, и его сложность определяется содержанием указанных форм управления. А эти формы – план, программа и проект выступают в качестве технологии управления объектом – культурой.

Любой процесс, в том числе и процесс управления, в общем и целом, с одной стороны, и в своей конкретике, в своей детерминации – с другой, всегда имеют некое начальное состояние, некую начальную точку отсчета. В случае управления культурой используется термин «социальный заказ», который изначально функционировал внутри деятельности по управлению культурой, то есть внутри плана, программы, а затем обрел статус всеобщего регулятора самой деятельности по управлению культурой – в проекте.

Социальный заказ в проектировании амбивалентен, то есть выступает как его внутренний элемент, и в то же время, на современном этапе, приобретает характер внешнего условия и актора осуществления проектирования в сфере культуры. Естественно, что у него различные функции как в первом, так и во втором случае. В первом случае доминирующей среди остальных выступает регулятивная функция, то есть определяющая характер активности субъекта проектирования – творческий или рутинный и технологию проектных процедур – деятельностную, процессную и т. п. Следующая функция – дискриптивная, то есть описывающая осмысленность социального заказа, границы его содержания и т. п. Во втором случае доминирующей функцией среди остальных выступает коммуникативная, то есть связующая потребности культуры и общества с возможностями проектирования решать социокультурные проблемы [7, с. 27].

Указанные функции социального заказа в формах управления культурой чаще всего не дифференцируются, что является свидетельством либо игнорирования возможностей проектной деятельности, либо традиционной приверженностью к плановому методу управления. Поэтому в планах, программах и проектах социальный заказ представлен в достаточно аморфной форме, не кристаллизован. В силу этого факта возможности проектного управления значительно снижены. При плановом подходе, характерном для советской эпохи, социальный заказ инициировался и приобретал конкретные формы в решениях партийных съездов КПСС, а затем реализовывался через Госплан в экономической, политической, культурной жизни страны. В постсоветский период социальный заказ отражен в распоряжениях Президента РФ и Правительства РФ в таких формах социального управления, как программа и проект. Здесь социальный заказ представлен посредством паспортов программ и проектов. В паспортах изложены цели и задачи, определены сроки выполнения, указаны ответственные и т. п. Иными словами, по форме программа и проект незначительно отличаются, то есть регулятивная функция реализуется в достаточной степени, дискриптивная функция представлена недостаточно. Так, в дополнительной информации п. 6 Паспорта Национального проекта «Культура» (1 января 2019 – 31 декабря 2024) [12] утверждается, что основная идеология проекта – это обеспечение максимальной доступности к культурным благам, что позволит гражданам как воспринимать культурные ценности, так и участвовать в их создании. Трудно согласиться, что подобная задача является идеологической, разве что в совсем узком смысле термина «идеология». Это лишь небольшое замечание к содержанию Нацпроекта. Оно в большей степени относится не к содержанию, а нацеливает на необходимость придать социальному заказу проектную самостоятельную форму. В большинстве программ и проектов социальный заказ является дополнением или разъяснением. Следует обратить внимание на то, что эта мысль все более укрепляется в сознании современных управленцев. Примером этому может служить федеральный закон № 189-ФЗ от 13 июля 2020 года «О государственном (муниципальном) социальном заказе на оказание государственных (муниципальных) услуг в социальной сфере». К сожалению, в данном законе не определяется содержание понятия «социальный заказ», что, естественно, уменьшает эффективность функционирования данного понятия. Его содержание в значительной степени, по-видимому, следует определять из контекста. Так, в статье 2, п. 2 указанного закона социальный заказ трактуется как документ, устанавливающий основные показате-

ли, характеризующие качество оказания государственных (муниципальных) услуг в социальной сфере и (или) объем оказания таких услуг в количественном выражении, категории потребителей таких услуг, а также содержащий указание на способ определения исполнителя государственных (муниципальных) услуг в социальной сфере, обеспечивающий государственные гарантии реализации прав граждан на получение государственных (муниципальных) услуг [16]. Уточнения требует тот факт, что в статье 6, в части 2–4 и в части 5, п. 5 определяется порядок (правила) формирования и утверждения социального заказа государственными (муниципальными) органами. В этом случае, по-видимому, трактовки социального заказа для государственных и муниципальных органов власти как регуляторов жизнедеятельности людей в государстве вполне достаточно, но для культурологии и философии – здесь открытое дискуссионное пространство. Иными словами, регулятивная и дискриптивная функции социального заказа указаны на вполне достаточном уровне. Коммуникативная функция требует дальнейшей проработки, особенно применительно к проектированию как форме социального управления. Поскольку связи между различными видами проектирования осуществляются через трансляцию ценностей и методов, а также посредством внутрикоммуникационных отношений в обществе и культуре через социальные и культурные институты [5, с. 38]. Узость интерпретации субъекта проектирования, то есть признание субъектами только государства и муниципалитетов понижает уровень социального творчества в социальном управлении. Еще одним «сковывающим» элементом социального творчества выступает, несомненно, господствующая в постсоветской России либеральная буржуазная идеология, характерная для российского капитализма образца начала XXI века.

Достаточно адекватной трактовкой социального заказа в сфере проектирования может быть его интерпретация как особой сферы духовно-практической деятельности в проектировании, содержащая следующие элементы:

1. Осознание исторической необходимости возникшей проблемной ситуации в конкретной сфере жизнедеятельности человека, то есть ее объективированный характер.

2. Наличие проектно-преобразовательной установки, то есть осознания того, что решение проблемной ситуации требует обязательного внесения определенных изменений в сложившуюся локальную структуру общественных отношений, окружающую природу, личностную структуру индивида. Иными словами, «безболезненного» проектирования не существует.

3. Механизмы трансляции содержания проблемной ситуации из конкретной сферы общественной жизни в систему проектировочной деятельности, включая способы перевода с обыденного языка на язык проектировщика.

4. Нормирование цели.

5. Обращение к мотивационной сфере субъекта проектирования.

6. Социокультурные нормы и ценности.

7. Знание о допустимых границах вносимых изменений в природу, общество, человека.

8. Прогноз и планирование результатов проектирования.

9. Избранная технология проектирования, применительно к конкретной сфере жизнедеятельности, в рамках которой совершаются проектные процедуры [3, с. 194].

Представленная таким образом интерпретация социального заказа достаточно эффективно может быть использована в проектировании в сфере культуры. Проектные процедуры в сфере культуры могут служить в разных областях, например, в культурной политике, на что справедливо указывает ряд авторов. «Под проектной деятельностью в сфере культуры понимается организационно-управленческая активность субъектов культурной политики, направленная на разработку комплекса мероприятий, способствующих эффективному решению актуальных проблем культуры в условиях определенных временных рамок» [8, с. 3]. В свою очередь, культурная политика – это система действий, осуществляемых органами государственной власти и общественными институтами, направленных на поддержку, сохранение и развитие отраслей культуры на основе присущей обществу системы ценностей [2, с. 38]. В зависимости от положения в системе: производство – отбор – сохранение – распространение – восприятие культурных ценностей – можно выделить определенные субъекты культурной жизни, способные воздействовать на различные фазы соответствующего процесса [2, с. 50].

В рамках интерпретации культурной политики важно указание на наличие в ее структуре действий элементов духовно-практической деятельности: «производство культурных ценностей», «их отбор», «сохранение культурных ценностей», «их распространение», «восприятие культурных ценностей», что имеет непосредственное отношение к содержанию социального заказа. Общеизвестно, что в современной России государство, располагающее не только наибольшим объемом ресурсов, но и разнообразными управленческими структурами, способными влиять на различные сегменты культурной жизни наиболее заметным и эффективным образом, занимает монопольное положение, что существенно затрудняет решение задачи повышения эффективности оказываемых населению социально-культурных услуг. Поэтому важность процесса демонополизации определяется возможностью создания условий для развития частного предпринимательства в сфере культуры посредством применения социального заказа на региональном уровне. Это, в свою очередь, повысит значимость эффективности региональной культурной политики.

Литература

1. Алфёров А. А. Современность: два среза понятия [Электронный ресурс] // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2011. – № 3. – URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Alferov_Modernity (дата обращения: 21.10.2020).
2. Астахов О. Ю., Басалаева О. Г., Двуреченская А. С. Субъекты и объекты государственной культурной политики: стратегическое партнерство для сохранения и развития культуры Российской Федерации // Культура России, основанная на знаниях: традиции и инновации подготовки кадров в сфере культуры и искусства. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2019. – С. 38–58.
3. Балабанов П. И. Философско-методологические основы проектирования: дис. ... д-ра филос. наук. – Томск, 1992. – 410 с.
4. Балабанов П. И., Басалаева О. Г. Картина мира в культуре и науке. – Кемерово: Полиграф, 2014. – 268 с.
5. Балабанов П. И., Басалаева О. Г. Культурологический и деятельностный аспекты социокультурного проектирования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 38–42.
6. Басалаева О. Г. Социально-философские аспекты взаимосвязи информационной и культурной картин мира: дис. … канд. филос. наук. – Кемерово, 2012. – 199 с.
7. Басалаева О. Г., Балабанов П. И. Особенности процессов коммуникации в науке, культуре и обществе // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – Кемерово. – 2015. – № 32(3). – С. 127–132.
8. Булавина Д. М. Проектная деятельность в сфере культуры как механизм реализации культурной политики: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – М., 2007. – 167 с.
9. Луков В. А. Социальное проектирование. – М.: Флинта, 2016. – 239.
10. Марков М. Технология и эффективность социального управления. – М.: Прогресс, 1982. – 267 с.
11. Найдорф М. И. «Современность» и массовая цивилизация // Вопросы культурологии. – 2010. – № 2. – С. 4–10.
12. Национальный проект «Культура» [Электронный ресурс]. – URL: https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project (дата обращения: 29.10.2020).
13. Орлова Э. А. Культурная (социальная) антропология. – М.: Академический проект, 2004. – 479 с.
14. Тощенко Ж. Т., Аитов Н. А., Лапин Н. И. Социальное проектирование. – М.: Мысль, 1982. – 254 с.
15. Управление [Электронный ресурс] // Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – URL: http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/philosophical/articles/553/upravlenie.htm. (дата обращения: 29.10.2020).
16. Федеральный закон от 13 июля 2020 года № 189-ФЗ «О государственном (муниципальном) социальном заказе на оказание государственных (муниципальных) услуг в социальной сфере» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_357066 (дата обращения: 29.10.2020).

References

1. Alferov A.A. Sovremennost’: dva sreza ponyatiya [Modernity: two sections of the concept]. *Znanie. Ponimanie. Umenie: informatsionno-gumanitarnyy portal [Knowledge. Understanding. The ability. Information and humanitarian portal]*, 2011, no. 3. (In Russ.). Available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Alferov_Modernity (accessed 21.10.2020).
2. Astakhov O.Yu., Basalaeva O.G., Dvurechenskaya A.S. Sub”ekty i ob”ekty gosudarstvennoy kul’turnoy politiki: strategicheskoe partnerstvo dlya sokhraneniya i razvitiya kul’tury Rossiyskoy Federatsii [Subjects and objects

of State cultural policy: strategic partnership for the preservation and development of culture of the Russian Federation]. *Kul'tura Rossii, osnovannaya na znaniyakh: traditsii i innovatsii podgotovki kadrov v sfere kul'tury i iskusstva [Russian Culture based on knowledge: traditions and innovations of training in the field of culture and art]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2019, pp. 38-58. (In Russ).

3. 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.).
4. Balabanov P.I., Basalaeva O.G. *Kartina mira v kul'ture i nauke [World-view in culture and science]*. Kemerovo, Poligraf Publ., 2014. 268 p. (In Russ).
5. Balabanov P.I., Basalaeva O.G. Kul'turologicheskiy i deyatel'nostnyy aspekty sotsiokul'turnogo proektirovaniya [Cultural and activity aspects of socio-cultural designing]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 38-42. (In Russ).
6. Basalaeva O.G. *Sotsial'no-filosofskie aspekty vzaimosvyazi informatsionnoy i kul'turnoy kartin mira: dis. ... kand. filos. nauk [Social and philosophical aspects of the interconnection between information world view and cultural world view. Diss. of PhD in Philosophy]*. Kemerovo, 2012. 24 p. (In Russ).
7. Basalaeva O.G., Balabanov P.I. Osobennosti protsessov kommunikatsii v nauke, kul'ture i obshchestve [Features processes of communication in science, culture and society]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 32(3), pp. 127-132. (In Russ).
8. Bulavina D.M. *Proektnaya deyatel'nost' v sfere kul'tury kak mekhanizm realizatsii kul'turnoy politiki: dis. ... kand. kul'turologii [Project activity in the sphere of culture as a mechanism for implementing cultural policy. Diss. of PhD in culturology]*. Moscow, 2007. 167 p. (In Russ).
9. Lukov V.A. *Sotsial'noe proektirovanie [Social engineering]*. Moscow, Flinta Publ., 2016. 239 p. (In Russ).
10. Markov M. *Tekhnologiya i effektivnost' sotsial'nogo upravleniya [Technology and efficiency of social management]*. Moscow, Progress Publ., 1982. 267 p. (In Russ).
11. Naydorf M.I. "Sovremennost'" i massovaya tsivilizatsiya ["Modernity" and mass civilization]. *Voprosy kul'turologii [Questions of cultural studies]*, 2010, no. 2, pp. 4-10. (In Russ).
12. *Natsional'niy proekt "Kul'tura" [The national project "Culture"]*. (In Russ.). Available at: https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project (accessed 29.10.2020).
13. Orlova E.A. *Kul'turnaya (sotsial'naya) antropologiya [Cultural (social) anthropology]*. Moscow, Akademicheskiy proekt Publ., 2004. 479 p. (In Russ).
14. Toshchenko Zh.T., Aitov N.A., Lapin N.I. *Sotsial'noe proektirovanie [Social design]*. Moscow, Mysl' Publ., 1982. 254 p. (In Russ).
15. Upravlenie [Control]. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Encyclopedic dictionary of philosophy]*. (In Russ.). Available at: http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/philosophical/articles/553/upravlenie.htm (accessed 29.10.2020).
16. *Federal'niy zakon ot 13 iyulya 2020 goda № 189-FZ "O gosudarstvennom (munitsipal'nom) sotsial'nom zakaze na okazanie gosudarstvennykh (munitsipal'nykh) uslug v sotsial'noy sfere" [Federal Law No. 189-FZ of July 13, 2020 "On the State (Municipal) Social Order for the Provision of State (Municipal) Services in the Social Sphere"]*. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_357066 (accessed 29.10.2020).

УДК 571.54

РОЛЬ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА

Ткачук Александр Юрьевич, аспирант, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: yuglagne@mail.ru

Сегодня цифровые технологии обусловливают преобразования всех сфер жизнедеятельности человека на мировом и локальном уровнях. Тенденции развития глобальной экономики все больше зависят от цифровизации и внедрения технологических инноваций. Культурные индустрии стали неотъемлемой частью этого процесса и движущей силой развития во многих странах. Исследование куль-

турных индустрий позволяет по-новому взглянуть на отношения экономики и культуры. В РФ изучение сферы культурных индустрий долгое время не выходило за пределы научного дискурса. Несмотря на научную разработанность, большое количество работ на эту тему, государство только в последние годы начало уделять этому вопросу должное внимание. Вопросы технологического, культурного, экономического взаимодействия в РФ становятся все более обсуждаемыми в общественной, политической сферах. Построение новой технологической экономики требует привлечения государственных, бизнес- и творческих ресурсов, тщательной разработки путей ее функционирования в новых условиях. В статье автором рассматриваются вопросы культурных индустрий. Дано определение и обозначены сферы деятельности, входящие в культурные индустрии, показана роль и влияние культурных индустрий на развитие социокультурных процессов в международном и региональном масштабах.

Ключевые слова: культура, музыкальная культура, культура Бурятии, рэп-музыка, творческие индустрии, культура регионов.

THE ROLE OF CULTURAL INDUSTRIES IN THE FORMATION OF THE MUSICAL CULTURE OF THE REGION

Tkachuk Aleksandr Yuryevich, Postgraduate, East Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: yuglagne@mail.ru

Currently, digital technologies cause transformations in all spheres of human life at the global and local levels. Trends in the global economy are increasingly dependent on digitalization and the introduction of technological innovations. Cultural industries have become an integral part of this process and a driving force for development in many countries. The study of cultural industries allows us to take a look at the relationship between economy and culture. In the Russian Federation, the study of the sphere of cultural industries for a long time did not leave the limits of scientific discourse. Despite the scientific development and a large amount of works on the topic of creative industries, the state only in recent years began to pay attention to this issue. Issues of technological, cultural, and economic cooperation in the Russian Federation are becoming more and more discussed in the public and political spheres. Building a new technological economy requires the involvement of state, business and creative resources, careful development its functioning in new conditions. In the article, the author considers the issues of cultural industries. The author defines and identifies the spheres of activity included in the cultural industries, shows the role and influence of cultural industries on the development of socio-cultural processes on an international and regional scale. The potential of creative industries in the region and the factors of the creative sector on the rest of the economy are considered. The influence of cultural industries on the processes of preserving and translating traditional, national culture through modern cultural practices and art forms.

Keywords: culture, musical culture, culture of Buryatia, rap music, creative industries, culture of regions.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-86-91

Культура играет огромную роль в развитии общества, а в последнее время все больше проявляется уверенность, что именно от развития уровня культуры будет зависеть состояние общества, определяющим фактором которого становится внедрение цифровых технологий, обусловивших масштабные преобразования. В российском обществе актуальными и наиболее обсуждаемыми являются проблемы возможности технологического и культурного взаимодействия. Президент РФ В. В. Путин в своих выступлениях отмечал необходимость ускорения цифровой трансформации, возможность бесплатного доступа к социально-значимым интернет-ресурсам (см. [4]), недопущения цифрового неравенства, в том числе и в области культуры (см. [5]).

Культурным феноменом XX века стало развитие нового беспрецедентного явления – культурных индустрий. Такие условия, как развитие экономики, улучшение уровня жизни, рост плате-

жеспособного населения, доступность продуктов массовой культуры, привели к спросу широких масс на произведения искусства. Удовлетворить его могли только технические отрасли создания и распространения культурных продуктов на широкую аудиторию.

Термин «культурная индустрия» впервые был предложен М. Хоркхаймером, Т. Адорно для описания новых явлений в развитии искусства XX века в условиях капитализма. Отметим, что учеными в работе «Диалектика просвещения. Философские фрагменты» давалась достаточно негативная оценка трансформаций, происходящих в сфере искусства (см. [9]). Начиная с 1970-х годов исследования в области культурных индустрий осуществлялись в более позитивном ключе, в языковое пространство вошло употребление понятия «индустрия» во множественном числе.

Несмотря на большой корпус научных исследований, открытыми остаются вопросы, что именно входит в сферу культурных индустрий, каковы их функции, взаимодействие государства и коммерческого сектора в их формировании и развитии. А. Я. Флиер отмечает, что «культурные индустрии представляются важной формой культурного производства со своей выраженной функцией: обеспечивать массовое распространение типовых культурных образцов, выполненных в более или менее стандартных формах по стандартным технологиям, но – главное – соответствующих стандартным идеологическим задачам» [8]. В целом нет четких границ, что именно должно входить в сферу культурных индустрий, но многие авторы и исследователи согласны, что основными компонентами культурных индустрий являются, например, реклама, дизайн, мода, программное обеспечение, музыка, литература, игры [2]. И государство, и бизнес заинтересованы в их развитии. Вице-президент Торгово-промышленной палаты РФ М. А. Фатеев отмечает, что инструменты взаимодействия власти и бизнеса в этой области только зарождаются и прорабатываются [7].

Технологические изменения, оказывающие глубокое воздействие на сущность культурных продуктов, на процессы производства культурных индустрий и их потребления, произошли на рубеже XX–XXI веков. Компьютерные технологии, видео- и аудиопродукты, появление и развитие всемирной сети Интернет – все это стало не только местом потребления искусства, но и ведущей площадкой для культурного обмена и главным фактором развития цифровой экономики и культурных индустрий.

В настоящее время культурные индустрии оказывают значительное влияние на социокультурные изменения. Например, они «оказывают сильное влияние на уровни занятости и по мере роста могут частично вбирать в себя рабочую силу, освободившуюся в других, пришедших в упадок, отраслях» [6, с. 189]. Так, например, музыкальная индустрия включает в себя создателей музыки (композиторы, авторы, исполнители, звукорежиссеры) и не участвующих непосредственно в творческом процессе (издатели, дистрибьютеры, промоутеры). Продукты культурных индустрий обладают определенной спецификой: «культурные товары и услуги предполагают креативность при их производстве, в определенной степени воплощают интеллектуальную собственность и передают символическое значение. Такое определение, в свою очередь, позволяет определить отдельные индустрии в соответствии с их специфическим культурным продуктом (например, музыкой)» [6, с. 158]. Изобразительное, театральное, музыкальное, хореографическое искусство, литературу, кино, анимацию, компьютерные игры и другие формы и виды можно рассматривать как отдельную индустрию.

Принимая условия функционирования культурных индустрий, следует учитывать, какое влияние они могут оказывать. С одной стороны, импортированная культурная продукция несет в себе определенные символические послания, которые могут вызывать разрушение традиционных культур, подрыв ценностных основ самосознания и самоидентификации народов. С другой – развитие культурных индустрий может стать дополнительным фактором экономического роста, улучшения имиджа региона, повышения привлекательности региона в сфере туризма и т. д. «Местный» культурный продукт может выйти на мировую арену, став интернациональным явлением. Ярким примером могут служить различные музыкальные направления. Во многих странах, не являющихся лидерами рынка, производство локальной музыкальной продукции переросло в экономическую индустрию с широкой

сетью музыкальных площадок и живых выступлений, созданием национального радиовещания, студий звукозаписи и обусловило возможность выхода на международный музыкальный рынок. Многие локальные музыкальные направления не просто получили международное признание, но на долгие годы и десятилетия стали господствующими в мировой музыкальной культуре.

Такие тенденции прослеживаются в джазовой музыке, в рок-н-ролле, рок-музыке, рэп-музыке. В латиноамериканской музыкальной культуре самой масштабной считается бразильская. На музыкальном рынке в Юго-Восточной Азии доминирует Тайвань. Возможно, самым известным примером распространения локального музыкального направления является музыка регги. Возникнув на острове Ямайка в 1960-х годах, в течение следующих десяти лет жанр стал популярным во всем мире. В музыкальной культуре выделяется много центров, пересекающихся и конкурирующих с англо-американской музыкальной индустрией (латиноамериканские, арабские, азиатские, индийские). Производство музыкального продукта, в отличие от кинопроизводства, требует меньше вложений и, соответственно, является более доступным, но не менее качественным.

Традиционная музыкальная культура в современной интерпретации сформировалась в специфическую категорию музыки, называемой «музыка народов мира» (World Music), или «этническая музыка». Эта музыка, зародившаяся в разных частях мира, представляет множество жанров и стилей, соответствующих культурному разнообразию своего региона. Производством и развитием этнической музыки занимаются, как правило, независимые региональные звукозаписывающие компании и продюсеры. Исполнители этно-музыки не известны широкой аудитории, несмотря на то, что являются «имиджевыми» проектами, репрезентирующими культуру своего региона. Культурные индустрии (фестивали, конкурсы, иные мероприятия) значительно расширяют возможности региональной музыки: развитие креативного кластера, производство музыкальной продукции, концертная деятельность, создание видеоконтента, музыкальный маркетинг и т. д.

Сохранение культурной и национальной идентичности является приоритетным условием развития любого общества. Россия – многонациональное государство, в котором каждый этнос имеет множество уникальных культурных явлений, обладающих огромным потенциалом формирования региональных культурных индустрий. Не является исключением в этом плане и Республика Бурятия. «Особенности географического положения обусловили уникальность и самобытность бурятской культуры, что было напрямую связано с непрекращавшимися историко-культурными взаимовлияниями между различными культурами, находящимися на пересечении цивилизаций Востока и Запада» [1, с. 74]. Такие виды искусства, как кино, танец, музыка, наиболее востребованы у широких слоев населения республики. Будучи самыми массовыми видами искусства, они лучше всего представлены в сфере культурных индустрий, акцентируя внимание на специфике и уникальности бурятской культуры, способствуя сохранению и трансляции национальной культуры, традиционных ценностей, символических кодов и т. д.

Так, бурятский кинематограф неоднократно подтверждал интерес к национальной культуре со стороны российского зрителя и западного сообщества. Короткометражный фильм режиссера Б. Дышенова «Улыбка Будды» получил премию «Хрустальный медведь» на Берлинском кинофестивале в 2009 году, фильм «Наказ матери» вошёл в программу Каннского кинофестиваля в 2012 году. В 2019 году на Московском международном кинофестивале показали картину «Шарнохой – жёлтый пёс».

Большую известность за пределами региона имеет Бурятский государственный национальный театр песни и танца «Байкал». За все время своего существования театр активно гастролирует по России, Азии и Европе. Постановки театра «Байкал» были представлены в рамках международных фестивалей и гастрольных туров в Германии, Франции, Италии, Португалии, Норвегии, Японии, Китае, Монголии, странах СНГ. В 2017 году театр победил во Всероссийском телевизионном проекте «Танцуют все!» на канале «Россия-2».

Наиболее популярным музыкальным жанром среди молодежи является рэп на бурятском языке. Творчество группы «Хатхур Зу» и Alihan Dze активно распространяется через Интернет и набирает миллионные просмотры на YouTube [3].

Их музыкальный продукт включает в себя звучание бурятских музыкальных инструментов и мелодий, видеоклипы – компоненты национальной культуры: юрту, костюмы, народные танцы, природно-ландшафтные зоны Байкала, Саян, степи и тайги. Музыканты используют мультимедийные технологии в процессах звукозаписи и видеосъемки, а также современные средства коммуникации с аудиторией и актуальные технологии медиамаркетинга. В рамках культурных индустрий музыкальный продукт рэп-музыки становится все более востребованным. Рэп-исполнители давно уже преодолели региональные масштабы, активно участвуют во всероссийских и международных музыкальных мероприятиях. В разное время музыканты гастролировали по Монголии и Китаю.

Многие музыкальные, танцевальные и кинопроекты создаются на независимой основе, имеют широкую аудиторию, что подтверждает огромный потенциал развития культурных индустрий в республике. Создание региональных культурных проектов решает различные социокультурные задачи, а технологии современных способов реализации культурных проектов отвечают последним веяниям современности и специфическим условиям их воплощения в контексте региональной экономики. Это может служить примером того, как этнические компоненты интегрируются в формате культурных индустрий, способствуя привлечению внимания к экономическим, социальным, культурным аспектам на разных уровнях взаимодействия и в разных сферах, например, туризме. Все это будет способствовать развитию имиджа региона, формированию национального бренда и т. д.

Таким образом, можно предположить, что сфера культурных индустрий будет расширяться, оказывая огромное влияние на культуру потребителя и культурный продукт. В возрастающем межгосударственном соревновании многие страны используют культурные индустрии для формирования имиджа, престижа, привлекательности своего региона, эти факторы дают серьезные геополитическое и геоэкономическое преимущества. Музыкальная индустрия считается одной из самых перспективных отраслей современной экономики. В увеличивающейся интеграции музыкальной культуры и цифровых технологий возникают новые сферы приложения творческого потенциала человека и получения экономических и социальных благ. Развитие культурных индустрий может позволить сохранить культурное пространство, стать стимулом развития инновационных, новаторских проектов в социокультурной сфере, привлечь дополнительные рабочие места и положительно влиять на экономический потенциал региона и страны в целом.

Литература

1. Амгаланова М. В. Культурное наследие как фактор формирования национальной бурятской культуры в советский период // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 73–78.
2. Аналитические материалы 2016. В поисках новых ресурсов: креативная среда российских городов Омск, Тюмень, Томск, Оренбург, Ханты-Мансийск, Ноябрьск, Муравленко [Электронный ресурс]. – URL: http://rodnyegoroda.ru/upload/iblock/2ec/2eca0d8eae6d5bc78921211ac98c730d (дата обращения: 06.12.2020).
3. Дамбаева И. Рэпер Алихан Dze: Бурятская музыка на весь монгольский мир. «Байкал-Daily» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.baikal-daily.ru/news/16/214622 (дата обращения: 06.12.2020).
4. Минкомсвязь России продлила эксперимент по «Доступному Интернету» [Электронный ресурс]. – URL: https://digital.gov.ru/ru/events/39938 (дата обращения: 10.12.2020).
5. Путин поручил принять технологический законодательный пакет [Электронный ресурс]. – URL: https://ria.ru/20200115/1563439675.html (дата обращения: 10.12.2020).
6. Тросби Д. Экономика и культура. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. – 256 с.
7. Фатеев М. А. Бизнес и культура. Российская газета – Экономика Сибири № 261(8315) [Электронный ресурс]. – URL: https://rg.ru/2020/11/19/reg-sibfo/prevratitsia-li-sfera-kultury-v-kreativnuiu-industriiu-v-rossii.html (дата обращения: 10.12.2020).
8. Флиер А. Я. Культурные индустрии в истории и современности: типы и технологии [Электронный ресурс] // Знание. Понимание. Умение: информ. гуманитар. портал. – URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier_Cultural-Industries (дата обращения: 05.12.2020).
9. Хоркхаймер М. Адорно Т. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. – М.: Медиум, 1997. – 310 с.

References

1. Amgalanova M.V. Kul'turnoe nasledie kak faktor formirovaniya natsional'noy buryatskoy kul'tury v sovetskiy period [Cultural heritage as a factor in the formation of national Buryat culture in the Soviet period]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 36, pp. 73-78. (In Russ.).
2. *Analiticheskie materialy 2016. V poiskakh novykh resursov: kreativnaya sreda rossiyskikh gorodov Omsk, Tyumen, Tomsk, Orenburg, Khanty-Mansiysk, Noyabrsk, Muravlenko [Analytical materials 2016. In search of new resources: the creative environment of Russian cities Omsk, Tyumen, Tomsk, Orenburg, Khanty Mansiysk, Noyabrsk, Muravlenko]*. (In Russ.). Available at: http://rodnyegoroda.ru/upload/iblock/2ec/2eca0d8eae6d5bc78921211ac98c730d (accessed 06.12.2020).
3. Dambaeva I. *Reper Alikhan Dze: Buryatskaya muzyka na ves' mongol'skiy mir. "Baykal-Daily" [Rapper Alikhan Dze: Buryat music for the whole Mongolian world. "Baikal-Daily"]*. (In Russ.). Available at:https://www.baikal-daily.ru/news/16/214622 (accessed 06.12.2020).
4. *Minkomsvyaz' Rossii prodlila eksperiment po "Dostupnomu Internetu" [The Ministry of Telecom and Mass Communications of Russia extended the experiment on "Accessible Internet"]*. (In Russ.). Available at:https://digital.gov.ru/ru/events/39938 (accessed 10.12.2020).
5. *Putin poruchil prinyat' tekhnologicheskiy zakonodatel'nyy paket [Putin instructed to adopt a technological legislative package]*. (In Russ.). Available at:https://ria.ru/20200115/1563439675.html (accessed 10.12.2020).
6. Trosbi D. *Ekonomika i kul'tura [Economy and culture]*. Moscow, Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki Publ., 2018. 256 p. (In Russ.).
7. Fateev M.A. *Biznes i kul'tura. Rossiyskaya gazeta – Ekonomika Sibiri № 261(8315) [Business and culture. Russian newspaper – Economy of Siberia No. 261 (8315)]*. (In Russ.). Available at: https://rg.ru/2020/11/19/reg-sibfo/prevratitsia-li-sfera-kultury-v-kreativnuiu-industriiu-v-rossii.html (accessed 10.12.2020).
8. Flier A.Ya. Kul'turnye industrii v istorii i sovremennosti: tipy i tekhnologii [Cultural industries in history and modernity: types and technologies]. *Informatsionnyy gumanitarnyy portal "Znanie. Ponimanie. Umenie" [Informational humanitarian portal "Knowledge. Understanding. Skill"]*. (In Russ.). Available at:http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier_Cultural-Industries (accessed 05.12.2020).
9. Khorkkhaymer M. Adorno T. *Dialektika Prosveshcheniya: Filosofskie fragmenty [Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments]*. Moscow, Medium Publ., 1997. 310 p. (In Russ.).

УДК 008

КЛЮЧЕВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Бунакова Марина Николаевна, аспирант, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: marina.bunakova@inbox.ru

В данной статье анализируются процессы массовизации музыкальной культуры на примере классического оперного искусства, оказавшегося на рубеже XX–XXI веков в условиях нарастающих темпов медиатизации культуры и интенсивно внедряемых инноваций. Автором выделяются черты, свидетельствующие о трансформации классической оперы под влиянием зрелищных массовых индустрий. Диктат идеологии коммерциализации приводит современную оперу к необходимости расширения целевой аудитории любыми способами, что прослеживается во многих современных оперных постановках. Усиление развлекательной функции прослеживается в трансформации смыслов, заложенных в классических текстах, появлении многочисленных интерпретаций авторских замыслов, предполагающих обращенность к ориентированной на развлекательный формат публике. Тенденции деконструкции классического образца четко прослеживаются в музыкально-драматическом искусстве, когда современ-

ные режиссеры обращаются к уже готовому, «состоявшемуся» произведению и изменяют музыкальную и драматическую канву, дописывая или урезая классическое произведение, облекая его в привычные для человека массовой культуры формы – фильмы, сериалы, рекламные ролики, компьютерные игры. Гламуризация оперного искусства, потребность производить впечатление (прежде всего, внешнее) на публику находит свое проявление в ситуации, когда артисту недостаточно обладания сильными вокальными данными, ему необходимо максимально точно соответствовать модели «голос – персонаж» и ожиданиям зрителя в умении воплощать сценический образ при помощи визуального облика – хорошей фигуры, красивого лица, ухоженной внешности и природной привлекательности.

Делается вывод о том, что под влиянием культурных процессов XXI века опера вынуждена регулярно адаптироваться под технические новшества и специфику медиапродвижения.

Ключевые слова: классическая опера, современная культура, медиа, массовая индустрия, трансформация.

KEY TRANSFORMATIONS OF CLASSICAL OPERA IN MODERN CULTURE

Bunakova Marina Nikolaevna, Postgraduate, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: marina.bunakova@inbox.ru

This article analyzes the processes of interpenetration of musical culture and mass culture basing on the example of classical opera art. Nowadays it found itself within the conditions of increasing the medialization rates of culture and intensively implemented innovations. The author highlights the features that indicate classical opera transformations under the influence of mass entertainment industries. The commercialization dictate leads modern opera to the need of expanding the target audience by any means, which can be seen in many modern opera productions. The strengthening of the entertainment function can be traced in the transformation of the meanings inherent in classical texts, the appearance of numerous interpretations of the author's ideas, suggesting an appeal to the audience focused on the entertainment base. The trends of deconstruction of the classical model are clearly seen in the musical and dramatic art, when modern directors turn to a ready-made "completed" work putting it in the conventional mass cultural forms like films, TV series, commercials, computer games. Glamorization of opera art and need to make a huge impression on the audience appears within a situation when it is not enough for an artist just to have professional vocal skills, he/she also needs to match the "voice – character" model as precisely as possible. The audience expects from the performer the ability to embody the stage image and also a good figure, a beautiful face, well-groomed appearance and natural attractiveness.

It is concluded that under the influence of the cultural processes of the 21st century, opera is forced to regularly adapt to technical innovations and the specifics of media promotion.

Keywords: classical opera, modern culture, media, mass industry, transformation.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-91-96

Введение. Существование классического искусства в новой социокультурной реальности – актуальная проблема в мире цифровых технологий и медиаинноваций. Наиболее заметной оппозиция между «естественным и технологичным» становится при обращении к вокальному искусству (в частности, оперному пению), ценность которого определяется именно чистотой живого звука, оттенками тембра, естественной силой голоса и диапазоном и т. п. Вместе с тем нарастающие темпы медиатизации культуры, интенсивность внедряемых инноваций заставляют по-новому осмыслять жизнь оперы в контексте происходящих изменений. Конец XX – начало XXI века относят

к периоду активного развития массовой культуры, ее безоговорочному доминированию (и даже диктату) во всех сферах общественной жизни. В этой связи значимым и необходимым видится комплексный культурологический анализ тех явлений и феноменов, которые изначально ассоциировались с элитарными, но в нынешней ситуации значительно массовизируются и включаются в поле зрелищных индустрий. В данной статье мы рассмотрим основные черты, свидетельствующие о трансформации классической оперы под влиянием индустрии массовой культуры.

Диктат идеологии коммерциализации

Процесс коммерциализации искусства берет свое начало с самого момента утверждения творческой деятельности в системе общественного труда в качестве профессиональной. Но если ранее коммерческая ценность продукта творческой деятельности зависела сугубо от его художественно-эстетической ценности, то сегодня стоимость произведения искусства сама способна оказать существенное влияние на отношение зрителя к художественному творению, оценку и общественное признание творчества автора и даже на само определение искусства [6].

Один из главных принципов успешной коммерческой деятельности – расширение целевой аудитории любыми способами – прослеживается и во многих современных оперных постановках. Например, Д. Ю. Густякова в своем анализе спектакля «Руслан и Людмила» М. И. Глинки в постановке Д. Чернякова в Большом театре отмечает, что режиссер преследовал именно цели привлечения как зрителя «профессионала», сторонника традиционных постановок, так и «развлекающегося» (по типологии Т. Адорно) зрителя, который нацелен на увеселительное времяпрепровождение. Для первых была предложена узнаваемая традиционная «картинка»: княжеские палаты, стилизованные костюмы, для вторых – радикальная трансформация хрестоматийного сюжета и провокационный внешний ряд [1].

Усиление развлекательной функции

Усиление гедонистической направленности прослеживается в трансформации смыслов, заложенных в классических текстах, появлении многочисленных интерпретаций авторских замыслов, предполагающих обращенность к ориентированной на развлекательный формат публике. На сегодняшней сцене с трудом можно обнаружить оперные постановки, не подвергшиеся современному режиссерскому переосмыслению. В качестве примера укажем на постановку оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» в сценической версии режиссера А. Галибина (сценическая премьера – 1998 год, Германия, под управлением дирижера В. Гергиева), в которой отчетливо проявлены характерные признаки массовой культуры: преобладание репродуктивного начала над творческим, актуализация в игре актеров поведения «человека массы», внешняя зрелищность и иллюстративность действа. В интерпретации Д. Черняковым оперы С. С. Прокофьева «Игрок» (2008 год, совместная постановка Берлинской оперы и миланского театра «Ла Скала») простота, доступность, привычность транслируемого материала вполне отвечают запросам массовой аудитории, обеспечивая для нее режим «комфортного восприятия».

Тенденции деконструкции классического образца

Тенденции деконструкции четко прослеживаются в музыкально-драматическом искусстве, когда современные режиссеры обращаются к уже готовому, «состоявшемуся» произведению и изменяют музыкальную и драматическую канву, дописывая или урезая классическое произведение, облекая его в привычные для человека массовой культуры формы – фильмы, сериалы, рекламные ролики, компьютерные игры. Лоскутность, художественные заимствования, тиражирование становятся характерными чертами оперы на современном этапе ее развития. В качестве примера можно привести фильм-трансляцию «Сельская честь» / «Паяцы» режиссера Дэвида МакВикара в рамках проекта «Мет-опера в кино», в котором он объединяет две одноактных оперы, написанных разными композиторами в разное время, в формат диптиха [3; 9].

Стремление к нестандартности

Тенденции деконструкции во многом исходят из стремления к нестандартности (под стандартом в данном случае видится канонич-

ность первоначального замысла оперного произведения) – созданию постановок, в которых внешняя форма превалирует над сутью оперного искусства, а во главу угла ставятся нередко эпатажные режиссерские решения (зачастую идущие в разрез с оригинальными композиторскими замыслами). Пожалуй, самой распространенной режиссерской практикой в оперном театре является свободное перемещение времени сюжета спектакля, «омолаживание» произведения, наполнение действа реалиями повседневной жизни, в том числе модными гаджетами, и подача облика героев в качестве современников. Так, в постановке «Роделинда» – барочной оперы-seria Г. Ф. Генделя британский режиссер Ричард Джонс использует механизм временной «актуализации» классического оперного материала: действие оперы перенесено в Италию 40-х годов XX века и разворачивается в подобии подвала-бункера, состоящего из множества тесных обветшалых комнат. Еще один пример такого «омолаживания» оперы – постановка «Богема» Пуччини на Зальцбургском фестивале 2012 года (режиссер Дамиано Микилетто), где персонажи предстают в виде субкультурной молодежи современного мегаполиса, в частности, исполняющая роль Мими Анна Нетребко появляется в образе «готки» со всеми атрибутами, отличающими представителя данной субкультуры: сигаретой, черными ногтями и т. д. [8].

Гламуризация оперного искусства

Еще одной особенностью современного этапа развития оперного искусства можно назвать его гламуризацию. Здесь уместно опереться на предложенный Д. В. Ивановым и О. Ф. Русаковой концепт «глэм-культуры» или «глэм-капитализма», в основе которых лежит потребность производить впечатление (прежде всего, внешнее) на публику (см. [5, с. 26]).

Характерно здесь то, что опера сегодня предъявляет и строгие требования к артистам, которые, выходя на современную сцену, обязаны быть молодыми, красивыми, привлекательными, хорошо физически подготовленными и похожими на кинозвезд [8]. Современная опера лишает зрителя возможности домысливать облик героя, предоставляя максимальное соответствие внешних данных артистов оперным персонажам. Время выдвинуло новые требования к солистам оперы: сегодня недостаточно обладания сильными вокальными данными, необходимо максимально точно соответствовать модели «голос – персонаж» и ожиданиям зрителя в умении воплощать сценический образ при помощи визуального облика – хорошей фигуры, красивого лица, ухоженной внешности и природной привлекательности. По мнению Е. Н. Шапинской, подобная эстетизация оперы как перформанса получила широкое распространение с начала 2000-х, а символом «новой оперы» можно считать Анну Нетребко, которая в юном возрасте покорила мировую оперную сцену удивительным сочетанием красоты и прекрасного голоса, став одной из самых коммерчески успешных исполнительниц в мире и своеобразным «брендом» оперы [9].

Визуализация

Визуализация оказывает заметное влияние на оперное искусство, обеспечивая иммерсивное воздействие на зрителя, который погружается в видимый слой произведения [4]. В целом в современном обществе можно говорить об актуальности перехода вербальных форматов в мир всё более нарастающей визуальности: «Получившие широкое распространение концепты: “визуальная культура”, “зрелищная культура”, “цивилизация глаза” – фиксируют и терминологически закрепляют общий фон развития современной культуры, в которой формула “Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать” становится своеобразным манифестом восприятия явлений и событий социальной действительности сквозь призму визуального начала» [2, с. 222].

Попытки экранизации опер имеют настолько давнюю историю, что относятся еще ко временам немого кино (что представляется не вполне органичным, учитывая доминирующий характер именно звучащей природы оперного искусства). В начале XX века в Европе, в странах с богатым оперным наследием демонстрация немых киноленты нередко сопровождалась музыкой, записанной на грампластинку, либо музыку из опер играл тапер. В исключительных случаях фильм мог сопровождаться и живым исполнением оперы солистами, хором и оркестром, например, фильм «Лоэнгрин» немецкого режиссера О. Местера, снятый в 1916 году по опере Вагнера [7].

К актуальному способу бытования оперы на экране можно отнести трансляции опер на экранах, установленных на фасадах городских зданий, как, например, показ «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова в июле 2016 года Большим театром, когда на площади перед театром были оборудованы бесплатные места для зрителей, имевших возможность посмотреть и послушать трансляцию спектакля в режиме реального времени. Программы Венского фестиваля музыкальных фильмов – проект, зародившийся в 1991 году в Вене и регулярно проходящий в Токио, Бухаресте, Будапеште и других городах, включает в себя демонстрацию видеозаписей различных концертов, мюзиклов и оперных спектаклей на больших экранах, установленных в городской среде. В июле – августе 2020 года Екатеринбург стал одним из немногих городов, отважившихся на проведение подобного мероприятия на фоне ограничений, связанных с пандемией коронавирусной инфекции. В течение 15 дней Венского фестиваля зрители могли увидеть и послушать оперные постановки, заслужившие мировое признание: «Дон Кихот», «Травиата», «Риголетто», «Адриана Лекуврёр», демонстрация которых проходила на экране, установленном на фасаде главного корпуса Уральского федерального университета.

Заключение. В целом можно говорить о том, что научно-технический прогресс и цифровая революция XXI века внесли коренные изменения в музыкальную культуру, затронув все виды деятельности в системе ее производства, распространения и потребления: композиторскую – исполнительскую – слушательскую – посредническую; технический прогресс стал фактором для возникновения новых форм творчества, новых стилей, жанров, нового звучания, музыкального языка, новых эстетических вкусов. Таким образом, опера вышла из театральных стен, следуя прорывам в сфере массовых коммуникаций и идя навстречу тенденциям массовизации культуры в целом. Зачастую повинуясь интересам музыкального бизнеса, опера была вынуждена регулярно адаптироваться под технические новшества и специфику медиапродвижения.

Литература

1. Густякова Д. Ю. Оперная классика в горизонте культуры повседневности // Ярослав. пед. вестн. – 2015. – № 6. – С. 343–349.
2. Зубанова Л. Б., Шуб М. Л. Визуальные практики в медиальном контексте // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – 2013. – № 21. – С. 222–226.
3. Картавцева М. Т., Ершова А. Д. Тенденции развития русского оперного искусства в контексте современной музыкальной культуры // Вестн. МГУКИ. –2017. – № 2. – С. 78–89.
4. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 3. – С. 42–47.
5. Русакова О. Ф. Глобальная глэм-культура: дискурс, черты и социальные функции // Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования: мат-лы XII Междунар. конф. – Екатеринбург: УрГУ, 2009. – С. 24–27.
6. Сафина А. М. «Цена маринованной рыбы», или коммерциализация искусства как фактор трансформации художественного творчества в современном мире // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер. «Гуманит. и соц. науки». – 2020. – № 4. – С. 142–153.
7. Скляднев Л. О. Фильм-опера как жанр киноискусства XX века [Электронный ресурс] // Медиакурс «Фильм-опера» – URL: https://shikardos.ru/text/filem-opera-kak-janr-kinoiskusstva-20-veka (дата обращения: 28.09.2020).
8. Шапинская Е. Н. Опера в контексте посткультуры: игры с классикой и конфликт интерпретаций // Культура и искусство. – 2013. – № 3. – С. 255–266.
9. Шапинская Е. Н. Избранные работы по философии культуры. – М.: Согласие, 2014. – 740 с.

References

1. Gustyakova D.Yu. Opernaya klassika v gorizonte kul’tury povsednevnosti [Classic opera within the everyday culture]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]*, 2015, no. 6. pp. 343-349. (In Russ.).
2. Zubanova L.B., Shub M.L. Vizual’nye praktiki v medial’nom kontekste [Visual activities in media context]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Chelyabinsk State University Bulletin]*, 2013, no. 21, pp. 222-226. (In Russ.)

3. Kartavtseva M.T., Ershova A.D. Tendentsii razvitiya russkogo opernogo iskusstva v kontekste sovremennoy muzykal'noy kul'tury [Tendencies of Russian opera development within the context of modern music culture]. *Vestnik MGUKI [Bulletin of Moscow State University of Culture and Art]*, 2017, no. 2, pp. 78-89. (In Russ.).
4. Kiseeva E.V. Ekrannye izobrazheniya v sovremennoy opere: k probleme obnovleniya zhanra na rubezhe XX-XIX vekov [Sreen presentations in modern opera: to the problem of the genre's updating at the turn of the 20th and 21st centuries]. *Problemy muzykalnoy nauki [Problems of music science]*, 2020, no. 3, pp. 42-47. (In Russ.).
5. Rusakova O.F. Globalnaya glem-kul'tura: diskurs, cherty i sotsial'nye funktsii. [Global glam culture: discourse, traits and social functions]. *Kul'tura, lichnost', obschestvo v sovremennom mire: metodologiya, opyt empiricheskogo issledovaniya: materialy XII Mezhdunarodnoy konferentsii [Culture, personality, society in the modern world. Methodology, Experience of empirical Research. Materials of the XII International Conference]*. Ekaterinburg, Ural State University Publ., 2009, pp. 24-27. (In Russ.).
6. Safina A.M. "Tsena marinovannoy ryby", ili kommertsializatsiya iskusstva kak faktor transformatsii khudozhestvennogo tvorchestva v sovremennom mire ["The price of pickled fish", or the commercialization of art as a factor in the transformation of artistic creativity in the modern world]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya «Gumanitarnye i sotsial'nye nauki» [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. Series "Humanities and Social Sciences"]*, 2020, no. 4, pp. 142-153. (In Russ.).
7. Sklyadnev L.O. Film-opera kak zhanr kinoiskusstva XX veka [Film-opera as a genre of cinema art of the 20th century]. *Mediakurs "Film-opera" [Media course "Film-opera"]*. (In Russ.). Available at: https://shikardos.ru/text/filem-opera-kak-janr-kinoiskusstva-20-veka (accessed 28.09.2020).
8. Shapinskaya E.N. Opera v kontekste postkul'tury: igry s klasikoy i konflikt interpretatsiy [Opera in the context of post-culture: Games with Classics and the Conflict of Interpretations]. *Kul'tura i iskusstvo [Culture and art]*, 2013, no 3, pp. 255-266. (In Russ.).
9. Shapinskaya E.N. *Izbrannye raboty po filosofii kul'tury [Selected works on the philosophy of culture]*. Moscow, Soglasie Publ., 2014. 740 p. (In Russ.).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
ART HISTORY

УДК 792.01

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ ТЕАТРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Джалилова Фарида Махир кызы, доктор философии по искусствоведению, доцент кафедры театроведения, Азербайджанский государственный университет культуры и искусств (г. Баку, Азербайджанская Республика). E-mail: fjalilova@hotmail.com

Статья посвящается проблемам модификации методологических вопросов театроведческого исследования. В процессе становления театроведения как отдельной науки формируются несколько важных тенденций методологического подхода в театроведении. В данной статье автор стремится показать взаимосвязь системы методов и предмета исследования, рассматривает путь развития театральной методологии от основания, ссылаясь на изыскания видных театроведов (Юберсфельд, Альтшуллер, Фишер-Лихте, Леман, Кройдер, Талыбзаде). При этом автора больше занимают герменевтический и семиотический подходы, отсюда пристальное внимание к проблемам театроведения последних пятидесяти лет. Герменевтика формируется как междисциплинарная область знания, но со временем она становится философским методом изучения текста. К семиотике же театроведение обращается для структурного анализа. Сопоставление герменевтики и семиотики производится в аналогии с возникновением новой театральной концепции; прослеживается переход самого театра от аристотелевской традиции к постдраматической как некий вызов также и науке о театре.

В статье применяется метод компаративистского анализа, при сравнительном анализе текстов театроведов, описывающих творчество конкретных режиссеров, подчеркивается различный выбор предметов исследования, закономерность изменения сферы исследуемых проблем. Результаты исследования выявляют общие моменты развития разных гуманитарных наук. С 70-х годов XX века семиотика начинает восприниматься театроведами как некий волшебный ключ, который позволяет анализировать спектакль в нескольких пластах.

Ключевые слова: герменевтика, постдраматический театр, прагматика, семантика, семиотика, синтаксис, Талыбзаде, Грюбер.

ON THEATRICAL RESEARCHES' METHODOLOGY ISSUES

Dzhalilova Farida Makhir gyzy, Dr of Philosophy in Art History, Associate Professor of Department of Theatre Studies, Azerbaijan State University of Culture and Arts (Baku, Republic of Azerbaijan). E-mail: fjalilova@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1580-5931

The article is devoted to the problems of modifying the methodological issues of theatrical research. In the process of the appearing as a separate science, theatrology formed several important tendencies of the methodological approach in theatre studies. In this article, the author tries to show the relationship between the system of methods and the subject of research. On this purpose, the author examines the path of development of theatrical methodology from the foundation, referring to the research of prominent theatre experts (Ubersfeld, Altshuller, Fischer-Lichte, Lehmann, Kreuder, Talibzadeh). At the same time, the author is more interested in hermeneutic and semiotic approaches hence the intent attention to the problems of theatre studies of the last fifty years. Hermeneutics is formed as an interdisciplinary field of knowledge,

but in a course of time, it becomes a philosophical method of studying the text. Theatrical studies refer to semiotics for structural analysis. The comparison of hermeneutics and semiotics is made in analogy with the emergence of a new theatrical concept. The article traces the transition of the theatre itself from the Aristotelian tradition to the post-dramatic one as a challenge to the science of theatre as well.

The article uses the method of comparative analysis. A comparative analysis of the texts of theatre experts describing the work of specific directors emphasizes the different choice of research subjects, the pattern of changes in the scope of the problems under study. The results of the study reveal common moments in the development of various humanities. Since the 1970s, theatre experts have been beginning to perceive semiotics as a kind of magic key that allows them to analyse the performance in several layers.

Keywords: hermeneutics, post-dramatic theatre, pragmatics, semantics, semiotics, syntax, Talibzadeh, Gruber.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-97-103

ВВЕДЕНИЕ

Театроведение, в сегодняшнем понимании, является наукой сравнительно новой. Платон, Аристотель, Гораций, Буало, Дидро, Лессинг, Шиллер, братья Шлегели, Гегель, Шопенгауэр и даже Ницше писали о разных проблемах театра и драматической поэзии, но эти исследования по большей своей части брали за основу эстетическую или литературную составляющие. Как отдельная наука со своим объектом исследования театроведение формируется уже в XX веке. Но за этот недолгий путь своего развития предмет и проблематика театроведения модифицировались до неузнаваемости. Нам же интересно проследить существующие методологические принципы в исследованиях конкретных проблем. Ведь каждое направление театроведения, будь то история или теория театра, или же театральная критика, применяет свой набор инструментов, систему методов, а также совокупность способов и средств.

В данной статье мы попытаемся рассмотреть, какого подхода требует конкретно взятая проблематика того или иного направления и как в зависимости от требований времени меняется сам предмет театроведческого исследования. Для этого мы должны будем проанализировать несколько распространенных в гуманитарной сфере методологических подходов на примере конкретных статей и книг: скажем, то, как раскрывает Ханс-Тис Леман творчество Кантора и Грюбера, отличается.

МЕТОДЫ И МАТЕРИАЛЫ

Сложно говорить о методологии, когда непосредственно объектом исследования являются существующие методы научной деятельности. В данном случае нам необходимо проследить, как менялся событийный аспект театроведческого исследования начиная с 70-х годов прошлого века, какие методы применялись в изучении конкретной проблемы, также установить закономерность зависимости между дискурсом и вопросами методологии (если таковые имеются). Подобные модификации в научном мире происходят постоянно. В своей статье о развитии имагологии В. В. Орехов говорит: «Всякая живая сфера научных интересов способна переживать смену парадигмы и обновлять свою междисциплинарную “валентность”. В ходе развития той или иной области науки может быть многократно переосмыслен предмет познания и, соответственно, модифицированы методики исследований. ...Яркий пример тому – лингвистика, трактующая ныне понятие “язык” далеко не так, как это было при зарождении филологической науки [56, с. 18][1]» [4, с. 154]. Тот же процесс прослеживается и в театроведении.

Методом же данной статьи является компаративистический подход, где сравниваются различные по идейной основе методики толкования и структурного анализа.

На протяжении долгого времени в театроведческих исследованиях доминировал герменевтический подход, и это неудивительно, поскольку наука о театре в течение веков развивалась внутри литературоведения в рамках теории драмы, а литературоведение тесно связано с герменевти-

[1] См. источник, на который ссылается В. В. Орехов: *Амирова Т. А., Ольховников Б. А., Рождественский Ю. В.* Очерки по истории лингвистики. – М.: Наука, 1975. – 599 с.

кой. Но сегодня герменевтика рассматривается не только как метод анализа литературного текста, но и как возможность толкования, прочтения театрального текста. Здесь имеется в виду прочтение не драматического текста, а именно текста спектакля, так как сценическое произведение – это всегда интерпретация. Но даже герменевтика в качестве отдельной теории интерпретации имеет недолгую историю: «Хотя искусство интерпретации всегда занимало центральное место в гуманитарных науках, возникновение современной герменевтики датируется рубежом XVIII и XIX веков. Решающий вклад в ее создание внес немецкий философ и теолог Фридрих Шлейермахер. …Следуя Шлейермахеру, герменевтика вызвала серьезный переворот внутри новых гуманитарных наук. Она оказалась общей основой не только для теологии, литературоведения, юриспруденции и историографии, но и для остальных гуманитарных наук» [6, с. 481]. Да, и театроведение не менее заинтересовано в новых методологических подходах. А если учесть, что в театре изначальный текст пьесы трактуется сначала режиссером, дальше актерами, потом зрителями и критиком, то можно сказать, театру никак не обойтись без герменевтики.

РЕЗУЛЬТАТЫ

То есть герменевтика формируется как междисциплинарная область знания, но со временем она уже становится философским методом изучения текста. Как основатель философской герменевтики Ханс-Георг Гадамер занимался вопросами понимания и интерпретации именно с точки зрения философии: «Он (Гадамер. – *Дж. Ф.*) ведет нас к улучшенному постижению человека как “исторически понимающего” существа. Прежде всего, он не пытается давать советы относительно метода гуманитарных наук, а пробует выяснить условия, которые делают возможным человеческое понимание. …Гадамер начинает с языка и интерпретации как существенно исторических феноменов» [6, с. 769]. Действительно, в XX веке именно язык становится главным предметом философии, развивается философия аналитическая, лингвистическая. Такие философы, как Ч. С. Пирс, Ч. У. Моррис, Дж. Остин, Л. Витгенштейн, занимались проблемами языка – все эти исследования языка, которые проводились в первой половине прошлого века, уже во второй половине XX века вдруг стали актуальными и в качестве театроведческих методов.

ОБСУЖДЕНИЕ

А. Я. Альтшуллер в своей статье «Театроведение и герменевтика» раскрывает специфические особенности применения принципов герменевтики в театроведении: «Театр – текст, который подлежит истолкованию. …По законам герменевтики сам автор не может точно постичь смысл своего произведения. Более того, создатель принципиально не в силах дойти до сути своего детища – это должны делать другие. … Задача интерпретатора, по законам герменевтики, – “понять автора лучше, чем он сам понимал себя”» [1, с. 10]. Понятно, что в театроведении больше всего герменевтический подход применялся в театральной критике. Критика, вообще, сегодня имеет совершенно иной характер, чем в 60–70-е годы прошлого века. Более того, XX столетие можно считать веком критиков. Именно критик задавал тон театральному вкусу на протяжении долгих лет, именно он чутко и терпеливо «объяснял», как правильно будет смотреть, читать, слушать произведение того или иного вида искусства. В этом смысле было и есть в критике что-то надменное.

Кто такой критик, почему читатель, зритель, слушатель нуждаются в нем (или все-таки не нуждаются?), откуда эта необходимость истолковывать автора? Ролан Барт не видит такой надобности и в своей знаменитой статье «Смерть автора» пишет: «*Автор* и поныне царит в учебниках истории литературы, в биографиях писателей и в сознании самих литераторов, пытающихся соединить свою личность и творчество в форме интимного дневника. <…> *объяснение* произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке, как будто в конечном счете сквозь более или менее прозрачную аллегоричность вымысла нам всякий раз “исповедуется” голос одного и того же человека – *автора»* [2, с. 384–385].

И вот этот голос должен был услышать зритель и читатель после соприкосновения с произведением искусства, а если по каким-то причинам ему это не удавалось, на помощь приходил критик: «Формула “пьеса – спектакль – интерпретация” требует дополнительных комментариев. …Словесную репродукцию спектакля осущест-

вляет критик – посредник между искусством (спектаклем) и потребителем. Критик вносит в произведение свой смысл, толкует его по-своему» [1, с. 10–11].

Театровед А. Талыбзаде в статье «Феноменология критики» пишет: «В культурном пространстве критика есть высшее воплощение вопроса и отрицания. Прежде всего, критика является противостоянием, и только после она утверждает себя в качестве толкования и метода, так как каждая трактовка, если это настоящая трактовка, является оппозицией. Потому что она склонна к повторному структурированию природы какого-либо факта и предоставлять его, в свою очередь, как новый факт» [11, с. 322]. Здесь явно прослеживается тенденция палимпсеста. Критик сегодня больше не тот «всезнающий сноб», которого часто обвиняли в отсутствии способности созидания. Сегодня критика сама является творчеством. Сегодня критик не пассивный комментатор чужой деятельности. А стало это возможным именно благодаря «смерти автора». Как только умирает автор, сразу же за ним погибает и критик в качестве комментатора. Но зато проявляется совершенно новая, творческая ипостась критического письма: «Очевидно, так было всегда: если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо» [2, с. 384].

Театроведы неоднократно ссылаются на сочинения Пирса и Морриса как основоположников семиотики; Дж. Остин упоминается в контексте перформативности; без идей же Л. Витгенштейна о лингвистических контекстах невозможно обойтись в анализе спектакля: театральное явление – это всегда языковая игра. Другое же дело, что театральный язык имеет свои особенности, нежели лингвистика и речевые процессы. Исходя из вышеуказанного, можно утверждать, что герменевтика из сферы толкования переросла в область сопоставления истинности (если истина вообще существует и ее можно познать) и индивидуальности понимания.

Для этой же плоскости нам необходимо вносить новые измерения в исследование. А. Я. Альтшуллер, классифицируя возможные в театроведении направления – репродукционное; историко-общественное; философско-содержательное; биографическое – герменевтического анализа, добавляет: «В приведенном перечне, охватывающем почти все возможные направления анализа спектакля, явно недостает того направления, которое предусматривает формальный анализ спектакля, его структуры, поэтики. Но эта необходимая сторона театроведческого анализа никак не связана с герменевтикой, больше того, она по существу противостоит ей. Ведь строение, форма предмета сами по себе не предполагают смысловой интерпретации, а только выраженное этой формой содержание» [1, с. 12]. Совершенно точное определение. Для структурного же анализа спектакля театроведение обращается к семиотике (или семиологии). Но и семиотика не может претендовать на окончательное признание ее методологии как абсолютной монады. Театровед Анна Юберсфельд пишет о семиотике: «Семиология не должна обходить то обстоятельство, что смысл всегда лежит “впереди” своего прочтения, что никто не является “владельцем” этого смысла, даже сам писатель, – и уж тем более таким владельцем не может выступать семиолог, который не является ни герменевтиком, ни заклинателем» [8, с. 193]. То есть применение семиологического подхода к театроведению мы также должны рассматривать как процесс, позволяющий нам обнаружить эволюцию предмета науки о театре.

Семиотика становится широко популярной начиная с 70-х годов прошлого века. Есть театроведы, которые очень долго и основательно занимаются непосредственно театральной семиотикой. В 1970 году выходит в свет книга Анны Юберсфельд «Читать театр», в которой автор определяет задачи театральной семиотики следующим образом: «Первым существенным вопросом будет вопрос о специфике театрального текста; и найти ряд элементов для ответа на такой вопрос, возможно, будет означать, что мы одновременно избежали и текстуального терроризма, и терроризма сценического... В этой борьбе <…> теоретика и практика семиология выступает не в роли арбитра, но в роли организатора: и тот, и другой противник использует систему знаков; именно такую систему – или такие системы знаков – нужно одновременно изучать и создавать, проявляя тем самым подлинную диалектику теории и практики» [8, с. 193].

Театровед Эрика Фишер-Лихте, касаясь проблемы генерирования смысла в театре, опирается на тех же Пирса и Морриса: именно они сформулировали основные принципы семиотики, а Лихте рассматривает, как можно применять каждый отдельно взятый принцип в театроведческом исследовании. Знаменитая пирсовская схема и семиозис, то есть знаковый процесс, в виде своеобразного треугольника (знак – объект – интерпретант) являются базовыми столпами семиотики; Моррис же предлагает изучать элементы этой триады в процессе воздействия друг на друга, то есть синтаксическое соотношение исследует взаимосвязь самих знаков, семантика занимается отношениями между знаком и объектом, а прагматика изучает отношения объекта и пользователя знака. Исходя из этих положений, Э. Фишер-Лихте пишет: «Первое соотношение касается возможности и правил для комбинации знаков. Второе соотношение нацелено на то, что подразумевается под знаком. Третье соотношение выражает зависимость знака от способов его применения. …В этом процессе находят применение различные знаки… Эти знаки классифицируются как акустические / визуальные, преходящие / длительные, относящихся к пьесе / относящиеся к пространству» [7, с. 67].

Семиотика, действительно, начинает восприниматься театроведами как некий ключ «растекающихся палитр гибридности» [9, с. 17], который позволяет анализировать спектакль в нескольких пластах. И если анализ семантического пласта имеет много общего с герменевтикой, то синтаксический пласт занимается разбором различных знаков, составляющих структуру спектакля. Уже в 90-е годы XX века появляются анализы спектаклей, которые описывают только форму спектакля. Но здесь также важно отметить появление нового подхода в самом театре, театральных текстах, режиссуре, постановках. Постдраматический театр предлагает совершенно иную эстетику театрального восприятия, и это, конечно же, отражается, в первую очередь, в новой театральной критике. Новая концепция театра требует и новую науку о театре. Н. Л. Прокопова, изучая тенденции монологии в современном театре, приходит к заключению, что новые тенденции требуют новых подходов во всех сферах театральной практики, включая обучение в театральных школах: «Конечно, смена предпочтений в принципе коммуникации, отдаление от драматического действия, изменение отношения к игре по ролям, уход от самой драмы – это характеристики, не совпадающие с чертами концепции драматического театра, а потому являющиеся (или кажущиеся) своего рода вызовами, брошенными посттеатром прежней театральной практике» [5, с. 16].

Для того чтобы лучше понять новую театральную концепцию и отношение к ней театроведения, рассмотрим несколько конкретных примеров. Творчество режиссера Клауса Михаэля Грюбера довольно широко освещено театроведами. Фридеманн Кройдер в 2002 году издал книгу «Формы памяти в театре Клауса Михаэля Грюбера», посвященную режиссеру. В книге Фридеманн спектакль «Бледная мать, нежная сестра» воспринимает как культурный вызов. Состоящая из нескольких частей глава раскрывает семантические и прагматические стороны спектакля. В рамках статьи Фридеманна, прежде всего, интересует следующий вопрос: «Можно ли рассматривать связь немецкой просветительской культуры и национал-социализма исключительно с исторической точки зрения, то есть дихотомически?» [7, с. 157]. Творчество Грюбера становится объектом исследования также другого знаменитого театроведа, но он изучает режиссера с точки зрения используемых знаков. Ханс-Тис Леман в своей книге «Постдраматический театр» статью, посвященную Грюберу, называет «Грюбер, или отзвук голоса в пространстве» и тем самым устанавливает приоритет акустических знаков перед другими знаками, и звук не исключение. Сегодня театроведение часто занимается анализом отдельно взятых структурных компонентов. «…В последние годы зарождающаяся область исследований звука нашла свою основу» [10] и у Лемана. Он может описать знаковый язык спектакля чуть ли не без того, чтобы касаться семантики: «Условием театра голоса становится архитектурное пространство, которое благодаря своим размерам вступает в особое отношение с речью одинокого человека, с неким воображаемым пространством такого голоса. Именно благодаря таким крайностям пространство и становится воспринимаемым…» [3, с. 119]. Итак, один и тот же спектакль можно рассмотреть в свете различных проблем, применяя совершенно разные методы исследования.

ВЫВОДЫ

XX век «убил» сначала автора, потом критика (…веда?), ну а XXI век и вовсе отказывается от всякого смысла; продолжая линию развития интересов, можем сказать, что театроведы за прошедший век сначала применяли методы герменевтики, потом семиотики, семиотика же проходит путь противостояния: синтаксис против семантики. В новых исследованиях анализ семантики отодвигается на второй план не только из-за «смерти автора», но и из-за отказа от смысла в постдраматическом театре. Аристотелевский театр своей тесной связью с логикой порождает критику, которая логически обосновывает все описанное автором. А в постдраматическом театре автор не стремится воздействовать на логику, хочет добиться реакции формой, порой бессодержательной. В таком случае, естественно, театровед-критик будет исследовать эстетические основы ухода от смысла (попытка вернуться к Аристотелю), или, как вдохновленный увиденным спектаклем герменевт, может сочинить совершенно новую историю (смерть автора – новое письмо, то есть новая знаковая система – свободное толкование этого письма), или же будет анализировать структуру сценического представления.

Литература

1. Альтшуллер А. Я. Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии // Вопросы театроведения: сб. науч. тр. / ред. кол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.), Т. Д. Исмагулова (сост.), Н. В. Кудряшёва. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 6–18.
2. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
4. Орехов В. В. Предыстория отечественной имагологии: традиция как целеуказание // Имагология и компаративистика. – 2020. – № 14. – С. 143–167.
5. Прокопова Н. Л. Столкновение тенденции монологии и принципа диалогизма как пример адаптации концепции постдраматизма в отечественной театральной школе // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 14–24.
6. Скирбекк Г., Гилье Н. История философии / пер. с англ. В. И. Кузнецова; под ред. С. Б. Крымского. – М.: Владос, 2003. – 800 с.
7. Театроведение Германии: Система координат / сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. – СПб.: Балтийские сезоны, 2004. – 319 с.
8. Юберсфельд А. Из книги «Читать театр» // Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда / сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. – М.: Союзтеатр, ГИТИС, 1992. – С. 191–196.
9. Camilleri Frank. A Hybridity Continuum: The case of the performer's bodyworlds // A Journal of the Performing Arts. – 2020. – Vol. 25. – P. 17–25.
10. Johnson Megan, King Moynan. Sound & Performance [Электронный ресурс] // Canadian Theatre Review. – Fall 2020. – URL: https://ctr.utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/ctr.184.001 (дата обращения: 11.01.2021).
11. Talıbzadə Aydın. Min maska və bir mən… yaxud islam mədəniyyətinin semiolojisi. – Bakı: Təhsil, 2015. – 376 c.

References

1. Altshuller A.Ya. Teatrovedenie i germenevtika. Nekotorye voprosy metodologii [Theatrology and hermeneutics. Methodology issues]. *Voprosy teatrovedeniya: sbornik nauchnykh trudov [Theater studies. Collection of scientific works]*. Editorial Board: A.Ya. Altshuller (Executive Editor), T.D. Ismagulova (Compiler), N.V. Kudryasheva. St. Petersburg, VNIII Publ., 1991, pp. 6-18. (In Russ.).
2. Barthes R. Smert' avtora ["The Death of the Author"]. *Izbrannye raboty. Semiotika: Poetika: perevod s frantsuzskogo [Opuses: Semiotics: Poetics. Translated from the French]*. Composition, General Edition and Introductory Article by G.K. Kosikov. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.).
3. Lemann H.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic Theatre]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
4. Orekhov V.V. Predystoriya otechestvennoy imagologii: traditsiya kak tseleukazanie [Background of Russian Imagology: Tradition as an Indication of Target]. *Imagologiya i komparativistika [Imagology and Comparative Studies]*, 2020, no. 14, pp. 143-167. (In Russ.).

5. Prokopova N.L. Stolknovenie tendentsii monologii i printsipa dialogizma kak primer adaptatsii kontseptsii post-dramatizma v otechestvennoy teatral'noy shkole [Conflict between monologue trends and dialogism principles as an example of adapting the post-drama concept in the Russian national theater school]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 53, pp. 14-24. (In Russ.).
6. Skirbekk G., Gilje N. *Istoriya filosofii [History of Philosophy]*. Translated from the English by V.I. Kuznetsov, Edited by S.B. Krymsky. Moscow, Vlados Publ., 2003. 800 p. (In Russ.).
7. *Teatrovedenie Germanii: Sistema koordinat [German Theater Studies: Coordinate System]*. Comp. E. Fischer-Lichte, A.A. Chepurov. St. Petersburg, Baltiyskie sezony Publ., 2004. 319 p. (In Russ.).
8. Ubersfeld A. Iz knigi "Chitat' teatr" [From the book "Reading Theatre"]. *Kak vsegda – ob avangarde: antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda [On the avant-garde – as always: an anthology of the French Avant-garde Theater]*. Compilation, Introductory Article, Translation from French, Comments by S.A. Isaev. Moscow, Soiuzteatr, GITIS Publ., 1992, pp. 191-196. (In Russ.).
9. Camilleri Frank. A Hybridity Continuum: The case of the performer's bodyworlds. *A Journal of the Performing Arts*, 2020, vol. 25, pp. 17-25. (In Engl.).
10. Johnson Megan, King Moynan. Sound & Performance. *Canadian Theatre Review*, Fall 2020. (In Engl.). Available at: https://ctr.utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/ctr.184.001 (accessed 11.01.2021).
11. Talibzadeh Aydin. *Min maska ve bir men… yaxud islam medeniyyetinin semiolojisi [Thousand masks and me… or the semiology of Islamic culture]*. Baku, Tehsil Publ., 2015. 376 p. (In Azerb.).

УДК 792

ПЛАСТИЧНОСТЬ КАК ИНТЕГРАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ КОМПЛЕКСА ДИСЦИПЛИН ПО СЦЕНИЧЕСКОМУ ДВИЖЕНИЮ

Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: aleksbur@mail.ru

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, профессор, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatyanagrigorjants@yandex.ru

Библиева Оксана Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры литературы, русского и иностранного языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: oxanabi@mail.ru

Пластическое воспитание артиста драмы состоит из двух равноценных дисциплин: «Сценическое движение» и «Танец». Оба предмета имеют единую цель – развитие профессиональной пластичности драматических артистов. Первое направление формирует необходимые физические навыки и умения, выражающиеся в способности быть выносливым, мобильным, координированным, в умении «слышать и чувствовать» партнера на физическом уровне, телесно воспринимать ритм и темп, управлять инерциями и др.; на занятиях по сценическому движению формируется и совершенствуется пластичность. Предмет «Танец» решает профессиональные задачи через создание особой телесной характеристики – танцевальности. Обе дисциплины предполагают воспитание плавности, реактивности, мобильности, ритмичности движения. Общим для пластичности и танцевальности в сфере драматического существования является стремление к художественному воплощению определенного жизненного содержания. При этом танцевальность и пластичность обладают собственными характеристиками. В статье приводятся отличительные особенности каждого вида телесного проявления, показаны существенные моменты, презентующие качество сценического бытия актера, выявлены объемы понятий, природа обозначаемых ими явлений, специфика порождения движения, материала, языка выражения.

Разделение этих двух понятий представляется важным для совершенствования процесса воспитания художественно выразительной телесности актера драматического театра. Перспективным является исследование рецептивного аспекта указанных различий, анализ которого приведет к пониманию исторических и художественных констант, характерных для различных эпох.

Ключевые слова: «Сценическое движение», «Танец», пластичность, танцевальность, артист драмы.

PLASTICITY AS AN INTEGRAL CATEGORY OF THE COMPLEX OF DISCIPLINES OF STAGE MOVING

Burachenko Aleksey Ivanovich, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Culturogy, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: aleksbur@mail.ru

Grigoryants Tatyana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Professor, Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatyanagrigorjants@yandex.ru

Biblieva Oksana Vladimirovna, PhD in Culturology, Assistant Professor of Department of Literature, Russian and Foreign Languages, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oxanabi@mail.ru

The plastic education of a drama artist consists of two equivalent disciplines: “Stage movement” and “Dance.” Both subjects have a common goal – the education of the professional plasticity of dramatic artists. The first direction forms the necessary physical skills and abilities, expressed in the presence of the ability to be external, mobile, coordinated, in the ability to “hear and feel” the partner’s body, bodily perceiving the rhythm and pace, control inertia; in the classes on stage movement, plasticity is formed and improved. The subject “dance” solves professional tasks through the formation of a special bodily characteristic – dancity. Both concepts suggest the development of fluidity, reactivity, mobility, and rhythmic movement. Common to plasticity and dancity in the sphere of dramatic existence is the desire for the artistic embodiment of some life content. At the same time, “dancity” and “plasticity” have their own specific characteristics. The article presents the distinctive features of each type of bodily manifestation, shows the essential points that present the quality of the actor’s stage life. The volumes of concepts, the nature of the phenomena designated by them, the specificity of the generation of movement, material, language of expression are revealed and others.

Breeding and clarification of these two concepts seems to be important for improving the process of educating the artistically expressive physicality of an actor in a drama theater. A promising study is the receptive aspect of these differences, the analysis of which will lead to an understanding of historical and artistic constants characteristic of different eras.

Keywords: “Stage moving,” “Dance,” plasticity, dancity, drama actor.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-103-110

Современное театральное образование представляет собой развернутую систему воспитания актера, в которой можно выделить следующие специализации:

– *актерское мастерство*, где студенты осваивают школу, то есть совокупность теоретических, этических, методических и практических принципов и приемов создания роли;

– *сценическая речь*, отвечающая и за умение создать звук, насыщенный выразительной акустикой, и за способность передавать внутреннюю жизнь персонажа посредством освоенной техники речи;

– *сценическое движение*, обеспечивающее развитие художественной телесности, позволяющее не только создавать красноречивые пласти-

ческие характеристики для персонажа, но и размещать себя в пространстве, то есть формирующее важные качества присутствия на сцене, что актуально в контексте современных художественных практик. К слову, именно тело актера – тот «сосуд», из которого исполнитель «извлекает» и слово, и чувство, то есть это направление (сценическое движение) оказывается на определенных (начальных) этапах формирования будущих исполнителей достаточно существенным.

Если актерское мастерство и сценическая речь имеют серьезный уровень теоретической рефлексии (и в столичных, и в провинциальных вузах издаются и републикуются учебные пособия и монографии, проводятся конференции по актуальным вопросам), то педагогика сценического движения находится несколько на периферии. Любой преподаватель по сценическому движению назовет с десяток толковых с точки зрения применения в педагогике изданий, из них современных – два-три и то – малодоступных: методика требует практического подкрепления, то есть реального погружения педагогов-стажеров в предлагаемую инновационную систему тренингов и опыт создания пластических постановок. И тут дело еще не только в том, что движение плохо переводится в слово (а уж поиск буквенного аналога методике сценического движения – высшее искусство!). Отсутствует, как нам кажется, договоренность о том, что́ является результатом пластического воспитания в театральном вузе.

Как известно, драматический актер должен уметь совершать различные трюковые элементы (например, владеть техникой сценического боя и фехтования), быть достаточно пластически мобильным и гибким, чтобы играть в спектакле безмолвные эпизоды различной сложности, активно использовать лексику и приемы смежных искусств (хореографии и пантомимы) и пр. Другими словами, необходимо ясное представление о *пластичности* как интегральной характеристике телесно-сценической воспитанности актера. Тут надо отметить, что в словаре двадцатилетней давности «Пластическая культура актера» отмечено, что понятие «пластичность» «используется все реже и вскоре может окончательно выйти из употребления» [9]. Следовательно, реабилитация этого понятия, в первую очередь, для сценической педагогики – важная, по нашему мнению, задача. Таким образом, данная статья посвящена анализу понятия «пластичность».

Прежде чем перейти к формулированию искомого понятия, выясним, какие подразделения в системе воспитания сценического движения существуют. Сценическое движение у артистов драматического театра, как это представлено в учебных программах КемГИК, имеет в своей основе два направления: сценическую пластику и танец. Обозначим основные аспекты, на которых акцентируется внимание в процессе становления и совершенствования «художественного тела».

1. Сценическая пластика:

– *общая пластика* отвечает за развитие базовых навыков, связанных с опытом телесно ориентироваться в пространстве, и умений настройки тела «на работу» (и в репетициях, и в спектаклях); именно здесь студенты осваивают специфику пластического тренинга;

– *ритмика* дает возможность студентам в полной мере овладеть особенностями моделирования организованных сценических импульсов, воспитывает способность телесно создавать и передавать заданные ритмические состояния;

– *жонглирование* позволяет развить навыки концентрации на конкретном объекте, а также трюке при абсолютной телесной свободе;

– *сценическая акробатика* служит стимулом к воспитанию ловкости, силы, выносливости, координации;

– *сценические фехтование и бой* представляют собой не только набор специальных, частных навыков, но и великолепный тренинг, воспитывающий внимание, стремительность, реакцию и, что особенно важно, партнерские отношения;

– *пантомима* знакомит будущих артистов со специфическим статусом тела (в стилистике особого искусства), а также с более подробными техническими приемами в создании пластической формы.

2. Танец:

– *сценический* дает возможность освоить общие законы использования хореографии в рамках спектакля;

– *классический* подготавливает тело к созданию особых (балетных) движений, приучая актеров к экзерсису, а также пополняет пластиче-

ский багаж, связанный с воплощением персонажей, относящихся к искусству балета;

– *народный* позволяет не только освоить хореографическую лексику различных национальных культур, но и выявить особенности ментальности конкретной нации, так как в танце воплощается представление о картине мира, характерной для той или иной общности;

– *современный* расширяет возможности пластического выражения через освоение современных ритмов и субкультур.

В целом, по мнению известного педагога-хореографа Ю. И. Громова, «танец в театральном учебном заведении является средством борьбы за прекрасную осанку и подобранное, подтянутое в движениях тело» [3, с. 7].

Эти и другие предметы формируют и совершенствуют основы пластичности, которая во многом определяет профессиональное мастерство артиста, его творческие возможности. Таким образом, сценическое движение воспитывает важные, профессионально определяющие качества, предполагающие наличие силы, выносливости, мобильности, реакции, чувства партнера, телесного восприятия ритма и темпа, координации, умения управлять инерциями, равновесием, растяжкой и многими другими параметрами. Все это можно обозначить как части «пластичности», но, безусловно, требуется дополнение и конкретизация данного понятия. Рассмотрим наиболее известные определения, которые удалось обнаружить в словарях и работах, анализирующих опыт постановок в области пластики и преподавания сценического движения.

Очевидно, что термин «пластичность» в театральный лексикон пришел из пространственных искусств. В одном из словарей «пластичность» определяется как «качество, присущее скульптуре, художественная выразительность объемной формы, гармоническое соотношение ее частей и целого, внутренняя наполненность, весомость объема, эстетическое совершенство моделировки. В широком смысле слова П. – художественное совершенство, гармония и чувственное обаяние искусства» [10, с. 99]. Другими словами, эта категория имеет статус метапонятия, фиксирующего уровень идеальной завершенности произведения искусства. Соответственно, анализируя архитектуру, живопись, произведения киноискусства, мы можем оперировать данным понятием вполне заслуженно. Более того, применение «пластичности» при анализе музыкальных произведений (а, как известно, специфика временных искусств не предполагает определенности пространственной фактуры, предметности) «позволяет выявить их интрамузыкальную семантику» [5, с. 10]. Следовательно, «пластичность» – универсальная категория, маркирующая произведение искусства в его высшем проявлении.

Другой, более узкий, уровень – обозначение качества зрелищного материала – обнаруживается в одном из последних словарей, анализирующих медиакультуру. Пластичность – это: «1. Художественная выразительность объемной формы, гармоничное сочетание выразительности, светового моделирования с весомостью и динамичностью формы. 2. Мягкость, плавность, соразмерность силуэта и внутренняя наполненность объема и формы (выразительность, гармония, изящество движений, форм, линий)» [8, с. 97]. Если в первом значении дана характеристика объекта, расположенного в определенном пространстве (качество преображаемого материала), то второе обнаруживает слиянность внешних и внутренних характеристик объекта, предстающих в некотором особом художественном статусе.

При соотнесении проанализированных определений можно сформулировать широкое понимание «пластичности»: это метакатегория в искусстве, которая устанавливает наличие определенного уровня совершенства произведения.

В арсенале атрибуций, дающих понимание пластичности на сцене, имеется два определения, принадлежащих представителям крупнейших столичных вузов. И. А. Богданов, ныне профессор кафедры эстрадного искусства и музыкального театра РГИСИ, в период подготовки кандидатской диссертации (середина 1980-х годов) искомое определение формулировал через понимание «пластики актера», которая «представляет собой воспринимаемое наглядно-зрительно сценическое действие; она существует в комплексе физического, психического и эстетического компонентов и является одним из средств создания художественного образа. Пластичность есть категория более общая, нежели пластика. Она представляет собой совокупность навыков и психофизических качеств, посредством которых создается пластика

конкретной роли и образа» [1, с. 6]. Безусловно, данное определение являлось принципиальным для тех задач, которые разрешались в исследовании цитируемого автора. Однако необходимо отметить, что указанный автор апеллирует в данном случае к особому статусу сценической телесности только лишь как к инструменту, выступающему средством создания сценического образа.

Действительно, в сценических искусствах (театре, хореографии) пластичность обретает новый статус, но не исчерпывается только технологическим уровнем: с одной стороны, это результат законченного сценического движения (жест, совокупность жестов), показывающий цельность переживания формы человеческого тела актером, с другой стороны, это обозначение исходного материала, который в результате творческой работы (воплощения некоторого постановочного замысла) создает должное качество художественной образности.

Другое определение принадлежит не только широко известному специалисту по пластике, но и теоретику Г. В. Морозовой, силами которой был подготовлен уникальный словарь по пластической культуре, содержащий к тому же переводы на три иностранных языка. Старт теоретическим размышлениям о пластичности был дан ею в кандидатской диссертации: «Уровень пластической культуры актера проявляется практически в качестве, называемом пластичностью, которая основывается на подвижности психики актера, его способности воспринимать и отражать воздействие сценической среды пластически конкретно: логично и последовательно, экономично, точно по времени и масштабу движения (темп, ритм, амплитуда движения), с верной мышечной мобилизацией, с определенностью характера движения и с соблюдением эстетической меры. Пластичность основывается на внимании, ловкости и ритмичности; она предполагает также наличие у актера активного запаса средств выразительности – комплекса простых и сложных двигательных навыков» [6, с. 23].

Как видно из представленной цитаты, первоначально (в 1960-е годы) Г. В. Морозова обозначала пластичность как видимый результат педагогического процесса, проявленный в готовности актера к решению различных художественно-сценических задач.

Новое осмысление данного феномена содержится в уже упомянутом словаре 1999 года. Г. В. Морозова выявляет полисемантичность феномена, которая предстает и как «податливость актерского аппарата воплощения, его легкая приспособляемость к предлагаемым формам», и как «предрасположенность актера к особой пластической выразительности» [9, с. 56]. Значит, пластичность – это и способность актера приноравливаться к заданному режиссерским замыслом пространству и драматической ситуации (важный признак актерской профпригодности), и потенциал в создании средствами пластики особого сценического образа. Именно такое понимание выступает в качестве синонима «пластической культуры актера» («уровень профессионального мастерства в области сценической пластики» [7, с. 53]).

Г. В. Морозова считала, что данный термин выйдет из обихода. Однако можно возразить, указав, что этот критерий – пластичность – остается актуальным не только для процесса обучения актера, но и для сценической практики. Попробуем к тому, что уже было проанализировано, добавить некоторые существенные размышления, а затем сформулируем актуальное, с нашей точки зрения, определение «пластичности».

Очевидно, что в перечне дисциплин, которые преподаются актерам, пластика и танец уравнены, так как совместно осуществляют превращение тела исполнителя из бытового, спорадически обретающего требуемую выразительность, в завершенную, мастерски́ существующую в контексте определенных сценических координат систему художественной телесности. Понятия «танцевальность» и «пластичность» имеют много общего. И то, и другое предполагает присутствие у артиста тела гибкого, сильного, восприимчивого к различным темпам и ритмам, тела мобильного, обладающего отличной реакцией и чувством партнера, тела, умеющего слышать сценическое пространство и распределяться в нем. В сфере драматического существования для пластичности и танцевальности необходимым представляется стремление к художественному воплощению (результату). Для драматического артиста танцевальность также предполагает такие качества, как особо настроенное восприятие и воспроизведение сценических темпов и ритмов, плавность и

завершенность движений, обостренное чувство формы и чувство партнерства. Все это полно реализуется и раскрывается в сценическом танце, который, естественно, не является самоцелью для балетмейстера, а представляет собой фрагмент драматического спектакля.

Однако при явной схожести разрешаемых воспитательных задач существуют собственные территории у каждого телесного направления. Попробуем выявить их отличия, но предварительно дадим необходимое определение. Если «пластичность» попала под наш пристальный анализ, то для определения танцевальности следует сослаться на мнение Ю. И. Громова, который определяет ее как «скульптурную законченность поз и жестов» [3, с. 6], что создает грацию, изящество и элегантность в движении. Здесь «грация есть совершенство пластической формы движения. Изящество есть отточенность, изысканность этой формы» [3, с. 7]. Теперь перейдем к сопоставлению.

Первое, что необходимо отметить, в драматическом искусстве «пластичность» шире, чем «танцевальность», так как последняя выступает вариантом пластического поведения на сцене. Другое дело, что в хореографии «танцевальность» довлеет и одной из ее характеристик выступает «пластичность».

Второе: принципиально различно, что́ является исходным материалом для пластики и танца. «Смысловое значение танца складывается из двух моментов – индивидуальной значимости выразительного движения тела танцовщика и универсального смысла человеческого тела» [11, с. 5], или, другими словами, материалом для танцора становится тело как знак, существующий в контексте некоторого онтологического модуса, важна его развитая (отточенная) выразительность. В пластике выразительное тело становится не только знаком, но и еще средством для отображения и одухотворенного человека, и вещественного мира, то есть здесь тело является инструментом трансляции всей гаммы человеческих переживаний; можно сказать, что пластика позволяет преодолевать антропоморфизм, характерный для танца.

Третье. Природа конвенциональности телесной выразительности крайне отличается. В хореографии «выразительные пластические мотивы отбираются из множества реальных жизненных движений, заостряются в своей характерности и выразительности, организуются по законам ритма и симметрии. <…> Танец ограничен особенностями тела и историческим стилем, который характерен для данной эпохи набором движений» [11, с. 6]. В пластике так же происходит отбор движений: они в какой-то степени заостряются с целью придания им, с одной стороны, схожести с жизненным явлением, с другой – статуса обобщения. Но пластическая партитура здесь дана не раз и навсегда зафиксированной, исполнитель ее сочиняет каждый раз заново в зависимости от ситуативного момента сегодняшнего спектакля. Другими словами, универсальность танца реализуется в строгой конвенциональности, заданности пластического рисунка, в пластике – принципиален момент импровизационного ощущения создаваемого движения. В процессе обучения танцу студент познает специфику предустановленной лексики, на пластике – освобождает свое тело во имя способности творить телесными образами некоторую реальность.

Четвертое. Для танцевальности необходима дополнительность, которая обозначается как дансантность, связанная с особым контактом с музыкой, выступающей партнером танца в создании хореографических образов; дансантность «способствует слиянию музыки и танца в единое художественное целое» [2, с. 175]. В свою очередь, многообразие отношений с музыкой (вплоть до ее отсутствия в палитре второстепенных выразительных средств) демонстрирует всеохватность пластики, позволяющей представить весь диапазон отношений не только человека с миром, но и мира с человеком.

Пятое. Быть пластичным – значит в полной мере владеть мобильным реактивным телом, способным мгновенно отзываться на задачи, продиктованные условиями и особенностями спектакля. Как отмечает Э. Декру, идеал мима в следующем: «Нужно, чтобы он очищал и продлевал движение – и только что начавшееся, и будто разбившееся о стенку, – не меняя его мускульной природы. Ему нужно ощущение, что лук натянут до предела, и стрела готова сорваться с тетивы» [4, с. 50]. Актер должен «очищать» и «укрупнять» «все движения, которые мы производим в обыч-

ной жизни, когда не танцуем» [4, с. 51]. Движение мышц мима состоит из импульсов – «это способ действовать, растворение в действии, окрашенное яростью, гневом, отчаянием из-за собственной затянувшейся нерешительности. <…> В танце тоже встречаются резкие остановки и взрывы, но не они определяют его сущность» [4, с. 53]. Другими словами, непрерывность и импульсивность движения, положенного на действие-мысль, отличны от хореографического, для которого характерна размеренность, то есть выверенное в соответствии с музыкальной длительностью, а также связанное с историко-лексическим наполнением движение.

Таким образом, «Сценическое движение» и «Танец», объединенные в одну дисциплину «Пластическое воспитание артиста драмы», занимаются формированием профессиональной актерской внешней техники. Разведение понятий «пластичности» и «танцевальности» представляется важным, так как уточнение их специфических и общих характеристик дает возможность, по нашему мнению, иначе взглянуть на систему пластической подготовки артистов драмы.

В конечном итоге, сформулируем определение, заявленное в названии статьи. Пластичность – это *результат особого типа мышления, представленного в специфически организованном типе мысле-реализации, когда, с одной стороны, мир воспринимается как система пластических образов, с другой стороны, проявляется в способности через художественно созданную (пластическую) форму транслировать реципиенту (зрителю) гармонически созданное представление о мире*. Для актера быть пластичным на общем уровне означает способность использовать арсенал телесных выразительных средств для построения сценического образа (персонажа). Для тех «продвинутых» исполнителей, кто имеет развитую пластичность, характерна не только отточенность жеста в сценической презентации персонажа, но и способность лишь средствами пластики воплощать художественный континуум.

Следовательно, пластичность – это интегральная характеристика, регистрирующая совокупность как части общепрофессиональных умений, так и особую одаренность – к порождению искусства «молчания и оживших скульптур».

Литература

1. Богданов И. А. Пластичность актера эстрады и основные способы ее формирования в высшей школе: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Л., 1986. – 22 с.
2. Ванслов В. В. Дансантность // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 175.
3. Громов Ю. И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера. – СПб.: Планета музыки, Лань, 2011. – 256 с.
4. Декру Э. Слово о миме / пер. с фр. В. Соловьева, Е. Марковой. – Архангельск: Правда Севера, 1992. – 126 с.
5. Коляденко Н. П., Шмелькова А. В. Пластичность как общеэстетическое и музыкальное явление // Вестн. музыкальной науки. – 2013. – № 2. – С. 5–11.
6. Морозова Г. В. Пластический стиль спектакля: автореф. … канд. искусствоведения. – Л., 1968. – 24 с.
7. Пластическая культура актера // Морозова Г. В. Пластическая культура актера: толковый словарь терминов. – М.: ГИТИС, 1999. – С. 53–54.
8. Пластичность (податливость) // Медиакультура: словарь терминов и понятий / авт.-сост. Н. Б. Кириллова. – М.: Флинта, 2019.
9. Пластичность // Морозова Г. В. Пластическая культура актера: толковый словарь терминов. – М.: ГИТИС, 1999. – С. 56.
10. Пластичность // Пластические искусства: краткий терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М.: Пассим, 1994.
11. Федорчук И. В. Танцевально-пластический язык как текст. – М.: Спутник+, 2018. – 122 с.

References

1. Bogdanov I.A. *Plastichnost' aktera estrady i osnovnye sposoby ee formirovaniya v vysshey shkole: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The plasticity of the stage actor and the main ways of its formation in higher education. Author's abstract of diss. PhD in Art History].* Leningrad, 1986. 22 p. (In Russ.).

2. Vanslov V.V. Dansantnost' [Dance]. *Balet: entsiklopediya [Balet. Entsiklopediya]*. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1981, p. 175. (In Russ.).
3. Gromov Yu.I. *Tanets i ego rol' v vospitanii plasticheskoy kul'tury aktera [Dance and its role in the education of the plastic culture of the actor]*. St. Petersburg, Planeta Muzyki, Lan Publ., 2011. 256 p. (In Russ.).
4. Dekru E. *Slovo o mime [A word about mime]*. Translated from the French by V. Solovyev, E. Markova. Arkhangelsk, Pravda Severa Publ., 1992. 126 p. (In Russ.).
5. Kolyadenko N.P., Shmelkova A.V. Plastichnost' kak obshcheesteticheskoe i muzykal'noe yavlenie [Plasticity as a general aesthetic and musical phenomenon]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2013, no. 2, pp. 5-11. (In Russ.).
6. Morozova G.V. *Plasticheskiy stil' spektaklya: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Plastic performance style. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Leningrad, 1968. 24 p. (In Russ.).
7. Morozova G.V. Plasticheskaya kul'tura aktera [Plastic culture of the actor]. *Plasticheskaya kul'tura aktera: tolkovyy slovar' terminov [Plastic culture of the actor. Explanatory dictionary of terms]*. Moscow, GITIS Publ., 1999, pp. 53-54. (In Russ.).
8. Kirillova N.B. Plastichnost' (podatlivost') [Plasticity (compliance)]. *Mediakul'tura: slovar' terminov i ponyatiy [Mediakultura. Dictionary of terms and concepts]*. Moscow, Flinta Publ., 2019. (In Russ.).
9. Morozova G.V. Plastichnost' [Plasticity]. *Plasticheskaya kul'tura aktera: tolkovyy slovar' terminov [Plastic culture of the actor. Explanatory dictionary of terms]*. Moscow, GITIS Publ., p. 56. (In Russ.).
10. Plastichnost' [Plasticity]. *Plasticheskie iskusstva: kratkiy terminologicheskiy slovar' [Plastic arts. A brief terminological dictionary]*. Under the General Editorship of A.M. Kantor. Moscow, Passim Publ., 1994. (In Russ.).
11. Fedorchuk I.V. *Tantseval'no-plasticheskiy yazyk kak tekst [Dance-plastic language as text]*. Moscow, Sputnik+ Publ., 2018. 122 p. (In Russ.).

УДК 809.362 + 792.02

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ГОРОДЕ ШЕКИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Адиширинов Камил Фикрет, кандидат филологических наук, ведущий научный работник, Шекинский региональный научный центр при Национальной академии наук Азербайджана (г. Шеки, Азербайджанская Республика). E-mail: Kamil.adisirinov@mail.ru

Общественно-политические и социально-экономические события, происходившие в Азербайджане со второй половины XIX века, дали мощный импульс развитию просветительского движения в стране. Нефтяной бум, начавшийся в окрестностях города Баку в 60-е годы XIX века, превратил Азербайджан в самый высокоразвитый промышленный регион Южного Кавказа. В результате новые экономические реалии привели к кардинальным изменениям и в литературно-культурной жизни Азербайджана, в корне изменились практически все области искусства. Огромный поток нефтедолларов заставил литературу, культуру и искусство стремительно меняться не только по форме, но и по содержанию.

Данный период времени оказался знаменательным и для театрального искусства Азербайджана. При этом в становлении национального театра решающую роль сыграл великий мыслитель, основоположник азербайджанской драматургии Мирза Фатали Ахундов (Ахундзаде). Именно благодаря его знаменитым пьесам народный театр в Азербайджане превратился в искусство профессионального театра. Несмотря на то, что Мирза Фатали Ахундзаде был первым азербайджанским драматургом, его произведения ничем не уступали пьесам великих классиков мировой драматургии.

Пьесы Мирзы Фатали, насыщенные местным колоритом, были посвящены наболевшим национальным проблемам того времени, что является важным преимуществом его драматургии. Ахундовские комедии быстро завоевали симпатию азербайджанской общественности, и на их основе во второй половине XIX века возник национальный театр. На сцене Бакинского общественного собрания

10 (23) марта 1873 года учащиеся реального училища на азербайджанском языке поставили спектакль по пьесе М. Ф. Ахундзаде «Визирь Ленкоранского ханства».

После Баку театральное движение начало медленно, но бесповоротно распространяться и по регионам Азербайджана. В частности, в 1879 году в городе Шеки любительская труппа сыграла комедию «Приключение скряги» М. Ф. Ахундзаде.

Данная тема изучается впервые, и впервые в этой статье в более широком формате отражается деятельность Шекинского театра во второй половине XIX – начале XX века. Научная новизна темы определяется постановкой самой проблемы, так как посредством этой статьи впервые широко исследована история развития Шекинского театра.

Ключевые слова: М. Ф. Ахундзаде, литературная и культурная жизнь, национальный театр, актёр, Шекинский театр, репертуар, драма, сюжет, театральный критик.

FROM THE HISTORY OF DEVELOPMENT OF THEATRICAL ART IN SHEKI THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY AND EARLY 20TH CENTURY

Adishirinov Kamil Fikret, PhD in Philology, Leading Scientist of Sheki Regional Scientific Center at the National Academy of Sciences of Azerbaijan (Sheki, Republic of Azerbaijan). E-mail: Kamil.adisirinov@mail.ru

The events in the socio-political and socio-economic life of Azerbaijan in the second half of the 19th century had a strong impact on the expansion of the enlightenment movement in the country. The growth of the oil industry in Baku in the 1860s made Azerbaijan a highly-developed industrial region of the Northern Caucasus. Consequently, new economic relations lead to imperative changes in literary and cultural life of Azerbaijan, especially all areas of art.

Mirza Fatali Akhundov, the founder of the national drama in Azerbaijan and great thinker, played an important role in this process. Especially, with six comedies written by great Mirza Fatali Akhundov, Azerbaijani Folk Theatre became a professional theatre. Although Mirza Fatali Akhundov was the first playwright of Azerbaijan, his works did not lag behind the works of the great classics of world drama in form and content.

The genius Mirza Fatali Akhundov's comedies were written on the basis of national problems. Therefore, his comedies were enthusiastically accepted in the Azerbaijani society, and due to his comedies,the national theatre was founded in the second half of the 19th century. On March 10, 1873, "The Adventure of the Lankaran Khanate's Vizier" by Mirza Fatali Akhundov was firstly staged in the Azerbaijani language by the students of the school on the stage of Baku Real School. The theatrical movement expanded other regions of Azerbaijan after Baku. In 1879, "The Adventure of the Stingy Man" by Mirza Fatali Akhundov was played by the amateur theatrical troupe in Sheki.

For the first time, the article focuses on the activity of the Sheki Theatre in the second half of the 19th century and early 20th century.

Keywords: Mirza Fatali Akhundov, literary and cultural life, national theatre, artist, Sheki Theater, repertoire, drama, story, theater critic.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-110-117

Вторая половина XIX века запомнилась как период великих преобразований и новшеств в литературно-культурной жизни Азербайджана. В указанный отрезок времени, благодаря шести комедиям, вышедшим из-под пера гения азербайджанской драматургии Мирзы Фатали Ахундзаде, был основан национальный театр Азербайджана со своими традициями и колоритом. Считается, что начальной точкой в истории азербайджанского театра является 10 марта 1873 года, когда впервые в Баку был поставлен спектакль на основе комедии великого мыслителя и просветителя Мирзы Фатали Ахундзаде «Визирь Ленкоранского ханства» *("Sərgüzəşti vəziri-xani*

Lənkəran”). С этого исторического события начался долгий путь национального азербайджанского театра.

Однако в вопросе о том, как назывался первый спектакль азербайджанского театра, нет единой точки зрения среди театроведов. На этот счёт в театроведении существуют спорные мнения. В частности, театровед Дж. Джафаров считает, что в этом вопросе имеются два разных мнения. Исследователь, комментируя эти вызывающие споры мнения в своём произведении «Азербайджанский Драматический Театр», указывает, что «о первом спектакле, поставленном в 1973 году учащимися Бакинской реальной школы (Бакинское реальное училище. – *К. А.*), есть две разные информации. Из официальных документов, связанных с получением разрешения для первого спектакля, а также из найденной в архиве М. Ф. Ахундова афиши выясняется, что 10 (22) марта – в день праздника Новруз, была сыграна комедия «Визирь Ленкоранского ханства» *(“Sərgüzəşti vəziri-xani Lənkəran”).*

В статье Зардаби «Здание Мусульманского Театра» и в биографии Н. Везирова отмечается, что первым спектаклем был «Приключение скряги» *(«Гаджи Кара»)*. Между тем в проведённых в последующие годы исследованиях в области театра подчёркивается, что первым спектаклем было произведение «Визирь Ленкоранского ханства» *(“Sərgüzəşti vəziri-xani Lənkəran”).*

Театральное движение, начавшееся в Баку в 70-е годы XIX века, распространилось и в другие культурные центры Азербайджана и поспособствовало появлению сразу нескольких региональных театров. В частности, в 1879 году первый театральный спектакль был показан в древнем культурном центре страны Шеки, и спустя 50 с лишним лет, в 30-е годы XX века, появился Шекинский государственный театр. Шекинский театр набрал большую популярность и прошёл достаточно богатый и славный исторический путь в своём развитии. Его творческий коллектив написал одну из самых ярких страниц истории единого Азербайджанского театра и играл очень важную роль в культурной жизни города Шеки.

Начавшееся в 1873 году в Баку театральное движение привело к появлению профессиональных театров во многих городах Азербайджана. Из исследований выдающегося театроведа Дж. Джафарова становится известно, что «после спектаклей Бакинской реальной школы спектакли в 1875 году были сыграны в Губаде, а в 1879 году – в Шеки» [8, с. 25]. Эти заметки Дж. Джафарова исследователь литературного наследия выдающегося просветителя Рашид бека Эфендиева (*азерб. Rəşid bəy İsmayıl oğlu Əfəndiyev)*, известный шекинский учёный А. Абдуллаев подтверждает следующим образом: «...Рашид слышал, что живший в Тифлисе и занимавший высокий пост на канцелярии Наместника кавказского нухинец Мирза Фатали Ахундзаде пользовался большим уважением и авторитетом. Рашид бек просит Мирзу Фатали Ахундзаде, чтобы тот его устроил в военное училище. Но Мирза Фатали хочет, чтобы Р. Эфендиев, поступив в Горийскую семинарию, помог культурному прогрессу своего народа. Позже Рашид бек в своих воспоминаниях об этом писал, что “Он мне не посоветовал идти в военную школу. Однако сказал, что, племянник, в следующем году в Гори открывается татарское отделение только для мусульман. Эта школа тебе больше подходит. Я тебя туда сейчас же запишу.... Затем он мне дал по одному экземпляру своих комедий и сказал, что, если какая-то из них вам понравится, то вы там собирайтесь и поставьте её спектакль на сцене. Я следовал его указаниям. В 1879 году в городе Нуха (нынешний город Шеки. – *К. А.*) в одном из складов для кокона мы организовали сцену и сыграли комедию “Гаджи Кара”» [1; 9, с. 3–4].

В последующие годы история театра в Нухе приобрела интересный путь развития. После первого спектакля, в 1882, 1895, 1898 годах в Шеки были показаны специальные театральные представления, каждое из которых вызвало широкий общественный резонанс. В основном это были положительные отклики на показанные спектакли.

Кроме того, из информации, предоставленной театроведом Тамеллой Юсифбейли, мы узнаем, что комедия «Приключение скряги» («Гаджи Кара») в очередной раз шекинскими театралами была поставлена в 1883 году. В спектакле участвовали яркие представители просветительского движения Азербайджана того времени – Рашид бек Эфендиев, Садыгов, Шахназаров, Алибеков, Амиржановы, которые работали учителями в Гутгашенском (ныне Габалинском) районе.

Оценивая качество спектакля, газета “Tərcüman” («Перевод») писала: «Несмотря на то, что театральное искусство у нас новое, Рашид бек Эфендиев, Шахназаров и Садыгов очень хорошо исполнили свои роли. Зрители долго не могли оторваться от влияния спектакля, показанного на родном языке» (см. [10, с. 91]).

После серии удачных спектаклей представители местной элиты и интеллигенции подняли вопрос о необходимости строительства специального здания для театра. В результате в 1890-х годах в Шеки были проведены специальные совещания, посвящённые строительству зданий для промышленного училища и театра.

Параллельно с этим шли бурные дискуссии о необходимости поставить новые спектакли. Так, в декабре 1895 года по инициативе городской интеллигенции, в особенности учителей, было принято решение о постановке произведения М. Ф. Ахундова «Повесть о Мусье Жордане – учёном-ботанике и дервише Масталишахе, знаменитом колдуне» *(“Hekayəti Müsyö Jordan həkimi-nəbatat, dərviş Məstəli şah cadugünü – məşhur”)* . Среди участников спектакля были Агабаба Агаев, Мирза Абдулкаримов, М. Бадалов и другие. Роль Мастали шаха с большим мастерством сыграл Мешади Мехдигулу, имевший многолетний опыт.

Следует особо отметить, что как в целом в просветительском движении, так и конкретно в процессе становления Шекинского театра активную роль сыграл один из выдающихся представителей интеллигенции, входящих в литературно-культурную среду Азербайджана начала XX века, брат Рашид бека Эфендиева Абдулла бек Эфендизаде. О нём подробно написано в разделе «Эфендизаделер» в исследовательском произведении «Названия улиц в Шеки, фамилии и клички» *(“Şəkidə məhəllə adları, soylar və ləqəblər”)*. Из этой книги мы узнаем следующее: «Он (Абдулла бек Эфендизаде. – *К. А.*) родился 3 марта 1873 года в городе Шеки. Абдулла бек сначала в Шеки окончил русскую школу, а затем в 1891 году поступил в отделение сельского хозяйства Гянджинской Михайловской профессиональной школы и там получил образование. Удачно завершив учёбу, А. Эфендиев в Шеки начал преподавательскую деятельность. После двухлетней трудовой деятельности в этом городе он решил получить высшее образование в Тифлисском Институте Учителей» [4, с. 296].

Абдулла бек Эфендизаде, занимаясь в Шеки преподавательской деятельностью и дружа с известным «Молланасреддинцем» Омаром Фаигом Неманзаде, вместе с ним изучил жизнь народа и вёл борьбу против невежества. В сборнике «Воспоминания» *(“Xatirələr”)* Омара Фаига Неманзаде приводятся очень интересные воспоминания об Абдулла беке Эфендизаде. В этой книге, в частности, говорится, что высоко оценивающий роль театра в жизни и политическом побуждении народа Абдулла бек рука об руку с Омаром Фаигом осуществил театральную постановку произведений Мирзы Фатали «Молла Ибрагимхалил, алхимик» (*“Molla İbrahimxəlil kimyagər”)*, «Повесть о Мусье Жордане – учёном-ботанике и дервише Масталишахе, знаменитом колдуне» *(“Hekayəti – Müsyö Jordan həkimi-nəbatat, dərviş Məstəli şah cadugünü məşhur”)*.

Об истории Шекинского театра следует знать также следующие факты. В один из жарких летних дней 1898 года была поставлена комедия Искендер бека Меликова «Зло к добру» *(“Yaxşılığa yamanlıq”)*. Местная молодёжь, обогатив репертуар, в сентябре 1904 года организовала представление комедии Наджаф бека Везирова *(азерб. Nəcəf bəy Fətəli bəy oğlu Vəzirov)* «Мы вышли из дождя и попали в дождевую погоду» *(“Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük”).* Роль Гаджи Ганбара сыграл Лютфали бек Амиржанов. Часть собранных от спектакля средств была перечислена на счёт Общества «Красный Крест», а другая часть – передана бедным студентам. В рецензии на спектакль, опубликованной в газете “Tərcüman” («Перевод»), указывалось, что население города Нуха (город Шеки. – *К. А.*) с большим интересом и волнением следило за спектаклем.

Русская революция 1905 года вызвала в Шеки, как и на других окраинах Российской империи, большое оживление. В городе поднялись революционные настроения, рабочие шёлковой фабрики начали забастовку против владельцев этого крупнейшего шекинского предприятия. Революционные события, наряду с общественно-политической жизнью Шеки, оказали положительное влияние и на его культурно-театральную деятельность.

В результате после 1907 года городская интеллигенция развернула борьбу за театр. Для показа театральных представлений использовались здания общественных учреждений, частных домов и в особенности – актовый зал русско-татарской школы. К тому времени уже была сформирована местная драматургическая интеллигенция.

Одним из таких представителей интеллигенции был выпускник Горийской семинарии Рашид бек Эфендиев. Как видим из хронологии нашего исследования, он был не только организатором первого театра в Шеки, но и сам написал ряд пьес. В июле 1906 года шекинскими театралами на сцене была поставлена его пьеса «Очаг крови» *(“Qan ocağı”).* Эти примитивные спектакли имели большой успех у зрителей. Внушительным успехом увенчалась комедия Н. Везирова «Мы вышли из дождя и попали в дождевую погоду» *(“Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük”)*, показанная в августе 1906 года в доме Мешади Юсифа Гасанова в постановке шекинских актёров. Полученные от показа спектакля средства были переданы азербайджанцам, пострадавшим во время устроенного армянами геноцида.

В спектакле роль Гаджи Гамбара с большим мастерством исполнил Мешади Мехди Садыгов, роль Ашраф бека – М. П. Эфендиев, Дильбер ханым – Гаджибеков, Джовхар ханым – Абдулла Абдурахманов, а роль ашуга блестяще сыграл Ильяс бек Гаджибеков. В спектакле также принимали участие Карим ага Шакиханов, Мамедали Абдурахманов, Керим Аскеров, Мамед Зульфугаров и другие.

Мешади Мехди Садыгов был одним из просветителей, сыгравших важную роль в формировании литературно-культурной среды в начале XX столетия. Оценивая деятельность этого воинственного просветителя, один из известных деятелей культуры Шеки Бахшали Ахундов писал: «Жизненный путь несгибаемого борца с передовыми мыслями М. Садыгова был трудным и очень содержательным. В 13 лет семейная нужда заставила Садыгова уйти из школы старого образца и трудиться с отцом, работавшим мастером. М. Садыгов всеми способами помогал в распространении журнала “Ходжа Насреддин”, газет “Правда”, “Прогресс” и других подобных изданий с хорошими взглядами» [5]. Мешади Мехди Садыгов, имеющий богатое аналитическое мышление, проявил и поэтические способности. Бесконечная любовь к культуре заставила его выступить со стихотворением.

Следует особо отметить, что Мешади Мехди Садыгов имеет незабываемые заслуги перед Шекинским театром и активно участвовал в театральной жизни Шеки. Он, выйдя на сцену в важных ролях, научил молодых любителей актёрскому мастерству и передал им свой опыт. Образ Шейха Насруллы, который он сыграл в комедии великого азербайджанского журналиста-просветителя, писателя-сатирика, представителя критического реализма в азербайджанской литературе Мирзы Джалила Мамедкулизаде (*азерб. Cəlil Hüseynqulu oğlu Məmmədquluzadə*) «Мертвецы» *(“Ölülər”)*, долгие годы оставался в памяти зрителей.

Театральная жизнь в Шеки с каждым годом расширялась и становилась массовой, а после создания молодой драматической труппы интерес шекинцев к театру усилился. В 1907 году только в зале русско-татарского училища местная молодёжь продемонстрировала более восьми спектаклей. В доме одного из местных жителей, проявлявшего большой интерес к театру, была сыграна пьеса выдающегося азербайджанского драматурга Абдуррагим бека Ахвердиева (Ахвердова) (азерб. Əbdürrəhim bəy Əsəd bəy oğlu Haqverdiyev) «Разорённое гнездо» («Dağılan tifaq»), в которой роль Наджаф бека исполнил М. Лютфалибеков. Воодушевлённые успехом спектакля, любители театра поставили на сцене произведение Рашид бека Эфендиева «Очаг крови» *(“Qan ocağı”).*

Кардинальные изменения, произошедшие в общественном сознании после революции 1905 года, нашли свое отражение и в театральном искусстве. Поэтому в театральной жизни Шеки 1907–1908 годы по своему содержанию сильно отличаются от предыдущих лет. В эти годы были отмечены резкий рост числа театральных постановок и скачкообразное увеличение репертуарного разнообразия. Созданная в эти годы молодая драматическая труппа, расширяя пропаганду произведений М. Ф. Ахундзаде, только осенью 1908 года поставила сразу несколько комедий великого драматурга – пьесы «Приключение скряги» («Гаджи Кара»), «Повесть о Мусье Жордане – учёном-ботанике и дервише Масталишахе, знаменитом колдуне» *(“Hekayəti-müsyö*

Jordan həkimi-nəbatat, dərviş Məstəli şah cadugünü məşhur") и «Медведь, победитель разбойника» (*"Hekayəti xırs quldurbasan").*

А приезд в Шеки в 1908 году известного актёра и режиссёра-постановщика, оперного певца (тенор), композитора, драматурга Гусейнкули Сарабского *(азерб. Hüseynqulu Sarabski; имя при рождении – Гусейнкули Мелик оглы Рзаев)* имел исключительно важное значение. Сарабский в Гышлагской школе поставил трагедию писателя-большевика, общественно-политического деятеля Наримана Нариманова *(азерб. Nəriman Kərbəlayi Nəcəf oğlu Nərimanov)* «Надир шах» и комедию писателя-просветителя, драматурга, театрального и политического деятеля Султана Меджида Ганизаде *(азерб. Sultan Məcid Murtuzəli oğlu Qənizadə)* «Вечернее чихание в пользу» *("Axşamın səbri xeyir olar").* Эти спектакли имели огромный успех. Корреспондент газеты «Терегги» («Прогресс»), шекинский учитель Гасан Тахирзаде в своей статье, написанной по этому поводу, выражал признательность местного населения Г. Сарабскому.

Один из исследователей истории азербайджанского театра Мираббас Асланов в своей статье «Любимец шекинцев» [6], опубликованной в газете «Шекинский рабочий» *(«Şəki fəhləsi»*), также рассказывает о всенародной любви к Гусейнкули Сарабскому и любви выдающегося актёра к Шеки и шекинцам. В частности, он пишет: «Первый визит Г. Сарабского в Шеки завершился представлением его собственного произведения – трагедии «Невежество» *("Cəhalət")*. Именно тогда, на самом деле, началась 30-летняя незабываемая дружба артиста Г. Сарабского с тружениками Шеки с целью бескорыстного культурного служения народу. По словам его жены Марьям ханым и сына Азера, Г. Сарабский всегда очень охотно и с большим восхищением рассказывал о гостеприимстве шекинских тружеников, о высоком культурном уровне местной интеллигенции, относился к ним с огромным уважением и дорожил их памятью» [6].

Как было отмечено выше, в театральной жизни Шеки 1908 год сильно отличался от предыдущих лет по своему содержанию. Привлекает внимание большое количество спектаклей театра и разнообразие его репертуара. В особенности в этом году на сцене Шекинского театра большой успех и признание получили произведения драматургов Абдуррагим бека Ахвердиева («Друзья нации» *("Millət dostları")* и Наримана Нариманова («Надир шах» *("Nadir şah").* Драматическая труппа, расширяя репертуар произведений М. Ф. Ахундова, только осенью 1908 года поставила спектакли по пьесам литератора «Приключение скряги» («Гаджи Кара»), «Повесть о Мусье Жордане – учёном-ботанике и дервише Масталишахе, знаменитом колдуне» *("Hekayəti-müsyö Jordan həkimi-nəbatat, dərviş Məstəli şah cadugünü məşhur")* и «Медведь, победитель разбойника» *("Hekayəti xırs quldurbasan").* Режиссёром комедии «Повесть о Мусье Жордане – учёном-ботанике и дервише Масталишахе, знаменитом колдуне» *("Hekayəti-müsyö Jordan həkimi-nəbatat, dərviş Məstəli şah cadugünü məşhur")* был Мамед Ахмедов, роль дервиша Мастали шаха сыграл Карим Аскеров, а роль Мусье Жордана – Абдулла Абдурахманов. Спектакль «Медведь, победитель разбойника» поставил режиссёр Лютфали бек Амирджанов, роль Байрама сыграл Джалил Шарифов.

Кроме того, осенью 1908 года труппа театралов Нуха в русско-татарской школе впервые подготовила спектакль по трагедии Наджафбека Везирова «Горе Фахраддина» *("Müsibəti Fəxrəddin").*

Начало 1910 года ознаменовалось большим оживлением в Шекинском театре. В этом году труппа любителей театра впервые обратилась к творчеству выдающего представителя турецкой классики Намика Камала и подготовила спектакль по его пьесе «Родина» *("Vətən").* В пьесе роль Сидги бека очень профессионально сыграл Абдулла Абдурахманов. Видя возрастающую роль театра в культурной среде города, духовенство и агрессивно настроенные консервативные силы выступали против этого культурного подъёма, чтобы предотвратить дальнейшее воздействие театра на общественное сознание местного населения. По этой причине в конце 1910 года театральная жизнь в городе начала угасать.

Ещё одной из главных причин медленного развития театрального искусства в городе было равнодушное отношение населения и любителей театра к этой сфере. Так, летом 1911 года в городском клубе под руководством М. Р. Эфендиева был подготовлен театральный спектакль. После этого многие ожидали, что развитие шекинского театра получит новый импульс. Однако вместо

этого в конце года театральная жизнь в городе снова начала угасать.

В 1912 году местная молодёжная труппа, в которой объединились Раджаб Эфендиев, Мабуд Саркаров, Алескер Наджафов, Гашим Мамедов, пыталась восполнить этот пробел своими театральными постановками. В дальнейшем Раджаб Эфендиев сыграл очень важную роль в развитии педагогической мысли в Азербайджане, заняв особое место в истории просветительского движения и культуры страны. Составительница сборника его педагогических, методических и художественных произведений, профессор Марзия ханум Гиясбейли следующим образом доводит до нашего внимания роль Р. Эфендиева в театральной жизни Шеки, когда он был ещё молод (в 1911–1912 годы XX века): «...Раджаб Эфендиев принимал активное участие и в общественно-культурной жизни народа. С помощью местной интеллигенции и при своём непосредственном участии он в Шеки создал театральную труппу. Сначала они осуществляли небольшие сценические постановки, а позже это были пьесы М. Ф. Ахундзаде «Молла Ибрагим-Халил алхимик» *(“Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyagər”)*, Н. Везирова «Горе Фахраддина» (“*Müsibəti Fəxrəddin”)*, Дж. Мамедкулизаде «Кеманча» *(“Kamança”)*, Дж. Джаббарлы «Увядшие цветы» *(Solğun çiçəklər”).* При подготовке пьес к спектаклю Раджаб Эфендиев встречался с выдающимися мастерами сцены Г. Араблинским, Г. Сарабским, С. Рухулла, И. Хидаятзаде и получал от них советы о структуре спектакля и по актёрскому исполнению» [7, с. 8].

Следует отметить, что в значимых для своего времени периодических изданиях уже печатались критические статьи не только о театральной жизни, но и о культурной жизни города в целом. Газета «Günəş» *(«Солнце»)* так писала о состоянии театральной жизни в городе: «Сейчас театр не может покрыть даже собственные расходы. Существует угроза, что сегодня, завтра они могут закрыться. В чём причина? Причина в том, что городские власти, религиозные деятели препятствуют работе театра и всячески пытаются не допустить его развитие».

Однако несмотря на собственные финансовые трудности, Шекинский театр помогал стране – Российской империи, которая стала участницей Первой мировой войны. Осенью 1914 года средства, полученные от трёх сыгранных на азербайджанском и русском языках спектаклей, были выделены на лечение раненых солдат.

В том же году впервые в Шекинском театре начали показывать оперные спектакли. Приехавшая в 1914 году на гастроли в Шеки Бакинская театральная труппа вместе с местными любителями театра поставили произведение основоположника азербайджанской оперы и балета, великого композитора и дирижёра, драматурга, педагога и общественного деятеля, а в будущем народного артиста СССР (1938 год) Узеира Гаджибекова *(азерб. Üzeyir bəy Əbdülhüseyn oğlu Hacıbəyov) – оперу* «Асли и Керем».

В 1915 году местные интеллектуалы-любители поставили произведения Гусейнкули Сарабского «Невежество» *(“Cəhalət”)* и «Быт артистов» *(“Artistlər məişəti”)*, а полученные средства были отданы пострадавшим в Карсе. А летом того же года любители театра в городском клубе подготовили спектакль по пьесе Султан Меджида Ганизаде «Я помню» *(“Yadımdadır”).* Автор по имени Абдурашид в своей статье «Театр в Шеки» указывал, что произведения «Невежество» *(“Cəhalət”)* и «Быт артистов» *(“Artistlər məişəti”)* получили достойную оценку и были встречены зрителями аплодисментами. В спектаклях роль Ахмеда исполнил Махмудов, Насибу – Гаджибагир Агамиров, роль Зейнала – Ахундов, Агамурада – Эфендиев, Рзы – Мамедзаде, Вали – Эфендизаде, Камала – Агамиров и другие [10, с. 94].

В 1917 году в Нухе было учреждено Просветительское общество «Хуррият». Эта организация играла положительную роль и в театральной жизни города. С её помощью летом того же года труппа городского театра подготовила спектакль по пьесе Намика Камала «Родина».

До 1920 года Нухинский (Шекинский) театр оставался любительским театром. Его возникновению, совершенствованию и развитию способствовала классическая и современная национальная драматургия. Реалистическая национальная драматургия в 1920 году заложила основы реалистической игры в Нухинском театре и стала гарантом для развития театра в новом общественном строе в будущем.

Если выразиться образно, то можно сказать, что рождение театра во многих регионах Азер-

байджана совпало с требованиями новой общественно-политической среды и полностью оправдало желание основоположника азербайджанской драматургии и театра М. Ф. Ахундова «в каждом городе… создавать театр». Успешную реализацию этой мечты великого классика мы видим на примере театра в Шеки. Сегодня многие театроведы, оценивая значимость Шекинского драматического театра для культурной жизни Азербайджана, называют его «бриллиантом в короне азербайджанского театра».

Многим хорошо известно, что приезжающим в Азербайджан самым дорогим и уважаемым гостям после Баку показывают город Шеки, который славится своими всемирно известными историческими памятниками – Дворцом шекинских ханов, караван-сараями, легендарными крепостями, а также знаменитыми шекинскими коврами и сладостями. В культурную программу, составленную для высокочтимых гостей, обязательно включают и просмотр одного из спектаклей городского театра. Это также является подтверждением того, что Шекинский театр прошел очень славный исторический путь в своём развитии и добрался до вершины театрального искусства.

Литература

1. Абдуллаев Э. Из истории становления и развития театра в городе Шеки // Шекинский рабочий. – Шеки, 1974. – 16 мая.
2. Абдуллаев Э. Ночная бабочка просвещения («Maarif pərvanəsi»). – Баку: Просвещение, 1982. – 94 с.
3. Адиширинов К. Ф. Шекинская литературно-культурная среда XX века: 1900–2000 годы. – Баку: Наука и образование, 2015. – Кн. 1. – 488 с.
4. Адиширинов К. Ф., Ализаде З. М., Муршудова У. Б. Названия улиц в Шеки, фамилии и клички: – Кн. 2. – Баку: Мастер. – 605 с.
5. Ахундов Б. Воинственный просветитель // Нухинский рабочий. – Нуха, 1960. – 10 апр.
6. Асланов М. Любимец шекинцев // Шекинский рабочий. – Шеки, 1975. – 26 июня.
7. Гиясбейли М. Раджаб Эфэндиев. – Баку: Чашыоглы, 2001. – 260 с.
8. Джафаров Дж. Азербайджанский Драматический театр. (1873–1941). – Баку: Азернешр, 1960. – 416 с.
9. Эфэндиев Р. Драматические произведения / сост. А. Абдуллаев. – Баку: Полиграфия АГУ, 1961. – 167 с.
10. Юсуфбейли Т. Театральная жизнь в дореволюционном Шеки (Нухе) // Известия Академии наук Азербайджанской ССР. Серия «Литература, язык и искусство». – 1989. – № 1. – С. 91–95.

References

1. Abdullaev A. Iz istorii stanovleniya i razvitiya teatra v gorode Sheki [From the History of the Foundation and Development of the Theatre in Sheki]. *Shekinskiy rabochiy [Sheki Worker]*, 1974, 16 May. (In Azerb.).
2. Abdullaev E. *Nochnaya babochka prosveshcheniya («Maarif pərvanəsi») [Night butterfly of enlightenment (“Maarif pərvanəsi”)]*. Baku, Prosveshchenie Publ., 1982. 94 p. (In Azerb.).
3. Adishirinov K.F. *Shekinskaya literaturno-kul’turnaya sreda XX veka: 1900-2000 gody [Sheki literary and cultural environment of the XX century: 1900-2000]*. Baku, Nauka i obrazovanie Publ., 2015, book 1. 488 p. (In Azerb.).
4. Adishirinov K.F., Alizade Z.M., Murshchudova U.B. *Nazvaniya ulits v Sheki, familii i klichki [Names of streets in Sheki, surnames and nicknames]*. Baku, Master Publ., book 2. 605 p. (In Azerb.).
5. Akhundov B. Voinstvennyy prosvetitel’ [Militant educator]. *Nukhinskiy rabochiy [Nukhinskiy worker]*. Nukha, April 10, 1960. (In Azerb.).
6. Aslanov M. Lyubimets shekintsev [Favorite Shekintsy]. *Shekinskiy rabochiy [Sheki Worker]*, June 26, 1975. (In Azerb.).
7. Giyasbeyli M. *Radzhab Efendiyev [Rajab Efendiyev]*. Baku, Chashyogly Publ., 2001. 260 p. (In Azerb.).
8. Dzhafarov Dzh. *Azerbaydzhanskiy Dramaticheskiy Teatr (1873-1941) [Azerbaijan Drama Theater (1873-1941)]*. Baku, Azerneshr Publ., 1960. 416 p. (In Azerb.).
9. Efendiev R. *Dramaticheskie proizvedeniya [Dramatic works]*. Baku, Poligrafiya AGU Publ., 1961. 167 p. (In Azerb.).
10. Yusufbeyli T. Teatral’naya zhizn’ v dorevolyutsionnom Sheki (Nukhe) [Theatrical life in pre-revolutionary Sheki (Nuha)]. *Izvestiya Akademii nauk Azerbaydzhanskoy SSR: Seriya “Literatura, yazyk i iskusstvo” [Bulletin of the Academy of Sciences of the Azerbaijan SSR: Series “Literature, language and art”]*, 1989, no. 1, pp. 91-95. (In Azerb.).

УДК 78.01

ЕЩЕ РАЗ О МУЗЫКЕ В СЛОВЕ: ПОЭЗИЯ ВЛАДИМИРА ИЛЮШЕНКО

Чигарёва Евгения Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (г. Москва, РФ). E-mail: echigareva@yandex.ru

Статья посвящена проблеме музыкальности литературы на примере творчества талантливого российского поэта Владимира Илюшенко (1932). Это поэт, писатель, активный общественный деятель – политолог и историк. Духовный сын и друг отца Александра Меня, он после его трагической смерти стал одним из пропагандистов его наследия: в течение тридцати лет дважды в год организовывал вечера его памяти, писал о нем.

В статье две части. В первой части показано, какую роль играет в стихах автора музыка как «предмет повествования» (сюжетный мотив, «персонаж действия»). На основе многочисленных образцов становится ясно, что музыка для поэта – символ жизни – земной и небесной. Это и музыка как метафорическое понятие, и музыкальные реалии, и музыкальные инструменты, и даже термины.

Во второй части рассматриваются приемы и средства создания музыкальности самого стиха. Это ассонансы, аллитерации, анафоры, ритм (на разных уровнях: стиха, строф, стихотворения). Однако музыкальность не только в совокупности этих приемов, которые мы можем встретить в творчестве любого литератора, – это качество органически присуще мышлению Илюшенко. Лексические повторы, повторы фраз, строк, строф рождают подобие музыкальных форм в стихотворении (репризы, рефрены, обрамление). Все это реализуется также в другом типе творчества поэта – в жанре авторской песни.

В заключение высказывается предположение, что музыка в наше время становится некоей универсалией, объединяющей различные виды искусства. Представляется, что на конкретном примере в работе поднимаются как культурологические, так и эстетические проблемы.

Ключевые слова: музыкальность литературы, музыка как метафорическое понятие, аллитерации, ассонансы, лексические повторы, музыкальные формы в стихах.

ONCE AGAIN ABOUT MUSIC IN THE WORD: THE POETRY OF VLADIMIR ILYUSHENKO

Chigareva Evgeniya Ivanovna, Dr of Art History, Professor of Music Theory Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russian Federation). E-mail: echigareva@yandex.ru

The article deals with the problem of musicality of literature, on the example of the creativity of talented Russian poet Vladimir Ilyushenko (b. in 1932). He is a poet, writer, active public figure, political scientist and historian. A spiritual son and friend of Father Alexander Men', after his tragic death, he became one of the propagandists of his legacy: for thirty years, twice a year, he organized events in his memory, wrote about him.

The article has two parts. The first one shows what role music plays in the author's poems as a "subject of narration" (a plot motif, a "character of action"). On the basis of numerous examples, it becomes clear that music for the poet is a symbol of life, both earthly and heavenly. It is about music as a metaphorical concept, about musical realities, musical instruments, and even musical terms.

In the second part, the techniques and means of creating the musicality of the verse itself are considered. These are assonances, alliteration, anaphora, rhythm (at different levels: verse, stanzas, poems). However, musicality is not only in the totality of these techniques, which we can find in the work of any writer – this quality is organically inherent in the thinking of Ilyushenko.

Lexical repetitions, repetitions of phrases, lines, and stanzas give rise to the similarity of musical forms in the poem (reprises, refrains, framing). All this is also realized in another type of creativity of the poet – in the genre of the author's song.

In conclusion, it is suggested that music in our time is becoming a kind of universal, combining different types of art. It seems that both cultural and aesthetic problems are raised on a specific example.

Keywords: musicality of literature, music as a metaphorical concept, alliteration, assonance, lexical repetitions, musical forms in verse.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-118-131

Автор данной статьи неоднократно обращалась к теме «Слово и музыка», но больше всего писала о музыкальности художественной прозы. Однако в данном случае в центре внимания – поэзия.

Творчество Владимира Илюшенко[1] незаслуженно мало известно в музыкальных кругах. Его стихи покоряют своей красотой и музыкальностью. Это талантливый человек, для которого творчество – основа бытия, способ существования. Вот, например, как он пишет в минуту сомнений: «Но есть последняя отвага – / вверять себя начистоту / неведомому. Спит бумага. /Доверься чистому листу» [11, с. 93]. И в другой раз: «И мне другой дороги – нет» [11, с. 115].

«Послужной список» В. Илюшенко не маленький: он историк, политолог, писатель, поэт, член Союза писателей Москвы. Но, кроме того, он публицист, член Комиссии по помилованию при Президенте РФ (1994–2001), председатель Дискуссионного политического клуба интеллигенции «Московская трибуна» (чрезвычайно популярного в 1980–90-е годы). Многие годы он вел передачи на радиостанции «София», которые пользовались широкой известностью[2]. Илюшенко – автор двух сборников стихов [11; 12], а также многочисленных работ, в которых проявляется его смелая общественная позиция. Сборник его публицистических статей «Национал-радикализм в современной России. От национализма к неонацизму» выдержал два издания [13].

Важную роль в жизни В. Илюшенко сыграла дружба с о. Александром Менем, духовным сыном и учеником которого он был. Ему он посвятил книгу «Отец Алексадр Мень: жизнь и смерть во Христе» [10][3], в которой собраны воспоминания о нем, дневники автора, письма, стихи, ему посвященные, неизвестные тексты о. Александра и фотографии из архива автора. А в этом, 2021 году вышла новая книга В. Илюшенко об Александре Мене [14].

По предложению о. Александра, Илюшенко фактически возглавил (являясь формально заместителем председателя) общество «Культурное возрождение», которое было призвано содействовать *духовному* возрождению России.

После трагической смерти Александра Меня дважды в год (в день его рождения, 22 января, и в день смерти, 9 сентября) проходили вечера его памяти, в которых принимали участие бывшие прихожане Сретенского храма в Новой Деревне, а также известные деятели культуры, писатели, художники, музыканты (которые, в частности, в течение вечера играли классическую музыку). Эти вечера на протяжении 30 лет вел Владимир Илюшенко. Вот что об этом пишет поэт Алек-

[1] Владимир Ильич Илюшенко (1932) родился в Москве, в интеллигентной семье. Окончил Московский государственный историко-архивный институт. С 1957 по 1962 год работал научным редактором в Издательстве восточной литературы, в дальнейшем продолжал спорадически редактировать книги, выходящие в этом издательстве. В 1995–2009 годы работал на радиостанции «София» (христианский церковно-общественный канал).

[2] В. Илюшенко вёл на этом канале программу «Дискуссии на тему» (беседы о вере, Евангелии и месте Церкви в общественной жизни, а также встречи с некоторыми общественными и религиозными деятелями). Среди выступавших были, в частности, председатель Московской Хельсинской группы Людмила Алексеева, поэт Александр Зорин. Были также беседы об о. Александре Мене и его книгах, о книге о. Петра Мещеринова «О вере и Церкви», об Александре Николаевиче Яковлеве.

[3] Были ещё два издания этой книги (исправленные и дополненные) под заголовком: «Отец Александр Мень: жизнь, смерть, бессмертие». Второе издание: М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2010 (656 с.). Третье издание: М.: Эксмо, 2013 (672 с.).

сандр Зорин во вступительной статье к новой книге Илюшенко: «Он <…> открывает вечер. Это всегда оригинальное, ёмкое вступительное слово. Оно всегда в контексте текущих событий, из которых не выпадает личность священника. За тридцать лет многое произошло в многострадальной России. И всякий раз Илюшенко корректирует текущий исторический фон мыслями и взглядами отца Александра» [9, с. 15–16].

Встреча с Александром Менем оказала решающее воздействие на всю дальнейшую жизнь В. Илюшенко: он и в жизни, и в творчестве всегда следовал тому, что получил в общении с «духовным лидером России», «пламенным проповедником слова Божьего» [10, с. 3], – тому свету, которым было освещено (и освящено) все в личности этого гениального человека.

По словам филолога и переводчика А. Калмыковой, «историк, исследователь зарождавшегося в нашей стране русского неофашизма, Илюшенко еще при жизни отца Александра ясно осознал масштаб его личности и миссию, с которой он был послан в мир, – “остановить духовную деградацию в России и во всем мире, обновить христианство, придать ему новую динамику и новый облик”. Он сказал об этом спустя неделю после убийства пастыря на приходской встрече его памяти, а еще через три дня, выступая в Библиотеке иностранной литературы, назвал его “фигурой вселенского масштаба, святым и апостолом”» [15, с. 18].

Религиозно-философская тема – не прямо, так косвенно – навсегда вошла в творчество В. Илюшенко. Поэт замечает: «Так было изначально, я это всегда ощущал. Это то, что приходило свыше и было важно для меня»[4].

Теперь о музыке в стихах В. Илюшенко. Прежде всего, музыка и стихи изначально близки – не только исторически как синкретическое единство в эпоху Античности и в народном творчестве, но и по самому художественному языку (хотя это два разных вида искусства – вербальное и невербальное). Близость ощущается даже в структуре стихотворной и музыкальной речи.

Например, пушкинское четверостишье с перекрестными рифмами весьма напоминает квадратный период повторного строения. Обозначенная буквами структура периода полностью соответствует структуре пушкинской строфы: а в $а_1$ $в_1$. Конечно, это соответствие внешнее, и мы знаем, что музыкальный период и поэтический – понятия различные[5]. Но все-таки близость поэзии и музыки на этом простеньком примере очевидна.

Музыкальность поэзии В. Илюшенко можно рассматривать в двух аспектах. С одной стороны, музыка как реальный художественный факт. А с другой – музыка в самом складе стихотворения, в его ритме и мелодии (да, мелодии: не случайно один из базисных трудов по стиховедению – это «Мелодика русского лирического стиха» Б. Эйхенбаума) [20].

Начнем с первого. *Музыка* в целом, как таковая, иногда становится буквально «действующим лицом», «персонажем» стихотворения. Можно сказать, что музыка – один из главных героев поэзии Илюшенко. «Я не могу не любить музыку», – говорит он о себе. А в одном стихотворении: «*Я* раб муз*ы*ки величавой» [11, с. 114].

Но музыка тоже может быть разной: музыка бешеная, лихая, отсутствующая, больная, но и «медленная музыка» (очень важное понятие для автора – так назван 1-й сборник стихов, ключевое стихотворение в нем и песня на этот текст). В поэзии Илюшенко – музыка почти оценочное понятие: все в мире звучит, все «омузыкалено»: Осень – «музыка без слов» [12, с. 198], природа – «поющее пространство» [12, с. 183], «сумрачная мелодия заката» [12, с. 271]. А Муза – это «потаённая музыка»:

> Потаённая музыка, помаши мне крылами –
> Я прожить без тебя не могу.
> *Пусть* твой голос звенит, *пусть* он льётся
> над нами,
> *Пусть* играет хотя бы на том берегу
> [12, с. 287].

Однако проявления музыки в стихах Илюшенко многообразны. Это и ***музыка как единое целое*** – в прямом или метафорическом значении. Это и ***музыкальные реалии – инструменты, даже термины***. Она – во всём – в обычном жизненном действии, поэт слышит ее везде.

[4] Из письма к автору статьи.

[5] «Период в риторике (от греч. periodos – обход, круговращение) – развернутое сложноподчиненное предложение, отличающееся полнотой раскрытия мысли» [3, стб. 740–741].

Черпнёшь воды со дна
бездонного колодца,
и музыка слышна,
и сердце мерно бьётся [11, с. 87].

Или – *разноцветье природы, ее звуки*, их надо только услышать и перенести в стихи: это тоже жизнь и тоже музыка.

Ни малейшей тишины –
мир насыщен звуками!
Он свистит, кричит, шумит,
лает и мяукает.
Колокольный перезвон,
скрежет, дребезжание,
пение, гитарный стон,
стук колес и ржание,
гул моторов, птичий грай,
писк новорождённого,
шелест листьев, треск костра,
вопли осуждённого –
всё взрывает тишину
и творит просодию,
всё сливается в одну
звонкую мелодию [11, с. 57–58].

Музыка – «звонкая мелодия» (опять мелодия!) – это звуки жизни, которые «взрывают тишину» – такова жизнь и вокруг, и внутри, в душе. И в то же время стихи – это тоже музыка, мелодия, напев.

О Мандельштаме:

Первозданна твоя *кантилена,*
В ней блаженство *звенит*, а не гнев.
Ты отвагою вырвал из плена
Этот *юный и легкий напев* [12, с. 204].

Музыка – это символ жизни, она пробуждает к жизни, дарит жизнь. Вспоминая миф об Орфее, Илюшенко пишет:

Жизнь – как растоптанный сон,
как задушенный стон.
Ей не пробиться сквозь паутину,
сплетённую паучьей властью.
Но если… нет, не иерихонская труба,
но флейта
зазвучит во владениях Персефоны,
и новый Орфей не обернётся,
как жена Лота, –
ничто не потеряно:
Эвридика-жизнь
воскреснет [11, с. 231].

Музыкальный инструмент – флейта, но какую особенную роль он играет!

Музыкальных инструментов вообще много: это, помимо флейты, труба («иерихонская»), «рыдающий орган», скрипки, клавесин, колокол[6] и, косвенно, в связи с исполнительством, – «могучий аккомпанемент», «оркестр мировой», «партитура роковая».

Есть и *конкретные музыкальные произведения*: соната до минор (обобщенный образ), «строгая крещенская токката» [12, с. 271] (подразумевается Бах), «Партита» Баха: «И как в “Партиту” Баха накануне, / я вслушиваюсь в боль внутри себя» [11, с. 30]. И даже тональности с их интуитивно воспринимаемой символикой: «…низверженье с небес ре-мажор в черноту ми-бемоль» («Осенний рожок» [12, с. 309])[7].

Музыкальных терминов тоже много в стихах: «пиано и форте», «речитатив метели», «медленное скерцо», «моя канцона», «скрипичный ключ», который возникает в полушутливом воспоминании о детстве: «пальто повесил на скрипичный ключ» [11, с. 112].

---

[6] Как известно, колокол – особенное явление в мире звуков («Как колокол на башне вечевой...» – кстати, эти слова есть в одном из стихотворений Илюшенко). Он упоминается неоднократно в стихах поэта; кроме того, в пьесе «Колокол памяти» (посвящённой трагической гибели о. Александра Меня). Более того, у Илюшенко есть инструментальная композиция «Колокола» (об этой стороне творчества поэта будет сказано в конце статьи).

[7] Скорее всего, имелся в виду ми-бемоль минор, его семантика, согласно эстетическому труду К. Ф. Д. Шубарта (XVIII век, Германия): «*Чувства страха перед глубочайшим порывом гнетущего душевного отчаяния, перед черной тоской и мрачнейшим состоянием духа*», в то время, как ре мажор – «*тон триумфа, аллилуйи, военных кличей, победного ликования*» (об этом см. [16, с. 36–37]). Эта характеристика, в первую очередь, касается классической музыки. А, например, в музыке Альфреда Шнитке (одного из любимых композиторов В. Илюшенко) ре мажор – тональность Божественного, а звук *ре* – символ Бога («d» – Deus, Бог).

И именно музыкальные термины выводят нас к ***важнейшей теме*** стихов Илюшенко.

Не обозначена на карте
нигде как местность бытия,
поёт мне терции и кварты
простая родина моя [11, с. 109].

Но родина – Россия – может быть разной, как мы это понимаем, зная историю нашей страны. Это и «…Россия, убийца поэтов, /не умеет свободы прощать» [12, с. 203] (о страшной судьбе Мандельштама, любимого поэта Илюшенко). Или «В России жить – так жить с тоской. / Мы родину не выбираем» (о Есенине) [12, с. 201]. И еще: «О родина моя, печаль живая! / Ты родина пророческого сна, / зловещего и вещего, лихого…» [11, с. 54]. И все-таки: «А у меня Россия – прекрасная земля» [11, с. 92], «Она одна меня взрастила / и очи новые дала»… [11, с. 109].

А в стихотворении «В деревне редкий гость» мы видим (именно видим!) ***картину природы*** – родную для всех нас [12, с. 65–66]:

…И вот передо мною
раскинулся простор без края.
Чудный вид!
Зубчатый лес вдали
за быстрою Окою
(не стала замерзать
давно она), горит
под солнцем тяжкий крест
старинного собора –
заброшен монастырь, в соборе склад, и всё ж
река и лес, и крест
в единогласье хора
слились издалека для глаз.
Как он хорош,
таинственный пейзаж
российского простора!
Во всём привольный лад и прелесть.
Ты идёшь,
а он с тобой идёт
и будто бы ласкает,
и мучает тебя тоскливой красотой.

И это тоже Россия.

Иногда *музыкальные инструменты* становятся частью ***утопической картины***, которая рождается в сознании автора – на фоне острейших диссонансов нашей жизни, прекрасной, но трудной.

Хочу красоту увидать наяву,
погладить по шелковой шёрстке траву
в краю зазеркальном, спектральном,
астральном,
но не перевёрнутом и не печальном.
Там *скрипки* играют для синих очей,
там зыбки качают себя без ночей,
и в лёгкой улыбке прошедших веков
порхают, как рыбки, охапки стихов [11, с. 88].

И еще:

Со скоростью жизни
летит моя песня.
Проснусь однажды,
а вокруг иной мир –
проблески, тени, сверканье огней,
синие бабочки на зеленом лугу,
поющие цветы с ангельскими ликами,
и Кто-то светлый, нестерпимо любимый
протягивает мне руку [11, с. 144].

Но звуки жизни рождают и другое – ***стремление к истине, к Богу***.

Образ мира скрыт незримо
рядом, в трепетной тиши,
и всегда мы ходим мимо,
мимо тайны и души.
Нам не хочется нагнуться
и позвать любой цветок.
В каждой травке *звуки льются*,
в каждой твари дремлет Бог [11, с. 88].

Так возникает та самая ***религиозно-философская тема***, о которой упоминалось в начале статьи.

В. Илюшенко не случайно назвал свою вторую книгу стихов: «Дорога в небо». Музыка, стихи – это именно дорога в небо.

И на обложке книги – стихотворение – ключ ко многому в его стихах.

Я метафизику открыл,
когда в душе уже смеркалось.
Всё дрогнуло, но не распалось,

и я услышал шелест крыл.
Иду к себе, себя не зная,
спешу на Твой безмолвный зов.
Как сон во сне, припоминаю
сияние Твоих основ.
Горит живой небесный свод,
Вселенная трепещет в генах.
Преображенье и полёт
во мне пребудут неизменно.
Слова не значат ничего –
сквозь них значение мерцает.
Душа сквозь сон припоминает
и тождество, и Рождество.

А в этом стихотворении – *слияние природы и ее Создателя, высшее единство.*

Высокие сосны обстали меня,
Твой дух – в сердцевине текущего дня.
Астильбия тянет соцветья свои
в объятья ликующей вечной любви.
Так я устремлён к голубым небесам,
так я их вбираю и, став ими сам,
могу подарить их любому из вас,
душой исполняя безмолвный приказ
[11, с. 226].

И еще одно стихотворение о том же:

Во сне хожу, и лишь порою,
как вспышка молнии живой,
сверкнёт во мне и надо мною
невероятный образ Твой.
Тогда хожу ошеломлённый,
и времени земного нет,
и льётся в душу раскалённый
святой неизреченный свет [11, с. 66].

Бог везде – во всех явлениях жизни, в движении души, в поэзии.

Так, о Блоке, в творчестве которого – «светлая муза» и «тёмная муза», Илюшенко пишет:

Но подарил ему райские песни
Тот, Кто прощает, и Тот, Кто царит.
Всё, что сияло, навеки воскреснет.
Всё, что страдало, навеки сгорит [12, с. 200].

И даже когда поэт обращается к философско-религиозной тематике, в его сознании возникает Музыка:

Ты музыка моя,
а я Твой музыкант.
Учу Твои лады певучие прилежно
и, проникая вглубь настойчиво и нежно,
дивлюсь Твоей любви сокрытым языкам
[12, с. 289].

И очень важную мысль сообщил автору статьи В. Илюшенко (из своих дневниковых записей): «Музыка – голос Духа».

Но для лирического героя поэзии Илюшенко важно всё – и земля, и небо. Он страстно любит жизнь, всё живое – его захлестывает радость бытия, но всё это в итоге ведет к Богу.

Двойного бытия натянутая нить,
меж небом и землёю полыханье,
кузнечика ночного стрекотанье –
как мне тебя, живую, не любить?
Мучителен твой многотрудный путь,
блаженно твоей сути постиженье,
энергию рождает натяженье.
Преобрази в победу пораженье,
чтоб воздуха бессмертного вдохнуть
(«Жизнь» [11, с. 64]).

И важна уверенность автора в том, что «Солнце Правды[8] ещё озарит наши потёмки, согреет наши сердца» [11, с. 229].

И, наконец, стихотворение – молитва:

Боже, спаси меня и сохрани.
Прежде чем кану в бездонную Лету,
дай мне Твоим переполниться светом.
Боже, спаси меня и сохрани.

Робкую веру мою укрепи.
Мне ли с душой, сотрясаемой током,
быть Твоим праведником и пророком?
Робкую веру мою укрепи.

В неразберихе, в житейской ночи
путь укажи мне Твоею десницей,
чтобы не сбиться и не заблудиться
в неразберихе, в житейской ночи.

[8] Как известно, с точки зрения христианской символики, Солнце Правды – это Христос.

Даруй мне силу прощать и любить
в этом пространстве, забрызганном кровью.
Ты искупил нас Твоею любовью.
Даруй мне силу прощать и любить.

Боже, спаси меня и сохрани.
Прежде чем кану в бездонную Лету,
дай мне Твоим переполниться светом.
Боже, спаси меня и сохрани» [12, с. 271].

Эту молитву хочется читать вполголоса или тихо напевать про себя. Но это сокровенная нота в душе автора, тайна, которой мы касаться не будем.

Можно также обратить внимание на стройность стихотворения, его напевность: крайние строчки каждой строфы повторяются (возникает обрамление в каждой строфе – чисто музыкальный, но и поэтический(!) приём). Такое повторение, кстати говоря, естественно для молитвы.

Таким образом, переходим ко второй части статьи, посвященной музыкальности слова В. Илюшенко – звучанию, строению его стихов.

Как известно, поэзия – это особый род искусства словесности. Независимо от того, произносятся стихи или читаются про себя, первое, на что мы невольно обращаем внимание (или чувствуем), – это особенности их звучания, звуковой строй. И в этом – еще одно и, может быть, главное ее сходство с музыкой.

Прежде всего, это проявляется на уровне фоники. Как известно, это аллитерация (повторение согласных), ассонанс (повторение гласных), анафора («единоначатие»).

Все это есть в стихах Илюшенко. Приведем некоторые примеры.

Чу***ж***ую ***ж***изнь ***ж***ивем, чу***ж***ие
слова ***з***ачем-то прои***з***носим
и, как о***д***ры и пристя***ж***ные,
мы хомуты на шеях носим [11, с. 77].

Или:

Слова ***стар***инного ***з***акала –
булат, о***прав***ленный в ***ж***емчу́г, –
пришли и ***пр***авильным овалом
располо***ж***илися вокруг.
Окрест меня ***окр***епла ***з***она
и***з з***аповe***д***ной тишины,
о***з***она, ме***д***ленного ***з***вона
и бе***з***начальной вышины [11, с. 79].

В обоих случаях это аллитерация звонких согласных: ***ж***, ***з***, частично ***д***.

Например, в первой строке первой строфы ***ж*** повторяется четыре раза. И в этом ощущаются гнев и горечь, протест против «чужой жизни».

В другом стихотворении, наоборот, – сияние жемчуга, блеск булата – защита от наступающей «чужой жизни» и в результате заповедная тишина, звон – и безначальная вышина (любимый образ Илюшенко – «дорога в небо»!).

Но в этом втором примере мы отметили и созвучия других согласных, группирующихся около ***р***. Не беремся расшифровывать смысл этого явления – да это и невозможно, и не нужно. Но можем отметить, что для стихов Илюшенко характерна подобная вариантность, что, как нам кажется, еще усиливает музыкальность звучания.

А теперь другой пример.

Из ***св***ета звёзд, из глубины морей,
во***сст***ал цветок, всех кра***ш***е и милей.
Его глава ве***н***цом озарена,
а сер***дц***евина радостью полна.
Но ***сл***епота, как бездна глубока:
не видит мир во***сст***авшего ***ц***ветка.
Для грешных глаз на ***св***ете чуда нет.
И лишь дитя ***сл***едит его ра***сц***вет [11, с. 78].

Здесь аллитерация глухих согласных. И хотя присутствуют и звонкие (звёзд, озарена, бездна), но не они создают звуковую и смысловую картину: свет, восстал, расцвет – в этом смысл – красота чуда природы.

И еще пример на аллитерацию глухих согласных.

Suddenly
Внезапно
открылись небе***с***а и ***хл***ынул ***св***ет.
Он затопил ***вс***ё ***с***ущее, предметы
ра***ст***аяли. О***ст***алось лишь ***с***иянье,
свечение, пу***льс***ация, э***кс***таз
огней и музыка ***св***етил.
Внезапно
Он отворил невидимую дверцу
во мне, и я по***пл***ыл.
Нет, по***л***ете***л***!

Свире***ль*** запела или ***св***ири***ст***ель –
не знаю, не ведаю.
Сирень запо***л***ыха***л***а –
не ***бл***ёкло, не ту***скл***о,
а как живой ко***ст***ёр… [11, с. 140].

Здесь так же, как в предыдущем стихотворении, ***с***, ***л***, ассоциирующиеся со светом и полетом, говорят сами за себя – счастье слияния с небом – с ***Небесным***.

Интересно, что подобные явления – не открытие поэзии Нового времени. Г. Чистяков[9] в своих «Беседах о литературе» находит это уже у Вергилия (I век до новой эры). «Вся “Энеида” построена на тысячах и тысячах звуковых повторов», – пишет он и приводит примеры как на латыни, так и в русском переводе С. Ошерова. Вот два из них: «Infandum, **re**gina, jubes renova**re** dolo**re**m»; «…У**р**аганом **ре**вущая бу**р**я я**р**остно **р**вет па**р**уса» [19, с. 216]. Учитывая, что в античной поэзии не было рифмы (она появилась только в XII веке), такие звуковые повторы были тем более важны.

Ассонансы – созвучия гласных, – может быть, ещё ближе к музыке – тянущиеся, почти поющие ***о***, ***а***.

Вот последние строки стихотворения «Венеция»:

Беспощ***а***дн***а***я пр***а***вд***а*** обм***а***нет.
Неск***аза***нн***а***я ск***а***зк***а*** пр***ав а*** [11, с. 166].

В первой строке ***а*** повторяется 5 раз, во второй – 7! При этом три раза – это ударные гласные. Действительно, эти стихи поются!

Однако и здесь поэт не идет по пути акцентирования какой-нибудь одной гласной.

Вот пример «поющейся музыкальности» – стихотворение, в котором есть всё – и аллитерации, и ассонансы, но они настолько разнообразны, настолько равномерно растворены в стихотворной ткани, что кажется, звуки невесомы, плывут в каком-то разреженном – воздушном пространстве.

Падает нежно на сердце седая печаль.
Вот и ещё один год отлетел в бесконечность.
Стоит ли вглядываться в непостижную даль,
если так близко к виску простирается
вечность?

Ангел дорогу покажет, и я полечу
в звёздную бездну стрелой оперённой,
но прежде
лепту печали земной уплачу палачу
перед отбытьем в жилище последней
надежды.

Ангел мой, ангел, храни меня от суеты,
дай удержаться на грани добра сиротливой,
запечатлей на челе сокровенного духа черты
и заступись за меня, покрывая грехи мои
веткой оливы [11, с. 220–221].

На музыкальность здесь влияет и поэтический размер: это пятистопный дактиль, причем почти полностью полноударный (в каждой строфе только один стих имеет пиррихий, что еще больше облегчает этот «тянущийся звук»). Особый ритм этого стихотворения действует буквально завораживающе (действительно, медленная музыка!)

Теперь об *анафорах*. Их немало – это повтор-усиление, направленный на наибóльшую концентрацию смысла.

Анафора – единоначатие – может возникать на разных уровнях: ведь возможно одинаковое начало стиха, строфы и даже полустиха. Эффект в данном случае примерно одинаковый, но значение, смысл различны.

Вот примеры:

Я небо мертвое живым назвать хочу,
Я не могу, чтобы грудная нота
Была не отзвуком, не откликом Кого-то,
Кто к нам течет любовью по лучу.
Я сам одушевляю небеса… [11, с. 81].

Здесь анафора – первое слово, местоимение, которое усиливает личное ощущение лирического героя.

Или:

Там, где от страха мерцает фонарь…
Там, где, как мертвый, застыл календарь…

[9] Чистяков Георгий Петрович (1953–2007) – священник, богослов, историк, филолог, общественный деятель.

Это начало с различными продолжениями повторяется девять раз, и вот ответ:

Там я живу от себя вдалеке
В смертной тоске, в смертной тоске…
[12, с. 9].

Здесь анафора в начале каждой строки. А повтор ключевой фразы в последней строке еще больше заостряет, усиливает конечный смысл этого печального перечня.

Но иногда анафора возникает в начале каждой строфы:

Тому светло, кто светом осиян…
Тому светло, кто Богу посвятил…
Тому светло, кто тьму преодолел…
[11, с. 218].

Лексические повторы, иногда дорастающие до фраз, строк (а иногда и строф) – это уже переход от синтаксиса к композиции, и об этом скажем позже.

Пока отметим, что, несмотря на музыкальность звучания таких повторов, это лишь внешний уровень. Здесь хочется вспомнить слова известного филолога Е. Эткинда – в связи с поэзией Н. Заболоцкого: «…есть музыка слышная и другая, которая действует на человека неведомо для него самого, – ее нельзя воспринять слухом, как нельзя глазом увидеть ультрафиолетовые лучи. <…> понимать мир значит видеть и слышать то, что существует, составляет часть бытия, хотя как бы и не существует, ибо не воспринимается ни одним из пяти существующих чувств» [21, с. 281]. Рискнем отнести эту мысль и к поэзии Илюшенко.

Теперь, прежде чем перейти к композиционному уровню, скажем несколько слов о поэтическом ритме и метре.

Сначала сведения – самые общие – о принципе выбора того или иного размера. Конечно, понятно, что размер – это не внешняя оболочка, в которую вкладывается задуманное содержание (это был бы чисто формальный и просто ошибочный подход). Размер рождается вместе с поэтическим смыслом и с теми словами, в которых в той или иной мере этот смысл отражен – хотя бы подтекстом, намеком. Еще сложнее дело обстоит с поэтическим ритмом. Он не совпадает с размером, хотя исходит из него.

Вот как сам поэт говорит об этом: «Ахматова однажды молвила: “Главное в стихах – размер”. На самом деле – ритм (размер и задаёт ритм) и поэтическая мысль, которая в лучших стихах даётся свыше» (письмо от 7 января 2021 года).

Как известно, простейшие способы создания поэтического ритма – это отход (в той или другой степени) от поэтического метра, нарушение его «мерности». В музыке размер – это пульсация ровных длительностей, ритм – ритмический рисунок, который, как узор, накладывается на канву. В поэзии подобную функцию осуществляет нарушение стопных ударений: пиррихий и спондей[10]. В результате могут образоваться (условно) смешанные размеры (чередование реально возникающих двухсложных и трехсложных размеров) или пеоны (четырехсложная стопа, состоящая из трех безударных слогов и одного ударного. В зависимости от того, на какой слог падает ударение, различают пеоны – первый, второй, третий или четвёртый). По справедливому замечанию И. В. Лаврентьевой, «такие ритмические перебои, не разрушая общей метрической стопной схемы стиха, не нарушая размеренность ее скандирования, придают стиху живость и гибкость, особенно важные при декламации и восприятии его на слух» [17, с. 18]. Это и есть основные приёмы создания поэтического ритма.

Приведем стихотворение, на примере которого попытаемся рассмотреть соотношение метра и ритма.

2[11]	На пороге сновидений	uu_uuu_u
3	Посреди большой страны	uu_u_u_
4	Чую близость милой тени,	_u_u_u_u
3	Слышу голос *тишины.*	_u_ uuu_
2	Полуявственным движеньем	uu_uuu_u
3	*Тишина* меня зовет,	uu_u_u_
3	*Будто* легким дуновеньем	_u_uuu_u
3	*Кто-то* знаки подает.	_u_uuu_

[10] Для справки: пиррихий – «в силлабо-тоническом стихосложении – условное название пропуска схемного ударения в хореических и ямбических размерах» [4, стб. 746]. Спондей – «в силлабо-тоническом стихосложении – условное название сверхсхемного ударения в стопе ямба» [6, стб. 1020].

[11] Цифры обозначают количество ударных слогов в строке.

4	*Будто кто-то* ищет встречи,	_u_u_u_u
2	*Но* не знает, как начать,	uu_uuu_
3	Чтобы разум человечий	_u_uuu_u
4	Чуждый лепет мог понять.	_u_u_u_
2	*Но* покамест не сомлею	uu_uuu_u
2	И не окунусь во тьму,	uuuu_u_
2	Все надеюсь, *что* сумею,	uu_uuu_u
2	*Что* узнаю,	
	что пойму.	uu_uuu_

Стихотворение написано четырехстопным хореем, но полноударных строк немного (3). Это: третий стих первой строфы, первый и четвертый стихи третьей строфы (3 из 16!). Остальные благодаря пиррихиям – «усеченные». Трехударных стихов – 6. И больше всего, как это ни покажется странным, двухударных стихов – 7! (то есть почти половина всех стихов в стихотворении).

В результате в стихотворении возникают: третий пеон – в первом стихе первой строфы, в первом стихе второй строфы, во втором стихе третьей строфы, в первом, третьем и четвертом стихах последней строфы (то есть фактически почти везде, где стих двухударный).

Особый случай – второй стих последней строфы, где в начале четыре (!) безударных слога.

В трехударных стихах в результате пиррихиев возникают переменные размеры: 2-й стих первой строфы (анапест+2слога–ямб), то же – 2-й стих второй строфы. И напротив – сначала двухдольный размер, потом трехдольный (2 – хорей, 1 – анапест): 4-й стих первой строфы, 3-й и 4-й стихи второй строфы, 3-й стих третьей строфы.

Как видно, ритмическая организация разнообразная, но очень стройная. Обилие трехстопных и четырехстопных размеров меняет звучание стихотворения – делает его легким, воздушным, зыбким («На пороге сновидений»…). Но тут дело даже не в этих конкретных «цифровых» характеристиках: хотя красота стихотворения именно в ритме, но через ритм – в особом, неуловимом смысле. Такие слова-мысли, как «Чую близость милой тени, / слышу голос тишины», наверное, и есть главное. На ритм и смысл влияют и повторяющиеся слова (отмечены курсивом): это *тишина, будто, кто-то:* в этих трех словах проступает подтекст стихотворения (некая пунктирная линия). Повторяющиеся слова *но, что* – не несут самостоятельного значения, только грамматическое.

Таким образом, это прекрасное стихотворение – пример тонких и неоднозначных связей метра и ритма. Кроме того, большое количество пиррихиев высвобождает интонацию из оков метра, делает ее более гибкой и живой. В этом отношении здесь можно ощутить движение к свободному стиху (о чем скажем позже).

Бóльшая часть поэтических произведений Илюшенко написана силлабо-тоническим стихом. Но некоторые стихотворения строятся более свободно. В самом общем смысле это явление можно назвать тенденцией к прозаизации.

Как известно, проза возникла позже стихов. В статье «Поэзия и проза – поэтика и риторика» М. Л. Гаспаров рассматривает этот исторический процесс. Он объясняет возникновение поэзии необходимостью изложить особенно важные тексты (прежде всего сакральные) в удобной для запоминания форме. Проза же развивалась как деловая, философская, ораторская, организовываясь по законам не поэтики, риторики [5]. Гаспаров отмечает: «До XVII века оппозиция “текст стихотворный – текст прозаический” не существовала. Существовала иная оппозиция: “текст поющийся – текст произносимый”» [1, с. 140]. (К первой группе автор относит народные песни и литургические песнопения, ко второй – деловую прозу и риторику).

Можно предположить, что прозаизация поэзии в наши дни тоже так или иначе связана с определенным типом содержания.

Постараемся коснуться этой проблемы (которая, конечно, не может быть решена однозначно) на примере некоторых стихотворений В. Илюшенко.

Стихотворение «В деревне редкий гость», которое процитировано со слов «И вот передо мною раскинулся простор без края» – это в основе шестистопный ямб с пиррихиями и без рифм. Именно отсутствие рифм приближает его к прозе, но метр остается («белый ямб»).

Однако наиболее прозаизированы стихотворения, написанные свободным стихом (верлибр), в которых нет ни метра, ни рифмы. Фактически такие стихи отличаются от прозы только графически (членение на стиховые отрезки). Это: «Со скоростью жизни летит моя песня», «Жизнь –

как растоптанный сон…», «Suddenly», в котором, кроме того, каждая из трех неравных строф (5, 8 строк) открывается словом «Внезапно» (ключ к смыслу!), таким образом повторенного три раза (не считая названия – английского варианта).

Что же можно сказать о тематике прозаизированных стихотворений, есть ли здесь связь между стихотворной формой и смыслом? Об этом можно только догадываться, но нам представляется, что именно там, где происходит слияние с природой и возникает чувство близости к Творцу, нужен такой замедленный, повествовательный ритм – само время в этот момент замедляется. И рифма была бы излишней: она отвлекает и создает движение вперед, а здесь надо приостановиться и подумать о главном. Не случайно в этом и других подобных стихотворениях есть перенос[12], которого нет в других стихах (тоже фактор, рождающий прозаическое в стихотворной речи). Количество этих примеров можно было бы умножить[13], но за недостатком места мы ограничились теми, которые уже есть в статье.

В заключение этого раздела статьи скажем, что прозаизированные стихи (особенно верлибр) и метризованная проза (а может быть, даже еще более свободные стихотворения в прозе), на первый взгляд, кажутся близкими. Действительно, здесь, как и во многих других случаях, поэзия и проза идут навстречу друг другу, но не сливаются. Графический принцип – запись свободного стихотворения отдельными строчками – влияет и на интонацию, характер произнесения стиха – именно как стиха.

Обратимся снова к *проблеме музыкальности поэзии*. Б. М. Эйхенбаум в своей монографии «Мелодия русского лирического стиха» пишет: «Выдерживая интонационный принцип деления, я различаю в лирике следующие три типа: *декламативный* (риторический), *напевный и ритмический»* [20, с. 8]. С этой точки зрения ученый рассматривает лирику Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета. И далее: «В лирике напевного типа строфы должны вступать между собой в какие-то отношения не столько смыслового, сколько музыкально-мелодического характера» [20, с. 24]. Автор выделяет двухчастную и трехчастную формы, называя их по аналогии с музыкальными *песенными*[14]. Наряду с этим он говорит и о более свободных формах, не имеющих повторов или репризы, условно обозначая их как *романсные* (в современном понимании сквозные формы).

Представляется, что теория Эйхенбаума может дать возможность для более глубокого осмысления поэзии Илюшенко. О музыкальности самого стиха говорилось немало. Но в книге Эйхенбаума речь идет о *напевности*, ведущей к *песенности*, то есть к «песенным формам». Такое подобие музыкальных форм возникает в результате повторов – строк, строф.

Сначала обратимся к тем примерам, которые приводились выше.

Анафора иногда рождает близость поэтических строк музыкальным фразам. В стихотворении «*Там, где* от страха моргает фонарь…», в котором первые слова повторяются 9 раз с усилением первоначального смысла, последние две строки «отвечают» на это: «Там я живу от себя вдалеке / в смертной тоске, в смертной тоске». Здесь можно говорить о принципе рефренной формы (микрорефрен и последние слова – кода).

В стихотворении «*Тому светло, кто* светом осиян…» анафора в начале каждой строфы также создает рефренность. То же самое можно сказать о стихотворении «Ты музыка моя, а я твой музыкант…», где вариантно повторенная первая строка в каждой строфе образует синтаксический параллелизм как усиление анафоры («Ты музыка, а я – неопытный флейтист…», «Ты Свет, а я свеча, Ты Путь, а я ходок») – и в результате ощущается образ пути к Богу. И, наконец, «Молитва», в которой обрамление каждой строфы и всего стихотворения естественно связано с молитвенным обращением к Господу Богу.

---

[12] Перенос (фр. enjambement, от enjamber – перешагнуть, перескочить) – «несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе, когда конец стиха или колона не совпадает с концом стиха <…>, а приходится немного позже» [2, стб. 738].

[13] Некоторые примеры: «В прошлом, где наши тени» – белый трехстопный хорей, верлибр – «В лес я вошёл», «Казалось бы, ставни закрыты, окна закрыты…» [11, с. 147] и другие.

[14] Б. Эйхенбаум в данном случае использует терминологию немецкой школы («Музыкальный словарь» Гуго Римана (1882)).

Но особенно много музыкальных приемов на уровне формы в последнем разделе книги «Медленная музыка», который называется «Нечаянный берег. Песенки» и который естественно перетекает в цикл авторских песен с этим же названием[15]. Перечислим эти приемы.

Реприза-обрамление (повторение начальной строфы в конце). Первое стихотворение из цикла – «Души ушедших» [12, с. 283]; «Баллада» [12, с. 293]; «Памяти Булата Окуджавы», где в конце повторяется вторая строфа и самые главные строки, завершая стихотворение, становятся итогом (кодой): «Есть прощанье, но нету разлуки, / Только ангел стоит у креста» [12, с. 298–299]. «Небо раскрыто» – целая система повторений: «Небо раскрыто, как книга…», «Небо раскрыто, как ноты…» и вариантное повторение третьей строфы в конце, которая благодаря изменению становится ответом на поставленные вопросы и итогом [12, с. 305–306]; в стихотворении «На волоске» повторение двух последних строк последней строфы подобно музыкальной коде [12, с. 310]. «Ангел мой», как и «Молитва», содержит обрамление каждой строфы (повтор первой строки в качестве дополнительной, пятой) и обрамление на уровне всего стихотворения (можно связать с «Молитвой» по смыслу) [12, с. 311]. «Когда я был еще ребенком» – сочетание рефренности с обрамлением [12, с. 303]. Особый случай – «Медленная музыка» (стихотворение, давшее название сборнику). Здесь своеобразная контрастная двухчастная форма с синтетической кодой. Контраст уже в первых строках каждой части: «В зеленом озере резвятся караси…» – «В зеленой памяти застыли караси…», а что особенно важно – в последней строке первой строфы: «И медленная музыка играет», во второй части «И бешеная музыка пылает» и в коде – возвращение к началу: «И медленная музыка играет…» [12, с. 301].

И последний пример – стилизованный под народную песню – «Во лесу кукушечка» [12, с. 294–295] строится как диалог Молодца и кукушки (пророчащей ему скорую смерть). Схематически выраженная форма этого стихотворения такова: A B C B_1 C_1 A. Как видим, разнообразные формы и музыкально-поэтические приемы создают богатую картину.

Музыка – напевность – песни – таков путь Владимира Илюшенко в искусстве. Он выпустил диск и кассету с записью своих песен и пьес, которые были сочинены без инструмента, возникли у автора спонтанно, услышаны внутренним слухом. Во вступительном слове к кассете священник, настоятель Храма Космы и Дамиана Александр Борисов определяет эти песни «как философские элегии о нашем безумном мире, который, не замечая Бога, природы и человека, мчится в небытие, не успевая задуматься о назначении и цели жизни. <…> При этом неизменно присутствует, но без лобового навязывания, тема Бога и вечности, которые мы вправе свободно избрать как бытие, неслышно находящееся рядом с нами и безмерно превосходящее всё видимое и невидимое» [18].

Поэт Владимир Илюшенко видит свое место в мире в этом единстве музыки, поэзии, природы, в которых растворены Божественная красота и благословение:

Душа сама свою *музыку* знает –
Она не подотчетна нам.
Но ведь и я был нужен для чего-то!
И мне *напев* таинственный знаком!
Так пусть моя, особенная *нота*
Звучит в *оркестре* мировом [11, с. 108][16].

В заключение скажем, что, как нам кажется, музыка все больше завоевывает свое место в духовном пространстве мира. Можно даже предположить, что, как в эпоху романтизма, она становится некоей *универсалией*[17]. Вспоминаются прекрасные слова Гоголя: «О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! <…> О, не оставляй нас, божество наше!» И вдруг последняя фраза: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» [8, с. 20–21]. Будем надеяться, что этого не произойдет.

[15] В. Илюшенко записал диск и кассету с исполнением этого цикла песен («Нечаянный берег»), которые он поет сам (хочется отметить выразительное исполнение автора, многое открывающее в стихах – новые оттенки смысла).

[16] Отметим, что в этих шести строках – четыре музыкальных термина.

[17] Можно вспомнить крылатое выражение Г. Лейбница: «Музыка – имитация совершенной гармонии».

Литература

1. Гаспаров М. Л. Оппозиция «стих – проза» в становлении русского стихосложения // Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам. 17–24 августа 1970 г. – Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1970. – С. 140.
2. Гаспаров М. Л. Перенос // Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 738.
3. Гаспаров М. Л. Период // Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 740–741.
4. Гаспаров М. Л. Пиррихий // Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 746.
5. Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 126–159.
6. Гаспаров М. Л. Спондей // Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 1020.
7. Гаспаров М. Л. Фоника // Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 1143–1145.
8. Гоголь Н. В. Скульптура, живопись и музыка // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 6 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 6. – С. 17–21.
9. Зорин А. Вводное слово // Владимир Илюшенко. Религиозный гений отец Александр Мень. – М.: Эксмо, 2021. – С. 15–16.
10. Илюшенко В. Отец Александр Мень: жизнь и смерть во Христе. – М.: Пик, 2000. – 496 с.
11. Илюшенко В. Дорога в небо. Стихотворения. – М.: Academia, 2012. – 244 с.
12. Илюшенко В. Медленная музыка. Избранное. – М., 2002. – 319 с.
13. Илюшенко В. Национал-радикализм в современной России. От национализма к неонацизму. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Academia, 2007. – 318 с.
14. Илюшенко В. Религиозный гений отец Александр Мень. – М.: Эксмо, 2021. – 192 с.
15. Калмыкова А. Свидетельство, испытанное временем // Илюшенко В. Религиозный гений отец Александр Мень. – М.: Эксмо. – 2021. – С. 17–21.
16. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. – М.: Композитор, 2007. – Ч. 2. – 224 с.
17. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978. –79 с.
18. Священник Александр Борисов. Песни В. Илюшенко // Песни Владимира Илюшенко. Нечаянный берег. Магнитофонная кассета, 1999.
19. Чистяков Г. Беседы о литературе: Запад. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 400 с.
20. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. – Петербург: Опояз, 1922. – 200 с.
21. Эткинд Е. Материя стиха. – СПб.: Гуманитарный союз, 1998. – 506 с.

References

1. Gasparov M.L. Oppozitsiya “stikh – proza” v stanovlenii russkogo stikhoslozheniya [The opposition “verse-prose” in the formation of Russian versification]. *Tezisy dokladov IV letney shkoly po vtorichnym modeliruyushchim sistemam [Abstracts of the IV summer school on secondary modeling systems]*. Tartu, Tartu State University Publ., 1970, p. 140. (In Russ.).
2. Gasparov M.L. Perenos [Transfer]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia of terms and notions]*. Chief Editor and Compiler A.N. Nikolyukin. Moscow, Intelvak Publ., 2001, col. 738. (In Russ.).
3. Gasparov M.L. Period [Period]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia of terms and notions]*. Chief Editor and Compiler A.N. Nikolyukin. Moscow, Intelvak Publ., 2001, col. 740-741. (In Russ.).
4. Gasparov M.L. Pyrrhic [Pyrrhichius]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia of terms and notions]*. Chief Editor and Compiler A.N. Nikolyukin. Moscow, Intelvak, Publ. 2001, col. 746. (In Russ.).
5. Gasparov M.L. Poeziya i proza – poetika i ritorika [Poetry and prose – poetics and rhetoric]. *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya [Historical poetics. Literary epochs and types of artistic consciousness]*. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 126-159. (In Russ.).
6. Gasparov M.L. Spondey [Spondei]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia of terms and notions]*. Chief Editor and Compiler A.N. Nikolyukin. Moscow, Intelvak Publ., 2001, col. 1020. (In Russ.).

7. Gasparov M.L. *Fonika [Phonica]. Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia of terms and notions]*. Chief Editor and Compiler A.N. Nikolyukin. Moscow, Intelvak Publ., 2001, col. 1143-1145. (In Russ.).
8. Gogol N.V. Skul'ptura, zhivopis' i muzyka [Sculpture, painting and music]. *Sobranie sochineniy: v 6 tomakh [Collected works. In 6 volumes]*. Moscow, GIKhL Publ., 1950, vol. 6, pp. 17-21. (In Russ.).
9. Zorin A. Vvodnoe slovo [Introduction]. Ilyushenko V. *Religioznyy geniy otets Aleksandr Men [The religious genius priest Alexander Men]*. Moscow, Eksmo Publ., 2021, pp. 15-17. (In Russ.).
10. Ilyushenko V.I. *Otets Aleksandr Men: zhizn' i smert' vo Khriste [Priest Alexander Men: life and death in Christ]*. Moscow, Pik Publ., 2000. 496 p. (In Russ.).
11. Ilyushenko V.I. *Doroga v nebo. Stikhotvoreniya [The road to the sky. Poems]*. Moscow, Academia Publ., 2012. 244 p. (In Russ.).
12. Ilyushenko V.I. *Medlennaya muzyka. Izbrannoe [Slow music. Favorites]*. Moscow, 2002. 319 p. (In Russ.).
13. Ilyushenko V.I. *Natsional-radikalizm v sovremennoy Rossii. Ot natsionalizma k neonatsizmu [National radicalism in modern Russia. From nationalism to neo-Nazism]*. 2nd ed. corrected and expanded. Moscow, Academia Publ., 2007. 318 p.
14. Ilyushenko V.I. *Religioznyy geniy otets Aleksandr Men [The religious genius priest Alexander Men]*. Moscow, Eksmo Publ., 2021. 192 p. (In Russ.).
15. Kalmykova A. Svidetel'stvo, ispytannoe vremenem [The time-proved testimony]. Ilyushenko V.I. *Religioznyy geniy otets Aleksandr Men [The religious genius priest Alexander Men]*. Moscow, Eksmo Publ., 2021, pp. 17-21. (In Russ.).
16. Kirillina L.V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical style in music of the XVIII – early XIX century]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007, part 2. 224 p. (In Russ.).
17. Lavrentyeva I.V. *Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy [Vocal forms in the course of analysis of musical pieces]*. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 79 p. (In Russ.).
18. Svyashchennik Aleksandr Borisov. Pesni V. Ilyushenko [Songs of V. Ilyushenko] *Pesni Vladimira Ilyushenko. Nechayannyy bereg. Magnitofonnaya kasseta*, 1999. (In Russ.).
19. Chistyakov G. *Besedy o literature: Zapad [Conversations about literature: The West]*. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2017. 400 p.
20. Eykhenbaum B.M. *Melodika russkogo liricheskogo stikha [The melodics of Russian lyric verse]*. Petersburg, Opoyaz Publ., 1922. 200 p. (In Russ.).
21. Etkind E.G. *Materiya stikha [The matter of verse]*. St. Petersburg, Gumanitarnyy soyuz Publ., 1998. 506 p. (In Russ.).

УДК 781.5

СТИЛЕВЫЕ ОРИЕНТИРЫ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinel1@narod.ru

Трунов Денис Олегович, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: denis_forte@mail.ru

Статья посвящена камерно-вокальному творчеству современного российского композитора Леонида Десятникова. В тексте статьи характеризуются его сочинения разных лет для голоса и фортепиано, для голоса и инструментов, рассматриваются вокальные циклы, отдельные миниатюры, среди которых «Три песни на стихи Тао Юаньмина», «Три песни на стихи Джона Чиарди», «Пять стихотворений Ф. И. Тютчева», «Любовь и жизнь поэта», «Свинцовое эхо», «Русские сезоны», «Письмо отцу». Авторы статьи анализируют круг поэтов, принципы подбора стихов, соотношение музыки и слова, музыкальное содержание вокальных циклов. В статье уделяется внимание стилевым ориентирам музыкально-

го языка камерно-вокальных сочинений Десятникова. Полистилистика его сочинений характеризуется в индивидуальном авторском преломлении. Музыкальные средства, стили разных эпох и техники композиции, которые синтезирует Десятников, преобразовываются в его неповторимый авторский моностиль.

В музыкальном содержании песен и романсов выявляются основные темы вокального творчества Десятникова: «жизнь и смерть», «быстротечность времени», «судьба поэта», «проходящая любовь». Авторы рассматривают пути реализации этих сквозных тем в разных произведениях композитора. В тексте статьи делаются обобщения о чертах стиля Десятникова, характерных не только для вокальной музыки, но и для всего его творчества в целом, уделяется внимание особенностям вокальной мелодии и фактуры фортепианной партии. В центре внимания авторов статьи такие доминантные признаки музыкального мышления композитора, как оригинальность, ироничность, театральность и парадоксальность, преломление стилистики разных эпох, что свидетельствует о его причастности к философско-эстетической парадигме культуры постмодерна.

Ключевые слова: Леонид Десятников, камерно-вокальное творчество, полистилистика, авторский стиль, эпоха постмодерна.

STYLE GUIDELINES FOR CHAMBER VOCAL CREATIVITY OF LEONID DESYATNIKOV

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinel1@yandex.ru

Trunov Denis Olegovich, Associate Professor of Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: denis_forte@mail.ru

The article is devoted to the chamber vocal creativity of contemporary Russian composer Leonid Desyatnikov. The article characterizes his works of different years for voice and piano, for voice and instruments, considers vocal cycles, individual miniatures, including “Three songs on poems by Tao Yuanming,” “Three songs on poems by John Ciardi,” “Five poems by F.I. Tyutchev,” “Love and Life of a Poet,” “Lead Echo,” “Russian Seasons,” “A Letter to Father.” The authors of the article analyze the circle of poets, the principles of poetry selection, the relationship between music and words, the musical content of vocal cycles. The article focuses on the style guidelines of the musical language of Desyatnikov’s chamber-vocal compositions. The polystylistic of his works are characterized in the individual author’s refraction. Musical means, styles of different eras and techniques of composition, synthesized by Desyatnikov, are transformed into his unique author’s mono-style.

The content of songs and romances reveals the main themes of Desyatnikov’s vocal work: “life and death,” “the transience of time,” “the fate of a poet,” “passing love.” The authors consider ways to implement these cross-cutting themes in various works of the composer. In the text of the article, generalizations are made about the features of Desyatnikov’s style, characteristic not only for vocal music, but also for all his work in general, attention is paid to the peculiarities of the vocal melody and texture of the piano part. The authors of the article focus on such dominant features of the composer’s musical thinking as originality, irony, theatricality and paradox, refraction of the stylistics of different eras, which testifies to his involvement in the philosophical and aesthetic paradigm of postmodern culture.

Keywords: Leonid Desyatnikov, chamber vocal creativity, polystylistic, author’s style, postmodern era.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-131-139

Леонид Десятников, пожалуй, самый исполняемый и востребованный современный российский композитор. Его творчество охватывает многие жанры: от оперы и балета до фортепианной миниатюры и романса. В своих сочинениях композитор легко соединяет модели и стили чужой музыки, будто бы прибегая к цитатам. Но такое впечатление обманчиво. Пересматривая, комментируя и переоценивая разные стили, Десятников может «говорить» музыкальным языком эпохи романтизма, самовыражаться, как барочный композитор, погружаться в стихию русского фольклора или танго Астора Пьяццоллы, ностальгировать по советскому прошлому, но без сентиментальности, а с легкой насмешкой и холодноватой иронией. «Все эти стилевые пласты объединяются в разнообразных композициях, где автор будто бы разглядывает детали музыкальной культуры прошлого через увеличительное стекло или видит их в кривом зеркале, сопоставляя несопоставимое, иронизируя и печалясь одновременно» [6, с. 295]. Его полистилистика отличается какой-то неповторимой авторской изящностью и ненавязчивостью. Сам Десятников характеризовал свои произведения как разноцветную мозаику: «Это принцип центона, когда текст соткан из кусочков, как лоскутное одеяльце. Прихотливый коллаж, по видимости, однородный. Швов может быть много, но они не должны быть видны невооруженным глазом» (цит. по [1]).

Творческое кредо Десятникова – ирония во всех ее нюансах: насмешка, лукавое иносказание, неожиданный перевертыш, разоблачение под маской похвалы, «трагическая шаловливость», по определению самого композитора. В этом смысле показательны даже сами названия его произведений: «Опера» (название одноактного балета с пением), «Никто не хочет петь, или Браво-брависсимо, пионер Анисимов» (комическая опера для детей), «Витамин роста» (одноактная классическая опера для детей), «The Rite of Winter 1949» (симфония для хора, солистов и оркестра, написанная на тексты учебника английского языка 1949 года издания), «Вариации на обретение жилища» (для виолончели и фортепиано)[1], «Путешествие Лисы на Северо-Запад» (вокальный цикл для сопрано и оркестра на стихи Е. Шварц, вдохновленные поэзией Пу Сунлина). «Постмодернистская ирония все ставит под сомнение так, что подчас становится неясным, кто адресат иронии, а кто иронизирующий. Ироническая стратегия Десятникова во многом созвучна основным эстетическим принципам постмодернистов. В его опусах соединяются, казалось бы, несовместимые не по семантике, не по исторической и национальной принадлежности цитаты, аллюзии, интонации и ритмы» [5, с. 145].

Камерно-вокальное творчество Леонида Десятникова многожанрово и занимает своё эксклюзивное место в палитре музыкального искусства рубежа XX–XXI веков. Интерес Десятникова к вокальному творчеству постоянен. Это связано, с одной стороны, с его вниманием к тексту и взаимодействию музыки со словом, с другой – с вокальным типом мышления композитора.

«На протяжении своего творческого пути Десятников постоянно обращается к вокальным жанрам, выражая в них порой самые личные и сокровенные мысли. Камерно-вокальное творчество композитора довольно весомо и разнообразно: здесь и вокальные циклы для голоса и фортепиано («Три песни на стихи Тао Юаньмина», «Пять стихотворений Ф. И. Тютчева», «Три песни на стихи Джона Чиарди», «Две русские песни на стихи Р. М. Рильке», «Любовь и жизнь поэта», «The Secret Land» для голоса и фортепиано на стихи Р. Грейвза), отдельные романсы («Старинный романс» на стихи К. Рыжова) и монологи («Письмо отцу» на текст Г. Кремера)» [8, с. 159]. Кроме того, к камерно-вокальной группе сочинений композитора можно отнести весьма оригинальные сочинения, синтезирующие признаки разных жанров, такие как «Свинцовое эхо» для голоса(ов) и инструментов на стихи Дж. М. Хопкинса, «Русские сезоны» для сопрано, скрипки и камерного оркестра на русские народные тексты, «Москва» – песни советских композиторов и другие фрагменты музыки к одноименному фильму для неакадемического голоса, сопрано, меццо-сопрано и инструментального ансамбля, «Путешествие Лисы на Северо-Запад» для сопрано и оркестра. Камерными по составу являются и одноактные оперы Десятникова «Бедная Лиза» для солистов и камерного ансамбля, «Витамин роста» для солистов и фортепиано.

[1] Имеется в виду долгожданное получение автором квартиры в Ленинграде. В основе «Вариаций…» – тема финала «Прощальной симфонии» Гайдна.

Стихи поэтов, к которым обращается композитор, стилистически полярны эпохально и содержательно: русский классик Федор Тютчев, один из самых влиятельных немецких поэтов-модернистов XX века Райнер Мария Рильке, ироничные и абсурдные обэриуты Николай Олейников и Даниил Хармс, представитель ленинградского андеграунда, рано погибший Леонид Аронзон, сценарист и поэт-песенник Ким Рыжов, американский представитель послевоенной «университетской» поэзии, переводчик, критик, автор детских сказок Джон Чиарди, древнекитайский поэт-отшельник Тао Юаньмин, британский поэт, романист, литературный критик и переводчик античных авторов Роберт Грейвз, запрещенная до перестройки русская поэтесса, представитель неофициальной культуры 1970–80-х годов Елена Шварц, умеющая превратить простое слово в сверкающий бриллиант.

«С 1974 года Десятников начинает пробовать себя в жанре вокального цикла: сначала появляются “Три песни на стихи Тао Юаньмина”, затем – “Пять стихотворений Ф. И. Тютчева” и “Три песни на стихи Джона Чиарди”. Уже в этих циклах, созданных в студенческую пору, явственно обозначается главная тема вокального творчества Десятникова – “быстротечность времени и бесконечность жизненного круговорота”. На фоне постоянного ощущения этой цикличности композитор поднимает такие глубокие темы, как “жизнь и смерть”, “любовь и одиночество”, “судьба художника”» [8, с. 159].

«Три песни на стихи Тао Юаньмина» (1974), переведенные с китайского Леонидом Эйдлиным, наполнены размышлениями о жизни, о тех категориях, которые противостоят смерти. Сквозной мотив творчества Тао Юаньмина – уход от мира в чудесную страну, где все люди живут счастливо и безбедно, не зная горя. Поэт ищет гармонию в человеческих отношениях и искренне верит, что только в мире, скрытом от цивилизации, спрятанном от властей и условностей общества можно построить справедливую жизнь. Этот утопический поэтический мир стремится отразить в своем цикле Десятников.

Стоит сказать, что отмеченная цикличность ощущается и в самом творчестве Десятникова, в его интересе к поэзии. Так, начав свой творческий путь с обращения к стихам древнекитайского поэта Тао Юаньмина, композитор возвратился к образам этой страны в 2013 году, создав четырехчастный цикл «Путешествие Лисы на Северо-Запад». Только китайские мотивы уже подаются переосмысленными гениальной русской поэтессой Еленой Шварц в стиле петербургского «шинуазри». Столь же периодично обращение Десятникова к фольклорным текстам (кантата «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина», «Русские сезоны»), к русской классике (Н. Карамзин, Г. Державин, Ф. Тютчев) и к англоязычной поэзии (Дж. Чиарди, Дж. Хопкинс, Р. Грейвз).

«“Три песни на стихи Джона Чиарди” (1975) полны иронии и юмора. Эмоциональная палитра умных и ироничных стихов для детей и взрослых американского поэта Джона Чиарди богата и разнообразна: в них близко соседствуют грусть, радость, изящная шутка, язвительная сатира. Проявляя интерес к обыденным сторонам действительности, поэт стремится придать случайному факту жизни глубокую значимость символа. В стихах Чиарди главная мысль очень часто скрывается между строк. Неудивительно, что творческий метод американского поэта и переводчика оказался очень близок Десятникову» [8, с. 160].

Драматургия и композиции вокального цикла на стихи Тютчева (1976) связаны с осмыслением вечных категорий жизни и смерти (№ 1 «Когда пробьет…» и № 5 «Mal’aria»), любви и одиночества (№ 3 «Люблю глаза твои»), неумолимости хода времени (№ 2 «Вдали от солнца и природы») и судьбы художника, поэта (№ 4 «Живым сочувствием привета»). Каждая из пяти вокальных миниатюр посвящена отражению какой-то темы, а логика музыкального содержания цикла в результате охватывает круг основных ипостасей жизнедеятельности человека. Эти смысловые доминанты в полной мере раскрываются в камерно-вокальном творчестве композитора немного позднее – в его вершинном вокальном цикле «Любовь и жизнь поэта» на тексты Олейникова и Хармса для тенора и фортепиано (1989). На этом обращение к вокальному циклу исчерпывает себя, и композитор ищет новые формы, более нетрадиционные и рафинированные.

Вся музыка Десятникова полистилистична. С одной стороны, это качество реализуется часто осознанно и намеренно, вытекая из замысла сочинения. С другой стороны, полистилистика

настолько органично свойственна этому композитору, что подчас введение каких-то стилевых клише, легких намеков на стилистику прошлых эпох воспринимается как неотъемлемая часть музыкального языка автора. Десятников – яркий пример композитора, у которого полистилистика выступает в особенных индивидуальных формах и в своем, сугубо авторском преломлении. Она является у него не просто техникой, а, как говорил Э. Денисов, «особенностью композиторского мышления». Вокальный цикл для тенора и фортепиано «Любовь и жизнь поэта» на стихи Н. Олейникова и Д. Хармса – очень яркое тому подтверждение. Более того, в каждом номере цикла Десятников находит новые причудливые формы сочетания оригинального авторского начала и применения приемов и средств полистилистики.

Вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» как итог многолетней работы композитора, является вехой в его творчестве и знаменует наступление творческой зрелости. Сам композитор считает его одним из главных своих сочинений. Композиция цикла включает семь песен на стихи поэтов-обэриутов: 1) «Послание, одобряющее стрижку волос»; 2) «Старуха»; 3) «Муха»; 4) «Постоянство веселья и грязи»; 5) «Жук»; 6) «Пассакалия»; 7) «А я…». Тексты песен подобраны так, что каждое стихотворение по-своему раскрывает основную тему содержания цикла – быстротечности жизни и неизбежности смерти. Причем этот глубокий философский замысел раскрывается у Десятникова в ироническом и гротесковом аспекте, столь характерном для музыкального мышления композитора и для художественного метода эпохи постмодерна в целом. Интерпретация композитора вечных во все времена философских категорий напоминает постмодернистский пастиш, некую пародийную критику игрового характера. Не случайным кажется сегодня, что создание этого цикла приходится на разгар перестройки.

Одновременно здесь очевидна реставрация романтизма с его лирической доминантой. Внешне это проявляется в игре слов названия цикла Десятникова, с явной аллюзией сразу на два цикла Р. Шумана – «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины». Да и сам композитор в одном из интервью говорит, что это «реинкарнация» шумановского лирического героя. Однако в произведении отсутствует один лирический герой (он как будто находится за сценой), эмоциональные состояния которого связывают все части романтических циклов Р. Шумана и Ф. Шуберта, столь любимых Десятниковым. В постоянной смене образов-масок ощущается шумановская карнавальность, идущая уже от известных фортепианных циклов немецкого романтика: «Карнавал» и «Венский карнавал». Все персонажи этого «маскарада» Десятникова играют свои роли. Каждый из них скрывает будто бы свой двойной код: птичка – это музыкант, композитор, художник; жук – еврей-обыватель; муха – возлюбленная; дворник – рок, судьба, смерть. Стихи Хармса и Олейникова зазвучали по-новому с музыкой Десятникова – поэты и композитор совпали своим ироничным отношением к жизни.

Музыкальный и словесный текст этого цикла наполнен многочисленными знаками, кодирующими ту или иную культуру, эпоху, стиль. Значительное место в технологии этого кодирования занимает яркая жанровость, присущая музыке Десятникова вообще. В цикле соединяются, казалось бы, несовместимые ни по семантике, ни по исторической принадлежности цитаты, интонации и ритмы таких жанров, как пассакалия, старинный романс, траурный марш, рапсодия, танго, еврейская песня. Все жанры при этом иронически переосмыслены. Однако за гротескными, ироничными музыкально-поэтическими образами скрывается все лучшее от русской и европейской музыкальной культуры ушедших столетий, обогащенное достижениями музыки XX века.

Вслед за ироничным вокальным циклом в 1990 году Десятников сочиняет свое первое вокальное философско-трагедийное сочинение «Свинцовое эхо» для голоса(ов) и инструментов на стихи английского поэта, теолога и священника-иезуита Джерарда Мэнли Хопкинса, жившего во второй половине XIX века.

Музыкальные средства, стиль и техники композиции, которые применяет Десятников в этом сочинении, восходят к колыбели полифонической музыки – ярусному многоголосию органума и средневекового мотета, фактуре английского мадригала. Таким образом, привлекая музыкальное мышление далеких эпох – Средневековья и Возрождения, – Десятников создает ощущение чистой, непреходящей красоты того времени, со-

звучной смыслу стихотворения поэта. Тонко синтезируя и перерабатывая все компоненты техники письма старинной музыки, композитор преобразовывает их в свой авторский моностиль.

Интересен камерный состав инструментов, выбранный композитором, состоящий из необычного струнного квинтета: скрипка, альт, две виолончели, контрабас, литавры и три тромбона. Утяжеляя, «омрачая» низкий регистр двумя виолончелями и контрабасом, композитор подчеркивает мрачную атмосферу поэтического текста. Тромбоны и литавра появляются лишь в третьем разделе – самой драматичной, напряженной и кульминационной части сочинения. Десятников использует здесь приемы пространственной композиции, о чем свидетельствует расположение тромбонов за сценой или на заднем плане сцены – они звучат уже как голоса из другого, потустороннего мира.

Драматургия «Свинцового эха» хорошо продумана и выстроена. В произведении отчетливо выделяются три раздела, которые определяются и по тонально-гармоническому признаку. Интересно и распределение строф стихотворения по разделам. В первом и во втором разделах композитор задействует почти все строфы стихотворения, оставляя для третьего раздела – кульминации произведения – только последние три строфы, в которых принципом остинатности большое количество раз повторяет слово *despair* (отчаяние), а у второго голоса фраза *No, there is none, none...* (нет, ничего нет, нет).

Таким образом, Десятников в музыкальной фактуре сочинения сопоставляет в единовременном контрасте и смысловом контрапункте полиостинатность инструментальных партий, которая отражает семантику текста, с импровизационным характером вокальной партии, воплощающей новаторскую форму стиха Хопкинса. Синкретизм мышления Десятникова претворяет разные техники композиции, связанные со стилями давно ушедших эпох. Но при этом автор говорит современным музыкальным языком. В этом сочинении совершенно нет иронии и гротеска – черт, характерных для его предыдущего вокального цикла «Любовь и жизнь поэта». «Свинцовое эхо», скорее, похоже на искреннюю исповедь композитора о неумолимости течения времени. И все это преподносится на языке Средневековья, Ренессанса и барокко, языке абсолютной чистоты и гармонии с солирующей партией контртенора, оплакивающего уходящую красоту жизни и человека.

Как видим, начиная с 1990-х годов Десятников избегает в своем камерно-вокальном творчестве традиционного исполнительского состава голоса и фортепиано, а экспериментирует с другими вариантами сочетаний голоса с разными инструментами. Вокальный цикл «Русские сезоны» (2000) для сопрано, скрипки и камерного оркестра на русские народные тексты достойно открывает новое тысячелетие. Это новый этап осмысления фольклора не только для самого Десятникова, который использовал народные тексты еще в своей ранней кантате «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина» для ансамбля солистов и камерного оркестра (1983), но и для русской музыки вообще. Такое глубокое проникновение в стилистику русского фольклора удивительно для Десятникова, который по своему рождению (г. Харьков) и происхождению (немузыкальная семья служащих) никак не был связан с деревенской атмосферой и даже не ездил в консерваторские годы в экспедиции, как многие композиторы (Р. Щедрин, В. Гаврилин, Ю. Буцко и др.) (см. [2]). Оценивая народно-песенный «прекрасно-корявый» (по словам композитора) музыкальный материал, используемый им в «Русских сезонах» как великое достижение русской культуры, Десятников цитирует фольклор в ракурсе типичного представителя эпохи постмодерна, несколько отстраненно, иронично, вслушиваясь в эти мелодические формулы с огромной исторической дистанции и эту дистанцию не пытаясь преодолеть.

Цикл написан по заказу Алиции Урвилер специально для Гидона Кремера и оркестра «Kremerata Baltica». В произведении двенадцать частей, как во «Временах года» Чайковского, но композиция «Русских сезонов», скорее, напоминает цикл концертов Вивальди и отчасти «Времена года» Пьяццоллы. Каждая часть связана с определенным моментом православного или традиционного земледельческого календаря. Композитор выбирает старинные календарные песни, исполняемые на праздниках, во время церковных постов и сезонных работ в поле. Двенадцать пьес группируются по три в «четыре времени года»,

начинаясь с весеннего, образуя циклическое произведение оригинального синтетического жанра. В нем сочетаются черты вокального цикла, инструментальной сюиты и концерта: вокальные номера (№ 2 «Качульная», № 5 «Духовская», № 7 «Постовая», № 9 «Свадебская», № 12 «Масленая») чередуются с инструментальными (№ 1 «Христовская», № 3 «Ягорьевская», № 4 «Плач с кукушкой», № 6 «Топольная», № 8 «Восенная», № 10 «Святошная», № 11 «Последняя»), а партия скрипки солирует, как в концерте, – ей даже поручена своеобразная каденция («Святошная»). В произведении есть и аналог увертюры («Христовская»). При этом роль солирующей скрипки подобна солисту народного хора.

Несмотря на подлинность народных мелодий, вокал в «Русских сезонах» классический, а вот тембр скрипки подчеркнуто фольклорный, подобный ее звучанию на деревенских свадьбах: открытый звук, глиссандирование и «подвывание» в плаче, запредельно высокие ноты. В песнях русского Поозерья[2], переосмысленных Десятниковым, слышны и отголоски европейского Средневековья, и полифонического барокко, и классического квартетного письма, и американского минимализма, и джаза. А по уровню работы с фольклором этот опус можно сопоставить с «Камаринской» Глинки или «Свадебкой» Стравинского.

Второе рождение «Русские сезоны» получили в балете Алексея Ратманского, которому близок современный взгляд Десятникова на русскую старину. В интерпретации Ратманского национальная природа музыки превратилась в психологически тонкое исследование русского характера, переданное классическими средствами хореографии (см. [3]). Балет был создан для «New York City Ballet» и там поставлен в 2006 году с элементами русских календарных обрядов, с девушками в традиционных головных уборах и русских сарафанах. Поэтому, помимо названных стилевых ориентиров композитора, сразу вспоминаются антрепризы Дягилева, поражавшие Париж столетие назад. На сцену Большого театра «Русские сезоны» Десятникова Ратманский перенес в ноябре 2008 года.

Совсем недавно Десятников вновь обратился к фольклору, только к украинскому и в ином, инструментальном формате 24 прелюдий под названием «Буковинские песни». Кстати, частично, 12 прелюдий из 24, эта музыка прозвучала в октябре 2017 года впервые тоже в хореографии Ратманского в балете «American Ballet Theatre». А уже премьера полного цикла в исполнении Алексея Гориболя – пианиста, которому посвящено произведение, – состоялась в Перми и потом в Москве в 2018 году.

Десятников обращается не только к поэзии, но и к прозе в своей камерно-вокальной лирике, причем к текстам весьма необычным, не имеющим отношения к художественной прозе известных писателей. Пример его претворения прозы – Монолог «Письмо отцу» (2007) на слова Г. Кремера, созданный к 60-летнему юбилею известного скрипача, друга и интерпретатора произведений Десятникова. В основу сочинения положен текст реального письма своему отцу девятилетнего Гидона Кремера. «Пожалуй, такой эксперимент не имеет аналогов в истории музыки. Главный предмет письма – часы как символ времени и прожитых лет (в тексте мальчик просит прощения у отца за то, что он крутил стрелки часов, обещает больше этого не делать). Прозаический текст повлек за собой декламационное решение вокальной партии, а в фортепианной – имитируется мерное тиканье часов» [8, с. 164]. Этот монолог написан уже в XXI веке. От ранних произведений Десятникова его отделяет целое тридцатилетие жизни и творчества, но композитор продолжает размышлять на тему стремительно бегущего времени.

Десятников строит межкультурные и межвременные стилевые мосты своего творчества на прочных опорах, привлекая ассоциации с русским фольклором («Русские сезоны» для сопрано, скрипки и камерного оркестра и «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина»), с мотетной и мадригальной техникой Средневековья и Ренессанса («Свинцовое эхо»), с Гайдном («Вариации на обретение жилища» для виолончели и фортепиано), с Шубертом («Как старый шарманщик…»

[2] В основе цикла – аутентичные записи и нотные расшифровки народного пения, собранные, составленные и опубликованные Еленой Николаевной Разумовской в книге «Традиционная музыка Русского Поозерья» [7]. Позже вышли аудиозаписи Ольги Федосеевны Сергеевой – исполнительницы народных песен Псковской области, задействованные в цикле Десятникова.

для скрипки и фортепиано), с Шуманом («Любовь и жизнь поэта»), с Сен-Сансом («В сторону Лебедя»), с Малером и еврейским фольклором («Эскизы к закату»), с песнями советских композиторов («Москва»), с Б. Асафьевым (балет «Утраченные иллюзии»), с Пьяццоллой («Hommage á Piazzolla» – два танго в транскрипции для скрипки, контрабаса, фортепиано и бандонеона и «По канве Астора» для фортепианного квартета). Комментируя уже сказанное, Десятников попутно смягчает дискомфорт от контакта с современным музыкальным языком, предоставляя слушателю возможность путешествовать в глубину истории музыки.

Камерно-вокальное творчество Десятникова демонстрирует необычайно широкие стилевые ориентиры композитора, которые прекрасно сочетаются подчас в одном произведении или его части. Какие же способы вкрапления «чужого» стиля использует композитор? Они разнообразны: здесь и цитаты жанров, которые символизируют ту или иную эпоху, и поэтический текст, направляющий мышление к эстетическим категориям времени жизни поэта, и легкие, едва заметные аллюзии, проскальзывающие в фактуре, ритмическом рисунке или вокальной интонации, и, наконец, весьма редкое у Десятникова присутствие подлинных цитат тематизма композиторов прошлого. Однако мимолетные тени-призраки, подобно клонированным композиторам (Моцарту, Верди, Вагнеру, Мусоргскому, Чайковскому) из его знаменитой оперы «Дети Розенталя», часто обманчивы и быстро ускользают – правда и вымысел, «чужие» голоса и собственное, легко узнаваемое авторское слово изящно и непринужденно переплетаются как в многочисленных высказываниях композитора, так и в его музыке.

Десятников – фигура уникальная. Он обладает удивительным качеством «быть серьезным и лукавым одновременно. Смех сквозь слезы, ирония и самоирония – черты, идущие к нему от Малера, но здесь реализованные без присущего последнему пугающего размаха» [4]. Искрометный юмор и рафинированный интеллект композитора провоцируют взрыв ассоциаций и идей у слушателя. Однако потом вдруг окажется, что это только «верхний слой», а под ним находится то, что скрывает ирония автора, а именно: подлинная эмоция, подлинная красота, подлинная гармония.

Литература

1. 10 вещей, которые надо знать о композиторе Леониде Десятникове [Электронный ресурс] // ИНДЕ. – URL: https://inde.io/article/4995-10-veschey-kotorye-nado-znat-o-kompozitore-leonide-desyatnikove (дата обращения: 22.01.2021).
2. Иосиф Райскин. Леонид Десятников «Русские сезоны» [Joseph Raiskin. Leonid Lesyatnikov «Russian Seasons»]: Лекция, прочитанная 15.04.2018 в рамках программы «Прогмема». Театральное фойе БДТ им. Г. А. Товстоногова [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pragmema.ru/ru/bdt-vesna2018-rayskin (дата обращения: 22.01.2021).
3. Кузнецова Т. Возобновление доступно. «Русские сезоны» в Большом театре [Электронный ресурс] // Classical music News ru. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/reports/vozobnovlenie-dostupno-russkie-sezonyi-v-bolshom-teatre (дата обращения: 22.01.2021).
4. Леонид Десятников глазами Романа Минца [Электронный ресурс]. – URL: http://www.classicalmusicnews.ru/articles/mints-on-desyatnikov (дата обращения: 19.12.2020).
5. Синельникова О. В. Леонид Десятников: эскизы к портрету (по мотивам интервью) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: синтез искусств в эпоху постмодерна. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – Вып. 15. – С. 139–153.
6. Синельникова О. В., Трунов Д. О. Вокальный цикл Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта»: ирония в ситуации музыкального постмодерна // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Акад. им. Маймонида Рос. гос. ун-та им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) 11–15 апреля 2017 года. – М.: Акад. им. Маймонида, 2017. – С. 294–305.
7. Традиционная музыка русского Поозерья: (по мат-лам экспедиций 1971–1992 годов): Для пения (соло, анс., хор) и инструм. исполн. / сост. и коммент. Е. Н. Разумовской; рец. А. Ф. Некрылова, В. А. Лапин. – СПб.: Композитор, 1998. – 237 с.
8. Трунов Д. О. Семантика времени в камерно-вокальном творчестве Леонида Десятникова 1970-х годов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 157–164.

References

1. 10 veshchey, kotorye nado znat' o kompozitore Leonide Desyatnikove [10 things you need to know about the composer Leonid Desyatnikov]. *INDE*. (In Russ.). Available at: https://inde.io/article/4995-10-veschey-kotoryenado-znat-o-kompozitore-leonide-desyatnikove (accessed 22.01.2021).
2. Iosif Rayskin. Leonid Desyatnikov "Russkie sezony" [Joseph Raiskin. Leonid Lesyatnikov "Russian Seasons"]. *Lektsiya, prochitannaya 15.04.2018 v ramkakh programmy "Progmema". Teatral'noe foye BDT im. G.A. Tovstonogova [Lecture delivered on 15.04.2018 as part of the "Progmema" program. Theatrical lobby of the BDT named after G.A. Tovstonogova]*. (In Russ.). Available at: http://www.pragmema.ru/ru/bdt-vesna2018-rayskin (asccessed 22.01.2021).
3. Kuznetsova T. *Vozobnovlenie dostupno. "Russkie sezony" v Bol'shom teatre [Renewal is available. "Russian Seasons" at the Bolshoi Theater]*. (In Russ.). Available at: https://www.classicalmusicnews.ru/reports/vozobnovleniedostupno-russkie-sezonyi-v-bolshom-teatre (accessed 22.01.2021).
4. *Leonid Desyatnikov glazami Romana Mintsa [Leonid Desyatnikov through the eyes of Roman Mints]*. (In Russ.). Available at: http://www.classicalmusicnews.ru/articles/mints-on-desyatnikov (accessed 19.12.2020).
5. Sinelnikova O.V. Leonid Desyatnikov: eskizy k portretu (po motivam interv'yu) [Leonid Desyatnikov: sketches for a portrait (based on interviews)]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: sintez iskusstv v epokhu postmoderna [Art and art history: theory and experience: synthesis of arts in the postmodern era]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2017, iss. 15, pp. 139-153. (In Russ.).
6. Sinelnikova O.V., Trunov D.O. Vokal'nyy tsikl Leonida Desyatnikova "Lyubov' i zhizn' poeta": ironiya v situatsii muzykal'nogo postmoderna [Leonid Desyatnikov's vocal cycle "The Love and Life of a Poet": Irony in the Situation of Musical Postmodernity]. *Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii Akademii imeni Maymonida Rossiyskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.N. Kosygina (Tekhnologii. Dizayn. Iskusstvo) 11-15 aprelya 2017 goda [Traditions and Prospects of Art as a Cultural Phenomenon: Collection of articles based on the materials of the International Scientific Conference of the Maimonides Academy of the Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art) April 11-15, 2017]*. Moscow, Akademiya imeni Maymonida Publ., 2017, pp. 294-305. (In Russ.).
7. *Traditsionnaya muzyka russkogo Poozer'ya: (po materialam ekspeditsiy 1971-1992 godov): Dlya peniya (solo, ans., khor) i instrum. ispoln. [Traditional music of the Russian Lake District: (Based on materials from expeditions in 1971-1992): For singing (solo, ans., Chorus) and instrumental. execution]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 1998. 237 p. (In Russ.).
8. Trunov D.O. Semantika vremeni v kamerno-vokal'nom tvorchestve Leonida Desyatnikova 1970-kh godov [The semantics of time in the chamber-vocal work of Leonid Desyatnikov in the 1970s]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 157-164. (In Russ.).

УДК 781.7

ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ КАЗАХСТАНА

Джуванышева Нурша Нуркасымовна, соискатель степени кандидата искусствоведения, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, преподаватель, Жамбылский гуманитарный высший колледж имени Абая (г. Тараз, Республика Казахстан). E-mail: nursha777@mail.ru

В настоящей статье освещается история фортепианной школы Казахстана в процессе ее становления и эволюции на протяжении столетия: от зарождения в 1920-е годы до наших дней. XX век принес большие изменения в казахскую музыкальную культуру, основным вектором которых является соединение европейского профессионализма с традициями казахской народной музыки. В результате такого синтеза рождаются новые парадигмы музыкальной культуры, основанные на синтезе элементов Востока и Запада. В данной статье значительное внимание уделяется рассмотрению специфики этих трансформаций. Автор характеризует фортепианное творчество казахстанских композиторов трех поколений. Более подробно в работе рассматривается фортепианная музыка таких композиторов, как Евгений

Брусиловский (1905–1981), Газиза Жубанова (1927–1993) и Серик Еркимбеков (р. 1958), творчество которых репрезентирует три хронологических этапа развития фортепианной школы Казахстана.

Автор статьи обобщает особенности каждого из этапов эволюции фортепианной школы с различных точек зрения. Во-первых, характеризуется творческая деятельность казахских композиторов трех поколений, выявляется значимость и перспективность их наследия для создания концертного репертуара пианистов. Во-вторых, рассматриваются педагогическая деятельность композиторов в воспитании плеяды учеников и формирование преемственности разных поколений музыкантов. В-третьих, автор очерчивает область активной организаторской деятельности композиторов, что становится немаловажным для развертывания полной картины фортепианной школы Казахстана в ее ретроспективе и перспективе.

Ключевые слова: фортепианная школа Казахстана, Е. Брусиловский, Г. Жубанова, С. Еркимбеков, национальные традиции.

THE HISTORY OF THE PIANO SCHOOL OF KAZAKHSTAN

Dzhuvanysheva Nursha Nurkasymovna, Applicant Degree of PhD of Art History, Novosibirsk State Glinka Conservatoire, Instructor of Zhambyl Humanitarian College Named after Abay (Taraz, Republic of Kazakhstan). E-mail: nursha777@mail.ru

This article covers the history of the piano school of Kazakhstan in the process of its formation and evolution over a century: from its inception in the 1920s to the present day. The 20th century brought great changes to the Kazakh musical culture, the main vector of which is the combination of European professionalism with traditions of the Kazakh folk music. As a result of this synthesis, new paradigms of musical culture are born, based on the synthesis of elements of the East and West. Considerable attention is paid to the consideration of the specifics of these transformations in this article. The author characterizes the piano work of Kazakhstani composers of three generations. The work examines in more detail the piano music of such composers as Evgeny Brusilovskiy (1905–1981), Gaziza Zhubanova (1927–1993) and Serik Erkimbekov (b. 1958), whose work represents three chronological stages in the development of the piano school in Kazakhstan.

The author of the article summarizes the features of each stage in the evolution of the piano school from different points of view. First, the text characterizes the creative activity of Kazakh composers of three generations, reveals the significance and prospects of their heritage for creating a concert repertoire of pianists. Second, the article examines the pedagogical activity of composers in the upbringing of a galaxy of students and thus the formation of the continuity of different generations of musicians. Third, the author outlines the area of active organizational activity of composers, which becomes important for the development of a complete picture of the piano school of Kazakhstan in its retrospective and perspective.

Keywords: piano school of Kazakhstan, E. Brusilovskiy, G. Zhubanova, S. Erkimbekov, national traditions.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-139-147

Фортепианная музыка композиторов Казахстана зародилась в 1920-е годы. Период с 1920-х по 1960-е годы явился этапом формирования основных тенденций композиторского творчества в республике, становления фортепианных жанров. Основоположниками фортепианного искусства Казахстана являются Евгений Брусиловский, Ахмет Жубанов и Александр Затаевич. Творческое наследие композиторов второго поколения – Бакира Баяхунова, Газизы Жубановой, Куддуса Кужамьярова, Кенжебека Кумысбекова, Нагима Мендыгалиева, Еркегали Рахмадиева – является классикой педагогического репертуара пианистов, золотым фондом фортепианной литературы Казахстана.

С конца 1960-х годов казахстанские композиторы осваивают современные стилевые направления. При этом в применении современных

средств языка они не только уступают общим стилевым тенденциям в музыке Запада и центральных регионов Союза (что логично и объяснимо), но и отличаются от них. Заметно общее преобладание в музыке национальных стилевых параметров. И только в 1970-е годы сложившийся и развивающийся стиль национально своеобразной казахской музыки стал обогащаться индивидуальными чертами выражения, позволяющими определить почерк композитора, свойственное ему мировосприятие (к примеру, эмоциональная открытость Е. Рахмадиева, строгая философичность Г. Жубановой). В общей национально ориентированной стилевой среде казахской музыки проявляются черты индивидуального в гармоническом языке, в мелодико-интонационной организации и т. д. А между тем подобный аспект творчества не изучался казахстанскими музыковедами даже в отношении тех композиторов (Е. Брусиловский, М. Тулебаев, Г. Жубанова, Е. Рахмадиев), которые в целом достаточно широко и полно были включены в сферу изучения общих вопросов национального стиля.

Для музыкального стиля композиторов третьего периода начала 1990-х – 2020 – Серикжана и Алиби Абдинуровых, Адиля Бестыбаева, Базарбая Жуманиязова, Жолдыбая Дастенова, Кенеса Дуйсекеева, Аиды Исаковой, Тлеса Кажгалиева, Алмаса Серкебаева, Серика Еркимбекова и других – характерен поиск путей соединения национальных истоков и достижений мировой академической музыки [1, с. 54–55]. Всех современных казахских композиторов третьего поколения объединяют общая эстетическая установка на синтез национального и общемирового на качественно новом уровне, отказ от прямых цитат и транскрипций через гармонизацию фольклорных мелодий, расширение спектра музыкально-художественных средств. Рассматриваемые авторы относятся к новому поколению композиторов, творческое формирование которых происходило в условиях становления независимого государства. Основными задачами молодых композиторов стали сохранение и приумножение традиций фортепианной композиторской школы Казахстана. В фортепианном творчестве молодых авторов претворение фольклора сочетается со свободным владением различными техниками и приёмами современного композиторского письма.

Остановимся на характеристике фортепианного наследия трех композиторов Казахстана, чье творчество репрезентирует разные поколения национальной композиторской и, в частности, фортепианной школы.

Евгений Григорьевич Брусило́вский (1905–1981) – композитор первого поколения, принадлежащий еще к советской школе. Его творчество широко известно в Казахстане. Он родился в Ростове-на-Дону, учился в 1922–1924 годах по классам фортепьяно и композиции в Московской консерватории. Затем поступил в Ленинградскую консерваторию в класс композиции М. О. Штейнберга и окончил её в 1931 году. По направлению Союза композиторов СССР в 1933 году он прибыл в Алматы. В 1934–1938 годах. Брусиловский работал музыкальным руководителем Театра оперы и балета имени Абая. С 1945 по 1970 год преподавал в консерватории класс композиции. Именно Евгений Брусиловский создал Союз композиторов Казахстана и был его первым председателем.

Брусиловский заложил в Казахстане основы композиторского образования, основал кафедру композиции в Алма-Атинской консерватории. Все выдающиеся композиторы Казахстана – это ученики Брусиловского или ученики его учеников. Среди самых знаменитых – А. С. Зацепин, Б. Байкадамов, М. Тулебаев, Б. Г. Ерзакович, К. Кужамьяров, Е. Рахмадиев, К. Мусин, С. Мухамеджанов, Л. Афанасьев, А. Джаныбеков. Именно он, Брусиловский, «открыл» никому не известного Мукана Тулебаева и помог ему написать оперу «Биржан и Сара»: привёл в порядок мелодический материал талантливого, но пока еще не имевшего консерваторского образования композитора, спланировал музыкальную драматургию и выполнил всю оркестровку. Память о Е. Г. Брусиловском очень чтят в Казахстане: именем композитора названы улицы в городах Нур-Султан, Алма-Ата, Петропавловск и Усть-Каменогорск. О нем снимают фильмы и записывают радиопередачи: документальный фильм «Евгений Брусиловский» из цикла передач «Имена» (реж. М. Есиркепов) (см. [3]), радиопередача С. Ермекова: «Евгений Брусиловский» (см. [4]).

Вклад Брусиловского в казахскую музыкальную культуру трудно переоценить. Брусиловский стал основоположником национального оперного

искусства, автором 9 опер, большая часть которых написана на сюжеты казахского народного эпоса: «Кыз-Жибек» (1934), «Жалбыр» (1935), «Ер Таргын» (1936), «Айман Шолпан» (1938), «Золотое зерно» (1940), «Гвардия, вперед!» (1942), «Амангельды» (1945, соавтор М. Тулебаев), «Дударай» (1953), «Наследники» (1963). Он создал музыку к четырем балетам, в том числе «Козы Корпеш – Баян сулу» (1967), кантату «Советский Казахстан», 9 симфоний, включая симфонию «Курмангазы», сюиты, концерты для фортепиано с оркестром, сочинения для оркестров народных инструментов, большое количество хоровых произведений, песни, романсы, многочисленные обработки народных песен и кюев, музыку к кинофильмам и драматическим спектаклям; является автором Государственного гимна Казахской ССР (1945, совместно с М. Тулебаевым, Л. А. Хамиди). Третья симфония Брусиловского «Сары-Арка» дала начало казахскому симфонизму, а в лучших новаторских симфониях композитора № 4–7 им были найдены приемы развития, обобщающие особенности национального фольклора. Брусиловский создал первые образцы казахской камерной. Сюита «Бозайгыр» стала украшением репертуара любого концертирующего скрипача.

Композиторский талант Брусиловского проявился и в фортепианном творчестве. Его миниатюры: «Қараторғай», «Кең дала» («В поле»), «Колхоздағы той» («Праздник в колхозе»), «Ботакөз» (Ботагоз – имя девушки), «Кеңес» (казахский народный кюй), «Татар гармоникасы» («Татарская гармоника»), «Бесік жыры» («Колыбельная»), «Көңілді Лэтипа» («Песенка про веселую Латипу»), «Қырат-қырлы даламен» («По горам, по долам»), «Ұйғыр балаларының маршы» («Марш уйгурских мальчиков»), «Екі жирен» (Казахская народная песня), «Ферғана тақиясы» («Ферганская тюбетейка»), «Жайлаудағы таң» («Утро на Джайляу»), «Би» (Танец), «Жорықта» («В походе»), «Экспромт» – пользуются особой популярностью среди педагогов и учащихся фортепианного класса разных возрастов и исполнительских уровней.

В музыкальном наследии Евгения Брусиловского особое место занимают старинные казахские песни. Сам композитор вспоминал, что ему сразу понравилось слушать напевы стариков-акынов – хранителей традиций. Брусиловский старательно записывал народные песни и кюи. Только в первый год своей работы в республике он записал 250 образцов казахского фольклора, продолжив работу выдающегося этнографа Казахстана А. Затаевича. Главной задачей Брусиловского стало возрождение в современных адаптациях золотого фонда казахской традиционной музыкальной культуры. «Если Александру Викторовичу Затаевичу мы обязаны сохранением лучших образцов казахского фольклора, то Евгению Григорьевичу Брусиловскому – тем, что он раскрыл их духовный потенциал, возвысив их до уровня шедевров мировой музыкальной культуры», – писал Н. Шафер [8].

Фортепианные произведения Е. Г. Брусиловского выделяются яркими, образными мелодиями, в которых проявляется его тонкое творческое восприятие казахского мелоса с его широким вариантным развитием и обогащением. Фортепианным пьесам присуща программность, отражающая музыкальное содержание, образность и мелодизм казахских песен. Форма пьес основана на двухкратном повторении куплета песни, при этом мелодия не изменяется, но обновляются фактурные и гармонические приемы, творчески переосмысливаются национальные традиции.

Творчество Г. Жубановой наиболее показательно для периода последней трети XX века и репрезентирует второе поколение казахских композиторов-шестидесятников, произведения которых вошли в «золотой» репертуарный фонд национальной фортепианной школы. *Газиза Ахметовна Жубанова* (1927–1993) – советский композитор, педагог, публицист, общественный деятель, народная артистка СССР (1981). Г. А. Жубанова – признанный лидер, композитор, творчество которого составило значительный вклад в казахскую музыку и охватывает различные жанры. Она окончила Государственное музыкальное училище имени Гнесиных и Московскую консерваторию по классу композиции Ю. Шапорина, а далее аспирантуру под его же руководством. Жубановой созданы 3 оперы, 4 балета, 3 симфонии, 3 концерта, 6 ораторий, 5 кантат, свыше 30 произведений камерной музыки, песенные и хоровые сочинения, музыка к спекта-

клям и кинофильмам, обработки народных песен. Её Скрипичный концерт (1958) стал зачинателем этого жанра в Казахской ССР. Жубанова известна также как научный публицист, автор многих очерков и статей о культуре, музыке и методах обучения композиторов. Её вклад в культуру республики невозможно переоценить, а многогранное творчество Г. А. Жубановой вывело национальную казахскую музыку на мировой уровень.

Своеобразие авторского стиля Г. А. Жубановой также во многом обусловлено ее открытостью, поразительной восприимчивостью к многочисленным современным художественным веяниям и стремлением к их претворению в своих произведениях, состоянием постоянного творческого поиска, органично сочетающегося с верностью национальным традициям. Музыка Газизы Жубановой является подтверждением того, что казахский композитор смело использует в своей музыке европейский стиль, лаконично сочетая его с традиционным казахским. В ее произведениях выражается лиризм и изящная орнаментика казахского национального мелоса. В обработках казахских песен, среди которых «Япурай», «Караторгай», «Камажай», «Корлан» (1951), «Елимай» (1976), «Шесть обработок казахских народных песен» (1987), автору удается сохранить и тонко претворить национальную традиционную песенную основу в сочетании со звучанием европейского инструмента. Таким образом, Жубанова является достойным преемником и продолжателем традиций Брусиловского в работе с фольклорным материалом.

Расцвет композиторского творчества Жубановой приходится на 1960–70-е годы. В этот период композитор постоянно находится в поисках новых гармоний и созвучий. Про народное творчество Г. Жубанова пишет, что это «не застывшее музейное явление, а диалектически развивающийся организм, отражающий живое дыхание времени, подаренные потомкам прекрасные мгновения душевных озарений, исполненных великой, немой любви к людям, к земле» [5]. Отсюда можно сделать вывод, что музыкальное мировоззрение Г. Жубановой формировалось на основе двух культур – казахской традиционной и европейской. Нужно учитывать, что композитор опиралась в тот момент на жанр фортепианной музыки, который складывался непосредственно в Казахстане. Г. Жубанова обращалась к фортепианной музыке в разные периоды жизни, поскольку ее привлекала данная сфера творчества. Однако в количественном отношении произведений для фортепиано у нее не так много: 4 прелюдии (1950), цикл «Eva» (1988), состоящий из трех прелюдий, цикл «Миражи» из четырех пьес (1991), Соната № 1 для фортепиано (1986), Соната-фантазия № 2 (1987), Фортепианный концерт (1984), 12 пьес для детей и юношества (1987–1990) и другие.

Формирование стиля Газизы Жубановой как композитора происходит за годы учебы в Государственном музыкальном училище имени Гнесиных и Московской консерватории (1949–1957). Это – более 12 лет (включая аспирантуру) упорной творческой работы с замечательным композитором и педагогом Ю. Шапориным. За этот период ею было создано большое количество музыкальных сочинений. За годы учебы в консерватории Газиза Жубанова впитала в себя очень многое из творческой атмосферы столицы. Композитор пишет, что часто посещала концерты, практически не пропуская их. Этот период отмечен дружбой с такими знаменитыми композиторами, как Родион Щедрин, Альфред Шнитке, София Губайдулина, Эдисон Денисов и другие будущие знаменитые композиторы, которые не могли не повлиять на развитие творческого мировоззрения друг друга как современников. За годы учебы в Москве появляются такие камерные опусы, как соната для скрипки и фортепиано, мелодия для скрипки и фортепиано, «Четыре прелюдии» для фортепиано, которые впоследствии включила в свою экзаменационную программу знаменитая пианистка Е. Коган, и другие замечательные сочинения.

В 1988 году появляются на свет Три прелюдии «EVA». Этот цикл – посвящение ушедшей из жизни пианистке и профессору Еве Бенедиктовне Коган. В фортепианном творческом наследии Жубановой ярко «схвачена» проникновенность чувств и эмоциональность характера. Блуждающий образ второй прелюдии цикла «EVA» передает мрачный колорит музыкальной палитры. В самом начале движущиеся октавы в партии левой руки создают призрачный, ускользающий образ, включающий монограмму «EVA». По фак-

туре и музыкальному содержанию эту прелюдию вполне закономерно сравнивают с прелюдиями Шопена и Скрябина. Пьеса изложена лаконично (всего 35 тактов) в простой двухчастной форме. Динамическое крещендо и диминуэндо передают взволнованный характер и мятущийся внутренний мир, странствующую душу художника. Прелюдия заканчивается ферматой на ноте си бемоль, которая убедительно ставит точку в завершение музыкальной мысли. Эхо монограммы «EVA» как будто сквозит на протяжении всей музыки.

Фортепианные произведения Г. А. Жубановой представляют огромный интерес. Судьба «Трех прелюдий», созданных автором еще в годы учебы в Московской консерватории, сложилась счастливо: они не раз издавались и прочно утвердились в репертуаре пианистов, став классическим образом казахской фортепианной миниатюры. В последние годы, после большого перерыва, композитор вновь обращается к фортепианной музыке. За период с 1985 по 1993 годы появляются цикл пьес для детей и юношества, две фортепианные сонаты, цикл «Миражи» и, наконец, Концерт для фортепиано с оркестром. Эти произведения сразу вошли в репертуар музыкальных учебных заведений и концертирующих пианистов.

Цикл «Двенадцать пьес для детей и юношества» был написан Г. Жубановой в 1987–1990 годы и является одним из ярких образцов детской фортепианной музыки Казахстана. Пьесы адресованы юным музыкантам и могут исполняться учащимися детских музыкальных школ и музыкальных училищ. Главная задача исполнителя этого цикла – раскрытие сути музыки, ее характера, настроения, ее жанровой основы и поэтической одухотворенности. Среди музыкальных образов пьес – сценки из жизни, картинки богатой фантазии ребенка, философские размышления, заставляющие думать и сопереживать. Пьесы помогают выявить яркие индивидуальные черты пианизма юных исполнителей и национальное своеобразие музыки Казахстана. Они часто исполняются на фестивалях и конкурсах, таких, например, как конкурс имени А. Жубанова, впервые проведенный в 1993 году. Творческая энергия Г. Жубановой была неиссякаемой. В обширных замыслах композитора предполагалось объединить пьесы для детей и юношества в Альбом из двадцати пьес, количество Прелюдий довести до двадцати четырех… Однако в большинстве своем фортепианные произведения Г. Жубановой до сих пор не опубликованы.

В целом рассмотрение творчества Г. А. Жубановой дает возможность сделать заключение как о многообразии культурно-эстетических и музыкальных истоков ее произведений, так и о многочисленности форм и уровней их взаимодействий, основанных на творческом претворении национальных традиций казахской и иных культур в русле современных мировых тенденций развития музыкального искусства. С именем Г. А. Жубановой и ее творчеством связан значительный этап развития композиторской школы Казахстана, когда национальная музыкальная школа приобретает мировую известность и признание. Этому способствует создание Г. А. Жубановой множества ярких произведений, основанных на рассмотренных выше культурно-эстетических и музыкальных истоках и их взаимодействиях. Индивидуальный композиторский почерк Г. А. Жубановой формировался и развивался на основе открытости постоянному поиску новых творческих решений в воплощении художественного замысла. Эти решения рождались под влиянием различных тенденций современного музыкально-исторического контекста, но всегда неизменно несли отпечаток национальной традиции, что обусловило жизнеспособность и актуальность ее произведений и их высокий культурный и художественный статус как в Казахстане, так и за рубежом.

Выдающийся композитор, неординарная личность Г. А. Жубанова более тридцати лет посвятила воспитанию нескольких поколений молодых композиторов, находясь на должности профессора и в 1975–1987 годы – ректора Казахской консерватории им. Курмангазы. Среди ее учеников – живущий ныне в США Алмас Серкебаев, Толеген Мухамеджанов, Куат Шильдебаев, Адиль Бестыбаев, Актоты Райымкулова, Бейбит Дальденбаев, Алиби Мамбетов, Азат Жаксылыков и другие.

Творчество современных композиторов Казахстана утверждает закономерность эволюционного развития культур с новым осмыслением традиционных жанров и форм в синтезе с современными художественными тенденциями [2, с. 13]. Основной задачей молодых композито-

ров, работающих в XXI веке, явилось сохранение и приумножение традиций фортепианной композиторской школы Казахстана. В фортепианном творчестве молодых композиторов претворение фольклора сочетается со свободным владением различными техниками и приёмами современного композиторского письма.

Одним из представителей третьего поколения казахских композиторов является *Серик Жексембекович Еркимбеков* (род. 3 апреля 1958, Алма-Ата) – наш современник, заслуженный деятель искусств Казахстана (1996), профессор. С. Еркимбеков ведет достаточно активную деятельность в музыкально-общественной жизни республики, сочетая композиторское творчество с общественной и педагогической работой. Он долгое время преподавал в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, почти десять лет руководил Союзом композиторов Казахстана, ныне занимает должность первого проректора в Казахском национальном университете искусств, а также является членом Республиканской комиссии по государственной символике.

Фортепианное творчество С. Еркимбекова обращает на себя внимание своей оригинальностью и самобытностью. Особенность национальной инструментальной музыки в отличие от строго структурированной европейской системы заключается в свободе музыкальных размеров. В фортепианных произведениях Еркимбекова средства выражения – европейские, но мелодико-образное содержание, тембровое решение имеют ярко выраженное национальное начало, требующее от исполнителей технической свободы с хорошей пианистической подготовкой. Пример тому – его фортепианная транскрипция картины «Голос земли» – пьеса яркого концертного характера. Насыщенные гармонические аккорды в сопровождении, а также начальные пустые кварто-квинтовые гармонические фактурные образования (что является характерным для казахской инструментальной музыки), сопоставление гармоний традиционной музыки и европейской культуры, насыщение трех-, четырехзвучных гармоний с сопоставлением четырех-, пятизвучных в среднем разделе являются особенностями данной картины.

Основное качество авторского стиля С. Еркимбекова – тяготение к образности, впечатляющим эффектам. Все это подталкивает его искать на фортепиано интересные тембровые сочетания, разнообразные динамические оттенки. Композитором используется импрессионистский прием игры в крайних регистрах, создающий ощущение пространства. Особенности фортепианной фактуры и музыкального языка – мощные аккорды во всех регистрах, виртуозные пассажи, певучая кантилена. Специфической многих произведениях является оркестральность звучания рояля. Например, Концерт для фортепиано с оркестром, который является дипломной работой композитора и создан в 1981 году. Концерту присущ юношеский оптимизм, он полон энергичного, стремительного движения. Композитор использует народно-песенные жанры и интонации. Многие черты Концерта для фортепиано с оркестром С. Еркимбекова – образный строй, музыкальный язык – роднят его с концертными сочинениями С. Рахманинова. Это выражается, прежде всего, в полноте чувств, излюбленных композитором настроений светлой и мечтательной лирики, а также в применении многозвучных гармоний, обогащенных неаккордовыми звуками. «Глубокое понимание выразительных возможностей жанра позволило С. Еркимбекову не только сохранить, но развить и подчеркнуть традиционные черты концертной виртуозной музыки, особенно ее праздничный, энергично приподнятый тонус звучания» [6, с. 436].

Композитор создает новые вариантные интерпретации национальному, эмоционально окрашивая песенное начало, что приводит к новому истолкованию жанров фортепианной музыки. Так появляются своего рода жанровые миксты – модели, соответствующие национальным истокам казахской музыки, в которых европейские жанрово-стилистические направления не являются ведущими. Для достижения экспрессивности автор придает темам индивидуальное жанровое толкование, применяя принцип контрастного сопоставления. Композитор искусно объединяет различные жанры, придавая им единый национальный характер, развивая и синтезируя контрастные образы. Исходя из этого, можно говорить о преемственности методов развития, что подчеркивает органическую связь и с романтическим искусством, и с традиционной культурой.

Казахская народная музыка была и остается полем творческих исканий композиторов. Ее своеобразие обусловлено тесной связью с традиционной жизнью казахов. Национальная культура – основной источник развития творчества композиторов. Главной задачей композиторов становится создание художественных ценностей с национальным содержанием. Если раньше национальное начало было подчинено европейской системе музыкальной выразительности, то теперь национальная по духу музыка диктует и подчиняет себе европейское начало. Так на новом уровне актуализируется проблема соотношения «национального и европейского», «народного и академического».

Творчество композиторов Казахстана – это развивающаяся и обновляющаяся система национальной культуры. Влияние новоевропейской системы было с самого начала ее становления и продолжается по сегодняшний день. В то же время путь развития современной национальной музыки – это ориентация на художественные традиции, которые создает сам народ.

Основные проблемы развития казахской композиторской школы на рубеже двух последних столетий музыковеды видят в создании феномена индивидуального, оригинально неповторимого произведения. Они заключены в следующем:

1) в индивидуальном освоении современной техники композиции, характеризующей уровень профессионализма;

2) в основополагающем значении взаимодействия традиций на фактурном уровне организации, соответствующем современной темброзвуковой концепции (см. [1, с. 194]).

Рассматривая конец XX – начало XXI столетия как один из важных периодов развития казахстанского музыкального искусства, необходимо отметить, что одной из характерных его черт является усиление национальных особенностей в творчестве композиторов. Желание воочию увидеть свою историю, познать истоки своей культуры, языка, искусства побудили композиторов Казахстана по-новому взглянуть на национальные черты своего творчества.

Для музыкального мышления нового поколения композиторов характерно постижение и отражение национальной образности сквозь призму современных стилевых тенденций. Исконно национальные мотивы и темы в органической связи с современным мировосприятием и мироотражением получили художественное воплощение с использованием современных средств композиторского письма (приемов додекафонии, сонористики, коллажа и т. п.). Творческое кредо представителей современной композиторской школы активно выражается в их остром чувстве национального самосознания, в особом постижении и отражении значительных исторических событий и фактов. Музыкальная культура независимого Казахстана открывает новые горизонты национального возрождения и расцвета.

Литература

1. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: моногр. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.
2. Егинбаева Т. Ж. Творчество композиторов Казахстана второй половины XX века // Музыкальное искусство: наука и образование: сб. науч. тр. – Астана: КазНАМ, 2004. – 301 с.
3. Евгений Брусиловский, документальный фильм из цикла передач «Имена» (реж. М. Есирпеков) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=BR-172AK2Xc (дата обращения: 12.01.2021).
4. Ермекова С. Радиопередача «Евгений Брусиловский» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=TQugtFHpThQ (дата обращения: 15.01.2021).
5. Круглый стол «Мир музыки Газизы Жубановой» [Электронный ресурс]. – URL: http://knk-nauka.kz/wp-content/uploads/2018/06/Balmagambetova_L_Kutenko_V_Ospanov_M_Asetova_M_Din_M-V_Zhaksylykov_M_Kdyrniyazova_Zh_Kaztuganova_A_-Materials-_of_the_round_table.pdf (дата обращения: 08.01.2021).
6. Нусупова А. С. О фортепианном концерте С. Еркимбекова // Родному ВУЗУ – наш талант (выпускники-композиторы). – Алматы: Казах. нац. консерватория им. Курмангазы, 2005. – 436 с.
7. Харламова Т. В. Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. – Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств имени Загира Исмагилова, 2019. – 234 с.

8. Шафер Н. Создатель гимна и не только… К 100-летию Е. Г. Брусиловского [Электронный ресурс] // Звезда Прииртышья: павлодар. обл. газ. – 2005. – 15 нояб. – URL: https://shafer.pavlodar.com/works/brusilovskiy100.htm (дата обращения: 16.01.2021).

References

1. Dzhumakova U.R. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-kh godov. Problemy istorii, smysla i tsennosti: monografiya [Creativity of the composers of Kazakhstan in 1920-1980s. Problems of history, meaning and value. Monograph]*. Astana, Foliant Publ., 2003. 232 p. (In Russ.).
2. Eginbaeva T.J. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana vtoroy poloviny XX veka [Creativity of composers of Kazakhstan in the second half of the XX century]. *Muzikal'noe iskusstvo: nauka i obrazovanie: sbornik nauchnykh trudov [Musical art: science and education. Collection of scientific papers]*. Astana, KazNAM Publ., 2004. 301 p. (In Russ.).
3. *Evgeniy Brusilovskiy, dokumental'nyy fil'm iz tsikla peredach "Imena" (rezh. M. Esirpekov) [Evgeny Brusilovsky, a documentary from the series of programs "Names" (directed by M. Esirpekov)]*. (In Russ.). Available at: https://www.youtube.com/wat·sh?v=BR-172AK2Xc (accessed 12.01.2021).
4. Ermekova S. *Radioperedacha "Evgeniy Brusilovskiy" [Radio program "Evgeny Brusilovsky"]*. (In Russ.). Available at: https://www.youtube.com/wat·sh?v=TQugtFHpThQ (accessed 15.01.2021).
5. *Kruglyy stol "Mir muzyki Gazizy Zhubanovoy" [Round table "The world of music by Gaziza Zhubanova"]*. (In Russ.). Available at: http://knk-nauka.kz/wp-content/uploads/2018/06/Balmagambetova_L_Kutenko_V_Ospanov_M_Asetova_M_Din_M-V_Zhaksylykov_M_Kdyrniyazova_Zh_Kaztuganova_A_-Materials-_of_the_round_table.pdf (accessed 08.01.2021).
6. Nusupova A.S. O fortepiannom kontserte S. Erkimbekova [Yerkimbekov's piano concert]. *Rodnomu vuzu – nash talant (vypuskniki-kompozitory) [Native university – our talent (graduates-composers)]*. Almaty, Kazakh National Conservatory Named after Kurmangazy Publ., 2005. 436 p. (In Russ.).
7. Kharlamova T.V. *Stilevye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve sovremennykh kompozitorov Kazakhstana: dis. kand. iskusstvovedeniya [Stylistic trends in the instrumental work of contemporary composers of Kazakhstan. Diss. PhD in Art History]*. Ufa, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov Publ., 2019. 234 p. (In Russ.).
8. Shafer N. Sozdatel' gimna i ne tol'ko… K 100-letiyu E.G. Brusilovskogo [The creator of the anthem and not only... To the 100th anniversary of EG Brusilovsky]. *Zvezda Priirtysh'ya: pavlodarskaya oblastnaya gazeta [Zvezda Priirtyshya. Pavlodar regional newspaper]*, November 15, 2005. (In Russ.). Available at: https://shafer.pavlodar.com/works/brusilovskiy100.htm (accessed 16.01.2021).

УДК 7.06

АНАЛИЗ СОСТОЯНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА 50-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Исмаил-заде Нурида Джафар гызы, доктор философии по искусствоведению, доцент, Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли (г. Баку, Азербайджанская Республика). E-mail: ismayil-zade.nuride@mail.ru

В статье освещается состояние музыкальной культуры Азербайджана 50-х годов XX века. Творческие успехи азербайджанских композиторов были весьма значительны. Особенно они были заметны в симфоническом и сценическом жанрах. На примере симфонических произведений отмечается определённое влияние на национальное композиторское творчество русской и советской классики. Больше всего оно проявилось в творчестве Кара Караева и Джевдета Гаджиева, обучавшихся в Московской государственной консерватории у выдающегося советского композитора Д. Д. Шостаковича. В настоящей статье приводится сравнительный анализ известного симфонического произведения Караева «Лейли и Меджнун» и увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского, подчёркнуты общие и от-

личительные черты этих сочинений. Итогом прошедшего исторического периода стал I съезд Союза композиторов Азербайджана. Присуствие Д. Д. Шостаковича на съезде явилось большим событием для республики. Пожелания и замечания мастера музыки сыграли важную роль в дальнейшем развитии национальной композиторской школы. Успехи азербайджанских композиторов в симфонической музыке были и в созданных ярких сценических произведениях 50-х годов XX века. Балеты «Семь красавиц» и «Тропою грома» Кара Караева, опера «Севиль» Фикрета Амирова, первый национальный балет на современную тему «Гюльшен» Солтана Гаджибекова являлись ярким доказательством тому, что при сохранении национальной основы, ритмов, ладов и гармоний можно создавать общепризнанные произведения. Обзор, сделанный по страницам журнала «Советская музыка», показал значительный интерес критиков к музыкальной культуре Азербайджана.

Ключевые слова: Азербайджан, музыкальная культура, национальная композиторская школа, влияние русской музыки, Д. Д. Шостакович.

ANALYSIS OF THE STATE OF THE MUSICAL CULTURE OF AZERBAIJAN IN THE 1950'S

Ismailzade Nurida Dzhafar gyzy, Dr of Philosophy of Art History, Associate Professor, Baku Music Academy named after U. Hajibeyli (Baku, Republic of Azerbaijan). E-mail: ismayilzade.nuride@mail.ru

The article highlights the state of the musical culture of Azerbaijan in the 1950s. The creative successes of Azerbaijani composers were very significant. They were especially noticeable in the symphonic and stage genres. On the example of symphonic works, a certain influence of Russian and Soviet classics on the national composer's work is noted. It was especially manifested in the work of Kara Karaev and Jevdet Hajiev, who studied at the Moscow State Conservatory under outstanding Soviet composer D.D. Shostakovich. It reflects a comparative analysis of the famous symphonic works of Karaev "Leyli and Majnun" with the fantasy overture "Romeo and Juliet" by P.I. Tchaikovsky, emphasizes the common and distinctive features of these works. The result of the past historical period was the 1st Congress of the Union of Composers of Azerbaijan. The presence of D.D. Shostakovich at the congress was a great event for the republic. The wishes and remarks of the Master of Music played an important role in the further development of our school of composition. The successes of Azerbaijani composers in symphonic music were also in the brilliant stage works of the 1950s. The ballets "Seven Beauties" and "The Path of Thunder" by Kara Karaev, the opera "Sevil" by Fikret Amirov, the first national ballet on a modern theme "Gulshen" by Soltan Hajibeyov were a vivid proof that while maintaining the national basis, rhythms, modes and harmonies, one can create generally recognized works. The perfect review of the pages of the magazine "Soviet Music" showed a significant interest in music critics to the ongoing processes in the musical culture of Azerbaijan.

Keywords: Azerbaijan, musical culture, national composer school, influence of Russian music, D.D. Shostakovich.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-147-155

1950-е годы – период зрелости азербайджанской профессиональной музыки, её динамичного развития во всех жанрах. Опираясь на народно-профессиональные музыкальные традиции, а также на традиции устно-профессионального жанра – мугама, азербайджанские композиторы использовали бесценный опыт классической музыкальной культуры, в том числе русской и советской классики. Особо следует отметить достижения национальных авторов в симфоническом, оперном и балетном жанрах.

К периоду 50-х годов XX века симфонический жанр в Азербайджане прошел значительный путь развития: от талантливой, но не вполне совершенной сюиты «Фрагменты» А. Зейналлы (1931), оркестровых обработок и программных

симфонических пьес М. Магомаева и Ниязи до сложных, самобытных произведений представителей нового поколения национальных композиторов. Начало же расцвета этого жанра в Азербайджане приходится на конец 1940-х годов. В эти годы в республике сформировалась плеяда молодых талантливых композиторов-симфонистов: К. Караев, Дж. Гаджиев, Ф. Амиров, Ниязи, С. Гаджибеков, Дж. Джангиров, Г. Рзаев и др. В конце 1940-х годов были созданы: Вторая симфония (1946), симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» К. Караева (1947), Третья симфония Дж. Гаджиева (1947), струнная симфония «Низами» (1947) Ф. Амирова, а также его замечательное открытие в сфере симфонизма – симфонические мугамы «Шур» и «Кюрд Овшары» (1948), симфонический мугам «Раст» Ниязи (1949), симфония «Памяти 26 бакинских комиссаров» М. Ахмедова (1949), вокально-симфоническая поэма «По ту сторону Аракса» Дж. Джангирова (1949), симфоническая картина «Караван» С. Гаджибекова (1945, 2-я ред. 1952) и другие сочинения. В 1950-е годы из симфонических произведений выделяются сюита «Азербайджан» Ф. Амирова (1950), поэма «За мир» (1951), Четвертая симфония (1956) Дж. Гаджиева, «Албанская рапсодия» (1952), «Хореографические картинки» (1953), сюита «Вьетнам» (1955) К. Караева, симфония «Бабек» Г. Рзаева (1953), «Увертюра» для симфонического оркестра (1956) и «Болгарская сюита» (1957) С. Гаджибекова.

Как видим, симфоническое творчество отечественных композиторов этого периода довольно разнообразно по жанрам. К тому же оно представлено различными типами симфонизма. Заметим также, что среди перечисленных сочинений немало программных. Здесь уместно привести одно из высказываний Ф. Д. Амирова, как нельзя лучше характеризующее его взгляд на программную музыку: «Что касается моего отношения к программной музыке, то многие из моих сочинений, начиная с мелких пьес и кончая крупной формой, программные. Хочу подчеркнуть, что программа мобилизует, помогает в создании образа, конкретизирует представления о нём. И даже затрагивая произведение программное, я всегда вижу или чувствую определённый образ – зримый, литературный и звуковой. В этом смысле можно сказать, что любое сочинение для меня программно» [3, с. 24–26].

Ниже на примере некоторых симфонических произведений азербайджанских авторов 1950-х годов вкратце затронем вопрос определенного влияния на национальное композиторское творчество русской и советской классики. Так, общеизвестно воздействие музыки Д. Д. Шостаковича в целом на азербайджанскую композиторскую школу послевоенного периода и, прежде всего, на его учеников – К. Караева и Дж. Гаджиева. Сама их приверженность развитию симфонического жанра была во многом обусловлена творческим влиянием их выдающегося учителя-симфониста. К примеру, И. В. Абезгауз усматривает такое влияние в идейно-художественной концепции и трактовке симфонического цикла «караевской» Второй симфонии [2, с. 33].

Говоря о национальных программно-симфонических сочинениях, отметим, что при всей их самостоятельности в ряде из них прослеживаются следы воздействия некоторых программных образцов русской симфонической музыки. Как показали исследования, наиболее близким нашим композиторам оказался принцип программности Чайковского, у которого основную роль играет общий идейно-эмоциональный замысел, а не детализированный сюжет. Примером может служить симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» К. Караева, близкая по духу и структуре увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского. Здесь мы считаем необходимым провести некоторый сравнительный анализ, доказывающий наличие влияния русского классика на создание азербайджанским композитором вышеуказанного программного произведения.

Как известно, при создании программного произведения композитор в первую очередь обращает внимание на литературную основу. Обычно психологическая основа и внутренний конфликт, скрытые в глубине литературного сюжета, непосредственно действуют на композитора. Чем ярче драматургия, тем сильнее воздействие на слушателя. Соприкосновение со строением композиции в литературном произведении является богатым материалом для творческой личности. В момент познания конфликта возникают положительные и отрицательные эмоции, которые требуют своего

разрешения. Именно из-за этого возникает необходимость создания произведения. В этот момент на помощь композитору приходит воображение, которое подчиняется принципу дуализма (двойственности, то есть «принимаю и не принимаю»). Так было и у П. И. Чайковского, и у многих выдающихся композиторов. П. И. Чайковский написал симфоническую фантазию «Ромео и Джульетта», чтобы создать свою творческую версию. В данном случае творческий инструмент подчиняется собственному «Я». Если говорить о влиянии произведения П. И. Чайковского на создание симфонической поэмы «Лейли и Меджнун» К. Караева, то здесь налицо и влияние, и общность черт этих произведений. Для Караева идеалом в написании симфонической поэмы была симфоническая фантазия Чайковского. Влияние ощущается в построении интонаций и музыкальной мысли, а также в трактовке литературного произведения в музыке. Особенно это ярко выражено в разработке главной партии, в сопоставлении контрастных образов, которые подчинены структуре сонатной формы. Однако у П. И. Чайковского трагическая судьба героев воспринимается как должное от судьбы, от Бога. У К. Караева же трагическая любовь героев сопровождается сочувствием к ним – следствие этой драмы нельзя изменить или повернуть обратно.

Что касается общих черт, то их можно изложить следующим образом:

1. Оба композитора используют специфику оркестровки как основной метод композиторского письма.

2. На протяжении всего произведения применяется сопоставление группового оркестрового мышления с индивидуальным в солирующих партиях.

3. Оба композитора используют яркие краски в динамическом построении.

4. Темп ADAGIO.

5. В композиционном строении и развёртывании музыкального материала оба композитора воспользовались одним психологическим источником и т. д.

На большое сходство с творческими принципами русской классики, а скорее всего, влияние, указывал в своей статье «Заметки об азербайджанском симфонизме» музыковед Д. Х. Данилов. Он отмечал черты такого влияния в «Лейли и Меджнун» К. Караева и симфонии «Памяти Низами» Ф. Амирова, воссоздающей не столько эпизоды жизни великого азербайджанского поэта, сколько обобщённый образ его многогранной личности. По его словам, «в симфонии “Памяти Низами” был удачно применен принцип объединения частей симфонического цикла лейтмотивом, близким принципу монотематизма». Далее он пишет: «В других произведениях заметно развитие на родной, национальной почве иных – живописно-изобразительных тенденций русской программной музыки. Нетрудно усмотреть, например, сходство между “Караваном” С. Гаджибекова и симфонической картиной “В Средней Азии” А. П. Бородина. В некоторых сочинениях психологические тенденции удачно сочетаются с чертами живописной изобразительности в духе Н. А. Римского-Корсакова. Такова симфония “Бабек” Г. Рзаева, в которой обобщенные образы религиозного гнета, народного горя проходят через все части произведения и контрастируют со второй его частью, изображающей суровый пейзаж (становище Бабека)» [5, с. 19].

Проводя некоторые аналогии между симфоническими картинами «В Средней Азии» А. П. Бородина и «Караваном» С. Гаджибекова, нельзя при этом не подчеркнуть, что визуальность, картинность передачи пейзажа пустыни в каждом из названных сочинений сопряжена с индивидуальностью композиционно-драматургического замысла, своеобразием стилистики. У С. Гаджибекова, например, помимо прочих отличий, присутствует ярко выраженное мугамно-импровизационное начало.

Еще одним сочинением, обогатившим азербайджанскую музыку, стала «Албанская рапсодия» К. Караева. В ней автор, несомненно, отдал дань уважения традициям русской классики с ее активным вниманием к музыке других народов при сохранении национальной самобытности стиля. Здесь невольно вспоминается опыт великого русского композитора М. И. Глинки, автора симфонических увертюр «Испанское каприччио», «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», перед созданием которых он несколько лет прожил в Испании. Только после тщательного ознакомления и изучения национального фольклора этой стра-

ны он решается написать симфонические произведения на испанские темы, непосредственно используя в них народные мотивы.

Необходимо отметить, что основополагающие принципы русских классиков – народность и реализм – являлись такими же и для азербайджанских композиторов, только у каждого из них находили своеобразное претворение. Так, выдающемуся азербайджанскому композитору К. Караеву было чуждо цитатное использование народных мелодий: композитор предпочитал метод свободного развития характерных народно-песенных элементов. В музыке К. Караева всегда ощущается азербайджанский колорит и национальный темперамент её создателя. Однако связи музыки К. Караева с народной музыкой сложны и непрямолинейны, что объясняется, прежде всего, яркой индивидуальностью композитора, в творчестве которого высокий интеллектуализм сочетается с восточной эмоциональностью.

В противоположность К. Караеву, Ф. Амиров в большей степени опирался на подлинно народный мелос (вспомним его симфонические мугамы «Шур» и «Кюрд Овшары»), но сочетал его с изысканной гармонизацией, изобретательной фактурой и блестящей инструментовкой. Как создатель нового жанра – симфонического мугама, он свои первые произведения в этом жанре «Шур» и «Кюрд Овшары» написал в виде дилогии. Следует отметить, что «Шур» и «Кюрд Овшары» – мугамы, родственные по важнейшему объединяющему признаку мугамата – ладу. А в целом дилогию Амирова хочется назвать краткой музыкальной антологией, музыкальным диваном мугамов строя «Шур». По словам музыковеда Н. Байрамалибейли, “Шур” – это симфонизированный дастгях, раскрывающий сферу патетической, драматической лирики. “Кюрд Овшары” в целом – обращение к образно-эмоциональному строю зерби-мугамов, к лирике светлой, открытой, жизнеутверждающей» [4, с. 29]. Такое сочетание в одном цикле двух образно-жанровых мугамных начал – ценная находка Амирова, говорящая о перспективности существования в мугамном симфонизме двухчастного цикла с контрастом частей на традиционной основе. Рождение дилогии «Шур» и «Кюрд Овшары» знаменовало собой качественный скачок не только в национальном симфонизме, но и в национальном композиторском творчестве в целом. Существование беспрецедентного художественно-эстетического феномена – мугамного симфонизма нашло своё дальнейшее продолжение в симфонических произведениях, таких как «Баяты-Шираз» Сулеймана Алескерова, «Симфония-Мугам» Исмаила Гаджиева, «Мугам» Мамеда Кулиева и др.

Опыт азербайджанских композиторов в симфонической музыке, несомненно, сказался и при создании ими таких ярких сценических произведений 1950-х годов, как балеты «Семь красавиц» (1952) и «Тропою грома» (1958) К. Караева, опера «Севиль» Ф. Амирова (1953), первый национальный балет на современную тему «Гюльшен» С. Гаджибекова (1950). В связи с этим музыковед К. Я. Насирова пишет: «В своих балетах К. Караев предстаёт и как тонкий лирик, художник-психолог, способный передавать драматизм человеческих переживаний, и как пламенный борец за гуманизм, и как мастер жанровых зарисовок. Отметим, что в большинстве случаев жанровое начало было связано с песенно-танцевальными закономерностями национального и инонационального фольклора, наполняющего музыку композитора яркостью и разноцветьем ритмов, ладов, гармоний, контрастных эмоциональных состояний» [6, с. 7].

Анализ состояния музыкальной культуры республики нашел подробное освещение в ряде культурно-исторических документов тех лет – материалах съездов, пленумов Союзов композиторов Азербайджана и СССР. Достижения национальной композиторской школы за период создания ее Союза (1934) подытожил состоявшийся в Баку в марте 1956 года I съезд Союза композиторов Азербайджана (рис. 1).

Ко времени открытия съезда многие азербайджанские авторы заслужили любовь и признание общественности национально своеобразной красотой своей музыки и глубиной ее содержания, а также значительным уровнем профессионального мастерства. К тому же композиторская школа республики пополнилась новыми талантливыми кадрами в лице Рауфа Гаджиева, Тофика Кулиева, Азера и Гасана Рзаевых, ярко проявлявших себя в различных музыкальных жанрах.

Рисунок 1. I съезд композиторов Азербайджана. 1956 год.
Слева направо (стоят): С. Алескеров, Ф. Амиров, Дж. Гаджиев, Р. Гаджиев, М. Вайнштейн.

Слева направо (сидят): Ниязи, Д. Шостакович, К. Караев

На съезде присутствовал выдающийся советский композитор Д. Д. Шостакович, как уже говорилось, сыгравший огромную роль в развитии азербайджанской композиторской школы. В дни съезда были поставлены оперы «Севиль» Ф. Амирова и «Сын полка» Б. Зейдмана. Д. Д. Шостакович высоко отозвался о них и, в частности, об опере «Севиль». По его словам, «ценное достоинство оперы – хорошее ощущение автором специфики сцены, естественное развитие музыкального действия. Большой выразительной силы достигает музыка Ф. Амирова в драматических эпизодах. Жаль, что при всем мелодическом богатстве произведения отдельные персонажи не получили достаточно выпуклых индивидуальных характеристик. В целом же опера “Севиль” заслуживает быть поставленной в других городах Советского Союза» [9, с. 61]. Оценивая балет «Гюльшен» С. Гаджибекова, Шостакович отмечал, что в нем нет цельного, логически последовательного развития в музыке, и отсутствие в либретто драматически оправданных узлов действия повлекло за собой известную статичность музыкального развития. Великий композитор очень высоко отозвался об исполненных на съезде произведениях К. Караева – симфонической поэме «Лейли и Меджнун», «Албанской рапсодии», «12 прелюдиях» для фортепиано. Также большое впечатление на Шостаковича произвела Четвертая симфония Д. Гаджиева. В своем выступлении он особенно подробно остановился на третьей (Скерцо) и четвертой (Пассакалья) частях симфонии, удачно контрастирующих с другими частями. Хотя был указан и недочёт произведения – недостаточно широкое использование принципа контрастности.

Надо сказать, что приезд на съезд самого Дмитрия Шостаковича мобилизовал все лучшие музыкальные силы и коллективы республики. В рамках съезда проходили концерты с участием симфонического оркестра им. У. Гаджибейли и ор-

кестра народных инструментов под руководством С. Рустамова. Высокую оценку получил концерт из произведений студентов консерватории. Их хорошее владение формой, несомненно, порадовало Шостаковича. В своем выступлении на съезде он отметил сонату для фортепиано Васифа Адигезалова, трио Мусы Мирзоева, романс на стихи Низами и фортепианную сонату Тельмана Гаджиева, фортепианные вариации Адиля Бабирова и особенно фортепианное трио Октая Зульфугарова. Как видим, азербайджанским композиторам удалось во многом восполнить пробел, имеющийся в отечественной фортепианной литературе.

Выступление на съезде Д. Д. Шостаковича носило очень доброжелательный характер. В целом высоко оценив произведения азербайджанских композиторов, им было высказано и пожелание: «Я считаю, что необходимо всячески стимулировать развитие хорового пения в Азербайджанской консерватории и в других музыкальных вузах Советского Союза. Без этого не может расти наша музыкальная культура, не будет выполнена задача всеобщего музыкального образования. Нельзя также мириться и с отсутствием в Азербайджане профессиональной хоровой капеллы. Это препятствует созданию в республике крупных форм хоровой музыки: кантат и ораторий» [8, с. 25]. Одновременно отмечалось, что песенное творчество было представлено на съезде значительно слабее других жанров.

Все замечания и пожелания выдающегося композитора являлись своеобразным стимулом для азербайджанских композиторов. В целом же I съезд Союза композиторов республики прошел на очень высоком уровне, подтвердившем то, что азербайджанская профессиональная музыка продолжала свое развитие в абсолютно правильном направлении. Значительно возросло количество музыкантов, занимавшихся научно-исследовательской работой, то есть формировалась прочная основа отечественной музыковедческой науки. На страницах как столичной, так и местной печати стали появляться брошюры, критические статьи и выступления музыковедов Кубада Касимова, Ханлара Меликова, Людмилы Карагичевой, Гемер Исмайловой, Амины Эльдаровой и Изабеллы Абезгауз. Хочется чуть подробнее остановиться на статье И. В. Абезгауз о Кара Караеве [1, с. 19]. В ней автор очень глубоко анализирует интонационный строй музыки композитора, подчеркивая, что мелодии Кара Караева изобилуют характерными для азербайджанского фольклора ладовыми оборотами и попевками. Музыковед показывает на примерах из балета «Семь красавиц», как композитор использует выразительные интонации ладов чаргях, раст, сегях, баяты-шираз, шур и т. д. Интересно претворяет автор и своеобразные интонации ашигских напевов и распространенных народных танцев. С народными традициями связаны и метроритмика мелодий Караева, и некоторые специфические особенности их структуры. И. В. Абезгауз обращает внимание на то, что, насколько бы творчество композитора не уходило вглубь народного искусства и опиралось на лучшие традиции прошлого, оно по-настоящему современно.

Азербайджанская музыка являлась неотъемлемой частью советской музыкальной культуры. При всех недостатках советского режима, в области культуры проводилась гуманная политика, направленная на поднятие культурного уровня всех народов страны. Партийное руководство выделяло немало средств на поддержку национальных композиторских школ. На состоявшемся в апреле 1957 года Всесоюзном съезде с большим отчетом «О состоянии и задачах современного музыкального творчества» выступил Генеральный секретарь Союза композиторов СССР Тихон Хренников. Из речи Т. Н. Хренникова: «Достаточно назвать 27-ю симфонию Н. Мясковского, оперу “Семья Тараса” Д. Кабалевского, VI симфонию И. Иванова, “Симфонические мугамы” Ф. Амирова и Ниязи» [7, с. 24]. Очень важным было то, что среди видных композиторов страны в докладе были названы имена двух азербайджанских авторов. Развитие азербайджанской композиторской школы было налицо, и произведения К. Караева, Ф. Амирова, Д. Гаджиева, С. Гаджибекова приводили в восторг слушателей многомиллионной интернациональной страны.

На съезде были подняты очень важные вопросы теории и музыкальной критики, состояния песенного творчества, путей развития советской оперы и балета, оперетты и легкой музыки, камерных и хоровых жанров, пропаганды советской музыкальной культуры. Основополагающим началом всего музыкального развития был девиз – «Искусство принадлежит народу». В этих словах была выражена идея народности и партийности советского искусства –основных принципов со-

циалистической эстетики. Решения и наставления съезда Союза композиторов СССР были обязательными для всех национальных республик. И прошедший съезд не был исключением.

Надо сказать, что наряду с классической музыкой на съезде был поднят вопрос о «легкой» музыке, то есть эстрадной. В этот период большое внимание уделялось сочинению идейно-содержательных массовых песен на современную тематику, и в Азербайджане стали создаваться первые эстрадные песни композиторов С. Рустамова («Сурайа»), Т. Кулиева («Песня нефтяников моря», «Золотое кольцо», «Зибейда»), Р. Гаджиева («Мой Азербайджан», «Песня о Баку»), сохранившие свою неподражаемую красоту до наших дней.

Подытоживая все вышеизложенное, можно сделать следующие выводы:

1. Проведённый сравнительный анализ некоторых произведений азербайджанских и русских композиторов показал наличие позитивного влияния традиций, в данном случае П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, Д. Д. Шостаковича и др., при создании программных симфонических и сценических произведений азербайджанских композиторов.

2. 50-е годы XX века явились расцветом композиторской школы Азербайджана, так как в сценическом и в симфоническом жанрах были созданы высокохудожественные произведения, наполненные историческим содержанием и национальным колоритом.

3. I съезд Союза композиторов Азербайджана, состоявшийся в марте 1956 года, подвел итоги работы национальной композиторской школы со времени создания ее Союза в июне 1934 года.

4. Выступление на съезде Д. Д. Шостаковича свидетельствовало о большом внимании и непосредственном отношении мастера к интенсивно развивавшейся композиторской школе.

5. Политика Советского государства раскрывала широкие возможности для творческой деятельности композиторов всех союзных республик, что можно проследить на примере композиторской школы Азербайджана.

6. Заслуженные успехи многих азербайджанских композиторов исследуемого в данной статье периода оценивались очень высоко Дмитрием Шостаковичем и Тихоном Хренниковым и ставились ими в ряды прославленных творческих деятелей страны, произведения которых заслужили мировое признание.

Литература

1. Абезгауз И. В. Кара Караев // Советская музыка. – 1956. – № 9. – С. 19.
2. Абезгауз И. В. О традициях и новаторстве симфонизма Кара Караева. «Кара Караев» // Очерки. – Баку: Чинар, 2003. – С. 29–37.
3. Амиров Ф. Д. Живая музыкальная традиция // Советская музыка. – 1983. – № 4. – С. 24–26.
4. Байрамалибейли Н. Э. Симфонические мугамы: жанрово-стилистические особенности и художественно-историческое значение. – Баку: АГПУ, 2016. – С. 29.
5. Данилов Д. Х. Заметки об азербайджанском симфонизме // Советская музыка. – 1958. – № 8. – С. 19.
6. Насирова К. Я. Мелодика Кара Караева. – Баку: Шерг-Гярб, 2000. – С. 7.
7. Хренников Т. Н. Речь на II Всесоюзном съезде Союза композиторов // Советская музыка. – 1957. – № 5. – С. 24.
8. Шостакович Д. Д. Выступление на съезде композиторов Азербайджана // Советская музыка. – 1956. – № 6. – С. 25.
9. Шостакович Д. Д. Съезд композиторов Азербайджана // Советская музыка. – 1956. – № 7. – С. 61.

References

1. Abezgauz I.V. Kara Karaev [Kara Karaev]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1956, no. 9, p. 19. (In Russ.).
2. Abezgauz I.V. O traditsiyakh i novatorstve simfonizma Kara Karaeva. “Kara Karaev” [On the traditions and innovation of the symphonism of Kara Karaev. “Kara Karaev”]. *Ocherki [Essays]*. Baku, Chinar Publ., 2003, pp. 29-37. (In Russ.).
3. Amirov F.D. Zhivaya muzykal’naya traditsiya [Living musical tradition]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1983, no. 4, pp. 24-26. (In Russ.).
4. Bayramalibeyli N.E. *Simfonicheskie mugamy: zhanrovo-stilisticheskie osobennosti i khudozhestvenno-istoricheskoe znachenie [Symphonic mughams: genre and stylistic features and artistic and historical significance]*. Baku, AGPU Publ., 2016, p. 29. (In Russ.).

5. Danilov D.Kh. Zametki ob azerbaydzhanskom simfonizme [Notes on the Azerbaijani symphony]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1958, no. 8, p. 19. (In Russ.).
6. Nasirova K.Ya. *Melodika Kara Karaeva [Melodic of Kara Karaev].* Baku, Sherg-Gyarb Publ., 2000, p. 7. (In Russ.).
7. Khrennikov T.N. Rech' na II Vsesoyuznom s"ezde Soyuza kompozitorov [Speech at the II All-Union Congress of the Union of Composers]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1957, no. 5, p. 24. (In Russ.).
8. Shostakovich D.D. Vystuplenie na s"ezde kompozitorov Azerbaydzhana [Speech at the Congress of Azerbaijan Composers]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1956, no. 6, p. 25. (In Russ.).
9. Shostakovich D.D. S"ezd kompozitorov Azerbaydzhana [Congress of composers of Azerbaijan]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1956, no. 7, p. 61. (In Russ.).

УДК 785.11:78.08

«КРЫМСКИЕ ЭСКИЗЫ» А. СПЕНДИАРОВА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ НАЧАЛА XX ВЕКА: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ ОПРЕДЕЛЕНИИ

Садыков Исмаил Эльдарович, аспирант кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: ismail_music@mail.ru

В статье поднимается вопрос актуальности изучения авторского жанрового определения на примере «Крымских эскизов» А. Спендиарова, которые исследуются в культурном контексте эпохи. Автором привлечены современные концепции музыкального жанра и жанрового подхода к анализу музыкального текста. В качестве методов использованы жанровый, теоретический, культурологический и целостный анализ. Цели и задачи статьи включают изучение «Крымских эскизов» в культурном контексте начала XX века, определение в данном произведении специфики жанровых проявлений, обнаружение их признаков на разных уровнях музыкального текста. В результате анализа выявлены композиционно-драматургические особенности «Крымских эскизов» и национальная основа тематизма сюиты, определены различные уровни «жанровых имен» в произведении, сделаны предположения относительно выбора авторского названия. Доказано, что на А. Спендиарова оказали влияние культурные идеи начала XX века, в том числе стремление к синтезу искусств, романтическому программному симфонизму и традициям петербургской композиторской школы. Сделаны выводы относительно совмещения в сюите «Крымские эскизы» нескольких семантически значимых «жанровых имен», включая программный заголовок и названия частей, заимствование жанрового определения «эскиз» из области художественного искусства, композиционно-драматургические признаки жанра «сюита» и народные истоки тематизма, отсылающие к крымской национальной культуре.

Ключевые слова: жанр, жанровое определение, эскиз, симфонические эскизы, сюита, культурный контекст, синтез искусств, национальные истоки.

"CRIMEAN SKETCHES" BY A. SPENDIAROV IN THE CULTURE CONTEXT OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY: ABOUT THE GENRE DEFINITION

Sadykov Ismail Eldarovich, Postgraduate of Department of Philosophy, Culturology and Humanities, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: ismail_music@mail.ru

The article is devoted to the issue of the relevance of studying the author's genre definition in case of "Crimean sketches" by A. Spendiarov, which were studied in the cultural context of the era. The author

of the paper involved modern concepts of the musical genre and genre approach to the analysis of the musical text. The used methods are genre, theoretical, cultural and holistic analyses. The goals and objectives of the article include the study of "Crimean sketches" in the cultural context of the early 20th century, the definition of the specifics of genre manifestations in this work, detection of their features at different levels of the musical text. As a result of the analysis, the compositional and dramatic features of the "Crimean sketches" and the national basis of the thematic of the suite were revealed, different levels of "genre names" in the work were determined, assumptions were made regarding the choice of the author's name. It is proved that A. Spendiarov was influenced by the cultural ideas of the early 20th century, including the desire for the synthesis of arts, romantic programmatic symphony and the traditions of the St. Petersburg school of composition. Conclusions are drawn regarding the combination of several semantically significant "genre names" in the "Crimean Sketches" suite, including the program title and titles of the parts, borrowing the genre definition "sketch" from the field of art, compositional and dramatic features of the "suite" genre and folk origins of thematic referring to the Crimean national culture.

Keywords: genre, genre definition, sketch, symphonic sketches, suite, cultural context, synthesis of arts, national origins.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-155-159

Проблема жанрово-видового разнообразия симфонической музыки конца XIX – начала XX века актуальна и практически неисчерпаема, прежде всего, потому, что этот период характеризуется заметной индивидуализацией авторских жанровых решений. Данная тенденция зародилась еще в творчестве композиторов-романтиков и сохранила свое влияние до настоящего времени. В начале XX века целый ряд симфонических жанров возник под «влиянием живописного начала на музыку <…>. В связи с этим, помимо традиционных определений *музыкальная картина, симфоническая картина, музыкальная картинка*, появляются и другие, – отмечает О. Ширяева [7, с. 77] и упоминает в качестве таких «производных жанров» *музыкальные эскизы, фрески, акварели, лубки, эстампы* и др. Однако их специальному изучению пока не было уделено достаточно внимания. Поэтому *предметом исследования* была избрана сюита А. Спендиарова «Крымские эскизы» как пример использования жанра «эскиз» в симфонической музыке. В подобном контексте сюита не изучалась ранее, что придает настоящей работе *научную новизну*.

Исследование «Крымских эскизов» А. Спендиарова с точки зрения авторского жанрового определения представляется *актуальным* направлением в русле современного углубленного взгляда на проблематику жанра, а также востребованного на практике жанрового подхода к анализу и исполнению музыки. Эти вопросы рассматриваются в авторитетных работах М. Арановского, Л. Казанцевой, Е. Назайкинского, Т. Орловой, О. Соколова, Э. Толмачевой. Поставленная в статье проблема потребовала также привлечения научных исследований, посвященных эволюции программно-симфонической музыки (Б. Асафьев, И. Аппалонова, О. Ендуткина (Ширяева), В. Конен, Т. Левая, М. Тараканов) и освещающих творчество А. Спендиарова (Э. Абасова, С. Абдуллаева, М. Спендиарова, Г. Тигранов, А. Шавердян).

Целью статьи является рассмотрение вопроса об авторском жанровом определении сюиты «Крымские эскизы» А. Спендиарова. *Задачи* исследования включают изучение специфики «жанровых имен» в данном произведении, а также проявления их признаков на уровне музыкального текста. *Методология* исследования опирается на жанровый подход в современном искусствоведении и использование методов теоретического, сравнительного, целостного и жанрового анализа.

Как считают современные музыковеды, постижение жанровой сущности произведений «всегда должно отталкиваться от авторского мнения относительно "жанровых имен" в том или ином сочинении. А. Михайлов утверждал, что музыкальный текст не может существовать вне своего названия, которое обычно подразумевает целую систему "именований разных уровней" <…>. Программное название и "жанровое имя" в музыке – это та вербализированная композитором часть замысла, которая составляет прочную

основу для его постижения» [5, с. 44]. Называя свою сюиту «Крымскими эскизами», А. Спендиаров невольно наделил ее сложной многоуровневой системой подобных «жанровых имен». Подробный анализ позволил выделить в ней несколько уровней: наиболее очевидный заключается в том, что заголовком «Крымские» композитор явно стремился подчеркнуть национальный колорит музыки. «Крымские эскизы», написанные в Ялте в 1903 году, стали своеобразным обобщением всех многолетних музыкальных впечатлений А. Спендиарова о природной красоте и богатстве традиций многонационального полуострова Крым. В целом, для симфонизма начала XX столетия подобные поиски были весьма актуальными: «На грани веков в музыке возникает примечательная тенденция, получившая развитие в советский период. Это пробуждение к активной творческой жизни национальных традиций различных народов» [6, с. 42]. Примечательно, что в «Крымских эскизах» талант А. Спендиарова, сформировавшийся в историко-культурном контексте многонациональной культуры Крыма, проявился именно в синтезе крымскотатарских, русских, армянских интонационных истоков и мощного влияния отечественного симфонизма, принципы которого композитор воспринял от своих учителей – Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Лядова.

Жанровое определение «эскиз» позаимствовано А. Спендиаровым из области художественного искусства, где традиционно обозначало набросок будущего полотна, выполненный в технике свободного рисунка и обычно не предполагающий детализации. Использование этого понятия находится в русле общей тенденции к синтезу искусств, которая актуализировалась в эпоху романтизма: именно в XIX веке «особое место занимает парадигма “синтез искусств”, задающая в качестве образца ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения» [8, с. 29]. Возникли симфонические жанры с названиями, позаимствованными из живописи: поэмы (Ф. Лист, А. Скрябин), картины (А. Бородин, Ж. Ибер) и несколько реже – эскизы. Для них характерна индивидуальность формы, завуалированность ее граней, изобразительность, обобщенность содержания, некая недосказанность, символичность. Среди примеров симфонических эскизов назовем известный цикл К. Дебюсси «Море», Шесть симфонических эскизов Ф. Шмитта «Саламбо», «Симфонические эскизы» Дж. Чедвика, «Три эскиза Новой Англии» У. Пистона, «Кавказские эскизы» М. Ипполитова-Иванова, симфонический эскиз «Осеннее» С. Прокофьева, «Закарпатские эскизы» В. Гомоляки, «Горские эскизы» А. Митрофанова.

А. Спендиарову был явно интересен подобный синтез «живописных» жанров и симфонической музыки: «Крымские эскизы» он посвятил памяти выдающегося художника и друга семьи композитора – И. Айвазовского; позднее им также были написаны «Эриванские *этюды*» и Симфоническая *картина* «Три пальмы» по М. Лермонтову. Еще одной возможной причиной, побудившей композитора назвать свое произведение «Крымскими эскизами», могло быть творческое общение А. Спендиарова с М. Горьким, с которым он познакомился в Ялте в феврале 1902 года. Как известно, многие произведения М. Горького связаны с крымской тематикой: «Херсонес Таврический», «Нищенка», «Мой спутник» и др. В 1897 году он написал цикл-диптих «Крымские эскизы», включающий новеллы «Уми» и «Девочка». А. Спендиаров всегда интересовался творчеством М. Горького, и, возможно, знакомство с этим сочинением подтолкнуло композитора к выбору аналогичного названия для его симфонической сюиты.

Еще один уровень постижения жанра «Крымских эскизов» заключается том, что с композиционно-драматургической точки зрения здесь представлены все атрибуты жанра сюиты. Об этом свидетельствует циклическая многочастность структуры, жанрово-танцевальная основа тематизма, принцип контрастного сопоставления частей и близость их тональностей. Первая серия «Крымских эскизов» включает четыре части, чередующиеся по принципу контраста: «Плясовая» (*C-dur, Andantino pastorale*, 4/8+5/8), «Элегическая песня» (*h-moll*, *Largo,* 6/8), «Застольная» (*G-dur, Allegro giocoso,* 3/4), «Хайтарма (переменный *a-moll/e*-фригийский, *Andante,* 3/4). В музыкальном языке сюиты А. Спендиаров продолжает традиции своего учителя Н. Римского-Корсакова и «русской ориенталистики» в целом. Кроме того, каждая из частей «Крымских эскизов» имеет свое собственное «жанровое имя» и тем самым отсылает к определенным фольклорным истокам. Так, С. Абдуллаева выявляет в сю-

ите крымскотатарские жанровые корни: «В первую серию входят: “Оюн ава”, “Къайгъылы йыр”, “Долу”, “Къайтарма оюны”» [1, с. 498]. И эта специфика национальных жанров также является одним из уровней сложной системы жанровых наименований в сюите А. Спендиарова.

Таким образом, анализ «Крымских эскизов» А. Спендиарова позволяет сделать выводы о том, что образный строй, композиционно-драматургическая специфика и жанровая многозначность данного произведения во многом определяются актуальными тенденциями в культуре и искусстве начала XX века, в том числе интересом к программно-симфонической и национально-характерной музыке, к синтезу искусств и жанровому синтезу, к фольклору и сохранению народных музыкальных традиций. С точки зрения специфики авторского жанрового определения отметим, что А. Спендиарову удалось совместить несколько семантически значимых «жанровых имен» в своем произведении. На жанрово-композиционном уровне определяющим понятием выступает сюита как «макроуровень» реализации жанра. Однако в большей мере композитор акцентировал внимание на программном заголовке «Крымские эскизы», что позволило ему подчеркнуть народный колорит музыки, заключенный в тематизме частей («микроуровень» жанра) и их национально-специфичных «жанровых именах» («мезоуровень»). В то же время этим названием А. Спендиаров актуализировал понятие «эскиз», позаимствованное из живописи и обусловленное тяготением автора к идее синтеза искусств, изобразительной программности, традициям романтического симфонизма. Постижение всей многогранности авторского жанрового определения «Крымских эскизов» имеет не только историко-теоретическую, но и практическую ценность: для современных дирижеров, исполнителей музыки А. Спендиарова это может стать ключом к пониманию авторского замысла и созданию глубокой и оригинальной интерпретации сюиты. Исследователям же предстоит более детально изучить взаимоотношения жанра и интонационно-семантического слоя «Крымских эскизов», а также обобщить, как именно преломляется «эскизность» в программной симфонической музыке рубежа XIX–XX веков.

Литература

1. Абдуллаева С. Э. Музыкальная культура крымских татар: генезис и динамика // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 2 (75). – С. 497–500.
2. Доропей Г. И. Взаимодействие русской и восточной музыкальных культур на этапе становления национальных композиторских школ Кавказа, Средней Азии и Казахстана // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2009. – № 8. – С. 35–44.
3. Лосева С. Н., Иванова Л. Ю. Модель синтетичности в структуре музыкальной одаренности М. Чюрлёниса // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 55–59.
4. Тигранов Г. Г. Спендиаров А. А. // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл., 1981. – Т. 5. – С. 233–235.
5. Толмачева Э. Г. Методика реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов (на примере фортепианных циклов XX века) [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2020. – № 2. – С. 44. – URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=29678 (дата обращения: 01.10.2020).
6. Халитова М. И. Особенности оркестрового стиля в произведениях крымскотатарских композиторов первой половины XX века // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 3 (36). – С. 42–47.
7. Ширяева О. Ф. Симфоническая картина: судьба жанра в XX – начале XXI века // Вестн. Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – 2015. – № 4 (44). – С. 77–85.
8. Элькан О. Б. Синтез искусств как культурно-художественная парадигма // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 47. – С. 27–30.

References

1. Abdullaeva S.E. Muzykal’naya kul’tura krymskikh tatar: genezis i dinamika [Musical culture of the Crimean Tatars: genesis and dynamics]. *Mir nauki, kul’tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2019, no. (75), pp. 497-500. (In Russ.).

2. Doropey G.I. Vzaimodeystvie russkoy i vostochnoy muzykal'nykh kul'tur na etape stanovleniya natsional'nykh kompozitorskikh shkol Kavkaza, Sredney Azii i Kazakhstana [Interaction of Russian and Eastern musical cultures at the stage of formation of national composing schools of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2009, no. 8, pp. 35-44. (In Russ.).
3. Loseva S.N., Ivanova L.Yu. Model' sintetichnosti v strukture muzykal'noy odarennosti M. Chyurlenisa [Model of synesteticity in structure of musical gift of M. Ciurlionis]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 55-59. (In Russ.).
4. Tigranov G.G. Spendiarov A.A. [Spendiarov A.A.]. *Muzykal'naya entsiklopediya [Musical encyclopedia]*. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1981, vol. 5, pp. 233-235. (In Russ.).
5. Tolmacheva E.G. Metodika realizatsii zhanrovogo podkhoda v professional'nom obuchenii pianistov (na primere fortepiannykh tsiklov XX veka) [Methodology for the implementation of the genre approach in vocational training of pianists (on the example of piano cycles of composers of the XXth century)]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]*. 2020, no. 2, p. 44. (In Russ.). Available at: https://science-education.ru/ru/article/view?id=29678 (accessed 01.10.2020).
6. Khalitova M.I. Osobennosti orkestrovogo stilya v proizvedeniyakh krymskotatarskikh kompozitorov pervoy poloviny XX veka [Features of orchestra style in works of Crimean Tatar composers of the first half of the 20th century]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural studies Russian South]*, 2019, no. 3 (36), pp. 42-47. (In Russ.).
7. Shiryaeva O.F. Simfonicheskaya kartina: sud'ba zhanra v XX – nachale XXI veka [Symphonic picture: genre's fate in the late 20th – at the beginning of the 21st cent.]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2015, no. 4 (44), pp. 77-85. (In Russ.).
8. Elkan O.B. Sintez iskusstv kak kul'turno-khudozhestvennaya paradigma [Synthesis of arts as a cultural-artistic paradigm]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 47, pp. 27-30. (In Russ.).

УДК 78.398.8

СВАДЕБНАЯ ОБРЯДНОСТЬ СЛАВЯНСКОГО НАСЕЛЕНИЯ СЕЛА МАКСИМОВКА ТЮКАЛИНСКОГО РАЙОНА ОМСКОЙ ОБЛАСТИ

Котлярова Татьяна Анатольевна, кандидат культурологии, профессор, заведующий кафедрой народного хорового пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Котляров Максим Григорьевич, доцент, доцент кафедры народного хорового пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Статья посвящена рассмотрению свадебной обрядности белорусских переселенцев с. Максимовка Омской области. Изучение региональных версий традиционной культуры, в частности белорусов Омской области, обогатит имеющиеся представления о культуре славян. Спецификой региональной версии является трансформация обряда Брянщины под воздействием взаимовлияния двух типов культур: старожильческой и новопоселенческой. Этапы свадьбы, записанные в этом районе, совпадают с традиционной русской схемой по названию и содержательной части. Однако есть и отличительные особенности: совмещение, свертывание некоторых этапов свадебного обряда, приготовление атрибутов девичьей красоты и своеобразные традиции, связанные со вторым днем свадьбы. Традиционность проявляется в сохранении важных компонентов художественной формы, сохранении системы исходных (материнских) песенных традиций. Однако под воздействием старожильческой традиции появляется исполнение величальных песен молодым, не свойственное брянской традиции.

Актуальность изучаемой проблемы состоит в недостаточной изученности западного и южного типа свадьбы – «веселье», к которому можно отнести свадьбу украинцев и белорусов, в сравнении с северным типом свадьбы – «похороны». Научных трудов, посвященных изучению региональных особенностей свадебной обрядности, немного. Среди наиболее значимых работ отметим исследования А. М. Мехнецова, В. Багринцевой, Т. М. Репиной, О. Г. Сидорской, Е. Я. Аркина. Научная новизна видится и в проведении музыкального анализа песенных материалов свадьбы. К изучению были привлечены записи, сделанные в 1995 году сотрудниками центра славянского фольклора и этнографии В. Ю. Багринцевой и Е. М. Чешегоровой (Ефремовой), а также экспедиционные записи студентки КемГИК К. Сухопаровой, выполненные в 2014 году.

Ключевые слова: традиционная обрядовая культура, музыкальный фольклор, свадебная обрядность.

WEDDING CEREMONY OF THE SLAVIC POPULATION OF MAKSIMOVKA IN TYUKALINSKY DISTRICT OF OMSK REGION

Kotlyarova Tatyana Anatolyevna, PhD in Culturology, Professor, Department Chair of Folk Choral Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Kotlyarov Maksim Grigoryevich, Associate Professor, Associate Professor of Department of Folk Choral Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kotlfolk@narod.ru

The article is devoted to the consideration of the wedding rituals of the Belarussian immigrants in Maksimovka, Omsk region. The study of regional versions of traditional culture, in particular the Belarusians of Omsk region, will enrich the existing ideas about the culture of the Slavs. The specificity of the regional version is the transformation of the Bryansk rite under the influence of the mutual influence of two types of cultures: old-timers and new settlers. The stages of a wedding recorded in this area match the traditional Russian scheme in name and content. However, there are also distinctive features: combination, curtailment of some stages of the wedding ceremony, preparation of attributes of girlish beauty and peculiar traditions associated with the second wedding day. Tradition is manifested in the preservation of important components of the artistic form, preservation of the system of original (maternal) song traditions. However, under the influence of the old-timers' tradition, the performance of songs of praise by the young appears, which is not characteristic of the Bryansk tradition.

The relevance of the problem under study lies in the insufficient study of the western and southern types of weddings, "fun", which can include the wedding of Ukrainians and Belarusians, in comparison with the northern type of wedding like "funeral." There are few scientific works devoted to the study of regional features of wedding rituals. Among the most significant works, we note the research of A.M. Mekhnetsov, V. Bagrintseva, T.M. Repina, O.G. Sidorskaya, E.Y. Arkin. Scientific novelty is also seen in the musical analysis of wedding song materials. The study involved recordings made in 1995 by the staff of the Center for Slavic Folklore and Ethnography V.Y. Bagrintseva and E.M. Cheshegorova (Efremova) and expeditionary records of the KemGIK student K. Sukhoparova made in 2014.

Keywords: traditional ritual culture, musical folklore, wedding rituals.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-159-167

В современной науке одним из основных факторов, определяющих изучение народной песни, является осознание необходимости раскрытия сущности музыкального фольклора. Изучение разнообразных явлений традиционной музыкальной культуры должно носить комплексный характер. Существование бесписьменных форм культуры осуществлялось по традиции, являющейся основным каналом передачи и сохранения системы народного музыкально-поэтического творчества. Как отмечает В. Е. Гусев в статье «О специфике восприятия фольклора

(К проблеме синестезии в искусстве)», традиция имеет цикличное функционирование. «Жизнь фольклора – непрерывный процесс, в котором воспроизведение традиции есть уже “изменённое действие”, являющееся одновременно, благодаря активному восприятию, началом нового цикла» [4, с. 85].

Описанное свойство традиции легко проследить при изучении новопоселенческого пласта народно-песенной культуры, впитавшей в себя стилистику старожильческой культуры. Трансформация песенных традиций протекала под воздействием объективных факторов, таких как:

– утрата отдельными группами переселенцев локальных особенностей песнетворчества;

– переосмысление или полная трансформация обрядовых действий (сокращение или расширение того или иного обряда и т. д.);

– изменение сознания человека (утрата мифологического);

– использование новых средств и приемов художественной выразительности.

Таким образом, при взаимовлиянии двух типов культуры прослеживается сохранение системы исходных (материнских) песенных традиций и жанровой системы. Традиционность проявляется в сохранении важных компонентов художественной формы. Как отмечает С. В. Рождественская, «народная традиция, сохраняет духовные ценности народа в образно-художественном выражении искусства и осуществляет их адаптацию к изменяющимся историческим и социально-экономическим условиям» [7, с. 28].

Изучение региональных версий традиционной культуры, в частности белорусов Омской области, обогатит имеющиеся представления о культуре славян. Свадебная обрядность наиболее полно сохранилась в исследуемом районе. Актуальность исследования кроется и в истории заселения данной территории славянским населением. Освоение Омской области началось более 400 лет назад, состав населения формировался, как и в Сибири в целом, из двух волн: первой – до середины XIX века – старожильческой и второй с конца XIX до 60-х годов XX века – новопоселенческой. Как известно, первые поселения датируются 1594 годом с основания города Тара. Славянское население здесь было малочисленным из-за удаленности основного ареала расселения в Западной Сибири, а также главных путей сообщения. В XVII веке заселение края осуществлялось за счет внутрисибирских миграций. Новые поселения строились вблизи старых деревень, и к первопоселенцам подселялись вновь прибывшие крестьяне. Тарский район – это север Омской области, где проживали коренные жители – сибирские татары и оседлые казахи. Основу славянского населения составляли служилые люди и сосланные русские, белорусы, украинцы, поляки. В XVIII веке с постройкой Омской крепости активизируется заселение Прииртышья вокруг основных городов – Тары и Омска. Таким образом, к XVIII веку на территории северных районов был сформирован старожильческий тип культуры. Старожилы Омской области называли себя чалдоны. Исследуемая нами территория располагается на севере и теоретически должна принадлежать к старожильческой традиции. Однако с. Максимовка было основано в 1907 году, и население сформировалось вследствие Столыпинской реформы путем переселения крестьян с западных районов России. В числе первых поселенцев были выходцы из Черниговской, Ульяновской и Брянской областей [11]. Своеобразие и уникальность записанных на данной территории материалов состоит во взаимовлиянии старожильческой и новопоселенческой культур. Немаловажен и тот факт, что на территории северных районов были записаны образцы традиционной обрядности белорусов, а южные районы представлены культурой украинцев (Харьковской и Херсонской губерний).

Научных трудов, посвященных изучению региональных особенностей свадебной обрядности, немного. Особо следует отметить недостаточность исследования западного и южного типа свадьбы – «веселье», к которому можно отнести свадьбу украинцев и белорусов, в сравнении с северным типом свадьбы – «похороны» [9]. Описанию традиционной культуры переселенцев Омской области посвящены труды А. М. Мехнецова «Песни русских старожилов Западной Сибири», В. Ю. Багринцевой с рядом изданий: сборник сибирских частушек из коллекции «Что же это за любовь?..», сборники «Шёл Ваня хороший...» и «Куды, доню, собыра-

ется?..», также ею издан информационно-методический сборник «Егорий Хоробрый: Всероссийский фестиваль русской традиционной культуры». Исследованию свадебной обрядности украинских переселенцев Омского Прииртышья посвящена публикация Т. М. Репиной, диссертационное исследование О. Г. Сидорской «Свадебная обрядность украинцев Омской области: 1930-е – 2000-е годы». Большую роль в собирании и презентации фольклорных материалов Омского Прииртышья сыграл Е. Я. Аркин. Под его редакцией вышел ряд методических и репертуарных сборников «Народно-певческая традиция Омского Прииртышья: аспекты бытования, изучения и восприятия», «Духовно-певческая традиция исполнительской группы поселка Оконешниково Омской области», «Со венком я хожу», «Ты берёзка моя» и другие издания.

Научный интерес, с точки зрения сохранности и трансформации, представляют региональные версии тех или иных обрядов. В связи с поставленной целью в данной статье попытаемся проследить традиции с. Максимовка Тюкалинского района Омской области. К анализу были привлечены архивные материалы Центра славянского фольклора и этнографии (г. Омск), КемГИК. К изучению певческой традиции села Максимовка обращались этнографы и собиратели, однако степень изученности традиционной культуры по-прежнему невелика, так как народное песенное искусство не находится в активном бытовании в силу ухода из жизни носителей традиции и прерванного процесса передачи опыта поколениям из-за различных исторических, политических и социально-культурных причин.

Экспедиционные материалы, собранные сотрудниками Центра славянского фольклора и этнографии, а также студентами и преподавателями Кемеровского государственного института культуры и привлеченные к анализу свадебной обрядности, свидетельствуют о бытовании славянской традиции на исследуемой территории. Население Сибири в научной литературе характеризуется как старожильческое, представляющее севернорусский комплекс. Как отмечалось выше, традиционная культура с. Максимовка относится к новопоселенческому комплексу, впитавшему в себя традиции первых засельщиков. Стилевые особенности данного слоя крестьянских традиций представляют западнорусский и среднерусский комплекс. Эти комплексы объединяют традиции тех поселений, в которых сохранялись особенности материнской культуры. По данным Центра славянского фольклора и этнографии, сегодня в с. Максимовка проживают «чалдоны-старожилы, украинцы, немцы и брянские переселенцы из Сурожского района» [11].

Период формирования свадебной обрядности в этнографической науке принято относить к XIII–XIV векам. Изучая особенности свадебных обрядов материнских культур, отметим, что они имеют общий характер, отличаясь лишь в деталях. К общим, основным этапам свадебного обряда относятся: сватовство, сговор, баня, девишник, утро свадебного дня, выкуп, встреча после венца, свадебный пир, «укладывание» и «бужение» молодых, послесвадебные обряды.

Изучая материалы по музыкальному фольклору исследуемого региона, необходимо отметить пестроту и многообразие музыкально-стилевых явлений. Среди наиболее сохранившихся образцов отметим календарно-земледельческие и свадебные традиции, представляющие севернорусскую, западнорусскую и южнорусскую стилевые зоны. Общую картину дополняют хорошо сохранившиеся белорусские и украинские песенные образцы. Свадебные традиции сохранили особенности материнской культуры, вобрав в себя черты и старожильческой, и навопоселенческой традиций. Анализируя записанные образцы сохранившихся свадебных песен и элементов обряда, необходимо отметить их совпадение с общерусской схемой. Однако своеобразие локального варианта состоит в отсутствии, сокращении или совмещении этапов свадебного действа. Такие процессы, вероятнее всего, можно отнести к угасанию данной традиции. Привлеченные к анализу материалы были записаны от М. С. Шлепнёвой, уроженки Сурожского района (1937 г. р.); А. Д. Верташовой (1919 г. р.) и А. Д. Коротковой (1915 г. р.), родители которых переехали с Брянщины в д. Богородское Тюкалинского района еще до их рождения, а в 1922 году переселились в Максимовку вместе с детьми; Н. В. Кортовой (1929 г. р.), уроженки с. Максимовка, и А. Е. Сорокиной (1943 г. р.), дочери замечательной песен-

ницы Бабиной Марии Герасимовны (1916–1995), переехавшей в Максимовку в 1955 году из д. Дамесичи Сурожского района Брянской области.

Как отмечалось выше, свадебная обрядность с. Максимовки совпадает по срокам и содержанию с общерусской и играется в зимний (с 19 января до Масленицы) и весенний (с Пасхи до Троицы) периоды.

Первый этап свадьбы – Сватовство – проходил после уборки урожая, чаще на Покров. «Молодые почти всегда были знакомы до свадьбы: на вечерках всегда играли вместе, летом хороводились, о своем выборе парень говорил родителям, и тогда засылали сватовство. Сватать невесту ходили батька, дядька, братья и товарищи. Стучались в дверь и говорили: "Здравствуйте, люди добрые. Мы тут тёлочку потеряли, ищем. Ти не к вам она забежала? Ти можно к вам хлеб положить на стол? Если родители невесты соглашались, то разрешали положить хлеб и пройти за стол". Как высватали – назначают день заручин (о которых помнят брянские, но в Сибири их уже почти не устраивали), когда ближайшие родственники будущих супругов "пропивают" невесту. Когда женихова родня идёт в гости к дому девушки, поют песню *"А как пойдём на заручаны"»* [11]. Таким образом, мы видим слияние двух этапов свадьбы в один (сговор и сватовство).

Далее следует этап, который вбирает в себя следующие основные элементы обряда: запой, двороглядье и рукобитье, которые закрепляли соглашение сторон. Главный итог данного этапа – это достижение согласования о «приданом». После «заручин» начиналась предсвадебная неделя – девичник, во время которой невеста с подружками готовят приданое, шьют, вяжут, ткут, вышивают, песни поют.

«В субботу ближе к вечеру подружки относят жениху подарки от невесты: белье, рубашку, украшенный банный веник (жениха парить). Всё это жених выкупает. Свекрови дарят фартук, платок и "наквашонку". Затем идут к невесте на девичник, чай пьют, поют песни» [11].

В свадебной обрядности особое место принадлежит «Бане», которая занимает центральное место. Как подчеркивают исследователи, наличие данного этапа свадьбы позволяет отнести его к севернорусской традиции, что подтверждает тезис об отнесении традиционной культуры Тюкалинского района к старожильческому пласту. В субботу уже к вечеру пекли каравай – чаще всего этим занимались приглашенные хозяйкой женщины.

Девичник проходил по традиционному сценарию. В воскресенье, одновременно с одеванием невесты украшали ёлочку, перевернутую верхушкой вниз и обвязанную лентами. «Невесту собирая, одевали во всё новое. Волосы расчесывали, перевивали лентой. На голову повязывали красный платок, готовили косу изо льна на продажу жениху» [11].

Утро свадебного дня, как было принято в традиции, проходит в доме жениха, где формируется свадебный поезд, состоящий из дружки, поджанишника, дядьев, теток и братьев.

Выкуп. По данным, представленным в архиве Центра славянского фольклора и этнографии, «по приезду свадебного поезда жениха встречает теща с хлебом-солью. Косу продает или младшая сестра или подневестница, жених косу выкупает, а затем и место рядом с невестой. Угостившись за столами, мать девушки с иконой встает у порога – благословить молодых» [11].

Встреча молодых после венца проходит по традиционному сценарию, как и свадебный пир. Начинается свадебный пир в доме жениха. Затем следует «дарование»: сначала молодая одаривает близких родных, мужа. После этого одаривают молодоженов – кто деньгами, кто скотом, тканью, хозяйственными принадлежностями. Дружко в это время режет свадебный каравай, наделяя каждого дарующего куском. Перед тем, как «порушить» украшенный хлеб, его тоже величают песней.

Следующий цикл – это «укладывание» и «бужение» молодых. Перед тем, как отправить молодых спать, невесту «разряжают», «окручивают» – меняют девичью прическу и головной убор на женский. Вскоре после этого молодых уводят спать, в скором времени постепенно расходятся и гости.

На второй день свадьбы пир продолжается в доме жениха, молодая жена обносит гостей блинами. На третий день гости приходили в дом молодых лавки мыть, за что требовали угощения. Потом отправлялись по дворам тех, кто гулял в первые два дня, требовали с них кур, собранных

птиц несли молодой, одну рубили на куриную лапшу и опять гуляли [11].

Обратимся к особенностям композиционного, метроритмического и интонационно-ладового строения песен, исполняемых в этом обряде. Композиционное строение свадебных песен исследуемого района характеризуется двумя формами композиции – стиховой и строфической. Стиховая форма представляет собой однострочное строение:

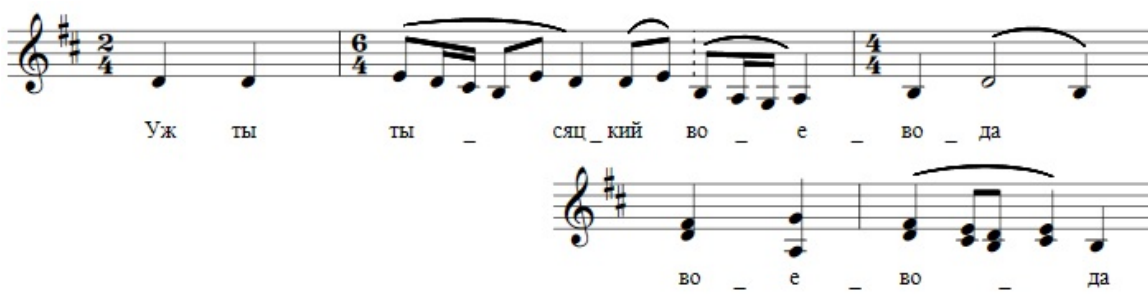
$$\frac{\text{Н}}{\text{Т}} = \frac{\text{a a}'\text{a}''}{\text{a } b \ c}$$

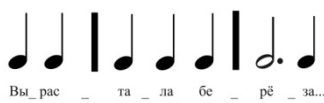
Такой принцип формообразования характерен эпическим жанрам, в которых на первый план выступает поэтический текст. Данный тип композиции указывает на сохранность ранних, старожильческих форм песенности.

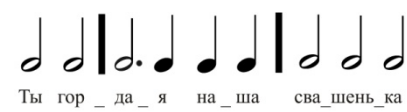
Строфические формы – более развитые структуры, в которых ведущую роль играет напев. Наиболее типичны следующие формы:

$$\frac{\text{Н}}{\text{Т}} = \frac{ab}{\text{a a}} \frac{\text{a}'\text{b}'}{\text{b b}} \frac{\text{a}''\text{b}''}{\text{c c}}$$

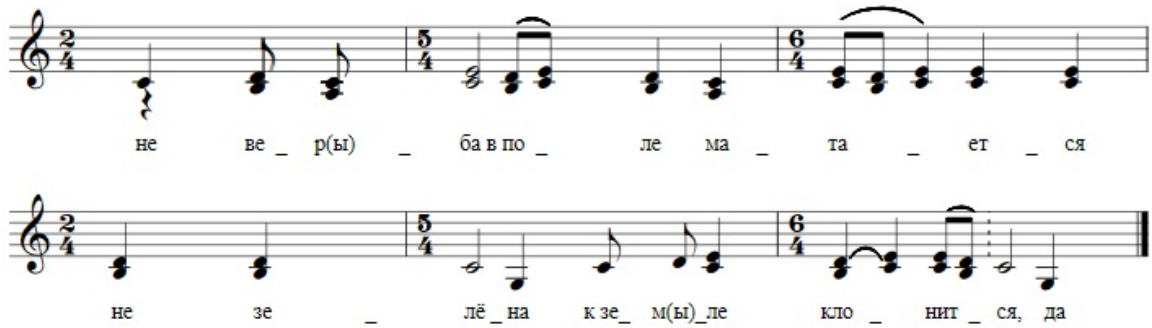
Распространенной композиционной формой является стиховая форма с дополнением. Особенность построения такой композиции в том, что напев превышает по размерам стиховую строку, следовательно, стиховое построение представлено в виде повтора (дополнения) последнего слова или полустишия.

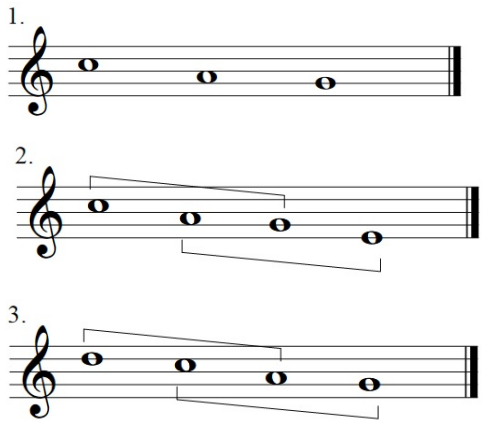


Своеобразие ладовых и ритмических особенностей развития композиции, вероятно, связано с тоническим стихом, в котором организатором метра и ритма является ударение, имеющее постоянное место. Анализируя особенности взаимодействия текста и напева, приведем основные метроритмические типы:

Песен, относящихся к первому типу, не так много, однако эти формы относятся к древним на основе семисложного тонического стиха и еще раз подчеркивают принадлежность сибирской традиции к старожильческой.

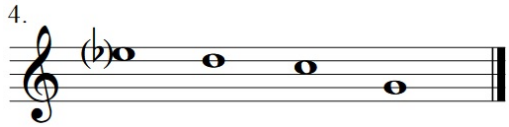
Во втором примере – девятисложный тонический стих, на основе которого построена большая группа песенных образцов.

Третий тип характеризуется повторностью ритмоформул, в основе – девяти-, десятисложный стих.

Таким образом, мы видим три основных метроритмических типа.

Анализ ладоинтонационного строения свадебных песен позволяет выделить следующие закономерности, выражающиеся в соотношении ладовых опор и выявлении характерных мелодических оборотов или попевок.

Как видно из примера, основной голос находится у партии альтов. Анализируя ладовое строение, приведем наиболее типичные схемы напевов. Преобладает олиготонная система – квартовый трихорд в пределах опорных тонов (№ 1–3).



В соответствии с расположением опорных тонов в форме произведений формируются различные виды соотношений: ч.4, м3., б2, м2. Реализация таких звукорядов порождает ладовую переменность. Ладовая переменность ярко проявляется при смене опорных тонов одного квартового трихорда другим. Чаще всего такие звукоряды реализуются на основе кварто-секундовых сопряжений или плагальности мелодических оборотов, характерных для свадебных песен. Встречаются песни, в которых ладовой опорой выступает тетрахорд в сексте (№ 4):



Значение тетрахорда в сексте существенно проявляется и в формировании мелодики песен. Практически все песни свадебного цикла построены на реализации тонов тетрахорда.

Мелодика свадебных песен – малораспевная с опорой на декламационность, в мелодии преобладает поступенное восходящее и нисходящее движение.

Характеризуя тип многоголосия, необходимо отметить преобладание гетерофонии монодийного типа с элементами ленточного (параллельно-терцового) двухголосия. Манера исполнения отличается прямой яркой звукоподачей в среднем регистре, так как основа населения с. Максимовки – белорусские переселенцы Сурожского района Брянской области. Однако, как отмечает О. Г. Сидорская, «в силу открытости и восприимчивости культур максимовские исполнители, рождённые уже в Тюкалинском районе Омской области, переняли некоторые образцы других традиций, заимствовали песни других переселенческих групп» [9]. Так, можно выделить несколько образцов, принадлежащих по стилистике старожильчекой традиции, особенностями которой являются плотное звучание в среднем и нижнем регистре, умеренный темп исполнения, использование глиссандирования в окончании строфы с последующим сбросом дыхания.

Подводя итоги, отметим, что свадебные песни исследуемого района Омской области формировались в период заселения Сибири славянами и имеют общесибирские принципы музыкального мышления. Данное утверждение еще раз подчеркивает единство стилевых признаков сибирского фольклора. Практически все районы, в которых производились записи переселенческих культур,

схожи в стилевом отношении и в наборе обрядовых форм. Рассмотрев основные этапы свадебной обрядности Омской области, отметим, что структура обряда сохранила черты материнской культуры брянских переселенцев. В силу открытости и взаимовлияния в свадебной обрядности отмечаются черты старожильческой традиции, использование в обряде величальных песен, не исполняемых в брянской свадьбе. Вся свадьба выдержана в одном воодушевленно-приподнятом настроении и представляет тип свадьба – «веселье».

Литература

1. Аркин Е. Я. Народно-певческая традиция Омского Прииртышья: аспекты бытования, изучения и восприятия. – Омск, 2003. – 50 с.
2. Аркин Е. Я. Песенный фольклор казаков Среднего Прииртышья – из опыта собирательства // Сборник документов Первого Всероссийского конгресса фольклористики. – М., 2006. – С. 251–256.
3. Багринцева В. Ю. Шел Ваня хороший. – Омск: Диалог, 2010. – 40 с.
4. Гусев В. Е. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве) // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л.: Наука, 1978. – С. 85.
5. Мехнецов А. М. Народно-песенная культура старожильческого населения Западной Сибири / ред.: Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова. – СПб., 2012. – 208 с.
6. Мехнецов А. М. Песни русских старожилов Западной Сибири. Вып. 1. Народные песни Томского Приобья / зап., нотация, сост., предисл. и примеч. А. М. Мехнецова. – М.: Родникъ, 2000. – 256 с.: нот., аудиоприложение (2 CD).
7. Рождественская С. В. Русская народная художественная традиция в современном обществе. Архитектурный декор и художественные промыслы. – М., 1981. – С. 28.
8. Рукописный архив кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры».
9. Сидорская О. Г. Свадебная обрядность украинцев Омской области: 1930–2000-е годы [Электронный ресурс]. – URL: https://www.dissercat.com/content/svadebnaya-obryadnost-ukraintsev-omskoi-oblasti-1930-e-2000-e-gody.
10. Состояние музыкального фольклора украинских переселенцев юга Омской области (по мат-лам фольклор.-этногр. экспедиций 2005–2007 годов) // Народная культура Сибири: мат-лы XVI науч. семинара-симпозиума Сиб. регион. вузов. центра по фольклору / отв. ред. Т. Г. Леонова. – Омск: Амфора, 2007. – С. 282–287.
11. Сидорская О. Г. «Куды, доню, собыраесся?..»: свадебная обрядность украинских переселенцев Омского Прииртышья / сост. О. Г. Сидорская, Т. М. Репина; отв. ред. В. Ю. Багринцева. – Омск: Наука, 2007. – 186 с.: ил. – (По мат-лам фольклор.-этногр. экспедиций; Вып. 2).
12. Сидорская О. Г. Творческое наследие народных исполнителей деревни Максимовка Тюкалинского района Омской области [Электронный ресурс]. – URL: http://folk55.ru/traditsii/?ELEMENT_ID=275.

References

1. Arkin E.Ya. *Narodno-pevcheskaya traditsiya Omskogo Priirtysh'ya: aspekty bytovaniya, izucheniya i vospriyatiya [Folk singing tradition of the Omsk Irtysh region: aspects of being, studying and perception]*. Omsk, 2003. 50 p. (In Russ.).
2. Arkin E.Ya. Pesennyy fol'klor kazakov Srednego Priirtysh'ya – iz opyta sobiratel'stva [Song folklore of the Cossacks of the Middle Irtysh region – from the experience of collecting]. *Sbornik dokumentov Pervogo Vserossiyskogo kongressa fol'kloristiki [Collection of documents of the First All-Russian Congress of Folkloristics]*. Moscow, 2006, pp. 251-256. (In Russ.).
3. Bagrintseva V.Yu. *Shel Vanya khoroshiy [Shel Vanya is good]*. Omsk, Dialog Publ., 2010. 40 p. (In Russ.).
4. Gusev V.E. O spetsifike vospriyatiya fol'klora (k probleme sinestezii v iskusstve) [On the specifics of the perception of folklore (to the problem of synesthesia in art)]. *Tvorcheskiy protsess i khudozhestvennoe vospriyatie [Folk-song culture of the old-time population of Western Siberia]*. Leningrad, Nauka Publ., 1978, p. 85. (In Russ.).
5. Mekhnetsov A.M. *Narodno-pesennaya kul'tura starozhil'cheskogo naseleniya Zapadnoy Sibiri [Folk-song culture of the old-time population of Western Siberia]*. St. Petersburg, 2012. 208 p. (In Russ.).
6. Mekhnetsov A.M. *Pesni russkikh starozhilov Zapadnoy Sibiri. Vyp. 1: Narodnye pesni Tomskogo Priob'ya Mekhnetsova [Songs of Russian old-timers of Western Siberia. Issue 1: Folk songs of the Tomsk Ob region]*. Moscow, Rodnik Publ., 2000. 256 p.: not., audioprilozhenie (2 CD). (In Russ.).

7. Rozhdestvenskaya S.V. *Russkaya narodnaya khudozhestvennaya traditsiya v sovremennom obshchestve. Arkhitekturnyy dekor i khudozhestvennye promysly [Russian folk art tradition in modern society. Architectural decor and arts and crafts]*. Moscow, 1981, p. 28. (In Russ.).
8. *Rukopisnyy arkhiv kafedry narodnogo khorovogo peniya FGBOU VO "Kemerovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury" [Manuscript archive of the department of folk choral singing of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Kemerovo State Institute of Culture"]*. (In Russ., unpublished).
9. Sidorskaya O.G. *Svadebnaya obryadnost' ukraintsev Omskoy oblasti: 1930–2000-e gody [Wedding rituals of Ukrainians in the Omsk region: 1930–2000s]*. (In Russ.). Available at: https://www.dissercat.com/content/svadebnaya-obryadnost-ukraintsev-omskoi-oblasti-1930-e-2000-e-gody.
10. Sostoyanie muzykal'nogo fol'klora ukrainskikh pereselentsev yuga Omskoy oblasti (po materialam fol'klorno-etnograficheskikh ekspeditsiy 2005–2007 godov) [State of the musical folklore of Ukrainian immigrants in the south of the Omsk region ethnographic expeditions 2005–2007)]. *Narodnaya kul'tura Sibiri: materialy XVI nauchnogo seminara-simpoziuma Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru [Folk culture of Siberia: Materials of the XVI scientific seminar-symposium of the Siberian regional university center on folklore]*. Omsk, Amfora Publ., 2007, pp. 282-287. (In Russ.).
11. Sidorskaya O.G. *"Kudy, donyu, sobyraessya?..": svadebnaya obryadnost' ukrainskikh pereselentsev Omskogo Priirtyshya. Po materialam fol'klorno-etnograficheskikh ekspeditsiy; vyp. 2 ["Where, my daughter, are you going?..". Wedding ceremony of Ukrainian immigrants of the Omsk Priirtyshye. Based on the materials of folklore and ethnographic expeditions. Vol. 2]*. Comp. O.G. Sidorskaya, T.M. Repina; Ed. by V.Yu. Bagrintsev. Omsk, Nauka Publ., 2007. 186 p. (In Russ.).
12. Sidorskaya O.G. *Tvorcheskoe nasledie narodnykh ispolniteley derevni Maksimovka Tyukalinskogo rayona Omskoy oblasti [The creative heritage of folk performers of the village of Maksimovka, Tyukalinsky district of the Omsk region]*. (In Russ.). Available at: http://folk55.ru/traditsii/?ELEMENT_ID=275.

УДК 7.011

КОНЦЕПЦИИ НАРОДНОСТИ ИСКУССТВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОЗНАНИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Усанова Алла Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: alla_leo@mail.ru

Кирюшина Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: ykirushina@mail.ru

Будкеев Сергей Михайлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lwlm@yandex.ru

Авторы публикации в статьях, монографиях предыдущих лет в контексте своих научных интересов нередко обращались к понятию «народное» в определении ряда художественных явлений или при изучении творчества отдельных художников: Ю. В. Кирюшина, исследуя архаические и традиционные виды ремесел, А. Л. Усанова, изучая наивное искусство и художественные проявления повседневности, С. М. Будкеев, анализируя творческое наследие народного художника России М. Я. Будкеева.

В настоящей статье последовательно рассматриваются различные контексты понятия народности искусства в отечественном искусствознании. Анализируются его трактовки и интерпретации, характерные для художественной практики рубежа XIX–XX веков и последующих лет. Описывается практика реорганизации художественных промыслов и организации массового творческого досуга в рамках культурно-просветительской работы в советский период, направленных, прежде всего, на формирование тематического круга и содержательного свойства произведений, их соответствия идеологическим критериям. Результатом художественной политики 1920–1950-х годов стало появление обобщающего и широко трактуемого определения – народное искусство. Далее в статье характеризуются

художественная специфика и природа явлений, включаемых в сферу народного творчества в советском искусствознании середины XX века: художественные промыслы, образцы кустарной промышленности и произведения самодеятельного художественного творчества. Анализируется процесс эволюции взглядов на теоретическое осмысление народности искусства и народного искусства искусствознанием 70–90-х годов XX века в монографиях ведущих исследователей М. Некрасовой, Н. Шкаровской. Акцентируется внимание на результативности междисциплинарного подхода, свойственного гуманитарным исследованиям начала 2000-х годов. В труде «Народная культура в современных условиях» под редакцией Н. Г. Михайловой (2000) коллективом специалистов – искусствоведов, философов, культурологов: О. Д. Балдиной, В. В. Метальниковой, Е. А. Семеновой и др. – исследуются различные аспекты народного художественного творчества, изучается образный язык, систематизируются его формы и определяется их смысловое наполнение.

Ключевые слова: народное искусство, художественные традиции, прикладное искусство, художественные промыслы.

CONCEPTS OF FOLK ART IN THE RUSSIAN ART HISTORY OF THE LATE 19TH - EARLY 21ST CENTURY

Usanova Alla Leonidovna, Dr of Art History, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: alla_leo@mail.ru

Kiryushina Yuliya Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of History of Art, Costume and Textile, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: ykirushina@mail.ru

Budkeev Sergey Mikhaylovich, Dr of Arts History, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: lwlm@yandex.ru

The authors of publications in articles and monographs of previous years, in the context of their scientific interests, often turned to the concept of “folk” in defining a number of artistic phenomena or in studying the works of individual artists: Y.V. Kiryushin, exploring archaic and traditional types of crafts, A.L. Usanova, studying the naive art and artistic manifestations of everyday life, S.M. Budkeev, analyzing the creative heritage of People’s Artist of Russia M.Y. Budkeev.

This article successively examines the various contexts of the concept of the nationality of art in Russian art history. It analyzes its interpretations and interpretations characteristic of the artistic practice of the turn of the 19th -20th centuries and subsequent years. The practice of reorganizing art crafts and organizing the mass creative leisure as part of cultural and educational work in the Soviet period is described, aimed primarily at the formation of the thematic circle and the substantial properties of the works, their compliance with ideological criteria. The result of the artistic policy of the 1920s - 1950s was the emergence of a generalized and widely interpreted definition: folk art. Further, in the article, the artistic specificity and nature of the phenomena included in the sphere of folk art in Soviet art criticism of the mid-20th century are characterized: artistic crafts, handicraft industry samples and works of amateur art. The process of evolution of views on theoretical understanding the people of art and folk art by art studies of the 1970s-90s in the monographs of leading researchers M. Nekrasova, N. Shkarovskaya is analyzed. Attention is focused on the effectiveness of the interdisciplinary approach inherent in humanitarian research in the early 2000s. In the work “Folk culture in modern conditions” edited by N.G. Mikhailova (2000), a team of specialists - art historians, philosophers, cultural scientists O.D. Baldina, V.V. Metalnikova E.A. Semenova, etc., various aspects of folk art are studied, figurative language is studied, its forms are systematized and their semantic content is determined.

Keywords: folk art, artistic traditions, applied art, crafts.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-167-172

Исследовательский интерес к изучению народного искусства во всем его многообразии на протяжении сотни лет синхронизируется с переломными моментами в истории отечественного искусства. Не является исключением и ситуация в современной художественной практике, побуждающая исследователей к объективной оценке неоднозначного определения народности искусства, его расширенной трактовке. Попытки анализа смыслового наполнения определения народного творчества предпринимались нами в связи с изучением отечественных художественно-бытовых традиций первой половины XX века в статьях 2011–2015 годов и аналитическим обзором источниковой базы в хронологической ретроспективе. Так, «со времен Абрамцевского художественного кружка конца XIX века в истории отечественного искусства и искусствознания можно выделить ряд этапов обращения к народной художественной культуре. Результатом теоретических исследований и творческих исканий художников явились фундаментальные труды в области народного искусства и ярко выраженная народная, национальная, основа художественных произведений» [10, с. 16]. На рубеже XIX–XX веков наряду с исследованиями В. Стасова, Н. Бердяева, В. Воронова, А. Бакушинского, А. Некрасова, В. Василенко, рассматривающими семантическую природу народного искусства, его историю, образную систему и вопросы преемственности художественных традиций, происходит всплеск творческих экспериментов в художественной среде, представленной творцами различных художественных концепций. Художники радикально противоположных творческих взглядов (В. Васнецов, М. Нестеров, А. Лентулов, В. Кандинский и др.) обращались к народной художественной традиции в поисках содержательной и формальной новизны. Следует отметить, что понятие «народное искусство» являлось синонимичным понятию «крестьянское искусство».

Последующие трансформации, наполнение новым смыслом и содержанием понятия «народное искусство» связаны «с послереволюционными преобразованиями. В 1920-х годах центром изучения народного искусства и координирования организованной (артельной, промысловой) формы работы народных мастеров становится бывший Кустарный музей – современный Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства им. С. Т. Морозова. В это же время введено в обиход понятие «народное искусство». В 1927 году вышла книга Л. Оршанского “Художественная и кустарная промышленность СССР 1917–1927 годов”. Автор анализирует состояние и перспективы развития художественных промыслов, домашних ремесел, определяет их значение в формировании советской художественной культуры и нового советского быта» [7, с. 16]. В 1932 году на базе Кустарного музея как структурное подразделение создается Научно-экспериментальный кустарный институт. В течение десятилетий музей занимается собирательской, выставочной, хранительской и научной деятельностью. С середины 1930-х годов открывается постоянная экспозиция, посвященная истории крестьянского искусства XVIII–XIX веков и современной художественной промышленности. Музей также становится базой для методической и практической работы с художниками промыслов [2]. Следует отметить, что практические шаги Советского государства в области народного искусства выражались, прежде всего, в создании небольших артелей в традиционных центрах художественных промыслов (после 1917 года) с последующим их укрупнением в 1930-х годах. Происходит не только административное, но и тематическое переформатирование работы. Например, создание палехского центра лаковой миниатюры на основе старейшего иконописного промысла [4, с. 102]. Подобная практика вполне соответствовала духу эпохи индустриализации и существенно облегчала распространение и внедрение идей о новом формате народности и о новом социалистическом содержании народного искусства [10, с. 17]. Механизм перехода и последствия данного процесса в истории народных промыслов Кунгура 1920–1930-х годов описаны в воспоминаниях мастера Н. М. Давыдова, специализировавшегося до революции на изготовлении небольших гипсовых статуэток анималистической направленности: «Правительство разрешило иметь подсобные мастерские, и мы со своей семьей из четырех человек организовали цех по производству гипсовых изделий. Вырабатывали бюсты вождей и писателей, барельеф “Крепи оборону СССР” и другие изделия, которые пользовались большим спросом. Через год мастерская объединяла уже 20 человек» [11].

В 1930-х годах наряду с выработкой критериев (партийности и народности) официального советского искусства набирала обороты популяризация «классовой и идейной близости народного искусства, более носившая прикладной характер» [3, с. 42]. Особой любовью в мужской и женской одежде 1930–1950-х годов пользуется вышивка как элемент декора, обеспечивая народность костюма и выполняя эстетические функции. В оформлении интерьера городского жилища актуализируется применение различных видов домашнего рукоделия: вышивки, кружева форматного декоративного текстиля собственного изготовления (вышитые декоративные панно, картины с сюжетными композициями), получившие широкое распространение в послевоенное время. В качестве приложений к популярным советским женским журналам публикуются схемы вышивок и других образцов для домашнего рукоделья. «Утрата семантических функций, трансформация традиционных форм народного искусства, начавшаяся с наступлением индустриальной эпохи, форсируется историко-культурными и социокультурными преобразованиями в России 1910–1930-х годов. В результате данных процессов продукция художественных промыслов и домашних ремесел нередко приобретала причудливые формы промежуточной художественной культуры» [10, с. 18].

В середине XX века научно-исследовательская работа в области народного искусства продолжает концентрироваться на изучении его истории, а методическая – выражается в кураторской деятельности в сфере художественных промыслов. «В 1940-м году выходит первый том коллективного монументального труда “Народное искусство СССР в художественных промыслах”, посвященного традиционному творчеству народов советских республик и развитию художественных промыслов как его логическому продолжению. В 1946 году Кустарный музей переименовывается в Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности» [10, с. 18].

В советском искусствознании складывается упрощенная система классификации народного творчества: история народного искусства, точнее крестьянского, поскольку еще в конце 1920-х годов, по выражению М. Некрасовой, «в теорию вошло понятие народного искусства – как прошлого, крестьянского прошлого» и его современные формы – самодеятельное художественное творчество и собственно художественные промыслы [6, с. 42]. Губительность данной политики как для искусства, так и для развития теории искусствознания отмечается в более поздних, постсоветских трудах автора: «Народность, органично проявлявшаяся в творчестве крестьянских мастеров, к середине 30-х годов директивно заменяется “народностью”, слитой с партийными установками на искусство, где специфика творческая и художественная не принимаются во внимание. На это была направлена и наука, давшая свои результаты в 1950-е годы» [5, с. 37].

В 1957 году на I Всесоюзном съезде советских художников А. Салтыков озвучивает необходимость теоретической проработки вопросов в сфере советского народного декоративно-прикладного творчества. Наряду с анализом практического состояния дел в народном декоративно-прикладном искусстве и художественной промышленности 1940–1950-х годов, отмечаются теоретические лакуны советского искусствознания в данной области [8, с. 201].

Демократические процессы в культурной политике СССР 1960-х годов ознаменовались сложением исследовательских центров народного искусства, научных школ в республиках и регионах, созданием разветвленной сети домов народного творчества с кураторскими и организационными функциями. В этот же период проводится активная работа по музейному строительству, предпринимаются этнографические экспедиции в ранее закрытые для исследования территории Русского Севера, Сибири, республик Средней Азии и Закавказья, что существенно расширило и обогатило источниковую базу для дальнейшей исследовательской работы.

Материал, оказавшийся в поле зрения специалистов, в первую очередь искусствоведов, включал в себя не только образцы традиционного искусства прошлых эпох, но и предметы быта, утварь начала XX века, отличающиеся нетрадиционными приемами декорирования или другими формальными признаками. Кроме того, набиравшая обороты практика всесоюзного самодеятельного художественного творчества с ее многообразием форм народного самовыражения также требовала теоретического осмысления.

Результатом явилась публикация ряда монографий, проблемных статей, посвященных различным художественным явлениям и аспектам, определяемым как народное творчество: Н. Шкаровская «Народное самодеятельное искусство» (1975); Т. Семенова «Народное искусство и его проблемы: очерки»; М. Некрасова «Народное искусство как часть культуры. Теория и практика» (1983) и др. Явные понятийные разночтения в искусствознании 1960–1980-х годов инициировали вопрос не только о терминологическом определении различных форм традиционного и нетрадиционного народного творчества XIX–XX веков (примитив, фольклор, наивное искусство, китч) и включении их в сферу научного знания, но и о различных контекстах в трактовке понятия народного искусства.

В последние два десятилетия исследовательская работа нацелена на всестороннее изучение различных аспектов народного художественного творчества как прошлого, так и настоящего. «Историки уделяют особое внимание развитию капиталистических отношений в ходе формирования крестьянских промыслов, развитию кустарно-ремесленной деятельности и артельной практике. Этнографы изучают предметный мир народной художественной культуры сквозь призму устойчивых элементов изобразительного искусства, рассматривая их как результат творческой деятельности этноса или освоения этносом художественных традиций в процессе культурных взаимодействий. Искусствоведы анализируют систему художественных средств и образную основу в различных видах традиционного народного искусства (художественная резьба, декоративная роспись, вышивка, кружево, ковка и т. д.), исследуют смысловой язык нетрадиционных форм народного творчества, в том числе современного. Культурологи рассматривают народное творчество как живую художественную форму осмысления мира в широкой трактовке данного явления» [9, с. 81]. Как результат междисциплинарного исследования народной художественной культуры в 2000 году выходит коллективная работа под редакцией Н. Михайловой «Народная культура в современных условиях». В труде анализируются как исторически сложившиеся массивы традиционной культуры, так и ее современные и вневременные формы. Во введении приводится тезис М. Некрасовой о народном творчестве как о саморазвивающемся явлении, о том, что «некоторые виды творчества, а с ними и сами предметы продолжают рождаться и жить в народной бытовой культуре» [1, с. 12].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что современная концепция народности искусства – это не застывшая традиция прошлых эпох и не идеологический критерий произведения, а живая форма художественного, социокультурного явления, реагирующего на интересы общества в настоящий момент.

Литература

1. Народная культура в современных условиях / ред. Н. Г. Михайлова. – М.: Рик, 2000. – 219 с.
2. Наумкина Н. Н. Библиотека Музея народного искусства им. С. Т. Морозова [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gpntb.ru/win/inter-events (дата обращения: 01.04.2020).
3. Недошивин Г. Очерки теории искусства. – М.: Искусство, 1953. – 340 с.
4. Некрасова М. А. Искусство Палеха. – М.: Совет. художник, 1966. – 332 с.
5. Некрасова М. А. Народное – как сущностное определение народного искусства // Народное искусство России в современной культуре XX–XXI веков. – М., 2003. – 343 с.
6. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – 343 с.
7. Оршанский Л. Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917–1927. – Л.: Акад. художеств, 1927. – 84 с.
8. Салтыков А. Б. Содоклад о декоративном искусстве // Мат-лы I Всесоюзного съезда совет. художников (28 февраля – 7 марта 1957 года). – М., 1957. – 232 с.
9. Усанова А. Л. Художественный потенциал народного искусства в отечественном искусствознании // Культура. Духовность. Общество. – Новосибирск, 2015. – С. 76–82.
10. Усанова А. Л. Проблемы изучения художественно-бытовых традиций первой половины XX века как особой формы народного творчества // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 2 (27). – С. 16–18.

11. Федосова И. Н. Изделия из модельного гипса производства Кунгурской артели имени 18-й партконференции [Электронный ресурс]. – URL: http://art59.ru/index.php?option=com_datsogallery&Itemid=0&func=viewcategory &catid=6 (дата обращения: 01.04.2020).

References

1. *Narodnaya kul'tura v sovremennykh usloviyakh [Folk culture in modern conditions]*. Ed. by N.G. Mikhaylova. Moscow, Rik Publ., 2000. 219 p. (In Russ.).
2. Naumkina N.N. *Biblioteka Muzeya narodnogo iskusstva im. S.T. Morozova [Library of the Museum of Folk Art S.T. Morozova]*. (In Russ.). Available at: http://www.gpntb.ru/win/inter-events (accessed 01.04.2020).
3. Nedoshivin G. *Ocherki teorii iskusstva [Essays on the theory of art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 340 p. (In Russ.).
4. Nekrasova M.A. *Iskusstvo Palekha [The art of Palekh]*. Moscow, Sovetskiy khudozhniyk Publ., 1966. 332 p. (In Russ.).
5. Nekrasova M.A. Narodnoe – kak sushchnostnoe opredelenie narodnogo iskusstva [Folk - as an essential definition of folk art]. *Narodnoe iskusstvo Rossii v sovremennoy kul'ture XX–XXI vekov [Folk art of Russia in modern culture of XX-XXI century]*. Moscow, 2003. 343 p. (In Russ.).
6. Nekrasova M.A. *Narodnoe iskusstvo kak chast' kul'tury. Teoriya i praktika [Folk art as part of culture. Theory and practice]*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1983. 343 p. (In Russ.).
7. Orshanskiy L. *Khudozhestvennaya i kustarnaya promyshlennost' SSSR. 1917-1927 [Art and handicraft industry of the USSR. 1917-1927]*. Leningrad, Akademiya khudozhestv Publ., 1927. 84 p. (In Russ.).
8. Saltykov A.B. Sodoklad o dekorativnom iskusstve [A report on decorative art]. *Materialy I Vsesoyuznogo s"ezda sovetskikh khudozhnikov (28 fevralya - 7 marta 1957 goda) [Materials of the I All-Union Congress of Soviet Artists (February 28 - March 7, 1957)]*. Moscow, 1957. 232 p. (In Russ.).
9. Usanova A.L. Khudozhestvennyy potentsial narodnogo iskusstva v otechestvennom iskusstvoznanii [The artistic potential of folk art in Russian art history]. *Kul'tura. Dukhovnost'. Obshchestvo [Culture. Spirituality. Society]*. Novosibirsk, 2015, pp. 76-82. (In Russ.).
10. Usanova A.L. Problemy izucheniya khudozhestvenno-bytovykh traditsiy pervoy poloviny XX veka kak osoboy formy narodnogo tvorchestva [Problems of studying the artistic and everyday traditions of the first half of the twentieth century as a special form of folk art]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [Problems of studying the artistic and everyday traditions of the first half of the twentieth century as a special form of folk art]*, 2011, no. 2 (27), pp. 16-18. (In Russ.).
11. Fedosova I.N. *Izdeliya iz model'nogo gipsa proizvodstva Kungurskoy arteli imeni 18-y partkonferentsii [Products from model gypsum produced by the Kungur artel named after the 18th desk conference]*. (In Russ.). Available at: http://art59.ru/index.php?option=com_datsogallery&Itemid=0&func=viewcategory&catid=6 (accessed 01.04.2020).

УДК 738

ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СУВЕНИРНОЙ КЕРАМИКЕ

Носова Елена Анатольевна, доцент, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: elena.nosova.67@mail.ru

Миненко Людмила Владимировна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: minenko-Ludmila@mail.ru

Актуальность настоящего исследования связана с необходимостью анализа процессов межкультурного взаимодействия и выявления закономерности обращения художников и мастеров декоративно-прикладного искусства (ДПИ) к керамическому сувениру этнического характера. Развитие керамического сувенира рассматривается от истоков исторического развития до современного состояния,

характеризующегося влиянием факторов общекультурной ситуации на керамический сувенир. В статье исследуется опыт алтайских мастеров, а также приводятся примеры этнофестивалей, таких как «Мир сибири» – в поселке городского типа Шушенское Красноярского края, «Солнцестояние» – в деревне Окунево Омской области, «Праздник топора» – в селе Зоркальцево Томской области и др. Они представляют собой формат фестивалей под открытым небом с разными площадками, основой которых являются музыкальная культура и ремесленные традиции разных этносов, проживающих на территории России и за ее пределами. Целью таких масштабных мероприятий являются восстановление и укрепление системы ценностей человека, построенной на глубинном понимании его роли в семье, обществе, природе. Определяются также общие тенденции развития национального самосознания и их взаимовлияние на искусство декоративно-прикладного сувенира из керамики. Кроме того, рассматриваются проблемы, связанные с необходимостью соответствовать современным требованиям развития индустрии туризма. Поэтому тема этнического сувенира по направлению «Композиция» в настоящее время является весьма актуальной.

Ключевые слова: керамика, сувенир, традиционная культура, этнос, этническое пространство, ремесленные традиции, архетип, промыслы художественные.

TRENDS IN ETHNIC MOTIVES IN CERAMIC SOUVENIR

Nosova Elena Anatolyevna, Associate Professor, Associate Professor of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: elena.nosova.67@mail.ru

Minenko Lyudmila Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Department Chair of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: minenko-Ludmila@mail.ru

The relevance of this study is associated with the need to analyze the processes of intercultural interaction and identify patterns of treatment of artists and masters of decorative and applied arts (DPI) to a ceramic souvenir of an ethnic nature. The development of ceramic souvenirs is considered from the origins of historical development to the current state, characterized by the influence of factors of the general cultural situation on ceramic souvenirs. The article examines the experience of Altai masters, as well as examples of ethnic festivals such as “World of Siberia” in urban-type village of Shushenskoye, Krasnoyarsk Territory, “Solstice” in the village of Okunevo, Omsk Region, “Ax Holiday” in the village of Zorkaltsevo, Tomsk Region, etc. They represent the format of open-air festivals with different venues, the basis of which is the musical culture and craft traditions of different ethnic groups living in Russia and abroad. The purpose of such large-scale events is to restore and strengthen the human value system, built on a deep understanding its role in the family, society, nature. The general tendencies of the development of national identity and their mutual influence on the art of decorative and applied souvenirs made of ceramics are also determined. In addition, the problems associated with the need to meet the modern requirements of the development of the tourism industry are considered. Therefore, the theme of ethnic souvenirs in the direction of “Composition” remains very relevant.

Keywords: ceramics, souvenir, traditional culture, ethnos, ethnic space, craft traditions, archetype, art crafts.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-172-180

Характерная для современного мира тенденция слияния культур создает предпосылки не только для взаимопонимания, но и для сохранения отдельных культур, обогащая духовный потенциал человечества, позволяя находить новые, зачастую альтернативные возможности для поддержания и развития этого процесса. Восполняется непосредственная связь с традиционными

культурами в их целостности путем сохранения и популяризации нематериальных и материальных артефактов народного творчества и декоративных ремесел. Одной из таких форм является *этнический сувенир*.

На сегодняшний день одно из распространенных определений термина *сувенир* (фр. souvenir – букв. воспоминание, память) может быть сведено к следующему: «вещь, связанная с воспоминаниями; вещь, подаренная на память; художественное изделие, какой-либо предмет как память о посещении страны, города и т. д., а также о ком-либо, чем-либо» [1, с. 306].

Этнический сувенир, как и современное понятие *этника*, отсылают к мифам, фольклору, обычаям и материальной культуре определенного народа. Долгое время вопросами этнографии и фольклора занимались лишь ученые-профессионалы. Но примерно с шестидесятых годов прошлого столетия в современной культуре нарастает интерес к национальным традициям, который по своей активности породил, как считают авторы, своего рода «этнический взрыв».

Окончание «холодной войны», разрушение «железного занавеса» стимулировали развитие культурных связей, поездки и путешествия в разные страны, в процессе которых активизировалось знакомство с жизненным укладом, национальной культурой, ее формами и традициями других народов. Особую роль в этом сыграла и научно-техническая революция, оторвав человека от патриархальных корней, удалив от природы. Воспоминание об этом тоже обращало к народной жизни, к далеким корням. В русле этого сложного процесса появился интерес к древним ручным ремеслам, декоративным изделиям из дерева, керамики, кованого металла, вошел в моду народный орнамент, фольклорный стиль в одежде. В этом контексте возникло выражение *этнический сувенир*, акцентирующее особую функцию этих предметов в современном мире.

Традиция сувенира на память имеет далекие истоки. Такие артефакты археологи находят в раскопках египетской цивилизации и по сей день. Это различные предметы быта и культуры древних египтян. Но предназначение сувениров в те времена было несколько иным. Люди дарили их своим умершим, оставляя в гробнице уменьшенные копии необходимых, по их мнению, в загробной жизни предметов, поскольку считали, что, если после смерти остается только душа человека, значит, и от вещей в следующую жизнь переместятся лишь их души. Также египтяне изготавливали из подручных материалов статуэтки в виде богов, которым они поклонялись. В дальнейшем изготовление изделий для памятного подарка происходило под влиянием совершенно других представлений – во взаимодействии с развитием торговых и культурных традиций, когда осуществлялся обмен и влияние одной культуры на другую, появилась потребность в присутствии предметов материальной культуры в интерьере дома.

Сувениры, как артефакты материальной культуры, сохраняют в себе колорит места, в котором они были произведены и приобретены. Каждый географический и национальный этнический пласт имеет свои отличительные черты. Прочно укоренившимися за несколько веков примерами могут послужить изделия русских народных ремесел и промыслов, которыми славятся разные местности: дымковская игрушка (особенно свистулька), тульский самовар, ивановские ткани и изделия из них, оренбургские пуховые и павловопосадские набивные платки, гжельская и хохломская роспись, дулёвский фарфор, кольчугинские столовые приборы и т. д. На Руси такие дареные или купленные предметы издавна становились семейной реликвией и передавались из поколения в поколение.

Мы обратимся к ремесленным изделиям из керамики, которые приобрели в современной культуре функции э*тнических сувениров*, напоминающих о жизни народа в единстве с природой и ее олицетворенными силами. Первоначально керамика в России, как и в других странах, использовалась в повседневной жизни в виде различной посуды, но столь же давно из нее стали изготовлять всевозможные предметы декоративно-прикладного искусства. Российские народные промыслы были неотъемлемой частью жизни крестьян, занимавшихся изготовлением керамических изделий для бытовых нужд и для потехи в свободное от сельскохозяйственных работ время. Керамические свистульки, окарины,

игрушки имели свои характерные особенности, типичные для конкретной местности. В настоящее время искусство керамики стало вновь возрождаться, оригинальные образцы приобретают функции подарков, памятных предметов, становясь *этническими сувенирами*, напоминая о конкретных местностях, где они были созданы, о мастерах и стилях народного искусства.

На сегодняшний день с развитием туризма охраняемые территории культурных памятников и природных зон отдыха, где происходит большое скопление, движение туристов и отдыхающих, становятся площадкой сувенирного бизнеса. Огромный интерес вызывают фестивали народной культуры. В рамках больших концертов народных коллективов, обрядовых представлений на этих фестивалях проходят мастер-классы и выставки изделий народных ремесел.

Примером таких этнофестивалей могут служить: «Мир Сибири», проводимый в поселке городского типа Шушенское Красноярского края, «Солнцестояние» – в деревне Окунево Омской области, «Праздник топора» – в селе Зоркальцево Томской области и др. Они представлены в формате праздников под открытым небом с разными площадками, на которых выступают народные музыкальные, хоровые, танцевальные коллективы. Целью таких масштабных мероприятий является восстановление и укрепление системы нравственных ценностей, построенной на глубинном понимании ее связей с природой, роли традиции в социуме. С этими фестивальными формами соединились и презентации ремесленных образцов разных этносов, проживающих на территории России и за ее пределами. Приоритет для участия в ярмарках, конкурсах, мастер-классах, проводимых в рамках таких фестивалей, имеют различные артели, студии, индивидуальные мастера-художники, выпускающие продукцию, выполненную в этническом стиле или с опорой на национальную традицию. В пространство таких фестивалей органично вплетаются выставки-продажи изделий народных мастеров, создавая красочный декоративный фон, напоминая о красоте и проверенной веками добротности всего, что сделано по-старинному.

Мастера-художники создают свои работы на основе изученного этнографического материала, но с творческим переосмыслением традиционной технологии или образа предмета. Профессиональные и самодеятельные художники участвуют не только в рекламе и продаже сувенирной продукции, но и в проведении мастер-классов по их изготовлению. В арсенал такой продукции и предметов декоративно-прикладного искусства входят расписные тарелки с различными изображениями, магниты «на холодильник», брелоки, бижутерия и амулеты, фигурки людей с подчеркнутой национальной принадлежностью, многочисленные образцы анималистического жанра.

Использование определенных архетипов, орнаментальных мотивов в формообразовании и декорировании изделий является, как правило, не прямым копированием древних материальных образцов, а интерпретацией выбранной традиционной темы. На внешний вид изделий значительно влияют знания, вкус мастера или художника, а также владение возможностями технологического процесса [6, с. 84]. Немаловажную роль в становлении стиля и наличия художественной ценности таких изделий играют и другие факторы. Например, особую эстетическую ценность имеют авторские изделия ручной работы, они не тиражированы и часто выполнены в единственном экземпляре. Такие изделия высоко ценятся. Наряду с этим на рынке представлено огромное количество тиражной продукции, которая различается по качеству. Но многие изделия из этого разряда не уступают «классике» как в художественной ценности, так и в технологии. Как правило, это сувениры, изготовленные небольшими партиями, и их авторами также являются носители данной культуры, потомственные мастера. Характерный колорит и технология всех этих изделий вырабатываются многими годами, а иногда и веками.

Основными элементами этнического стиля являются образы растительного и животного мира, занятия древнего человека и его представление о мире. Все это становится основой для фантазии художника либо мастера. В современной трактовке архаичные образы и символы выходят за рамки этнической специфики одной национальной культуры и начинают соотноситься с общечеловеческими представлениями о человеке в мире природы.

В настоящее время необходимым условием развития народных промыслов является прямая сопряженность с традицией. Это и географическая близость к местам, где находятся истоки выбранного направления, и живущие потомственные семьи, отдельные мастера, владеющие древним каноном. Ярким примером такого этнокультурного пространства является Республика Алтай на территории Южной Сибири. Республика Алтай малочисленна, но очень богата природным ресурсами. Единственная сквозная транспортная артерия, проходящая через весь Алтай, это Чуйский тракт, который пролегает по долинам рек Катуни и Чуи и уходит в Монголию. Алтайцы (вместе с казахами, проживающими вдоль границы с Казахстаном) являются коренным населением района. Алтайцы – это обобщенное название тюркоязычных народов Алтая, таких как теленгиты, кумандинцы, челканцы, тубалары. Это потомки древних тюркоязычных племен, кочевавших когда-то по Южной Сибири. Но процент коренного населения составляет в настоящее время третью часть от русского, немецкого и украинского населения. В настоящее время культура алтайцев возрождается, поощряется знание родного языка, проводятся древние шаманистские и бурханистские ритуалы, есть фестивальные движения народных коллективов.

В этом пространстве образный ряд в изделиях сувенирного производства на Алтае разрабатывается на основе смешения различных этнокультурных традиций. Например, соединяются традиционные этнокультурные символы Алтая и политическая геральдика России, славянские орнаменты и мотивы скифо-сибирского звериного стиля.

На сегодняшний день Алтай – это популярное и развитое туристическое пространство. На современном художественном рынке стилистику и состав изделий мастерам во многом диктует развитие туристического бизнеса, сопровождающееся повышенным интересом к экзотическим темам и архаике. Большим спросом в регионе стали пользоваться обереги, амулеты, изготавливаемые в множестве тиражных и индивидуальных образцов. Этническими сувенирами становятся образы животных (тотемов алтайских родов), изображения героев алтайского эпоса, атрибуты шаманских обрядов. Главным в этих изделиях является преобразование предметов изображения в символ, который был для древнего человека определенным смысловым знаком.

Керамические изделия Горного Алтая насчитывают многовековую историю. Самые древние керамические сосуды были найдены в могильниках и курганах Афанасьевской и Пазырыкской культур. В настоящий момент в Горном Алтае можно купить разные сувенирные гончарные изделия. Все они создаются вручную и, соответственно, являются уникальными предметами, представляя собой настоящие произведения народного искусства. Огромен выбор глиняных фигурок, посуды и сувениров. Редкий гость уезжает с Алтая без оригинальной глиняной флейты – окарины или керамического оберега.

В изготовлении алтайских изделий декоративно-прикладного искусства сохраняется традиция использования доступных природных материалов. Традиционное занятие коренных жителей – животноводство, и, как следствие, распространено активное использование в глиняных изделиях дополнительных материалов, таких как мех, кожа, кость. Это придает сувенирам особую декоративность. Материалы напоминают о древних охотничьих обычаях и шаманских камланиях. В орнаментальном оформлении изделий современного народного искусства отражаются особенности мировоззрения кочевников, сохраняется преемственность в развитии декоративного художественного творчества [4, с. 14].

Представители районных отделов культуры Алтая подчеркивают, что большинство мастеров изготавливают серийные сувениры. И хотя изделия отличаются разнообразием, их качество неизбежно снижается. В современном социуме Саяно-Алтая и всей Южной Сибири неизбежно возникает компромисс между коммерциализацией народного прикладного искусства и возрождением подлинных этнических ценностей. Но в творчестве лучших современных мастеров древние традиции народного искусства продолжают развиваться, и современное народное искусство воспринимается в контексте сохранения и возрождения этнических ценностей национальной культуры и художественного наследия народов Южной Сибири.

Сохранение древних традиций в декоративно-прикладном творчестве – одна из сложных задач, которую необходимо решать в процессе обучения художников молодого поколенья.

В результате создания вузовских программ Кемеровского государственного института культуры, связанных с этнографическим материалом Сибири и соседних территорий, осуществляется заимствование опыта разработки подобных тем и мотивов. Этот материал привлекается при изучении дисциплины «Проектирование художественной керамики», в том числе сувенира, и в учебных курсах «Композиция» и «Основы производственного мастерства», которые представлены на кафедре декоративно-прикладного искусства. Во многих семестровых и дипломных опытных работах студенты обращаются к колоритным национальным образам. Ведущими являются образы анималистического жанра. Животных древний человек часто воспринимал как воплощение каких-либо природных сил, которые и являлись объектом поклонения. Поэтому сакральные животные Сибири и манящая глухая природа тайги всегда привлекают молодых мастеров, которые обращаются к этнике. Обучающиеся также используют темы и образы, взятые из летописных источников, из народного эпоса, обрядов, воплощая их в различных видах сувениров. На сегодняшний день – это потребность времени, современного окружения и условий жизни.

К сожалению, на территории Кузбасса в самой индустриальной и урбанистической его столице сакральными словами долгое время являлся уголь – «хлеб промышленности». Планомерное уничтожение быта и культуры коренных жителей – телеутов и шорцев – продолжалось до конца 1980-х годов. О национальной идентичности заговорили только в период правления М. С. Горбачёва. Однако интерес к этническим темам у художников Кузбасса не угасал никогда.

Несмотря на процесс культурных инноваций культура коренных народов оставила глубокий отпечаток в жизни современных кузбассовцев. Шорский язык увековечен в названиях большинства рек, гор и посёлков. Казыр, Балыксу, Ортон, Карлык… Даже, на первый взгляд, русские наименования имеют далеко не русское происхождение. Например, название деревни Суета происходит не от суматошной жизни в ней, а от шорского «суу» – вода. Больше всего шорских топонимов лингвисты находят в верховьях Томи, Кондомы, в бассейне Мрассу, то есть в местах традиционного проживания коренных кузбассовцев. Традиция совершать некоторые обряды существует и по сегодняшний день. Например, если человек выезжает на рыбалку или охоту, то не забывает покормить духов – побрызгать водкой и попросить удачи. Этот обряд благопожелания – «шачиг» – шорцы продолжают использовать в повседневной, пусть и погруженной в цивилизацию, жизни. Один из шорских обрядов «ушёл» в широкие массы: дети и туристы охотно завязывают ленточки-чаламы на дереве.

Протоиерей В. И. Вербицкий, известный этнограф, лингвист, изучавший культуру Алтая, миссионер Алтайской православной духовной миссии, создавший грамматику шорского языка, в своих воспоминаниях описывал такие деревья, отмечая языческий смысл ритуала. Как священник он призывал крещеных шорцев отказаться от чаламов, но в свой очередной приезд в шорские поселения замечал, что этот ритуал был очень глубоко укоренен в жизни народа, и в деревнях продолжают следовать древней традиции.

По шорским поверьям, ленточки вяжут только на берёзу. Считается, что через это священное дерево просьбы доходят до духов. Кузнецкие татары, исповедовавшие ранее шаманизм, приняли православие в конце XIX века, однако, вопреки крещению, продолжали соблюдать некоторые языческие традиции. Так же как у русских и щорцев, у них остается вера в духов земли, воды, леса, поскольку анимизм, как и у всех древних народов, был основой их мировосприятия.

Знание обрядовой культуры коренного населения обогащает фантазию художника при изготовлении памятных этносувениров. Задача художника, мастера – наиболее корректно перенести свой опыт и знания в новый вид изделий, отличающийся от аутентичного древнего предмета, но хранящий его дух.

Как же должен выглядеть сувенир? Этим вопросом задаются многие, кто напрямую или косвенно сталкиваются с этой темой. В предметном

мире будущий профессионал должен оставить след древней культуры, а требование нашего времени диктует серийное изготовление изделий. С одной стороны, массовое изготовление изделий – это вырождение ремесла, но, применяя новую технологию, мы получаем изделия хорошего качества по невысокой цене, рассчитанные на широкого покупателя, создаем большую партию сувениров. Высокие, совершенные технологии, требующие дорогостоящего оборудования, не стыкуются с сегодняшним положением дел. Например, ликвидация большого количества фарфоровых заводов и керамических производств как раз является итогом нашей технологической несостоятельности в данной области.

В связи с этим программа, посвященная вопросам композиции в керамике, направлена на разработку декоративной керамики. Это система принципов, управляющих процессом создания произведений декоративно-прикладного искусства, а не массовое изготовленные изделий. В свою очередь, на сегодняшний день необходимо соответствовать современным требованиям, важным как со стороны развития индустрии туризма, так и для поддержания интереса к тому региону, жителями которого мы являемся. Поэтому тема сувенира в программе учебного плана по дисциплине «Композиция» остается весьма актуальной, а разработка той же литьевой формы, которая занимает весь третий курс обучения, посвящена изготовлению сувенира методом литья, что позволяет тиражировать изделие на выходе.

Но основополагающим в программе является формообразование керамического изделия ручным способом. Сосуды, панно, пластика малых форм – все это может являться как выставочным образцом, так и сувениром, исполненным в единственном экземпляре и ориентированным совершенно на иного потребителя – более «элитарного», выбирающего изделия, отличающиеся высокой художественной ценностью. Заложенный в такие работы художественный образ, как уже было сказано ранее, рождается у студентов при работе с большим количеством этнографического материала.

Приведем примеры некоторых тем дипломных и семестровых проектов: «Разговор с духами: по мотивам праздника “Чыл-пажи”»; декоративный ансамбль в технике художественной керамики по мотивам древнеславянского праздника «Купала» или «Священная триада»; декоративный ансамбль окарин из керамики. Это, конечно, интерпретация, а не «цитирование» древних архетипов. В современном мире, где орнамент утратил семантическую функцию с развитием декоративно-прикладного искусства и внедрением в этот вид искусства дизайна, появляется множество новых понятий и требований к итоговой работе. Изобразительные средства, такие как форма, ритм, фактура, применяются при разработке орнамента и создают вместе с ним форму из керамики. Таким образом, утилитарный предмет (например, подсвечник, свистулька и т. д.) претендует на статус изделия декоративно-прикладного искусства.

Понятие художественного образа как обобщенного отражения действительности имеет место во всех областях искусства. В декоративно-прикладном искусстве представлен современный взгляд на почти утраченные обычаи наших предков. Многие культурологи и искусствоведы отказывают в этом декоративно-прикладному искусству. Например, по мнению Е. Чайковской, изучающей вопросы национально-этнической культуры, от подлинной культуры сегодня мало что осталось. Это в основном реконструкция или стилизация. Но её другое наблюдение говорит об обратном: «Сегодня моменты этнокультурного всплеска наблюдаются в действиях шорской молодежи» [8, с. 98]. Например, в социальных сетях появилось сообщество, в котором люди общаются только на родном языке. Кроме того, огромное количество научно-образовательных групп на тех же просторах Интернета (например, «Славяно-Арийские веды», «Этнография», «Устои предков» и т. д.) также говорит об этнокультурном всплеске. Возрождение древнейшей веры – это познание сути мироустройства, когда природа и человек были едины и люди умели прислушиваться к ритмам земли и космоса. Набирают популярность свадьбы, которые проводятся по шорским, славянским и другим обычаям. Молодых никто не заставляет это делать. Им по-настоящему интересно вспомнить традиции

предков. Молодёжь не стесняется своей национальности, а гордится ею. А ведь национальная идентичность – действительно важное условие сохранения этноса.

Рассматривая позицию современного художника-мастера, можно отметить, что познаваемое богатство фольклорного наследия остается в совершенно переосмысленной художественной обработке, где и форма, и орнамент имеют другие смыслы, окрашивают эмоционально древние сюжеты и образы. Форма, цвет, декор, образующие орнаментальный мотив, являются художественными средствами для решения определенной задачи: донести до зрителя переживания и смыслы материально-духовного наследия прошлого.

Отдельно стоят ремесленные предметы, поскольку восприятие письменных и устных источников неизбежно изменяется во времени, а созданный столетия назад предмет остаётся неизменным. Это означает, что ремесленный предмет – вполне достоверный источник информации. Каждая эпоха хранит, впитывает и переосмысливает опыт предыдущих эпох, – так считает Ф. И. Буслаев, который является одним из авторитетных исследователей орнамента, особенно в декоративно-прикладном направлении. Поэтому изготовление вышедших из употребления предметов, таких как обереги и др., в качестве сувенира или подарка сегодня представляется важным. Обобщение индивидуального опыта художника-мастера вносит изменения в ремесленные традиции предков, тем самым продлевает им жизнь и, возможно, создает новые. Этнический стиль является популярным не только в сувенире. Дизайн одежды, интерьера тоже не обошли вниманием. Основными чертами этих артефактов является использование натуральных материалов и фактурных поверхностей, предпочтение натуральной гаммы цветов, декоративность и экологичность. Таким образом, можно считать, что экостиль, как одно из явлений в искусстве, тоже вышел из этнокультурного пространства.

В наше время сталкиваются научный прогресс и древние верования. В мире торжества науки и разума можно найти древнюю мудрость и красоту в старинной музыке, литературе и архитектурном пространстве, а также в произведениях с ярким этническим антуражем. Возможно, современный человек стал понимать, что теряет нечто важное, созданное веками. Новым взлетом этники на наших глазах становится XXI век, когда человек получил возможность более глубоко знакомиться с произведениями народной культуры. Поэтому на сегодняшний день столь важны молодежные фестивали, студенческие проекты этнической направленности, способные пробудить интерес к наследию своего народа и его самобытной культуре.

Литература

1. Акинфеева И. И., Железняк О. Е. Сувенир как феномен культуры: специфика и классификационные признаки // Вестн. ИрГТУ. – 2015. – № 5 (100). – С. 305–316.
2. Бугамбаев М. Гончарное ремесло. – Ростов н/Д.: Феникс, 2000. – 320 с.
3. Койчуева З. В мире этнической керамики Темирбулатовых [Электронный ресурс]. – URL: http://www.elbrusoid.org/articles/culture/430157.
4. Коновец Т. А. Народное искусство народов Южной Сибири: традиция и современность // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. – 2017. – № 3–4. – С. 10–14.
5. Кузнецова Н. Ф. Производство сувениров как ресурс для повышения туристской привлекательности региона // АНИ: экономика и управление. – 2018. – № 3 (24). – С. 143–148.
6. Павлова Е. Ю. Народные художественные промыслы Саяно-Алтая в контексте этнокультурного развития России (конец XIX – начало XXI века): монография. – Новосибирск, ИАЭГСО РАН, 2012. – 276 с.
7. Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В. Освоение современных и традиционных технологий производства как основа профессионального образования художника-керамиста // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 246–254.
8. Чайковская Е. Н. Формирование национально-этнической идентичности личности как условие сохранения языка и культуры коренных малочисленных народов Сибири в условиях поликультурного региона // Вестн. ТГПУ (TSPU Bulletin). – 2015. – № 4 (157). – С. 98–101.

References

1. Akinfeeva I.I., Zheleznyak O.E. Suvenir kak fenomen kul'tury: spetsifika i klassifikatsionnye priznaki [Souvenir as a cultural phenomenon: specificity and classification features]. *Vestnik IrGTU [ISTU Bulletin]*, 2015, no. 5 (100), pp. 305-316. (In Russ.).
2. Bugambaev M. *Goncharnoe remeslo [Pottery]*. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 2000. 320 p. (In Russ.).
3. Koychueva Z. *V mire etnicheskoy keramiki Temirbulatovykh [In the world of ethnic ceramics Temirbulatov]*. (In Russ.). Available at: http://www.elbrusoid.org/articles/culture/430157.
4. Konovets T.A. Narodnoe iskusstvo narodov Yuzhnoy Sibiri: traditsiya i sovremennost' [Folk art of the peoples of South Siberia: tradition and modernity]. *Sovremennaya nauka: Aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Poznanie [Modern science: Actual problems of theory and practice. Series: Cognition]*, 2017, no. 3-4, pp. 10-14. (In Russ.).
5. Kuznetsova N.F. Proizvodstvo suvenirov kak resurs dlya povysheniya turistskoy privlekatel'nosti regiona [Production of souvenirs as a resource to increase the tourist attractiveness of the region]. A*NI: ekonomika i upravlenie [ANI: Economics and Management]*, 2018, no. 3(24), pp. 143-148. (In Russ.).
6. Pavlova E.Yu. *Narodnye khudozhestvennye promysly Sayano-Altaya v kontekste etnokul'turnogo razvitiya Rossii (konets XIX – nachalo XXI veka) [Folk arts and crafts of Sayano-Altai in the context of ethnocultural development of Russia (late XIX – early XXI centuries)]*. Novosibirsk, IAEGSO RAN Publ., 2012. 276 p. (In Russ.).
7. Tkachenko L.A., Tkachenko A.V. Osvoenie sovremennykh i traditsionnykh tekhnologiy proizvodstva kak osnova professional'nogo obrazovaniya khudozhnika-keramista [Mastering modern and traditional production technologies as the basis for professional education of a ceramic artist]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 246-254. (In Russ.).
8. Chaykovskaya E.N. Formirovanie natsional'no-etnicheskoy identichnosti lichnosti kak uslovie sokhraneniya yazyka i kul'tury korennykh malochislennykh narodov Sibiri v usloviyakh polikul'turnogo regiona [The formation of national-ethnic identity of a person as a condition for preserving the language and culture of the indigenous peoples of Siberia in a multicultural region]. *Vestnik TGPU [TSPU Bulletin]*, 2015, no. 4(157), pp. 98-101. (In Russ.).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378.147

КОУЧИНГОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КАК СПОСОБ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ОБУЧЕНИЯ В ВУЗЕ

Москаленко Ирина Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: moskalenko.74@mail.ru

Чурекова Татьяна Михайловна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: churekova_t@mail.ru

Введение. В данной статье авторами предпринята попытка выявить и оценить возможности высшего учебного заведения в использовании технологии коучинга, ее место в профессиональном образовании.

Методология. Исследование проводилось на основе метода критического анализа научной литературы по проблематике развития высшего образования в современном социуме, анализа педагогических исследований, опроса, анкетирования.

Результаты. Авторами обосновывается актуальность и значимость использования современным преподавателем коучинговых инструментов, анализируется личность самого преподавателя через призму коучинговых технологий, даются их конкретное рассмотрение и алгоритм реализации на примере проводимых занятий.

Заключение. Представленные в статье выводы и учебные ситуации коучинговых техник (на примере дисциплины «Педагогика») могут быть использованы преподавателями профессиональной школы (средней и высшей) в педагогической практике образовательного процесса.

Ключевые слова: высшее образование в сфере культуры и искусства, профессиональная деятельность, коучинг, преподаватель-коуч, коучинговые техники, Коучинговая стрела, модель «GROW», Колесо коучинга.

COACHING TOOLS AS A WAY TO INCREASE THE EFFICIENCY OF LEARNING AT THE UNIVERSITY

Moskalenko Irina Vladimirovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: moskalenko.74@mail.ru

Churekova Tatyana Mikhaylovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: churekova_t@mail.ru

Introduction. The article identifies and evaluates the possibilities of a higher educational institution in the use of coaching technology, its place in vocational education.

Methodology. The study was conducted based on critical analysis of scientific literature on the development of higher education in modern society, analysis of pedagogical researches, surveys, and questionnaires.

Results. The authors considers the relevance and significance of the coaching tools using by a modern teacher. The authors also consider the personality of the teacher through the prism of coaching technologies. Specific consideration and implementation algorithm are described on the example of the classes.

Conclusion. Presented conclusions and the specific educational situations of coaching techniques in the article (for example discipline "Pedagogy") can be used by teachers of secondary and higher education.

Keywords: higher education in the field of culture and art, professional activity, coaching, teacher-coach, coaching techniques, Coaching arrow, "GROW" model, Coaching wheel.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-181-192

Введение. В современном мире актуализируется роль высшего образования как бесспорного и мощного фактора всеобщего прогресса. Высшее образование становится точкой роста «новой экономики знаний» и модернизации социально-политической и социально-экономической сфер. В России эти изменения связаны с присоединением в 2003 году к Болонскому процессу, где были взяты обязательства по реформированию системы высшего образования в соответствии с европейскими стандартами для создания единого образовательного пространства.

Ключевым моментом данных преобразований стало смещение акцента с содержания на результаты обучения, при этом основным критерием оценки образовательных программ становится ответ на вопрос: «Какие именно профессиональные действия способно совершить обученное лицо?». Способом измерения результатов обучения оказываются компетенции, определяемые как: «способность осуществлять конкретную деятельность в определенной области на основе применения знаний и умений и проявления личностных качеств, делающих эту деятельность успешной» [7, с. 499].

Формирования компетенций крайне редко возможно достичь только при помощи теоретических курсов. «Компетенция должна вырабатываться путем комбинирования разных форм обучения: когда теоретический материал с лекции затем разбирается на семинарах, отрабатывается на практике, уточняется в ходе самостоятельной работы с применением информационных технологий» [10]. В связи с этим важным моментом становятся понятными нацеленность на рефлексию обучающихся по отношению к оценке своих возможностей и «невозможностей», четкое осознание границ своей компетентности и некомпетентности. Образовательные стандарты последних поколений также предполагают большую долю самостоятельной работы студентов, что требует высокого уровня их мотивации и ответственности, вовлеченности в процесс, способности мобилизовать силы и сфокусироваться на результате. Это, несомненно, положительные изменения в реформировании высшего образования.

Однако «вопрос о переходе на Болонскую систему в вузах культуры и искусства является одним из самых неоднозначных в высшем образовании России. С одной стороны, необходимость включения в данный процесс определяется усиливающейся в настоящее время интеграцией образовательных систем. С другой стороны, одновременно возникает проблема сохранения идентичности и специфики российской образовательной системы в сфере культуры и искусства» [9].

Высшее образование представляет собой «эффективный механизм трансляции культуры, реализуемый, прежде всего, через опору на важнейшие для российского образования идеи воспитания человека, а именно приоритеты нравственности, ответственности. Это человек, обладающий широкими знаниями, и одновременно высококвалифицированный специалист, стремящийся к достижению не только материальных, но и духовных жизненных и профессиональных целей» [9].

Методология. Важной особенностью вузов культуры и искусств с этой позиции является, прежде всего, то, что студенты большинства направлений должны обладать «не только научными знаниями, но и творческими способностями, для развития которых должна быть создана соответствующая образовательная среда, в которой

расцветает живая научная мысль, происходит слияние прошлого с его традициями и инновациями будущего. Именно в таких условиях возможна реализация активного социального взаимодействия педагогов и студентов, которое предопределяет особенный характер подготовки педагогических кадров» [9]. Так, «будущий преподаватель художественных дисциплин не просто должен освоить методику, перенимая ее от своего педагога, но и бережно относиться к ее традиционной основе, обогащая собственным опытом. Таким образом, возникает особая необходимость бережного отношения к педагогическим традициям высшего образования в сфере культуры и искусства» [9].

В качестве педагогических традиций можно определить следующее:

- «наличие осознанной миссии учебного заведения, которая включает в себя не только направленность на освоение определенных знаний и приобретение необходимых профессиональных навыков, но и организацию условий для личностного становления и развития;

- образовательный процесс в вузе трактуется как учебно-воспитательный процесс, когда студентам транслируется не только информация, но и осуществляется передача ценностных основ культуры, а воспитание личности ставит целью раскрытие необходимости постоянного личностного и профессионального совершенствования;

- профессиональная подготовка имеет не только прагматический характер овладения специальностью, также позволяет выпускнику вуза органично социализироваться и пройти этап профессиональной адаптации.

При этом на современном этапе высшего образования сохранение традиций тесно связано с требованиями общественного развития, в частности по следующим направлениям:

- открытость к инновациям и гибкость, позволяющая повысить уровень конкурентоспособности вуза;

- эффективное использование современных информационных технологий образования;

- многопрофильность и многоуровневость подготовки;

- профессионально-практическая направленность получаемых обучающимися знаний и навыков;

- развитие творческой составляющей содержания образовательного процесса (фестивали, выставки, конкурсы и т. д.);

- создание в вузе культурно-образовательной среды, способствующей профессиональному и личностному совершенствованию будущих специалистов» [9].

Значительный педагогический опыт работы в вузе показывает, что «для многих обучающихся характерна невысокая заинтересованность в получении образования. Часто студенты не видят точек для возможного применения получаемых знаний на практике, соответственно воспринимают изучение, как им кажется, “несущественных” дисциплин» [8] как сложную и тягостную обязанность, бесполезную трату времени. Что касается вуза культуры, студенты здесь планируют стать режиссерами, музыкантами, хореографами и т. д., но не педагогами. Отсюда и соответствующее отношение к сопутствующим общеобразовательным дисциплинам: они не видят в них смысла для себя, так как, по их мнению, они не связаны с предполагаемой профессиональной сферой деятельности. В результате многие обучающиеся имеют низкую мотивацию к учебной деятельности, относятся к ней формально, не стремятся к высоким результатам, тем самым не реализуют свой потенциал.

Сохранение традиций и одновременное внедрение инноваций требует от вуза культуры и более высоких профессиональных качеств преподавателей, изменений в формах и методах преподавания, в том числе модернизации подходов к подаче учебного материала, внедрения инновационных методик, использования современных информационно-коммуникационных технологий, чтобы подготовить человека культурного, при этом нестандартно мыслящего, способного самостоятельно и ответственно решать практические производственно-управленческие вопросы. Следует учитывать, что обучение – это «всегда процесс взаимный, при отсутствии активного участия, высокой заинтересованности, мотивации и ответственности самих обучающихся практически невозможно достичь высокого уровня подготовки, независимо от уровня профессионализма, знаний и мастерства преподавателя. Существенную помощь здесь может оказать использование преподавателями инструментов коучинга» [8].

Согласно Т. Голви, коучинг определяется как «раскрытие потенциала человека с целью максимального повышения его эффективности, коучинг не учит, а помогает учиться. Технологии коучинга как раз и позволяют создать новый подход к процессу обучения, внести интерактивные элементы, новый смысл как для педагогов, так и для обучающихся, создать вовлеченность в процесс, повысить мотивацию и ответственность за результат» [4].

Термин «коуч» в образовательной среде, по-видимому, «впервые появился в середине XIX века в английских университетах. Он применялся по отношению к студентам-наставникам, оказывающим поддержку коллегам при подготовке к экзаменам. Позднее, в 80-е годы XX века, понятие “коуч” использовалось в основном в сфере спортивного образования, однако новый термин отличался от хорошо известного “тренер”. Коуч воспринимался не просто, как преподаватель, а как преподаватель-мотиватор, позволяющий осознать, что студент есть тренер самому себе. В высшем образовании “коучинговый” подход получил новый импульс к развитию благодаря его внедрению в практику одной из школ Норвегии в начале XXI века» [4].

Коучинг основывается на «сократической» аксиоме, что все ответы, идеи и решения находятся в самом человеке. При этом основная задача коуча заключается не в том, чтобы дать обучающемуся знания и научить чему-нибудь, а в том, чтобы с помощью вопросов стимулировать его сознание и подсознание. Основной инструмент, используемый коучем, – это спиральные вопросы, которые провоцируют человека выйти на новый уровень восприятия себя и ситуации, в которой он находится, способствуют принятию абсолютной ответственности за нее и выбору дальнейших реальных действий, которые приведут к достижению поставленных целей.

Вопросы помогают выстроить логические и причинно-следственные связи, способствуют проведению самоанализа, стимулируют поиск ответов и решений, дают простор для творчества и нестандартных решений, что ведет к творчеству. Все вышесказанное особенно актуально для профессионального образования, в том числе и вуза культуры. Отсюда следует, что основная цель преподавателя-коуча – показать студенту важность и нужность изучаемой информации, ее обоснованность и применимость, обучить находить, проверять и интерпретировать полученные знания при помощи наводящих вопросов, помочь студентам самим определить исходные данные и получить обратную связь, таким образом, стимулируя самообучение.

Основная идея коучинга в системе профессионального образования состоит в создании условий для личностного результата, в повышении мотивации к обучению и в формировании осознанной жизненной позиции студента, который воспринимается как равный партнер, обладающий внутренним знанием в виде потенциала. Поэтому коучинг является не столько методом обучения, сколько инструментом повышения его эффективности, где при помощи специальных вопросов преподаватель помогает студентам самим выстроить логические и причинно-следственные связи, стимулировать поиск ответов и решений, дать простор для идей и творчества, что особенно актуально для современного вуза. Как инструмент повышения эффективности обучения в вузе коучинг может использоваться в двух направлениях: 1) с помощью коучинга преподаватель лучше осознает, куда развиваться в профессии и как повышать собственное педагогическое мастерство; 2) преподаватель помогает проявляться авторской позиции у студентов, повышая активность, осознанность и ответственность в учебе.

Преподаватель, использующий коучинговые инструменты, – это, прежде всего, человек, обладающий высоким уровнем профессионализма, интеллекта, имеющий за плечами личные результаты, достижения и, безусловно, значительный жизненный опыт. Он обладает основными *компетенциями* коуча и опирается на *базовые принципы* коучинга.

Компетенции коуча – это важнейшие подходы к работе, отличающие коучинг от консультирования или тренинга. Профессиональные коучи ориентируются на 11 ключевых компетенции Международной Федерации ICF [12]. Остановимся на тех из них, которыми, на наш взгляд, должен обладать преподаватель высшей школы, использующий коучинговые инструменты.

1. *Развитие доверительных отношений со студентом:* педагог умеет создавать благоприятную, уважительную и доверительную атмосферу, чтобы студент мог легко воспринимать его помощь.

2. *Коучинговое присутствие:* педагог демонстрирует уверенную, но открытую манеру поведения, развитое чувство юмора для создания непринуждённой атмосферы. Его профессионализм проявляется в контроле эмоций (своих и студента), он не позволяет им управлять процессом.

3. *Активное слушание:* педагог целиком сосредоточивается на студенте, вникая в смысл его слов и их контекст. При этом он умеет различать тон голоса и язык тела, чтобы верно понимать даже не сказанное. С таким преподавателем легко делиться мыслями и чувствами.

4. «*Сильные» вопросы:* педагог задаёт вопросы, позволяющие студенту становиться целеустремленнее и активнее, ясно видеть текущую ситуацию и свои скрытые возможности; двигаться вперёд, а не оглядываться назад.

5. *Стимулирование осознания:* педагог дает возможность обучающемуся осознавать происходящие в нём метаморфозы, изменять точку зрения и отыскивать новые способы достижения нужных результатов.

6. *Проектирование действий:* педагог способствует нахождению возможности постоянно и систематически учиться; определять, какие действия помогут студенту применить и отработать на практике полученные знания для достижения максимальных результатов.

7. *Планирование и постановка целей*. Педагог помогает студенту составить план, содержащий информацию о целях, методах и сроках достижения целей, придерживаться его, а также фиксирует его успехи.

8. *Управление прогрессом и ответственностью:* педагог выясняет, что удалось, а что не удалось применить, помогает студенту развивать самодисциплину и личную ответственность, способность принимать решения и достигать их, самосовершенствоваться и развиваться.

Педагог, обладающий данными компетенциями, опирается в своей работе и на базовые принципы коучинга, которые, в свою очередь, являются основой коуч-позиции – «состояния, в котором находится коуч, когда создает коучинговое взаимодействие с клиентом» [2, с. 65]. Этот подход означает, что вы принимаете метод наблюдения, слушания и задавания вопросов, который начинается с проявления уважения и при определенном отношении к человеку в пяти аспектах: «Люди хороши такими, какие они есть»; «Внутри каждого человека уже есть все необходимые ему ресурсы»; «Человек всегда делает наилучший выбор из тех, что может сделать в данный момент, и не заслуживает обвинения и порицания»; «В основе каждого поступка лежат позитивные намерения, даже если на поверхности это выглядит иначе»; «Изменения неизбежны» [2].

В соответствии с указанными пятью принципами, коуч-позиция в образовательном пространстве делает общение более качественным и творческим: педагог видит потенциал студента, а у студента появляется возможность проявлять субъектную позицию, отказавшись от стереотипного мышления. Помимо этого, коуч-позиция может применяться педагогом по отношению к собственной профессиональной деятельности: невозможно помогать развитию другого человека, не развивая при этом себя. Коуч-позиция в этом случае способствует самопознанию и расширению собственных творческих возможностей.

Таким образом, коучинг как инструмент повышения эффективности обучения в вузе может использоваться в двух направлениях и решать задачи, связанные с деятельностью преподавателя и студентов.

Наиболее перспективными, на наш взгляд, практическими направлениями использования технологий коучингового обучения в вузе являются:

- «выстраивание преподавателем своего курса или отдельного занятия с целью повышения его эффективности;
- проектная работа над курсовыми и выпускными квалификационными работами в тех направлениях и темах, в которых заинтересован студент;
- внедрение творческих заданий для самостоятельных работ на практических занятиях, сопряженных с решением реальных задач;
- применение самопроверки и взаимопроверки для повышения уровня компетенции студента в освоении изучаемого материала;
- проведение дополнительных личных консультативных занятий по пройденному материалу для устранения пробелов в знаниях у студентов;
- распределение студентов на группы для внедрения соревновательного момента в процесс образования, организация командной работы,

“мозговых штурмов”, а также формулирование и разработка подходов к решению открытых вопросов в изучаемой области науки» [2].

Результаты. Рассмотрим примеры использования коучинговых инструментов в работе преподавателя вуза.

I. «Коучинговая стрела». Данная техника, предложенная М. Аткинсон, помогает выстроить весь курс или отдельное занятие через создание определенной структуры коуч-сессии (в ситуации вуза – учебного занятия): *«раппорт – контракт – создание опыта – действия, шаги – ценность, благодарность»* [2].

Педагогическими основаниями применения данной модели в образовании выступают положения педагогики сотрудничества Ш. А. Амонашвили [1], В. А. Ясвина [11] и Л. С. Выготского о том, что «ученик воспитывается сам» [3].

1. «*Установление раппорта* – создание особой доверительной атмосферы между преподавателем и студентами, между самими студентами, акцент при этом делается на успехе, а не на возможных неудачах.

2. *Контракт* – совместная работа преподавателя и студентов по детализации и четкому пониманию поставленных целей. Важен факт установления диалога со студентами. Преподаватель не просто обозначает свою позицию, а подключает к определению целей занятия обучающихся. Это позволяет установить связь с личностной позицией студента, активизировать его мотивацию на погружение в учебный материал.

3. *Создание опыта* – здесь отражается практико-ориентированный подход современного высшего образования.

4. *Действия, шаги* – проведение командной или индивидуальной работы по внедрению материала в практическую деятельность. Обучающиеся получают возможность самостоятельно разработать пошаговые действия по введению изученного материала в практику.

5. *Ценность и благодарность* – студенты проводят анализ и озвучивают, в чем заключалась ценность проведенного занятия, за что они хотели бы поблагодарить друг друга» [5, с. 11–12].

Проиллюстрируем применение *«коучинговой стрелы»* на примере дисциплины «Педагогика». На первой лекции, когда происходит знакомство, мы осваиваем первые две ступени – «*установление раппорта» и «контракт*», которые идут в неразрывной связке друг с другом. Создание доверительной атмосферы между преподавателем и студентами возможно через прояснение личной значимости и ценности курса для студента. Когда студент начинает понимать смысл деятельности для себя, у него появляется доверие к конкретному преподавателю и интерес к курсу. Здесь мы задавали следующие вопросы:

– Скажите, пожалуйста, педагогика – это про что? – Про воспитание и обучение.

– А кто из вас после окончания института планирует связать свою профессиональную деятельность с педагогической? (Как правило, поднимают руку не более 20–30 % студентов).

– Тогда подумайте и ответьте на вопрос: а зачем вам нужна педагогика, если вы не собираетесь быть педагогами? – Чтобы воспитывать в будущем детей.

– А еще? – Себя воспитывать и обучать.

– А еще? – На работе подчиненных обучать и воспитывать, а для этого нужно еще и отношения с людьми учиться строить.

– И тогда, в каких сферах вашей жизни могут пригодиться педагогические знания и умения? Здесь студенты резюмируют, перечисляя все сферы, где могут использоваться данные знания и умения. Идет смысловая обработка информации.

Далее определялись с конечным желаемым результатом. Здесь возникали трудности, поскольку длительность курса «Педагогика» всего один семестр, один раз в неделю. Сложно говорить о приобретении не только навыков, но и умений за такой короткий срок. Поэтому, рассматривая этот вопрос через призму реального времени, студенты пришли к выводу о намерении приобрести новые знания и практические инструменты, которые можно использовать в своей дальнейшей как личной, так и профессиональной деятельности. А дальнейшая наработка умений и навыков будет зависеть от их личной осознанности и желания все это использовать в жизни.

Следующие две ступени – *«создание опыта» и «действия, шаги»* – также нами объединялись и реализовывались на практических занятиях на базе теоретического лекционного материала, где разбор конкретных педагогических кейсов происходил путем формулирования вопросов, активизирующих мыслительную деятельность студен-

тов через их прежний опыт и новые знания. Затем мы предлагали обучающимся продумать свои собственные кейсы по изученному материалу и разработать пошаговые действия для их целесообразного решения.

Пятая ступень – *«ценность и благодарность»* – у нас выглядит как «копилка», когда студенты в конце каждого занятия отвечают на вопрос: *что они берут себе в копилку*?

«Копилка» сама по себе является отличным коучинговым инструментом в работе со студентами для развития их мотивационно-смысловой сферы, поскольку заставляет молодых людей задуматься и пропустить изучаемый материал через собственную личность. Помимо этого, «копилка» помогает и самому педагогу в повышении мастерства. Если почаще спрашивать себя, *что студенты смогут взять себе в копилку после нашего занятия*, то качество предоставляемого материала может улучшиться в разы.

В конце мы благодарим студентов за совместную работу, проговаривая, за что конкретно, затем студенты благодарят друг друга и себя. Благодарность, с нашей точки зрения, закрепляет фокус внимания на позитиве и дает положительный импульс к следующему занятию.

Таким образом, использование элементов «коучинговой стрелы» в вузе помогает создать структуру отдельного занятия или всего курса в целом и найти для студента в нем личностный смысл, тем самым повышая его мотивацию, осознанность и ответственность в обучении. Результатом применения данной техники стало существенное снижение пропусков лекций студентами: с 30 до 10 %. Включенность в лекционный процесс выросла на 30 % (студенты перестали отвлекаться на телефоны и разговоры). На 20 % увеличилось количество качественных вопросов, связанных с изучаемой темой.

II. Модель «GROW» (модель роста) – методика достижения целей, где:

«G – Goal. *Цель: чего хотим достичь?* Цель – это конечная точка, в которой хочет оказаться человек. Цель должна быть определена очень четко – так, чтобы человек, достигший ее, сразу понял это.

R – Reality. *Реальность: что есть на данный момент?* Реальность – это текущее положение дел. В чем заключается проблема, как далеко находится цель?

O – Options. *Возможности: каковы возможные пути достижения желаемого?*

W – Way Forward. *Дальнейшие шаги*. Возможности должны превратиться в действия, необходимые для достижения цели. Это и есть дальнейшие шаги» [6].

Модель «GROW» применялась нами при написании курсовых работ. Первый этап: выбор студентом темы и определение первых шагов. Студентка выбрала тему «Особенности адаптации студентов к обучению в вузах культуры и искусств».

На первом этапе *(цель)* важно определить, чего именно вы хотите достичь. Здесь мы задавали вопросы:

– *Что конкретно Вы бы хотели изучить в данной теме?* – Взаимосвязь успешной адаптации и развития творческой активности студентов. *Почему для Вас это важно?* – Я человек творческий, и мне кажется, что чем лучше студенту помогают адаптироваться на 1-м курсе, тем в большей степени потом проявляется его творческий потенциал. Хочу проверить эту гипотезу.

– *Какой результат будет для Вас наилучшим?* – Мне бы хотелось, чтобы моя гипотеза подтвердилась. Я планирую выступить с этой темой на студенческой конференции.

– *По каким критериям будете оценивать успешность достижения результата?* – Я получу «отлично» за курсовую работу и займу призовое место на конференции.

– *Как достижение этой цели повлияет на Вашу учебу в целом?* – Это приблизит меня к получению красного диплома и поможет при поступлении в магистратуру.

– *Что Вы получите из того, чего у Вас сейчас нет?* – Навык выполнения научной работы. Мое портфолио станет более весомым.

Рекомендация: на первом этапе было важно сформулировать цель максимально конкретно. Но задача этого этапа – не только в постановке цели, но и в повышении осознанности, для чего вы хотите её достичь и что вам это даст. Чем тщательнее мы прорабатываем этот этап, тем меньше вероятность разочарований после достижения цели.

Второй этап *(реальность)*, согласно модели GROW, – это обзор реальности. Цель этого этапа – понять, что у вас есть сейчас. Вопросы были следующие:

– *Что у Вас есть сейчас?* – Желание заняться данной работой и развить новое умение.

– *Что Вы уже успели сделать и делаете для решения этого вопроса?* – Начала читать подобные работы в Интернете.

– *Какие ресурсы у Вас есть?* – Я могу пользоваться библиотекой, Интернетом и обращаться к Вам (научному руководителю) за помощью. Еще у меня есть относительно свободный месяц, когда я могу без спешки погрузиться в исследование.

– *Что Вас больше всего волнует сейчас?* – Я боюсь, что у меня не получится или я не успею к сроку.

– *На основании каких фактов Вы делаете такие суждения?* – Я часто ленюсь и зря трачу время.

– *Как конкретно проявляется Ваша лень?* – Сижу в соцсетях.

– *Что значит «часто ленюсь»?* – Час, два в день могу провести в телефоне.

Рекомендация: здесь высок риск ухода в негативную самооценку. Поэтому основная задача – не скатиться в критику и оправдания, а повысить осознанность и понимание текущей ситуации без эмоций, основываясь исключительно на фактах. Решение этих задач связано со следующим этапом модели «GROW».

Третий этап *(возможности).* Цель этого этапа – посмотреть, какие варианты возможны. Здесь были следующие вопросы, органично продолжающие вопросы второго этапа.

– *Какие у Вас есть возможности справиться с прокрастинацией?* – Надо поставить конкретные сроки сдачи работы.

– *Вам нужна будет помощь на этом этапе?* – Думаю, да.

– *Какая?* – Мне нужно, чтобы кто-нибудь спрашивал с меня результат дня.

– *Кто мог бы Вам ее оказать?* – Это может быть моя мама.

– *Что бы еще Вы могли сделать в ближайшее время?* – Составить список научной литературы и найти нужные источники в библиотеке.

– *Что еще?* – Составить план работы.

– *Еще что-то есть?* – Начать продумывать эксперимент.

– *Что конкретно Вы будете продумывать?* – Начну составлять вопросы для анкеты. Подумаю над базой для эксперимента.

– *Кто мог бы помочь в решении этого вопроса?* – Однокурсники.

Рекомендация: на этом этапе можно применять правила, используемые при мозговом штурме: максимальное количество идей без любых ограничений. Идеи можно и нужно комбинировать и улучшать, но не должно быть никакой критики или оценивания предлагаемых идей.

Четвертый этап *(шаги).* Цель этапа – определить конкретные действия и первый шаг. Задаваемые вопросы:

– *Каким будет Ваш первый шаг?* – Для начала поработаю в Интернете со списком литературы и затем пойду с ним в библиотеку.

– *Когда Вы это сделаете?* – Сегодня вечером поработаю дома, а завтра после занятий отправлюсь в библиотеку.

– *Есть ли что-то, что необходимо учесть перед тем, как приступить к действию?* – Да! Мне надо оплатить Интернет и договориться с мамой о поддержке.

– *Какие возможны препятствия на пути?* – Лень, но с этим я уже разобралась. Друзья будут соблазнять вечером увидеться и сходить куда-нибудь.

– *Что Вы можете предпринять здесь?* – Надо их предупредить заранее, что ближайшую неделю я занята.

Рекомендация: на этом этапе студенту понадобятся энергия и энтузиазм для создания твердого намерения и решимости. Важно понимать, что он не просто осуществляет действие или шаг, а знает, для чего он это делает, что ему это даст, и полностью принимает на себя ответственность. Поэтому лучше не говорить: *«Я должен»*, *«Мне нужно»*, а говорить: *«Я хочу»*, *«Мне важно это сделать»*.

Таким образом, внедрив модель GROW в свой педагогический инструментарий, мы добились большей осознанности и ясности в понимании и достижении целей у студентов в работе с их проектами, что позволило им эффективнее принимать решения и выбирать наиболее верные и результативные способы действий. Сравнив применение данной техники с традиционной работой со студентами, где мы подробно объясняли им, что и как они должны делать, мы еще раз убедились в преимуществе «модели GROW»: студенты были более замотивированными и уверенными

в своих собственных силах. Количество курсовых проектов, выполненных на «отлично», выросло на 20 %, «хорошо» – на 30 %. Студенты, которым «ничего не понятно», и у кого всегда есть претензии к преподавателю, «который ничего не объяснил», стали единичным явлением. Количество студентов, которым стало по-настоящему интересно заниматься курсовой, увеличилось в 2 раза.

III. Техника. ***«Обратное планирование»*** также может эффективно применяться в рамках написания курсового или дипломного проекта. Студенты, как правило, очень свободно обращаются со временем. Им кажется, что его у них очень много и они все успеют. Как следствие, то, что не требует немедленного включения, остается на последний момент. Дальше обнаруживается, какой большой пласт работы надо проделать за очень короткий срок. Начинается паника и выполнение работы на скорую руку. Студент попадает в стрессовую ситуацию. О качестве и глубине проникновения в материал говорить не приходится. *«Обратное планирование»* помогает избежать такой распространенной ситуации.

Суть данной техники в том, что мы выстраиваем план не от начала к концу (классическое прямое планирование), а от конца к началу. Уже на этапе выбора темы мы определяем контрольную точку сдачи проекта и представляем, что цель уже достигнута: работа сдана и защищена на высокую отметку. А теперь надо оглянуться назад и посмотреть в обратном порядке, что и когда было сделано для реализации этой цели, и соотнести это с календарными сроками.

Далее составляем список задач в обратной последовательности, который необходимо выполнить для того, чтобы сдать работу в нужный срок.

Когда студенты вдумчиво расписывали конкретные шаги для достижения поставленной цели, то, добираясь до первого шага, они вдруг с удивлением обнаруживали, что времени на раскачку нет, и чтобы уложиться в установленные сроки, работу надо начинать уже завтра. Традиционно преподаватель сам пытается убедить студентов в необходимости начинать работу как можно раньше, и традиционно большинство студентов его не слышат.

Наш опыт использования техники **«обратного планирования»** наглядно показал, насколько важно обучающимся самим мысленно пройти весь путь написания курсовой работы в обратном порядке, фиксируя шаги на календаре. Студенты, прошедшие через технику обратного планирования, отнеслись к написанию курсовой более осознанно и ответственно. Результат данной работы: 70 % студентов сдали работы в срок. В традиционном варианте в назначенный срок сдают не более 30–40 % студентов.

IV. «Колесо коучинга». Благодаря этому инструменту человек может выявить свои сильные стороны, а также определить, какие сферы его жизни ослаблены и требуют корректировки.

Одной из областей применения данной техники на курсе «Педагогика» была тема «Мастерство педагога как высший уровень педагогической деятельности». В рамках данной темы мы раскрывали понятие «педагогические способности», а затем студенты анализировали свои педагогические способности с помощью диаграммы «колеса», которую мы назвали «Колесо моих педагогических способностей».

Таких способностей мы выделили 10: *коммуникативные, дидактические, организаторские, перцептивные, экспрессивные, суггестивные, оптимистическое прогнозирование, эмоциональная устойчивость, способность к распределению внимания и креативность*.

АЛГОРИТМ РАБОТЫ

1. ***Сформировать шаблон для диаграммы.*** Для этого на листе формата А4 мы рисуем большой круг и делим его на десять сегментов одинакового размера. Далее на каждый сегмент наносим по десять одинаковых делений, каждое из которых будет равно одному баллу. Теперь подписываем каждый сегмент в соответствии с названием способности. Важно: для лучшей наглядности вносить названия не внутри диаграммы, а снаружи.

2. ***Оценить, насколько у вас развита каждая способность.*** Для этого надо поразмышлять над каждым пунктом, проанализировать, насколько он у вас реализован, и оценить по шкале от 0 до 10 на колесе. Изобразить это на шаблоне диаграммы, закрасив нужное количество делений, например, разными цветами для наглядности.

3. ***Основательно проанализировать получившуюся картинку «колеса моих педагогических способностей».*** Шаблоны с колесом мы приготовили заранее. Все работали с вдохновением, как мы и предполагали, поскольку, на наш

взгляд, для студентов творческого вуза очень важны нестандартные задания, особенно на непрофильных дисциплинах.

Мы предложили обучающимся два способа оценки сегментов на колесе баланса:

1. Распишите подробно, как бы выглядела каждая из областей, если бы в ней все было на десять баллов. Теперь оцените, как далека от вас представленная картина.

2. Пройдитесь по всем категориям колеса, сформулируйте для каждой свои актуальные вопросы и дайте на них честные ответы.

Чтобы работа над построением колеса не оказалась праздной забавой, по ее завершении нам было важно провести анализ полученных результатов, дать им оценку, осмыслить важность недостающих способностей и наметить цели по их развитию. Осмысление также шло в коучинговом русле через формулирование открытых вопросов.

– В чем важность этих способностей для Вас лично?

– В каких сферах жизни они могли бы Вам пригодиться?

– Если бы эта способность была развита на 10 баллов, то как именно это отразилось бы на Вашей жизни, что конкретно было бы по-другому?

Далее важно наметить начальные простые шаги по развитию недостающих ценностей и начинать двигаться к их исполнению, но поскольку мы ограничены временным ресурсом, данная работа остается на самостоятельную перспективу для самых осознанных.

В конце занятия 90 % студентов назвали такую форму работы для себя интересной, результативной и личностно значимой (10 % уклонились от ответа). Дальше у них стали появляться идеи, где еще они могут применить **колесо баланса** своей профессиональной сфере. Решили самостоятельно через колесо проанализировать свои профессиональные способности (это была группа «Артисты драматического театра»).

Колесо коучинга мы также применяли в курсе *«Основы педагогического мастерства», на заочном отделении факультета информационных и библиотечных технологий.* Основная категория студентов здесь – это женщины, работающие в библиотеках разных населенных пунктов нашей области. В современном мире для того, чтобы быть востребованной, библиотека берет на себя очень много функций в разных сферах: это и организация просветительских мероприятий для детей и школьников, обучение компьютерной грамотности пенсионеров и многое другое. Поэтому перед современным библиотекарем стоит много всевозможных задач в разных областях. Колесо баланса помогает выделить приоритетные направления, увидеть и усилить отстающие. Здесь мы раскладывали на колесе сферы их деятельности. Далее через призму нашего курса мы смотрели, какие направления их деятельности необходимо усилить педагогическими знаниями и умениями.

На шаблоне колеса мы выделили следующие сферы: *1) индивидуальная работа с читателем, 2) проведение массовых мероприятий, 3) работа с фондом, 4) работа с персоналом, отчетность (статистика*). Затем студенты наглядно увидели и проговорили, что педагогические знания им нужны в первых двух сферах. В этот момент, на наш взгляд, и произошло осмысление личностной значимости дисциплины «Основы педагогического мастерства» для каждого из студентов: что конкретно им нужно и для каких целей. И это осмысление работает в две стороны: как для самих студентов, так и для преподавателя, который лучше понимает, чем его дисциплина может помочь в реальности, какими практико-ориентированными моментами усилить свой курс, а что из него убрать. Мы считаем, что педагог вуза в своей профессиональной деятельности должен исходить не только из положений ФГОСов, но и учитывать реальные запросы студентов.

Далее студенты стали сами предлагать, в каких еще сферах они могут использовать колесо коучинга: мониторинг оценки качества их деятельности, разные направления проведения массовых мероприятий и т. д. В рамках обратной связи все 100 % обучающихся отметили перспективность дальнейшего использования данного инструмента как в учебной, так и профессиональной деятельности.

Заключение. Таким образом, в рамках данной статьи мы рассмотрели личность преподавателя как коуча и на примере дисциплины «Педагогика» показали, как конкретно можно использовать коучинговые техники в образовательном процессе вуза, повышая мотивацию студентов к обучению и развивая их осознанность в целом.

Отдельно хочется отметить, что инструменты коучинга подходят не всем студентам. Лучше всего они апробируются на старших курсах и студентах заочной формы обучения. Это люди более взрослые и, как правило, лучше осознающие, что им надо и зачем они проходят обучение.

Литература

1. Амонашвили Ш. А. Размышления о гуманной педагогике. – М.: Изд. дом Шалвы Амоношвили, 2001. – 464 с.
2. Аткинсон М., Чойс Р. Достижение целей. Пошаговая система. – М.: Альпина Паблишер, 2019. – 288 с.
3. Выготский Л. С. Педагогическая психология. – М.: АСТ, 2008. – 671 с.
4. Голви У. Тимоти. Работа как внутренняя игра: Фокус, обучение, довольствие и мобильность на рабочем месте = The Inner Game of Work: Focus, Learning, Pleasure, and Mobility in the Workplace. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2005. – 252 с.
5. Куренкова Е. А. Коучинг как инструмент реализации аксиологического подхода в образовании // Вестн. Костром. гос. ун-та. Сер. «Педагогика. Психология. Социокинетика». – 2017. – № 3, т. 23. – С. 11–12.
6. Модель GROW: метод наставничества [Электронный ресурс] // HR-portal. – URL: https://hr-portal.ru/story/model-grow-metod-nastavnichestva.
7. Окуловский О. И. Компетенции и компетентностный подход в обучении [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2012. – № 12. – С. 499–500. – URL: https://moluch.ru/archive/47/5841 (дата обращения: 23.03.2020).
8. Плотников П. В. Коучинг и перспективы его использования в современном высшем образовании // Теория и практика сервиса: экономика, социальная сфера, технологии. – 2018. – № 4. – С. 45–48.
9. Стукалова О. В., Жгенти И. В. Особенности становления российского профессионального образования в сфере культуры в сфере культуры и искусства в начале XXI века // Педагогика искусства. – 2015. – № 1. – С. 318–323.
10. Шакирова З. Х., Ахметшин Д. А. SMART системы в сфере высшего образования [Электронный ресурс] // Современные исследования и инновации. – 2015. – № 7, ч. 2. – URL: http://web.snauka.ru/issues/2015/07/56409.
11. Ясвин В. А. Образовательная среда: от моделирования к проектированию. – М.: Смысл, 2001. – 365 с.
12. International University Global Coaching [Электронный ресурс]: офиц. сайт. – URL: https://coachuniver.ru/kompetencii-koucha-icf.

References

1. Amonashvili Sh.A. *Razmyshleniya o gumannoy pedagogike [Reflections on Humane Pedagogy]*. Moscow, Publishing house of Shalva Amonoshvili Publ., 2001. 464 p. (In Russ.).
2. Atkinson M., Chois Rae T. *Dostizhenie tseley. Poshagovaya Sistema [Achievement of objectives. Step-by-step system]*. Moscow, Alpina Publisher, 2019. 288 p. (In Russ.).
3. Vygotskiy L.S. *Pedagogicheskaya psikhologiya [Pedagogical psychology]*. Moscow, AST Publ., 2008. 671 p. (In Russ.).
4. Gallwey W. Timothy. *Rabota kak vnutrennyaya igra: Fokus, obuchenie, dovol'stvie i mobil'nost' na rabochem meste [The Inner Game of Work: Focus, Learning, Pleasure, and Mobility in the Workplace]*. Moscow, Alpina Business Books Publ., 2005. 252 p. (In Russ.).
5. Kurenkova E.A. Kouching kak instrument realizatsii aksiologicheskogo podkhoda v obrazovanii [Coaching as a tool for the implementation of the axiological approach in education]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Pedagogika. Psikhologiya. Sotsiokinetika" [Bulletin of the Kostroma State University. Series "Pedagogy. Psychology. Sociokinetics"]*, 2017, no. 3, vol. 23, pp. 11-12. (In Russ.).
6. Model' GROW: metod nastavnichestva [The GROW model: a mentoring method]. *HR-portal*. (In Russ.). Available at: https://hr-portal.ru/story/model-grow-metod-nastavnichestva.
7. Okulovskiy O.I. Kompetentsii i kompetentnostnyy podkhod v obuchenii [Competence and competence approach in training]. *Molodoy uchenyy [Young Scientist]*, 2012, no. 12, pp. 499-500. (In Russ.). Available at: https://moluch.ru/archive/47/5841 (accessed 23.03.2020).
8. Plotnikov P.V. Kouching i perspektivy ego ispol'zovaniya v sovremennom vysshem obrazovanii [Coaching and prospects of its use in modern higher education]. *Teoriya i praktika servisa: ekonomika, sotsial'naya sfera, tekhnologii [Theory and practice of service: the economy, social sphere, technologies]*, 2018, no. 4, pp. 45-48. (In Russ.).
9. Stukalova O.V., Zhgenti I.V. Osobennosti stanovleniya rossiyskogo professional'nogo obrazovaniya v sfere kul'tury i iskusstva v nachale XXI veka [Features of the formation of Russian professional education in the field of culture in the field of culture and art at the beginning of the XXI century]. *Pedagogika iskusstva [Pedagogy of Art Magazine]*, 2015, no. 1, pp. 318-323. (In Russ.).

10. Shakirova Z.Kh., Akhmetshin D.A. SMART sistemy v sfere vysshego obrazovaniya [SMART systems in the field of higher education]. *Sovremennye issledovaniya i innovatsii [Modern research and innovations]*, 2015, no. 7, part 2. (In Russ.). Available at: http://web.snauka.ru/issues/2015/07/56409.
11. Yasvin V.A. *Obrazovatel'naya sreda: ot modelirovaniya k proektirovaniyu [Educational environment: from modeling to design]*. Moscow, Smysl Publ., 2001. 365 p. (In Russ.).
12. *International University Global Coaching: official website*. (In Russ, in Engl.). Available at: https://coachuniver.ru/kompetencii-koucha-icf.

УДК 378;37.014.242

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ СОВМЕСТНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ В ОБЛАСТИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА МЕЖДУ ЧАНЧУНЬСКИМ ПЕДАГОГИЧЕСКИМ УНИВЕРСИТЕТОМ И КЕМЕРОВСКИМ ГОСУДАРСТВЕННЫМ ИНСТИТУТОМ КУЛЬТУРЫ

Казарин Сергей Николаевич, доцент, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sergkzrn@gmail.com

Казарина Татьяна Юрьевна, доцент, доцент кафедры дизайна, декан факультета визуальных искусств, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatkazarina@gmail.com

Актуальные проблемы в реализации образовательных моделей в первые десятилетия XXI века между Россией и Китаем связаны с укреплением сотрудничества двух стран и концепцией открытости в сфере культуры и образования. Данные процессы стали возможными благодаря нормативно-правовым основам, закрепленным в законодательных документах двух стран, и открывают широкие перспективы для осуществления совместной образовательной деятельности на основе договора о сотрудничестве между вузами России и Китая.

Целью статьи является изучение опыта в реализации совместной основной профессиональной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн» (уровень бакалавриата) между институтом искусств Чанчуньского педагогического университета (Китайская Народная Республика, провинция Цзилинь) и факультетом визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры (Российская Федерация). В исследовании использовались следующие методы: метод сравнительного анализа для выявления специфики высшего образования в России и Китае; метод структурно-организационного анализа для определения составных элементов подсистем образования двух стран; метод системного анализа при изучении специфических особенностей систем образования в России и Китае.

Рассмотрены организационные и содержательные аспекты этапов реализации совместной образовательной программы бакалавриата по направлению подготовки «Дизайн», профиль «Графический дизайн». Выделены этапы реализации совместной образовательной программы – подготовительный и основной. Дана характеристика совместной образовательной программы на разных этапах ее реализации. Выявлены элементы специфики в реализации совместной образовательной программы между двумя вузами России и Китая: выбор оптимального формата для реализации совместной образовательной программы, позволяющего выполнять основную ее цель и осуществлять качественную подготовку дизайнеров; системный подход в реализации образовательной программы бакалавриата, позволяющий достичь баланса между традициями в обучении и включением инноваций в художественную подготовку современных дизайнеров; включение в проектную деятельность обучающихся содержательных аспектов, связанных с сохранением национальных традиций российской и китайской культуры.

Ключевые слова: высшее образование, художественное образование, дизайн-образование, совместная образовательная программа, бакалавриат, графический дизайн.

SPECIFICITY OF IMPLEMENTATION OF A JOINT EDUCATIONAL PROGRAM IN THE FIELD OF GRAPHIC DESIGN BETWEEN THE CHANGUNG PEDAGOGICAL UNIVERSITY AND THE KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE

Kazarin Sergey Nikolaevich, Associate Professor, Associate Professor of Design Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sergkzrn@gmail.com

Kazaryna Tatyana Yuryevna, Associate Professor, Associate Professor of Design Department, Dean of Visual Arts Faculty, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatkazarina@gmail.com

Actual problems in the implementation of educational models in the first decades of the 21st century between Russia and China are associated with the strengthening the cooperation between the two countries and the concept of openness in the field of culture and education. These processes became possible due to the regulatory framework enshrined in the legislative documents of the two countries, and provide many opportunities for joint educational activities on the basis of a cooperation agreement between universities in Russia and China.

The aim of the article is to study the experience in the implementation of a joint main professional educational program in the direction of training "Design" (Bachelor's level) between the Institute of Arts of Changchun Pedagogical University (People's Republic of China, Jilin Province) and Faculty of Visual Arts of Kemerovo State Institute of Culture (Russian Federation). The study used the following methods: the method of comparative analysis to identify the specifics of higher education in Russia and China; the method of structural and organizational analysis to identify the constituent elements of education subsystems in Russia and China; method of systems analysis in identifying the specific features of education systems in Russia and China.

The organizational and substantive aspects of the stages of implementation of the joint educational Bachelor program in the direction of training "Design," profile "Graphic design" are considered. The stages of implementation of a joint educational program – preparatory and basic – are highlighted. The characteristics of the joint educational program at different stages of its implementation are given. The elements of specificity identified in the implementation of a joint educational program between two universities in Russia and China: a selection of the optimal format for the implementation of a joint educational program, allows to fulfill its main goal and carry out high-quality training of designers; a systematic approach to the implementation of the undergraduate educational program that allows to achieve a balance between the traditions in teaching and inclusion of innovations in artistic training the modern designers; inclusion in the students' project activities of substantive aspects related to the preservation of national traditions of Russian and Chinese culture.

Keywords: higher education, art education, design education, joint educational program, bachelor's degree, graphic design.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-192-203

В первые десятилетия XXI века создаются благоприятные условия для взаимодействия системы образования России с системами образования других стран на основе равноправного и взаимовыгодного сотрудничества.

На это указывает ст. 105 (п. 5) Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» от 29 декабря 2012 года [14], в которой подтверждаются формы и направления международного сотрудничества образовательных организаций по пяти направлениям: «…разработка и реализация образовательных программ и научных программ в сфере образования совместно с международными или иностранными организациями; направление обучающихся, педагогических и научных работников российских организаций, осуществляющих образовательную деятельность, в иностранные образовательные организации>…

<в рамках международного академического обмена; проведение совместных научных исследований>… <совместное осуществление инновационной деятельности; участие в сетевой форме реализации образовательных программ; участие в деятельности международных организаций и проведении международных образовательных, научно-исследовательских и научно-технических проектов, конгрессов, симпозиумов, конференций, семинаров>… <на двусторонней и многосторонней основе» [14].

Данные положения Федерального закона в полной мере отражают те процессы, которые происходят в современном высшем образовании, включая гуманитарное образование, если это касается взаимодействия российских образовательных организаций с иностранными по вопросу реализации различных образовательных моделей.

В современных условиях в российских вузах реализация основных образовательных моделей с участием иностранных студентов проходит по пяти вариантам – внутренняя интернационализация, совместные образовательные программы, институциональное присутствие российских образовательных организаций за рубежом, онлайн-обучение, сетевое взаимодействие вузов. Разнообразие образовательных моделей заложено в основе Федерального закона «Об образовании» и апробировано в практике международного сотрудничества вузов России и зарубежья.

По мнению Г. А. Красновой, А. А. Байкова, Е. Я. Араповой, проводивших изучение и анализ всех видов образовательных моделей с участием иностранных студентов, наиболее востребованной в вузах России является модель реализации *совместных образовательных программ* (англ. – joint educational programs) – это основные образовательные программы высшего образования, которые реализуются двумя и более образовательными организациями (российскими и зарубежными), предполагают совместное участие в проектировании и реализации учебного плана. По результатам их успешного освоения обучающийся получает два (или более) документа об образовании. И самым важным для образовательных организаций является то, что реализация данной модели способствует достижению таких целевых показателей приоритетного проекта «Развитие экспортного потенциала российской системы образования», как «количество иностранных граждан, обучающихся по очной форме в российских образовательных организациях высшего образования», и «объемы внебюджетных средств, полученных от экспорта российского образования» [8].

Следует различать два основных вида совместных образовательных программ:

- *программы включенного обучения*: реализуются на всех уровнях подготовки (довузовская подготовка, бакалавриат, магистратура, аспирантура, программы повышения квалификации) на основе совместно разработанного вузами-партнерами учебного плана; предполагают неравноценные периоды обучения в вузах-партнерах, а также документы об образовании, полученные по итогам освоения образовательной программы;

- *программы двух дипломов* (англ. – double degree programs): реализуются на всех уровнях подготовки (довузовская подготовка, бакалавриат, магистратура, аспирантура, программы повышения квалификации) двумя и более образовательными организациями (российскими и зарубежными); по результатам их успешного освоения обучающийся получает два диплома о высшем образовании; направления подготовки, по которым присваиваются квалификации; могут совпадать или различаться в зависимости от структуры программы и положений двустороннего договора [8].

Современное развитие образования в России можно рассматривать через призму концепции «открытого образования», если это касается взаимодействия российских вузов с зарубежными вузами художественной направленности. Данную модель образования можно рассматривать как пространство открытости, которое предполагает реализацию таких принципов, как доступность знания, свобода перемещения, возможность самообразования, условия для творческого развития и др. Полноценная модель открытого образования достигается преодолением территориальных, институциональных, языковых барьеров в реализации образовательного процесса. Расширение внешних границ художественного и дизайн-образования делает необходимым его внутреннюю трансформацию и появление совместных образовательных программ с международной составляющей.

Наиболее перспективными партнерами вузов России в области реализации совместных образовательных программ, в том числе программ двух дипломов, являются вузы Китая. В последние десятилетия высшее образование России и Китая, включая и гуманитарное образование, плотно взаимодействуют. Это подтверждается тем, что количество вузов двух стран, находящихся в режиме постоянного сотрудничества по всем направлениям деятельности, возрастает с каждым годом. Это становится возможным благодаря политическому и экономическому сотрудничеству двух стран и проявлению принципа открытости в сфере культуры и образования.

Данные процессы нашли свое отражение и в согласованных двумя странами документах, определяющих среднесрочную перспективу до 2020 года в реализации направлений взаимодействия наших стран, и прежде всего, это «Меморандум о реализации Плана действий по развитию российско-китайского взаимодействия в гуманитарной сфере» [12]. Согласно данному документу, определены основные задачи международного сотрудничества в области образования, особое внимание с точки зрения исследуемой проблемы заслуживают следующие моменты: «…шире использовать накопленный положительный опыт в сфере подготовки национальных кадров для страны-партнера, осуществлять внедрение в учебный процесс передовых методов и современных технологий>… <поощрять стремление молодежи своих стран обучаться в учебных заведениях государства-партнера, содействовать ежегодному увеличению количественных показателей двусторонних академических обменов обучающимися и научно-педагогическими работниками>… <шире использовать в российско-китайском образовательном сотрудничестве возможности базовых центров по обменам студентами и школьниками, действующих в Китае в городах Харбин, Чанчунь и Далянь» [12].

Ли Сюй в исследовании государственной образовательной политики Китая обращает внимание на то, что «в китайской государственной системе высшего и среднего образования на ближайшую перспективу обозначены в числе важных задач следующие: устойчивое развитие доступного и качественного профессионального образования; планомерное повышение качества высшего образования, прежде всего, за счет усиления позиций академий, университетов и институтов высокого ранга и важнейших сфер и индустрий фундаментальных и прикладных научных знаний» [10, с. 137]. Кроме того, с 2017 года в Китае «началась реализация национального проекта “Двойной топ”, предполагающего создание университетов мирового уровня, проведение научных исследований и подготовку кадров с международными стандартами» [11, с. 10]. Данные процессы в развитии образования в Китайской Народной Республике являются основанием для осуществления международных образовательных обменов и сотрудничества в области образования между вузами России и Китая.

В ноябре 2020 года были закреплены позиции дальнейшего взаимодействия России и Китая, когда состоялось 21-е заседание Российско-Китайской комиссии по гуманитарному сотрудничеству, на котором были подведены итоги реализации Плана действий по развитию российско-китайского взаимодействия в гуманитарной сфере от 2012 года, произошел обмен мнениями о текущем состоянии и перспективах развития сотрудничества России и Китая по всем гуманитарным направлениям. По итогам были подписаны многочисленные документы, включая Программу сотрудничества между Министерством культуры Российской Федерации и Министерством культуры и туризма Китайской Народной Республики на 2020–2023 годы.

Таким образом, особое значение для вузов России и Китая имеет дальнейшее развитие процессов по реализации совместных образовательных программ по направлениям подготовки специалистов в области культуры и искусства. Данное взаимодействие влияет на становление и развитие профессионального художественного и дизайн-образования в Китае и на формирование системы художественной подготовки специалистов в области изобразительного искусства и дизайна. Тем более, что для Китая некоторые направления подготовки являются новыми и специалисты по ним востребованы на рынке труда. Особенно это касается специалистов в области дизайна и их повышенной востребованности во многих сферах производства в Китае. Поэтому

имеющийся многолетний опыт подготовки дизайнеров в вузах России анализируется и используется в вузах Китая.

Изучению различных аспектов данной проблемы посвящены работы ученых России и Китая: А. Р. Аликберовой [1], Ван Ли, И. И. Барановой [2], Г. Я. Гревцевой [4], Т. Л. Гурулевой [5], А. М. Гущина [6], Ло Ваньци, Е. Л. Болотовой [11], К. С. Шарова [16] и др.

Рассматривая данную проблему в контексте взаимодействия конкретных вузов, следует отметить многолетний опыт в реализации совместной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн» (уровень бакалавриата) между факультетом визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры (Российская Федерация) и институтом искусств Чанчуньского педагогического университета (Китайская Народная Республика, провинция Цзилинь). Кадровый, научно-творческий, материально-технический потенциал Кемеровского государственного института культуры в полной мере отвечает вызовам современности, соответствует готовности к полноценным партнерским отношениям в реализации стратегического взаимодействия России и Китая в сфере образования, науки, культуры и искусства [9, с. 39]. Поэтому реализация совместной образовательной программы в области графического дизайна между двумя вузами России и Китая – это фактически новая образовательная парадигма, в которой действует принцип равноправной организации образовательного процесса в формате, определяемом договором о сотрудничестве между образовательными организациями высшего образования.

Основная цель совместной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн» в КемГИК определена таким образом, что в ней заключены комплексные задачи современного дизайн-образования: подготовка высококвалифицированных кадров международного уровня в сфере графического дизайна, формирование профессиональной культуры дизайнера на основе развития концептуально-образного мышления и художественно-творческих способностей, способного проектировать эстетически выразительные комплексы предметно-пространственной среды и системы визуальной коммуникации, осознающего социальную значимость профессии, владеющего русским языком, обладающего высоким духовно-нравственным уровнем, способного к успешной профессиональной деятельности в сфере культуры и искусства в условиях конкуренции на рынке труда.

Следует отметить, что реализация совместной образовательной программы по направлению «Дизайн» стала возможной на основе заключения следующих документов:

- соглашения между Министерством образования и науки РФ и Министерством образования КНР о сотрудничестве в области образования (от 09.11.2006);

- договора между Кемеровским государственным университетом культуры и искусств (официальное наименование вуза в тот период) и Чанчуньским педагогическим университетом (КНР) (от 2011 года);

- договора о реализации совместных образовательных программ между Чанчуньским педагогическим университетом (г. Чанчунь, КНР) и федеральным государственным бюджетным образовательным учреждением высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ) (от 2016 года);

- дополнительных соглашений № 1–3 к договору «О реализации совместной образовательной программы между Чанчуньским педагогическим университетом (г. Чанчунь, КНР) и федеральным государственным бюджетным образовательным учреждением высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ) (от 2016, 2017 годов).

В соответствии с договором обучение китайских студентов в рамках совместной образовательной программы состоит из двух этапов, равных двум академическим годам каждый, в формате «2+2»: реализация образовательной программы на первом этапе (1-й и 2-й курсы) осуществляется на базе института искусств Чанчуньского педагогического университета (ЧПУ), на втором этапе (3-й и 4-й курсы) – на базе факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры (КемГИК).

Следует отметить, что китайские студенты предпочитают получать высшее образование в России по программам бакалавриата, что сви-

детельствует о востребованности у китайской молодежи именно данного уровня образовательных программ. Это связано с тем, что система реализации программ бакалавриата в России и Китае в большей степени имеют совпадение по структурным и содержательным аспектам, и это позволяет в меньшей степени корректировать сопутствующую учебному процессу документацию.

Подготовка к реализации совместной основной профессиональной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн» (уровень бакалавриата) между ЧПУ и КемГИК проводилась в несколько этапов:

1. *Подготовительный этап* – с 2009 по 2014 год;

2. *Основной этап* – с 2015 года и по настоящее время.

Основные позиции подготовительного этапа были сопряжены с нормативно-организационными процессами, связанными с подписанием договоров о сотрудничестве, с разработкой учебно-нормативной и учебно-методической документации:

- договор о реализации совместных образовательных программ между Чанчуньским педагогическим университетом (г. Чанчунь, КНР) и федеральным государственным бюджетным образовательным учреждением высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, РФ);

- разработка Положения «Об обучении иностранных граждан в КемГИК по программам высшего образования»;

- разработка совместной основной профессиональной образовательной программы высшего образования по направлению подготовки «Дизайн», профиль «Графический дизайн». Трудоемкость освоения обучающимися совместной образовательной программы – 240 зачетных единиц за весь период обучения в соответствии с ФГОС ВО по данному направлению подготовки, включает все виды аудиторной и самостоятельной работы, практики и время, отводимое на контроль качества освоения обучающимися;

- утверждение учебных планов;

- разработка рабочих учебных программ, фондов оценочных средств по дисциплинам, практикам и т. д.

Подготовительный этап был достаточно длительным по срокам (около 5 лет) и связан не только с разработкой и утверждением учебно-нормативной и учебно-методической документации, но и с реализацией научно-творческих проектов в области визуальных искусств, позволивших обменяться опытом работы двум вузам, познакомиться с культурой стран и регионов местонахождения вузов, а также определить план дальнейшего взаимодействия. Наиболее значимыми проектами с точки зрения укрепления межкультурных связей двух вузов, которые проходили и проходят ежегодно и охватывают большое количество участников (до 2000 человек), следует отметить: Международный студенческий фестиваль искусств «Кузбасс – Цзилинь: диалог культур» (ноябрь, 2010, Кемерово), Второй международный фестиваль-конкурс «С любовью к городу» (июнь, 2013, Кемерово). Завершением подготовительного этапа к реализации совместной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн» стало проведение ее презентации для студентов и преподавателей института искусств Чанчуньского педагогического университета в рамках IV Международного Китайско-Российского фестиваля искусств (2014, Чанчунь, КНР).

На основном этапе реализации совместной образовательной программы эта традиция была продолжена, и научно-творческие проекты стали более масштабными: Международный круглый стол «СМИ и общественная дипломатия» в рамках Международного научно-творческого форума «Россия – Китай: медиасфера как социальная основа двухстороннего сотрудничества» (июнь, 2017, Кемерово), Международный творческий форум «Созвучие искусств в различных кругозорах» (июль, 2017, Чанчунь, КНР), Международный фестиваль-конкурс «Арт Проспект» (2017, 2019, Чанчунь, КНР – Кемерово, РФ), Международный творческий фестиваль «Russian Master Workshop in Visual Design» (октябрь, 2019, Чанчунь, КНР) и др. Положительные результаты в реализации культурно-образовательной модели взаимодействия двух вузов были представлены в 2017 году на II Международной научно-практической конференции «Россия и Китай»: на пути укрепления двустороннего сотрудничества», проходившей в г. Новосибирске [7].

Следует отметить, что при разработке содержания совместных образовательных программ было выявлено единообразие образовательных структур, в том числе и сегментов системы вузовской подготовки, и в то же время обнаружены определенные различия в традициях системы художественного и дизайн-образования России и Китая.

Сравнительный анализ подготовки специалистов по направлениям подготовки в области искусств в России и Китае показывает, что именно уровень подготовки бакалавров содержит наибольшие совпадения по основным организационным аспектам: по срокам и форме обучения – 4 года, очная форма; по структуре учебных планов – базовая и вариативная часть / обязательные дисциплины и дисциплины по выбору. После согласования выработаны общие требования к зачислению китайских студентов ЧПУ на совместную образовательную программу в КемГИК. Так, для зачисления участник совместной образовательной программы предоставляет в КемГИК следующие документы: а) оригиналы и копии документов, удостоверяющих его личность и гражданство; б) нотариально заверенный перевод документа КНР об образовании; в) академическую справку, содержащую сведения об изученных по совместной образовательной программе дисциплинах с указанием количества часов и полученных баллов. Прием абитуриентов на совместную образовательную программу входит в общий план и систему приема абитуриентов и в вузе КНР: участник совместной образовательной программы имеет возможность поехать на обучение в КемГИК и получить документ о высшем образовании (диплом бакалавра); на обучение принимаются абитуриенты, закончившие полную среднюю школу Китая в текущем учебном году, участвовавшие в государственном едином вступительном экзамене и набравшие минимальное количество баллов для поступления на бакалавриат ЧПУ, отвечающие государственным требованиям приема абитуриентов и способные оплатить обучение [5]. Все эти организационные и содержательные аспекты не противоречат законодательству двух стран.

Вместе с тем отметим, что существуют отличия в системе высшего образования Китая и России, касающиеся важнейших содержательных элементов образовательного процесса: во-первых, в Китае используется только 100-балльная система оценивания, а в России – пятибалльная система; во-вторых, в России обычно проводят устные и письменные экзамены, а в Китае – только письменные [5; 11]. Но данные противоречия легко снимаются за счет продуманных процессов регулирования взаимодействия двух систем образования. Так, перевод 100-балльной в пятибалльную систему происходит через шкалу перерасчета, позволяющую производить сопряжение двух систем оценки качества подготовки. Что касается устных экзаменов в российском образовании, то адаптация к такой форме экзамена у китайских студентов происходит быстрее, как только исчезают языковые барьеры в результате активного изучения русского языка.

Но есть отличия в системе художественной подготовки специалистов в области изобразительного искусства и дизайна двух стран, связанные со спецификой содержания обучения. Они связаны, прежде всего, с базовыми основами методики обучения: так, российская система художественного образования основана на ведущем методе при подготовке специалистов в области изобразительного искусства – рисование с натуры, а при подготовке дизайнеров основой является ручное исполнение эскизных проектных материалов с последующим компьютерным моделированием. А китайская система художественного образования традиционно основывается на методе копирования образцов. Оба метода исторически складывались на протяжении многих столетий и имеют исторические основания, связанные с традициями национальных художественных школ России и Китая.

Данный опыт преподавания в китайских и российских художественных вузах представлен в научных трудах Юй Аньдун [17], Чжао Цзе [15], Вэй Хао [3], А. М. Савинова [13] и др.

Исследования китайских ученых (Юй Аньдун, Чжао Цзе, Вэй Хао) представляют собой сравнительный анализ системы художественного образования в Китае и России. Практически во всех исследованиях делается акцент на то, что предпочтительным является использование российской художественной системы, позволяющей достичь высоких результатов в подготовке специалистов в области пластических искусств и дизайна.

По мнению Юй Аньдун, очень важным для создания единого образовательного пространства в любой стране является сохранение и интеграция лучших образовательных традиций, существующих в этих странах. В последние годы важнейшей дисциплиной для обучения художников в Китае является «Академический рисунок», поэтому методика обучения рисунку китайских студентов основывается на традициях российской академической школы. Это стало возможным в результате академических обменов преподавателей двух стран и подготовки китайских специалистов в российских художественных вузах [17]. При этом методика обучения академической живописи китайских студентов опирается как на изучение традиционной китайской живописи (гохуа), и на это указывают исследования Чжао Цзе [15], так и на российские традиции освоения других живописных материалов (масло, темпера и т. д.). И следует обратить внимание, что шедевры китайского традиционного искусства и живописи находят отражение при подготовке дизайнеров в процессе изучения различных видов дизайна.

Система подготовки дизайнеров в Китае пока недостаточно изучена, так как дизайн-образование, как новый тип образования, проходит этап становления. Вместе с тем исследования уже начались и проходят этап осмысления основных категорий, теории и практики дизайна. Вэй Хао утверждает, что «для Китая и китайской системы образования в целом даже термин “дизайн” – понятие новое, причем настолько, что в китайском языке не существует устоявшегося термина, адекватного западному слову “дизайн”. Поэтому чаще всего пользуются составным термином из двух пар иероглифов, буквально означающих “художественное конструирование”, как это принято и в России» [3, с. 93]. Быстрое развитие экономики в начале XXI века оказало глубокое воздействие на процесс развития преподавания художественного конструирования и дизайна. И в настоящее время в Китае во всех художественных и педагогических вузах преподается дизайн, во многих многопрофильных университетах и институтах уже открыты и продолжают открываться факультеты художественного конструирования и дизайна. На сегодняшний день Китай занимает первое место в мире по масштабам преподавания дизайна в вузах. Согласно статистике, количество вузов Китая, где преподается дизайн, уже превысило 1000. Каждый год на эту специальность набирается более 100 000 студентов. Дизайн превратился в одну из самых востребованных художественных профессий в Китае [17].

Учитывая специфику и темпы развития дизайн-образования в Китае, а также необходимость достижения баланса в сохранении традиций и внедрения инноваций при реализации совместной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн», была проведена корректировка в процессах обучения по профессиональным дисциплинам учебного плана на базе двух вузов – Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) и Чанчуньского педагогического университета (ЧПУ). В целом совмещение специфических методов обучения представляется возможным и не противоречащим друг другу. Целью дизайнерского образования в обеих странах является обучение и воспитание таких специалистов, которые впоследствии смогут развивать национальный стиль искусства в сочетании с современными технологиями, представлять такой продукт, который будет интересен не только внутри страны, но и за ее пределами. Основным принципом обучения в России и в Китае является связь теории с практикой. Это позволяет избежать отрыва теоретического знания от его фактического применения, развивать в студентах творческие способности.

Основной этап реализации совместной образовательной программы начался еще с 2014 года, когда в институте искусств Чанчуньского педагогического университета по направлению подготовки «Дизайн» был осуществлен набор студентов в две группы по 100 человек. А с 2015 года и по настоящее время с китайскими студентами-дизайнерами непосредственно в Китайской Народной Республике Работают преподаватели кафедры дизайна КемГИК по дисциплинам: «Русский язык», «Академический рисунок», «Декоративная графика», «Декоративная живопись», «Цветоведение и колористика», «Шрифтовая графика», «Графический дизайн в рекламе» и др. Образовательный процесс на первом этапе (1–2-й курс) в Китае проходит с использовани-

ем работы переводчиков и двух языков общения – китайского и русского, а на втором этапе (3–4-й курс) в России – обучение только на русском языке, то есть русский язык для участников совместной образовательной программы является основным языком для коммуникации в образовательной, творческой, научной деятельности. Определенные трудности на учебных занятиях, связанные для преподавателей с объяснением, а для китайских студентов – с освоением сложных понятий, регулируются за счет максимального использования наглядных и практических методов обучения – демонстрации, иллюстрации, практического показа, видеометода.

В ходе реализации совместной основной профессиональной образовательной программы вузами утвержден учебный план, в который были введены учебные дисциплины в блоках «Базовая часть», «Вариативная часть», позволяющие минимизировать разницу в вузовской подготовке китайских и российских студентов-дизайнеров. Ведущей дисциплиной в совместной образовательной программе по направлению подготовки «Дизайн», профиль «Графический дизайн», формирующей профессиональные компетенции у будущих дизайнеров, является «Проектирование». Специфика, связанная с национальными традициями китайской культуры, находит отражение в дисциплинах учебного плана, которые реализуются на 1-м и 2-м курсах на базе института искусств Чанчуньского педагогического университета, а также на 3-м и 4-м курсах в разрабатываемых китайскими студентами художественно-творческих проектах (учебных, курсовых, выпускных квалификационных работах) в рамках дисциплин и практик, реализуемых на базе кафедры дизайна факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры. Трудности в проектировании различных объектов дизайна для китайских студентов связаны с компьютерным моделированием и освоением возможностей графических редакторов. И только поэтапное и пошаговое изучение инструментария специальных компьютерных программ позволяет решать проблемы профессиональной подготовки китайских студентов. Этому способствует и то, что для китайских студентов образование является особой ценностью, которая в конечном итоге поможет им определиться в жизни, поэтому они обладают определенными личностными качествами, помогающими в преодолении трудностей – трудолюбие, терпение, ответственность.

Особую роль в совместной образовательной программе играет учебная дисциплина «Русский язык», которая изучается в рамках базовой части. Для ее освоения студенту необходим базовый контент знаний, полученных при изучении русского языка в Чанчуньском педагогическом университете, включающий в себя представления об основных уровнях русского языка, специфике парадигматических и синтагматических отношений языковых единиц на каждом из них. Изучение русского языка в постоянном режиме, на протяжении всех четырех лет реализации совместной образовательной программы бакалавриата связано с тем, что все дисциплины на 3–4-м курсах в КемГИК изучаются только на русском языке. Даже согласно учебно-нормативной документации участник совместной образовательной программы имеет право продолжить обучение в КемГИК на 3–4-м курсах после завершения программы 1–2-го курса в ЧПУ при соблюдении следующих условий: изучение дисциплины «Русский язык как иностранный» в течение 1–2-го курсов обучения; получение не ниже 60 баллов по результатам тестирования по русскому языку после 2-го курса. Только снятие языковых барьеров позволяет углубленно изучать теорию и практику графического дизайна на 3-м и 4-м курсах. Наиболее важным на 4-м курсе является подготовка выпускной квалификационной работы (ВКР) и ее защита. В соответствии со стандартом выполнения ВКР в Кемеровском государственном институте культуры, тематика ВКР (дипломных проектов) китайских студентов предполагает соблюдение специфики традиций китайской и российской культуры.

Накопленный опыт реализации совместной образовательной программы в КемГИК позволяет обратиться к статистике и отметить, что количество китайских студентов, обучающихся на факультете визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры, в среднем составляет ежегодно более 30 человек в группах 3–4-го курсов. Это подчеркивает стабильный интерес к российскому дизайн-образованию, который поддерживается качеством подготовки дизайнеров. Осуществлено уже три выпуска китайских

студентов в Кемеровском государственном институте культуры – это 56 выпускников, получивших диплом «бакалавра» по направлению подготовки «Дизайн». О качестве получаемого в КемГИК образования говорит тот факт, что по окончании бакалавриата выпускники из КНР продолжают обучение в магистратуре по направлению подготовки «Дизайн» в КемГИК и других вузах России (Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург).

В ряде исследований ученых КемГИК показаны преимущества в обучении китайских студентов на определенных этапах реализации совместной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн» в Кемеровском государственном институте культуры: во-первых, это образовательные программы по востребованным специальностям; во-вторых, студенты получают образование по специальности, включая знание двух языков и владение ими в сфере своей специальности; в-третьих, это способствует развитию всех направлений деятельности вузов-партнеров [9, с. 39].

Таким образом, на основе вышесказанного, можно выделить основные моменты, связанные со спецификой реализации совместной основной профессиональной образовательной программы в области графического дизайна между Чанчуньским педагогическим университетом и Кемеровским государственным институтом культуры:

1. Выбор формата «2+2» для реализации совместной образовательной программы КемГИК и ЧПУ является наиболее оптимальным, так как позволяет выполнять основную цель (миссию) образовательной программы и осуществлять качественную подготовку дизайнеров, что подтверждается следующими позициями: а) уровень образования соответствует образовательным стандартам России и Китая; б) выпускники получают дипломы бакалавра об окончании высших учебных заведений России и Китая (по программе двух дипломов); в) выпускники используют возможность продолжения обучения по программам магистратуры по направлению подготовки «Дизайн» в вузах России и Китая; г) выпускники осуществляют профессиональную деятельность в качестве дизайнера и успешно конкурируют на рынке труда Китая.

2. Совместная образовательная программа предполагает освоение учебных дисциплин и практик, сохраняющих баланс в изучении национальных культур России и Китая, что особенно проявляется через проектную деятельность обучающихся при разработке различных объектов дизайна.

3. Реализация совместной образовательной программы позволяет достичь баланса между традициями и инновациями в профессиональной подготовке дизайнера: а) сохранение российских традиций академической художественной подготовки, которая является базовой основой для качественного проектирования объектов дизайна; б) активное освоение в процессе профессиональной подготовки компьютерного моделирования через изучение возможностей графических редакторов.

4. Реализация совместной образовательной программы предполагает активное участие китайских студентов в международных и всероссийских научно-практических конференциях, творческих фестивалях, конкурсах, выставках, социокультурных акциях региона и страны.

Кроме того, реализация совместной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн» в Кемеровском государственном институте культуры позволяет выделить риски для участников образовательного процесса, среди которых основными являются следующие: возникновение языковых барьеров, препятствующих качественной коммуникации по всем направлениям реализации совместной образовательной программы; появление объективных факторов, препятствующих динамичному и поступательному развитию совместной образовательной программы.

Литература

1. Аликберова А. Р. Российско-китайские отношения в сфере культуры и образования (1990-е–2000 годы): автореф. дис. … канд. ист. наук. – Казань, 2014. – 26 с.
2. Ван Ли, Баранова И. И. Особенности обучения студентов из КНР по совместным образовательным программам // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. – 2017. – Т. 8, № 4. – С. 108–117.

3. Вэй Хао. Подготовка художника-дизайнера в современном Китае: традиции и инновации: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2009. – 167 с.: ил.
4. Гревцева Г. Я. Сотрудничество России и Китая в сфере образования // Вестник ЮУрГУ. Сер. «Образование. Педагогические науки». – 2017. – Т. 9, № 2. – С. 43–52.
5. Гурулева Т. Л. Система образования в Китайской Народной Республике: структура и основные направления развития // Высшее образование в России. – 2017. – № 7 (214). – С. 152–164.
6. Гущина А. М. Сетевые партнерства как инструмент интернационализации вузов (на примере образовательного сотрудничества России и Китая) // Россия – Китай: стратегическое взаимодействие в XXI веке: мат-лы междунар. школы-семинара. – Новосибирск: НГТУ, 2015. – С. 5–8.
7. Казарина Т. Ю., Шорохова И. В. Кемерово – Чанчунь: культурно-образовательная модель взаимодействия вузов // Россия и Китай: на пути укрепления двустороннего сотрудничества: мат-лы II Междунар. науч.-практ. конф. (Новосибирск, 3–4 ноября 2017 года) / под ред. В. А. Гавриловой, И. Г. Хрипунова. – Новосибирск: НГТУ, 2017. – С. 202–205.
8. Краснова Г. А., Байков А. А., Арапова Е. Я. Модель экспорта образования: совместные образовательные программы [Электронный ресурс] // Аккредитация в образовании: информ.-аналит. журн. – 2018. – № 101. – URL: https://akvobr.ru/eksport_obrazovaniya_sovmestnye_obrazovatelnye_programmy.html (дата обращения: 02.12.2020).
9. Кудрина Е. Л., Шунков А. В., Пономарев В. Д. Россия – Китай: диалог культур, науки и образования // Вестн. КазГУКИ. – 2016. – № 1. – С. 34–39.
10. Ли Сюй. Эволюция принципа справедливости и его реализация в государственной образовательной политике Китая: дис. ... канд. полит. наук: 23.00.02; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. – М., 2015. – 188 с.
11. Ло Ваньци, Болотова Е. Л. Сравнение некоторых элементов системы образования в Китае и России // Наука и школа. – 2018. – № 1. – С. 9–13.
12. Меморандум о реализации Плана действий по развитию российско-китайского взаимодействия в гуманитарной сфере / Российско-китайская комиссия по гуманитарному сотрудничеству. – URL: http://docs.cntd.ru/document/499014828 (дата обращения: 08.07.2019).
13. Савинов А. М. Становление системы преподавания академического рисунка в контексте развития российского художественного образования // Вестн. МГУКИ. – 2011. – № 6 (44). – С. 135–140.
14. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». Гл. 14: Международное сотрудничество в сфере образования [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=330174&fld=134&dst=101376,0&rnd=0.11223549762232965#08022805995932385 (дата обращения: 26.07.2019).
15. Чжао Цзе. Методика обучения основам академической живописи студентов китайских профильных вузов: автореф. дис. … канд. пед. наук по специальности 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (изобразительное искусство)». – М., 2014. – 20 с.
16. Шаров К. С. Совершенствование системы образования в Китае в контексте социально-экономического развития страны // Образование в России: федер. справ. – М., 2013. – Т. 9.
17. Юй Аньдун. Традиции академического рисунка в художественно-педагогическом образовании России и Китая (сравнительный анализ): автореф. дис. … канд. пед. наук по специальности 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». – СПб., 2007. – 25 с.

References

1. Alikberova A.R. *Rossiysko-kitayskie otnosheniya v sfere kul'tury i obrazovaniya (1990-e–2000 gody): avtoref. dis. kand. ist. nauk [Russian-Chinese relations in the field of culture and education (1990s-2000s). Author abstract diss. PhD in history]*. Kazan, 2014. 26 p. (In Russ.).
2. Van Li, Baranova I.I. Osobennosti obucheniya studentov iz KNR po sovmestnym obrazovatel'nym programmam [Features of teaching students from the PRC in joint educational programs]. *Nauchno-tekhnicheskie vedomosti SPbGPU. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki [Scientific and technical statements of SPbSPU. Humanities and social sciences]*, 2017, vol. 8, no. 4, pp. 108-117. (In Russ.).
3. Vej Hao. *Podgotovka khudozhnika-dizaynera v sovremennom Kitae: traditsii i innovatsii [Training of an artist-designer in modern China: tradition and innovation*. *Diss. PhD in pedagogy]*. St. Petersburg, 2009. 167 p. (In Russ.).

4. Grevtseva G.Ya. Sotrudnichestvo Rossii i Kitaya v sfere obrazovaniya [Cooperation between Russia and China in the field of education]. *Vestnik YUUrGU. Seriya «Obrazovanie. Pedagogicheskie nauki» [Bulletin of SUSU. Series "Education. Pedagogical Sciences"]*, 2017, vol. 9, no. 2, pp. 43-52. (In Russ.).
5. Guruleva T.L. Sistema obrazovaniya v Kitayskoy Narodnoy Respublike: struktura i osnovnye napravleniya razvitiya [The education system in the People's Republic of China: structure and main directions of development]. *Vysshee obrazovanie v Rossii [Higher education in Russia]*, 2017, no. 7 (214), pp. 152-164. (In Russ.).
6. Gushchina A.M. Setevye partnerstva kak instrument internatsionalizatsii vuzov (na primere obrazovatel'nogo sotrudnichestva Rossii i Kitaya) [Network partnerships as a tool for the internationalization of universities (on the example of educational cooperation between Russia and China)]. *Rossiya – Kitay: strategicheskoe vzaimodeystvie v XXI veke: materialy mezhdunarodnoy shkoly-seminara [Russia – China: strategic interaction in the XXI century: materials of the international school-seminar]*. Novosibirsk, NGTU Publ., 2015, pp. 5-8. (In Russ.).
7. Kazarina T.Yu., Shorokhova I.V. Kemerovo – Chanchun: kul'turno-obrazovatel'naya model' vzaimodeystviya vuzov [Kemerovo – Changchun: a cultural and educational model of interaction between universities]. *Rossiya i Kitay: na puti ukrepleniya dvustoronnego sotrudnichestva: materialy II mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Russia and China: towards strengthening bilateral cooperation: materials of the II International Scientific and Practical Conference (Novosibirsk, November 3-4, 2017 goda)]*. Ed. V.A. Gavrilova, I.G. Khripunova. Novosibirsk, NSTU Publ., 2017, pp. 202-205. (In Russ.).
8. Krasnova G.A., Baykov A.A., Arapova E.Ya. Model' eksporta obrazovaniya: sovmestnye obrazovatel'nye programmy [Education export model: joint educational programs]. *Akkreditatsiya v obrazovanii: informatsionno-analiticheskiy zhurnal [Accreditation in education: information and analytical journal]*, 2018, no. 101. (In Russ.). Available at: (accessed 02.12.2020).
9. Kudrina E.L., Shunkov A.V., Ponomarev V.D. Rossiya – Kitay: dialog kul'tur, nauki i obrazovaniya [Russia-China: Dialogue of Cultures, Science and Education]. *Vestnik KazGUKI [Bulletin of KazGUKI]*, 2016, no. 1, pp. 34-39. (In Russ.).
10. Li Syuj. *Evolyutsiya printsipa spravedlivosti i ego realizatsiya v gosudarstvennoy obrazovatel'noy politike Kitaya: dis. ... kand. politicheskikh nauk [The Evolution of the Principle of Justice and Its Implementation in China's Public Education Policy]*. Moscow, 2015. 188 p. (In Russ.).
11. Lo Vantsi, Bolotova E.L. Sravnenie nekotorykh elementov sistemy obrazovaniya v Kitae i Rossii [Comparison of some elements of the education system in China and Russia]. *Nauka i shkola [Science and school]*, 2018, no. 1, pp. 9-13. (In Russ.).
12. Memorandum o realizatsii Plana deystviy po razvitiyu rossiysko-kitayskogo vzaimodeystviya v gumanitarnoy sfere [Memorandum on the implementation of the Action Plan for the development of Russian-Chinese cooperation in the humanitarian sphere]. *Rossiysko-kitayskaya komissiya po gumanitarnomu sotrudnichestvu [Russian-Chinese Commission on Humanitarian Cooperation]*. (In Russ.). Availale at: http://docs.cntd.ru/document/499014828 (accessed 08.07.2019).
13. Savinov A.M. Stanovlenie sistemy prepodavaniya akademicheskogo risunka v kontekste razvitiya rossiyskogo khudozhestvennogo obrazovaniya [Formation of the system of teaching academic drawing in the context of the development of Russian art education]. *Vestnik MGUKI [Vestnik MGUKI]*, 2011, no. 6 (44), pp. 135-140. (In Russ.).
14. *Federal'nyy zakon ot 29.12.2012 № 273-FZ «Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii». Gl. 14: Mezhdunarodnoe sotrudnichestvo v sfere obrazovaniya [Federal Law of December 29, 2012 No. 273-FZ "On Education in the Russian Federation". Ch. 14: International cooperation in education]*. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=330174&fld=134&dst=101376,0&rnd=0.11223549762232965#08022805995932385 (accessed 26.07.2019).
15. Chzhao Cze. *Metodika obucheniya osnovam akademicheskoy zhivopisi studentov kitayskikh profil'nykh vuzov: avtoreferat dis. ... kand. ped. nauk [Methods of teaching the basics of academic painting for students of Chinese specialized universities. Author abstract diss. PhD in pedagogy]*. Moscow, 2014. 20 p. (In Russ.).
16. Sharov K.S. Sovershenstvovanie sistemy obrazovaniya v Kitae v kontekste sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya strany [Improving the education system in China in the context of the country's socio-economic development]. *Obrazovanie v Rossii: federal'nyy spravochnik [Education in Russia: federal reference boo]*. Moscow, 2013, vol. 9. (In Russ.).
17. Yuj Andun. *Traditsii akademicheskogo risunka v khudozhestvenno-pedagogicheskom obrazovanii Rossii i Kitaya (sravnitel'nyy analiz): avtoreferat dis. ... kand. ped. nauk [Traditions of Academic Drawing in Art and Pedagogical Education in Russia and China (Comparative Analysis). Author abstract. diss. PhD in pedagogy]*. St. Peterburg, 2007. 25 p. (In Russ.).

УДК 378.147:372.881.161.1

СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГИИ В ДИСТАНЦИОННОМ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК НЕРОДНОМУ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С СЕРБСКИМИ СТУДЕНТАМИ, ИЗУЧАЮЩИМИ РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРУ НА ФИЛОСОФСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ В НИШЕ)

Трапезникова Ольга Александровна, кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра литературы, русского и иностранных языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ), лектор русского языка на Философском факультете Университета в Нише (г. Ниш, Республика Сербия). E-mail: trapeznikova-olg@mail.ru

Настоящая статья посвящена анализу современных интернет-технологий, использующихся в обучении русскому языку как неродному, выявлению возможностей их применения в дистанционной работе с сербскими студентами. Новый формат учебного процесса, в котором на первый план выходит самостоятельная работа студентов, определяет необходимость смены традиционных форм и методов организации занятия и включения качественных цифровых материалов, соответствующих уровню подготовки обучающихся и их интересам. Этим обусловлена актуальность данного исследования, его практическое и методическое значение. Работа вносит научный вклад в разработку методики дистанционного обучения русскому языку как инославянскому. С учетом специфики работы в славянской аудитории выделены наиболее эффективные способы организации онлайн-занятий, а также дополнительные обучающие, контролирующие и мотивационные средства, призванные интенсифицировать учебную деятельность студентов. В связи с тем, что большинство доступных электронных образовательных ресурсов не учитывает особенностей обучения русскому языку носителей других славянских языков, в организации онлайн-занятий с сербскими студентами целесообразно использовать уже апробированные материалы в новом, цифровом, формате, то есть собственные «рабочие листы», разработать которые можно с помощью различных сервисов, среди которых выделяются прежде всего инструменты TeacherMade. TeacherMade подходит для отработки навыков во всех видах речевой деятельности. Дополнительные интерактивные упражнения, незаменимые на начальном этапе освоения неродного языка и направленные на проработку так называемых «слабых мест», образовательные квесты и другие игры разной степени сложности также разрабатываются с помощью специализированных программ-конструкторов. Высоким обучающим потенциалом на продвинутом этапе обладают русские подкасты, стимулирующие интерес и мотивирующие студентов к дальнейшему освоению языка.

Ключевые слова: интернет-технологии, дистанционное обучение, русский язык как иностранный, виды речевой деятельности, мультимодальный ресурс.

MODERN INTERNET TECHNOLOGIES IN DISTANCE LEARNING THE RUSSIAN LANGUAGE AS NON-NATIVE (FROM THE EXPERIENCE OF WORKING WITH SERBIAN STUDENTS, STUDYING THE RUSSIAN LANGUAGE AND LITERATURE AT THE FACULTY OF PHILOSOPHY IN NIS)

Trapeznikova Olga Aleksandrovna, PhD of Philology, Sr Instructor, Department of Literature, Russian and Foreign Languages, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation), Russian Language Lector at Faculty of Philosophy, University of Nis (Nis, Republic of Serbia). E-mail: trapeznikova-olg@mail.ru

The paper examines modern internet technologies and possibilities of their use in distance learning Russian as a foreign language. Full or partial transition of all educational institutions to distance learning makes a thorough study of available digital resources necessary, as well as identification of the most effective ways of presenting the material and assessing the results of students' educational activities, which determines the relevance of this work, and its practical and methodological significance. The paper makes a scientific contribution to the development of distance learning for Russian as a second Slavic language. Most of the currently available electronic educational resources, designed for teaching Russian as a foreign language, do not take into account the specifics of working in a non-native Slavic audience, i. e. with the speakers of closely related languages. In this regard, it becomes necessary to develop our own digital resources, based on already approved materials. The possibilities of creating so-called "worksheets" are provided by various services: Google Slides, TeacherMade, Wizer. Me, etc. TeacherMade and Wizer. Me are leading in the number of available tools. Wizer. Me has advanced features, many of which are, however, available only after payment. In addition, registration of each student is required to access the materials. Registration is not required to work with TeacherMade worksheets, which makes it easier for students to access them. In addition, a significant number of tools allow the teacher to use this service in remote work on an ongoing basis. Thanks to the ability to track student learning results, including their activity during class and the correctness of writing assignments, TeacherMade is suitable for practicing skills in all types of speech activity. At the initial stage of mastering a non-native language, online classes can be supplemented with interactive exercises, developed with the help of various test design programs, the tools of which allow you to create resources not only of an evaluative and controlling nature, but also to motivate students for further language learning. Podcasts in Russian language can also have a high educational and motivational potential. It is advisable to use this resource at an advanced stage as a source of authentic sound of speech. Gamification and gaming form of work have a special place in teaching a non-native language. Modern Internet technologies allow you to create a variety of games and educational quests of different topics and degrees of difficulty.

Keywords: Internet technologies, distance learning, Russian as a foreign language, types of speech activity, multimodal resource.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-204-212

В современных условиях, когда большинство образовательных учреждений перешло на дистанционную форму работы, анализ различных приемов организации такой работы, выявление наиболее эффективных способов презентации материала и оценки качества подготовки студентов, без сомнения, выходят на первый план и становятся одной из актуальных задач преподавателя. Трудоемкость этой задачи усугубляется многочисленностью и разнообразием доступных на сегодняшний день интернет-ресурсов, простой мониторинг которых требует немалых временных затрат, не говоря уже о методической обработке материала. В связи с этим предлагаемый обзор и анализ различных интернет-технологий, апробированных в работе с сербскими студентами, изучающими русский язык и литературу, имеет практическое и методическое значение.

Интернет-технологии, по определению исследователей, – это «автоматизированная среда получения, обработки, хранения, передачи и использования знаний в виде информации и их воздействия на объект, реализуемая в сети Интернет, включающая машинный и человеческий (социальный) элементы» [1, с. 10].

Вопросам использования интернет-технологий в сфере образования посвящены работы И. Н. Голицыной, Ю. В. Зимониной, В. Ильина, А. Каптерева, Е. С. Полат, П. В. Сысоева, А. О. Трубакова и др. О роли и возможностях данных технологий в обучении иностранным языкам пишут И. К. Бекасов, Т. А. Болдова, Е. В. Воевода, Н. В. Карева, А. К. Купцова, А. В. Переверзев, Т. Н. Таранова и др.

Бесспорно, интернет-технологии предоставляют широкие возможности для изучения иностранных языков и осуществления межкультурной коммуникации, чему способствуют разнообразные наглядные средства, аудио- и видеоматериалы, обмен сообщениями с помощью электронной

почты и других мессенджеров, общение в блогах, видеоконференции и т. д. Все эти ресурсы активно используются в дистанционном обучении, развивая и расширяя его возможности.

Благодаря интернет-технологиям разработано огромное количество цифровых (электронных) образовательных ресурсов, характеризующихся мультимодальностью, то есть сочетанием различных модусов предоставления информации (речь, письмо, изображение, видеоряд) и каналов ее восприятия. Мультимодальный текст, или текст-изображение, «становится одним из важнейших инструментов репрезентации знания в современном образовании» и, «безусловно, оказывает влияние на качество восприятия материала и, как результат, на процесс концептуализации, на формирование знаний обучающихся» [2, с. 339, 343]. Особое внимание при этом исследователи уделяют необходимости развития у обучающихся навыков чтения и понимания таких мультимодальных текстов, то есть медиакомпетентности или визуальной грамотности [2, с. 343–344]. В связи с этим ряд исследователей вводит в научный оборот понятие «новой грамотности», включающее, помимо умения читать и писать, дополнительные знания и навыки, связанные с развитием цифровой техники и компьютерных технологий [8]. Применительно к изучению иностранного языка «новая грамотность» предполагает не только лингвистический аспект, но и способность воспринимать и воспроизводить информацию в различных форматах (текстовом, аудиовизуальном), в том числе в цифровой среде.

Мультимодальные ресурсы широко используются при обучении всем видам речевой деятельности на иностранном языке, однако их эффективность в развитии навыков в том или ином виде этой деятельности различается, особенно если обучение осуществляется самостоятельно, без поддержки преподавателя. Наиболее эффективны они в формировании и развитии навыков понимания иноязычной речи на слух (то есть в практике аудирования) и в процессе чтения. Продуктивные же виды речевой деятельности (говорение и особенно письмо) активизируются в меньшей степени. При этом навыки говорения развиваются главным образом в монологической речи, поскольку диалогическая речь возможна только при наличии реального собеседника. В связи с этим виды речевой деятельности, предполагающие использование устной речи, полноценно могут быть реализованы лишь в условиях непосредственного общения, в процессе которого коммуниканты пользуются ими попеременно.

По известным причинам реальное общение в учебном процессе сменилось виртуальным. Несмотря на наличие ряда специфических черт (опосредованность компьютером или другими техническими средствами, более свободные нормы взаимодействия, расширение границ коммуникации и др.), виртуальное общение – это один из видов коммуникации, характеризующийся полифункциональностью. Различают устную и письменную коммуникацию, синхронную и асинхронную [5, с. 204]. Безусловно, в дистанционном обучении ключевую роль играют именно синхронные устные формы взаимодействия, то есть онлайн-занятия с преподавателем, позволяющие обучающимся выйти за пределы лексико-грамматических упражнений в речь, стать непосредственными участниками коммуникативной ситуации.

Благодаря современным телекоммуникационным средствам взаимодействие субъектов общения (обучающихся и преподавателя) осуществляется в режиме реального времени, виртуально создаются различные коммуникативные ситуации, стимулирующие спонтанность речи на неродном языке и способствующие расширению лексического запаса обучающихся. Однако при всей близости к условиям «привычного» обучения, онлайн-занятия существенно отличаются от традиционных форм организации учебного процесса.

В ходе традиционного занятия преподаватель всегда может увидеть работу каждого обучающегося, оценить его умения и навыки во всех видах речевой деятельности, как рецептивных (чтение, аудирование), так и продуктивных (письмо, говорение). При работе с группой в дистанционном формате эти возможности несколько ограничены.

Используя доступные мультипрограммы и учебники, преподаватель направляет обучающегося, поясняет те или иные языковые явления, комментирует и поправляет ответы, стимулирует диалогическую и монологическую речь на неродном языке. При этом письменной речи внимание уделяется незначительное или же не уделяется совсем. Справедливости ради стоит отметить, что и на традиционных занятиях письменной речи

обычно отводится меньше времени, чем устной. Однако причины этого в дистанционной работе имеют несколько иной характер и обусловлены, во-первых, отсутствием возможности использовать письменные буквы (кроме разве что на интерактивной доске, однако данный сервис требует наличия определенных навыков как у педагога, так и у обучающихся), во-вторых, опорой на программы, осуществляющие автоматическую проверку правописания. Последние, однако, находят только самые распространенные ошибки, а иногда выделяют как ошибочные случаи, которые таковыми не являются, пропускают омонимы и, главное, могут оказать отрицательное влияние на обучающегося, заставив его расслабиться и прекратить следить за грамотностью своих текстов.

В ходе онлайн-занятия преподаватель не имеет возможности отслеживать качество выполнения письменных заданий, особенно затруднена проверка, если задания выполняются на сайте источника. Преподаватель не видит допущенных обучающимся ошибок, среди которых встречаются не только типичные случаи, которые, как указано выше, могут быть исправлены автоматически, но и индивидуальные, также требующие коррекции.

С другой стороны, доступные мультимедийные ресурсы имеют определенные методические недостатки [9, с. 224] и далеко не всегда отвечают потребностям конкретной группы студентов. Особенно остро данная проблема стоит при изучении русского языка как инославянского (термин введен в научный оборот сербским славистом Боголюбом Станковичем [7]). Современные обучающие ресурсы рассчитаны прежде всего на носителей неславянских языков и часто не подходят для нашей аудитории либо по причине своей простоты, либо по причине несоответствия учебным задачам.

Одним из способов разрешения указанных проблем является использование уже апробированных материалов. В рамках предварительной работы нами были проанализированы возможности различных сервисов, в том числе интерактивных досок (Miro, Jamboard), позволяющих загружать различные документы и мультимедиа (на сайте Miro выбор инструментов значительно шире) и организовывать одновременную работу с ними обучающихся и преподавателя. Однако, несмотря на имеющиеся преимущества, данные сервисы не подходят для работы в группе, особенно численностью более 10 человек. Кроме того, для доступа к Miro необходима регистрация каждого обучающегося.

Наиболее эффективным решением является, на наш взгляд, самостоятельная подготовка цифровых материалов. На сегодняшний день имеется несколько сервисов, позволяющих создавать так называемые «рабочие листы»: Google Slides, TeacherMade, Wizer. Me и др., различающиеся главным образом набором инструментов. TeacherMade и Wizer. Me лидируют по количеству доступных инструментов. Однако расширенные возможности сервиса Wizer. Me в полном объеме доступны только после оплаты, кроме того, требуется регистрация каждого участника образовательного процесса.

В работе с сербскими студентами нами использовались инструменты TeacherMade. К преимуществам данного сервиса относятся: широкий выбор заданий (открытый ответ, выбор ответа(-ов), установление соответствий, графическое выделение ответов и др.), возможность работы с отдельными страницами документа, добавления изображений, аудио- и видеофайлов, записи собственных аудиоматериалов, автопроверка, комментирование ответов учащихся и др. Студентам не нужна регистрация на сайте, достаточно ввести имя и фамилию. В пользу использования данного сервиса свидетельствуют следующие факты:

– Используя имеющиеся в распоряжении материалы, преподаватель может создать собственный мультимедийный текст, соответствующий уровню языковой подготовки обучающихся и их интересам, а также поставленным учебным задачам и позволяющий активизировать необходимые виды речевой деятельности согласно логике занятия.

– Поскольку современные цифровые ресурсы, как уже отмечалось, в меньшей степени направлены на отработку навыков письма, данный недостаток может быть восполнен только при непосредственном участии преподавателя. Обучение письменной речи на неродном языке невозможно без формирования и развития орфографической компетенции, необходимой не только для осуществления учебных задач студента, но и его дальнейшей профессиональной деятельности.

В связи с этим на всех этапах обучения, в том числе на начальном, следует обращать внимание на качество письменных работ обучающихся. Сербские студенты часто смешивают буквы «ы» и «и», пропускают или, наоборот, вставляют лишний «ь» (реже «ъ»). Затруднения вызывает правописание удвоенных и непроизносимых согласных, безударных гласных и т. д. Указанный сервис позволяет не только видеть допущенные студентом ошибки, но и корректировать и комментировать их. При этом комментарии будут доступны только обучающемуся.

– Проверка студенческих работ может осуществляться автоматически (в той мере, в какой она задана самим преподавателем) и без использования дополнительных ресурсов (электронной почты и других мессенджеров). О результатах проверки студенты также могут быть оповещены автоматически. Как видим, данный сервис до некоторой степени уменьшает трудозатраты преподавателя и облегчает организационную работу студентов (нет необходимости в сканировании документов и последующей их отправке).

После онлайн-занятия преподаватель может оценить работу каждого обучающегося. Такая возможность позволяет проанализировать и само занятие, а также определить степень вовлеченности и заинтересованности студентов. Кроме того, если задание активно, студент может вернуться к нему в любое удобное время и продолжить работу самостоятельно.

В дистанционном обучении онлайн-занятия не являются единственным способом коммуникации со студентом и не решают всех задач образовательного процесса. Известно, что дистанционное образование – это, прежде всего, целенаправленная самостоятельная работа обучающегося. В связи с необходимостью мобилизовать студентов и интенсифицировать их самостоятельную работу, одновременно не перегружая их, требуются дополнительные интерактивные ресурсы: обучающие, мотивационные, оценивающие и контролирующие.

В обучении русскому языку как неродному к числу таких ресурсов могут быть отнесены программы-тренажёры, направленные на отработку тех или иных языковых навыков. Современные интернет-технологии, а именно специализированные программы-конструкторы, позволяют создавать собственные языковые тренажёры. Главным преимуществом их использования является возможность учета особенностей конкретной группы обучающихся и комбинирование заданий, направленных на предотвращение типичных ошибок и проработку так называемых «слабых мест».

Подобных программ на сегодняшний день имеется немало (Конструктор тестов, Online Test Pad, Мастер-Тест и др.). Благодаря возможности неоднократного выполнения, тест становится незаменимым средством закрепления определённых навыков. Кроме того, он выполняет оценивающую и контролирующую функции и позволяет увидеть динамику студенческой активности. Большинство таких программ по итогам тестирования выдаёт обучающемуся сертификат с указанием количества баллов и правильных ответов, что, конечно же, служит мотивационным фактором.

Классический вариант теста с выбором ответа в языковой подготовке по понятным причинам практически не используется. Главное место здесь занимают вопросы, требующие заполнения пропусков, то есть если речь идёт об отработке грамматических навыков, то нужно записать правильную форму слова, если задача – активизация лексики, то записать антонимы и синонимы к словам или понятие к приведённому определению и т. д. Кроме того, данную работу можно разнообразить аудиовизуальными средствами, развивая навыки аудирования: использовать видеофрагменты, песни, карты и картинки. Некоторые программы позволяют также создавать интерактивные диктанты для проверки знаний по орфографии. Можно перевести в такой электронный формат и традиционный урок учебника, добавив вопросы, предполагающие свободные ответы или прикрепление файлов, в том числе аудиозаписи студентов.

Данные тесты могут быть использованы и в традиционной аудиторной работе. Некоторые сервисы позволяют скачивать тесты в текстовом формате. Но даже если эта функция недоступна, то ссылка на тест может быть активизирована как на занятии, так и в процессе самостоятельной подготовки студента.

Широкий выбор интерактивных заданий предоставляет сервис Learning Apps. На основе готовых шаблонов преподаватель может создавать собственные упражнения различного типа: уста-

новление соответствий и последовательностей, викторины, кроссворды, ленты времени (англ. timeline), пазлы и другие задания игрового характера. Однако данный сервис не позволяет отслеживать результаты студенческой активности, в связи с чем он может быть использован только в качестве вспомогательного средства иллюстративно-развлекательного характера.

Как известно, игровые технологии имеют важное значение в изучении иностранного языка. Особое место среди них занимают квесты, получившие в последние годы широкое распространение в практике преподавания. Вопросам использования данной технологии в учебном процессе посвящены работы Я. С. Быховского, Н. А. Власовой, С. В. Еловской, Г. З. Ефимовой, М. Н. Кичеровой, Н. В. Матвеевой и др. По определению исследователей, образовательный квест – это проблемное задание с элементами сюжета и ролевой игры.

В работе с сербскими студентами данная технология использовалась нами в рамках курса по истории русского языка, предназначенного для студентов 3-го года обучения, уже освоивших сравнительную грамматику славянских языков. Русский и сербский, как и другие славянские языки, имеют общее происхождение, что проявляется в заметной близости их современных языковых систем. Но эта близость часто становится и причиной многих ошибок не только в области лексики из-за омонимии многих слов, но и в области грамматики. Именно для объяснения и предотвращения последних был разработан квест, цель которого состоит в выявлении основных отличий русского и сербского языков в склонении существительных и выяснении причин их возникновения.

Рассмотрим основные этапы работы над квестом и особенности использования данной технологии в рамках указанного курса.

1-й этап – создание проблемной ситуации и определение основных вопросов, на решение которых направлен квест. Решая подготовительные задачи, студент приходит к следующим выводам: 1) некоторые слова различаются в русском и сербском языках типом склонения; 2) слова одного типа склонения в ряде падежей имеют разные окончания. Таким образом, формулируются основные вопросы квеста.

2-й этап – моделирование сюжета. Поскольку ответы на указанные вопросы лежат в далёком прошлом, героем квеста становится легендарный персонаж приключенческих фильмов Индиана Джонса. Подобно известному киногерою, студент отправляется на поиски истины, преодолевая различные испытания и решая стоящие перед ним задачи.

Путешествие начинается в одном из залов древней библиотеки. Чтобы разгадать тайны, связанные с историей двух славянских языков, студент должен найти подсказку, в каком направлении следовать дальше. Поскольку ответы нужно искать в глубоком прошлом, то и в пределах библиотеки ему необходимо спуститься вниз, в книгохранилище, где хранится древний фолиант – книга тайных знаний, в которой содержится важная информация о древнейших типах склонения. Эта информация служит подсказкой для решения последующих задач.

Первое испытание – выбрать из шести типов склонения те, что легли в основу современного склонения двух славянских языков. После этого герой продолжает путешествие по разным залам библиотеки, названным по древним типам склонения и представляющим собой лабиринт. В ходе этого путешествия, руководствуясь имеющимися знаниями, герой не раз сталкивается с задачей выбора правильной двери или поиска подходящего ключа, чтобы продолжить путь, ищет выход из лабиринта и т. д. Участник квеста проходит несколько «этажей» библиотеки и в итоге находит «древний фолиант», систематизирующий ответы на поставленные в начале игры вопросы.

Для успешного прохождения квеста его участникам требуются навыки поиска, анализа информации, умения хранить, передавать, сравнивать и на основе сравнения синтезировать новую информацию. При этом сложные языковые процессы обучающиеся постигают в игровой форме, что является несомненным достоинством рассматриваемой технологии. По данным проведенного нами опроса, 97 % студентов отметили, что в результате работы над квестом им удалось систематизировать знания, полученные в рамках разных курсов, связанных с изучением славянских языков, а также осознать причины многих ошибок, которые они допускают в процессе коммуникации на русском языке. Тем не менее, не-

смотря на то, что данная технология обладает значительными преимуществами, в обучении она используется нечасто, что обусловлено трудоемкостью процесса подготовки занятия в таком формате, необходимостью применения множества дополнительных ресурсов.

Разговорная практика для студентов старших курсов, владеющих русским языком на продвинутом уровне, может быть дополнена использованием русских подкастов, в которых нередко поднимаются актуальные и интересные для студентов вопросы, что стимулирует их самостоятельную работу.

Подкаст (термин появился в 2004 году) – это «отдельный звуковой файл (реже видеофайл) или регулярно пополняемая серия таких файлов, публикуемых на специально созданном ресурсе Интернета, с возможностью воспроизведения, загрузки, сохранения и использования в удобное для учащегося время» [4, с. 36]. Изначально данный сервис рассматривался в качестве альтернативного способа подачи информации для людей с аудиальным типом восприятия. Однако в последние годы подкасты находят широкое применение в образовании, особенно в обучении иностранным языкам. Естественно, наибольшее распространение подкасты получили в преподавании английского языка. В преподавании русского языка как неродного их роль и возможности, как отмечают исследователи (Ю. И. Савостьянова, Ю. Н. Сичинаева), описаны еще недостаточно. Вслед за Н. А. Игнатенко [3], рассматривающей возможности использования неучебных подкастов на продвинутом этапе обучения иностранному языку в целях интенсификации самостоятельной работы студентов по аудированию, мы считаем, что данный ресурс как источник аутентичной звучащей речи является весьма перспективным средством развития иноязычной коммуникативной компетенции.

К преимуществам подкастов можно отнести следующие: аутентичность, актуальность, автономность, мобильность, многофункциональность, интерактивность, продуктивность и др. [6]. Таким образом, использование подкастов способствует совершенствованию коммуникативной, страноведческой и, шире, социокультурной компетенций, развитию рефлексии и критического мышления. Так, подкаст радио «Маяк» «Как стать русским?» в одной из передач рассматривает очень важные языковые проблемы русского языка, такие как формы обращений и приветствий, языковая мода и т. д., а также влияние зарубежных, советских и современных отечественных мультфильмов на подрастающее поколение. Подкаст «Медузы» «Розенталь и Гильденстерн» задают очень актуальный вопрос: «Как коронавирус меняет русский язык?». Подкасты портала «Культура РФ» предлагают ознакомиться с разнообразными фактами истории, литературы, культуры и искусства нашей страны. Студенты слушают живую разговорную речь, причем речь литературную, грамотную, отвечают на вопросы, всё это совершенствует их навыки аудирования, обогащает лексический запас, развивает когнитивные способности, а также стимулирует к дальнейшему самостоятельному изучению языка.

Немаловажное место в дистанционной работе со студентами старших курсов занимают задания на перевод с сербского на русский – один из наиболее сложных видов перевода, поскольку предполагает перевод на неродной язык учащегося. Дистанционный формат позволяет организовать здесь индивидуальную работу с каждым студентом, объяснить именно его ошибки, разобрать неточности и т. д., что лично для студента имеет наибольший эффект, чем традиционная работа в группе. С другой стороны, в этом скрываются и минусы, один из которых – он не слышит вариантов перевода своих коллег, не участвует в обсуждении, почему именно то или иное слово больше подходит для конкретного контекста. В данной работе решающую роль играет, прежде всего, выбор текстов, способных заинтересовать студента и заставить его осуществить этот нелегкий труд по переводу, требующий не только внимания, но и терпения и упорства, то есть проявления тех качеств, которые в современных условиях являются для студента самыми необходимыми. Современные интернет-технологии (оригинальные поисковые системы, онлайн-словари, переводческие сообщества и блоги) не только позволяют разнообразить тематику текстов для перевода, но и помогают обучающимся в поиске эквивалентов для тех или иных терминов, устойчивых выражений, неологизмов и окказионализмов.

Таким образом, сегодня в распоряжении преподавателей и студентов имеется значительное число цифровых обучающих ресурсов. Однако

при всех достоинствах и несомненных преимуществах данных ресурсов они не всегда имеют четкую логическую структуру и строгое распределение материала в зависимости от уровня владения языком, не всегда отвечают потребностям конкретной аудитории. Отсутствие единых критериев оценки качества таких ресурсов осложняет работу педагога, вынужденного самостоятельно изучать и анализировать огромный массив данных.

В преодолении этих затруднений существенную помощь оказывают специализированные интернет-технологии, позволяющие создавать собственные мультимодальные ресурсы и тем самым решать разнообразные учебные задачи, учитывая специфику конкретной группы студентов. Особое место среди них занимают сервисы, разработанные IT-специалистами совместно с преподавателями, то есть лицами, обладающими необходимыми профессиональными компетенциями и знающими потребности конкретной целевой аудитории – студентов. К числу таких сервисов относится TeacherMade, предоставляющий в распоряжение преподавателя разнообразные инструменты для формирования заданий и позволяющий анализировать работу обучающихся. В связи с этим данный сервис может быть использован в дистанционной работе на постоянной основе.

Программы-конструкторы тестов и опросов, а также программы для разработки квестов и других игровых заданий, адресованные более широкой аудитории, включая представителей бизнеса и корпораций, являются важным вспомогательным средством обучения.

Высоким обучающим потенциалом на продвинутом этапе обучения обладают подкасты, причем не только предназначенные для реализации целей и задач обучения (собственно учебные), но и адресованные более широкому кругу слушателей (носителям языка), затрагивающие актуальные и интересные для студентов вопросы.

Итак, современные интернет-технологии предоставляют широкие возможности для формирования качественной образовательной среды и обеспечивают необходимые условия для успешного изучения неродного языка и развития профессиональных компетенций иноязычной языковой личности. Однако эффективность данных ресурсов напрямую зависит от степени заинтересованности всех субъектов учебного процесса, их готовности к работе в новом образовательном пространстве.

Литература

1. Абалуев Р. Н. и др. Интернет-технологии в образовании: учеб. -метод. пособие / Р. Н. Абалуев, Н. Г. Астафьева, Н. И. Баскакова, Е. Ю. Бойко, О. В. Вязовова, Н. А. Кулешова, Л. Н. Уметский, Г. А. Шешерина. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2002. – Ч. 3. – 115 с.
2. Глебова Л. Н., Платонова Ю. А. Мультимодальный образовательный текст массовых открытых онлайн-курсов (МООК): рекомендации по визуализации контента // Научный диалог. – 2016. – Вып. 10 (58). – С. 336–348.
3. Игнатенко Н. А. Подкасты англоязычного радио в самостоятельной работе студентов на продвинутом этапе обучения иностранному языку // Язык и культура. – 2016. – № 1 (33). – С. 148–159.
4. Савостьянова Ю. И., Сичинава Ю. Н. Интеграция системы языковых подкастов в учебный процесс военного вуза // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 14. – С. 35–38.
5. Садыкова Г. В. Коммуникационные технологии веб-2. 0 в преподавании иностранного языка // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 10–2. – С. 203–206.
6. Сапух Т. В. Развитие иноязычной коммуникативной компетенции бакалавров посредством подкастов // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2016. – Т. 5, № 3 (16). – С. 150–153.
7. Станкович Б. О целесообразности формирования методологии изучения и методики преподавания русского языка как инославянского // Русский язык как инославянский. – Белград: Славист. о-во Сербии, 2009. – Вып. I. – С. 9–12.
8. Универсальные компетентности и новая грамотность: чему учить сегодня для успеха завтра. Предварительные выводы международного доклада о тенденциях трансформации школьного образования / И. Д. Фрумин, М. С. Добрякова, К. А. Баранников, И. М. Реморенко; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Институт образования. – М.: НИУ ВШЭ, 2018. – 28 с.
9. Яппарова В., Мифтахова А. Место цифровых ресурсов в арсенале обучающих средств преподавателя русского языка как иностранного // Филология и культура = Philology and Culture. – 2019. – № 4 (58). – С. 223–228.

References

1. Abaluev R.N., Astafyeva N.G., Baskakova N.I., Boyko Y.I., Vyazovova O.V., Kuleshova N.A., Umetskiy L.N., Shesherina G.A. *Internet tekhnologii v obrazovanii: ucheb.-metod. posobie [Internet technologies in education. Teaching handbook]*. Tambov, Tambov State Technological University Publ., 2002, part 3. 115 p. (In Russ.).
2. Glebova L.N., Platonova Yu.A. Mul'timodal'nyy obrazovatel'nyy tekst massovykh otkrytykh onlayn-kursov (MOOK): rekomendatsii po vizualizatsii kontenta [Multimodal educational text of mass open online courses (MOOC): recommendations for content visualization]. *Nauchniy dialog [Scientific dialogue]*, 2016, iss. 10 (58), pp. 336-348. (In Russ.).
3. Ignatenko N.A. Podkasty angloyazychnogo radio v samostoyatel'noy rabote studentov na prodvinutom etape obucheniya inostrannomu yaziku [English-language radio podcasts in individual student's work on the advanced level of teaching foreign language]. *Yazik i kul'tura [Language and Culture]*, 2016, no. 1 (33), pp. 148-159. (In Russ.).
4. Savostyanova Yu.I., Sichinava Yu.N. Integratsiya sistemy yazykovykh podkastov v uchebnyy protsess voennogo vuza [The integration of Language podcasts system in military high education institution teaching process]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2014, no. 14, pp. 35-38. (In Russ.).
5. Sadykova G.V. Kommunikatsionnye tekhnologii web-2.0 v prepodavanii inostrannogo yazika [Web 2.0 communication technologies in teaching foreign language]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki [Humanitarian, socio-economic and social sciences]*, 2015, no. 10-2, pp. 203-206. (In Russ.).
6. Sapukh T.V. Razvitie inoyazychnoy kommunikativnoy kompetentsii bakalavrov posredstvom podkastov [The development of non-native communicative competence of bachelor level students by using podcasts]. *Azimut nauchnykh issledovaniy: pedagogika i psikhologiya [The Azimuth of scientific research: Pedagogy and Psychology]*, 2016, vol. 5, no. 3 (16), pp. 150-153. (In Russ.).
7. Stankovich B. O tselesoobraznosti formirovaniya metodologii izucheniya i metodiki prepodavaniya russkogo yazyka kak inoslavyanskogo [On the feasibility of creating research and teaching methods of Russian language as second Slavic]. *Russkiy yazyk kak inoslavyanskiy [Russian language as a second Slavic]*. Belgrade, Slavic association of Serbia Publ., 2009, iss. 1, pp. 9-12. (In Russ.).
8. Frumin I.D., Dobryakova M.S., Barannikov K.A., Remorenko I.M. *Universal'nye kompetentnosti i novaya gramotnost': chemu uchit' segodnya dlya uspekha zavtra. Predvaritel'nye vyvody mezhdunarodnogo doklada o tendentsiyakh transformatsii shkol'nogo obrazovaniya [Universal competence and the new literacy: what to teach today in order to achieve success tomorrow. Preliminary conclusions of the international report on the trends in transformation of school education]*. Moscow, National Research University "High School of Economics", Institute of Education Publ., 2018. 28 p. (In Russ.).
9. Yapparova V., Miftakhova A. Mesto tsifrovykh resursov v arsenale obuchayushchikh sredstv prepodavatelya russkogo yazika kak inostrannogo [The place of digital resources in teacher's arsenal of tools for teaching Russian as a Foreign language]. *Philologiya i kul'tura [Philology and Culture]*, 2019, no. 4 (58), pp. 223-228. (In Russ.).

УДК 37.02

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ В УСЛОВИЯХ РАЗВИТИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ ПАРАДИГМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

Никитина Екатерина Александровна, аспирант кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: akkfea@mail.ru

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

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

В статье рассматривается понятие «музыкально-педагогическое общение». Данная область исследований характеризуется отсутствием сформированного понятийного аппарата, что продуцирует как

различные формулировки дефиниции – «музыкально-педагогическое общение», «художественно-педагогическое общение», «музыкально-педагогическая коммуникация», так и неоднозначные исследовательские позиции в отношении ее трактовки. Наличие дифференциации (радикальной либо слабо выраженной) понятий «общение» и «коммуникация» в исследованиях отечественных ученых обусловило необходимость их рассмотрения с целью выявления приоритетного понятия, основополагающего для дефиниции, определяющей специфику взаимодействия преподавателя и обучающегося в ходе реализации музыкального образовательного процесса. Понимание коммуникации как преимущественно технологического процесса передачи-приема информации, предполагающего ответную реакцию реципиента и возможную коррекцию данной реакции и общения как духовного единения, имплицировало приоритетное отношение авторов к понятию «музыкально-педагогическое общение», интегрирующему не только процесс циркулирования музыкальной и учебной информации между субъектами образовательного процесса, но и сотворчество как высшую степень единения в процессе взаимодействия. С точки зрения авторов, составляющими «музыкально-педагогического общения» являются «музыкальная коммуникация» и «педагогическое общение». Данные концепты также рассматриваются в рамках исследования. Активная разработка понятийного аппарата (а также наличие терминологического единства) в области исследований, посвященных музыкально-педагогическому общению, с точки зрения авторов, способствует углублению знаний в данной области, что, в свою очередь, предполагает повышение качества музыкального образования.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое общение, общение, коммуникация, музыкально-педагогическая коммуникация, музыкальная коммуникация, педагогическое общение, сотворчество.

MUSICAL AND PEDAGOGICAL INTERCOURSE IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE COMMUNICATIVE PARADIGM OF EDUCATION

Nikitina Ekaterina Aleksandrovna, Postgraduate of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: akkfea@mail.ru

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

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

The article deals with the concept of “musical and pedagogical intercourse.” This area of research is characterized by the absence of a formed conceptual apparatus, which produces both different formulations of the definition – “musical-pedagogical intercourse,” “artistic-pedagogical intercourse,” “musical and pedagogical communication,” and ambiguous research positions regarding its interpretation. The presence of differentiation (radical or mild) the concepts of “communication” and “intercourse” in studies of Russian scientists had produced considered necessary to identify priority concepts, fundamental to the definition that determines the specificity of the interaction of the teacher and the learner during the implementation of the music education process. Understanding the communication as a primarily technological process of transmitting and receiving the information, which presupposes a response from the recipient and possible correction of this reaction and intercourse as a spiritual unity implied the authors priority attitude to the concept of “musical and pedagogical intercourse,” which integrates not only in the process of circulating musical and educational information between the subjects of the educational process, but also co-creation as the highest degree of unity in the process of interaction. From the authors’ point of view, the components of “musical and pedagogical intercourse” are “musical communication” and “pedagogical intercourse.” These concepts are also considered in the framework of the study. Active development of the conceptual apparatus (as well as the presence of terminological unity) in the field of research on musical and pedagogical intercourse, from the authors point of

view, contributes to the deepening the knowledge in this area, which in turn implies an increase in the quality of music education.

Keywords: musical and pedagogical intercourse, intercourse, communication, musical and pedagogical communication, musical communication, pedagogical intercourse, co-creation.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-212-219

В условиях развития коммуникативной парадигмы образования, ориентированной на формирование личности, обладающей креативным мышлением в осуществлении способов полинаправленной коммуникации в разноплановой деятельности, немаловажное значение приобретают коммуникационные особенности эстетического образования, способствующие становлению личностно-формирующей платформы. Значимость эстетического образования, в частности, музыкального образования, обусловливает необходимость детального изучения проблемы педагогического общения, реализуемого в рамках образовательного процесса. В связи с этим данное исследование посвящено рассмотрению коммуникационных особенностей осуществления способов повышения качества художественного образования в определении стратегии воспитания будущих специалистов в ходе подготовки к профессиональной деятельности в высшем учебном заведении.

Проблема музыкально-педагогического общения привлекает внимание исследователей в последней четверти XX столетия в связи с активным развитием коммуникативной парадигмы образования, обусловливающей интерес к самым разнообразным формам ее проявления. Несмотря на существенное количество имеющихся исследований, приходится констатировать недостаточную степень разработанности этих вопросов, выраженную в отсутствии методологического единства в их решении и несформированности понятийного аппарата. Дефиниция «музыкально-педагогическое общение» не имеет единой трактовки, в связи с чем целью исследования стал анализ данного концепта, осуществляемый на основе имеющихся определений. Поэтому возникает необходимость решения ряда задач: изучить имеющиеся по данной теме научные исследования, а также определения концептов «общение» и «коммуникация» с целью их дифференциации, рассмотреть понятие «музыкальная коммуникация», определить концепт, наиболее полно отражающий специфику взаимодействия между преподавателем и учащимся в музыкальном образовательном процессе.

Одним из первых исследований, презентовавших понятие «музыкально-педагогическое общение», стала работа С. В. Шишкиной «Формирование профессионально-коммуникативных качеств личности будущего учителя музыки». Согласно мнению автора, «музыкально-педагогическое общение» (или «художественно-педагогическое общение») – это «многоплановый процесс взаимодействия педагога с учениками, включающий в себя передачу и обмен художественной информацией музыкально-выразительными средствами, направленный на значимое изменение в психологическом состоянии, поведении и личностно-смысловых образованиях участников коммуникации» [15, с. 6]. Исследователь использует понятия «музыкально-педагогическое общение» и «художественно-педагогическое общение» в качестве синонимов.

В учебно-методическом пособии «Основы музыкально-педагогического общения» Г. В. Байбикова рассматривает музыкально-педагогическое общение как систему «взаимодействия педагога-музыканта с учеником. Содержанием данного взаимодействия являются музыкально-исполнительское творчество, развитие индивидуальности ученика, оказание воспитательного воздействия как педагогическими средствами, так и средствами искусства» [2, с. 27].

Представитель саранской научной школы М. П. Миронова, активно разрабатывающая понятийно-категориальный аппарат в области музыкального образования, интегрирует понятия «музыкально-педагогическое общение» и «музыкально-педагогическая коммуникация», предлагая в научной статье «Сущность и особенности осуществления коммуникации в музыкально-педагогической деятельности» следующее определение: «Музыкально-педагогическая коммуникация представляет собой качественную характеристику профессиональной деятельности учителя-музыканта, интегрирующую в своём

предметном содержании музыкально-педагогическое общение (различные формы диалога на межличностном уровне), музыкально-коммуникативное взаимодействие (восприятие, осмысление, интерпретацию и оценку музыкально-культурных ценностей) и музыкально-информационный обмен (движение информации в реализации целей и задач педагогического процесса)» [10].

В отношении вышеприведенных понятий, в первую очередь, возникает необходимость определения единства и различия их содержаний, отражающих сущность их взаимоотношений, реализуемых в ходе музыкального образовательного процесса. В данной связи, использование понятия «художественно-педагогическое общение» неприемлемо вследствие потенциально широкой сферы охвата. Понятия «музыкально-педагогическое общение» и «музыкально-педагогическая коммуникация» предполагают тщательный анализ с целью выявления приоритетного концепта.

Проблема общения заняла прочное место в мировой науке XX столетия. Развитие социологии в 1960-е годы способствовало интенсификации исследований в данной области. В 1980-е годы в обиход отечественного понятийного аппарата вошел термин «коммуникация», принятый нашими учеными. Тем не менее некоторые исследователи, в частности М. С. Каган, принципиально дифференцировали понятия «общение» и «коммуникация». Так, в работе «Мир общения» М. С. Каган различает данные концепты в двух главных отношениях: «Первое состоит в том, что общение имеет и практический, материальный, и духовный, информационный, и практически-духовный характер, тогда как коммуникация (если не иметь в виду другого значения этого термина, когда он употребляется во множественном числе и обозначает пути сообщения, средства связи) является чисто информационным процессом – передачей тех или иных сообщений. Второе отношение, в котором различаются общение и коммуникация, – характер самой связи вступающих во взаимодействие систем. Поскольку в системе субъектно-объектных отношений человек может выступать и в функции субъекта деятельности, и в функции ее объекта – предмета преобразования, познания или оценки, постольку и возможны, и необходимы для полноты осуществления деятельности две ситуации» [7, с. 143–144]. Анализируя особенности процессов общения и коммуникации как типов информационной активности, исследователь определяет их структуру: коммуникация – отправитель – послание – получатель (структура ассиметрична), общение – партнер – средства общения – партнер (структура симметрична). Таким образом, согласно Кагану, коммуникация характеризуется однонаправленностью, общение – взаимонаправленностью. С позиции автора, «в общении информация циркулирует между партнерами, поскольку оба они равно активны и потому информация не убывает, а увеличивается, обогащается, расширяется в процессе ее циркуляции» [7, с. 147].

А. Панфилова трактует коммуникацию как процесс передачи осмысленной информации, ее эмоционального и интеллектуального содержания от отправителя к получателю, то есть от человека, группы, организации другому человеку, группе или организации. Корни термина «коммуникация» com и munis буквально означают «с людьми» (см. [11, с. 113–114]). В отличие от М. С. Кагана, А. Панфилова приводит развернутую структуру целевой коммуникации: цель – отправитель – средства – сообщение – прием – получатель – результат – обратная связь. Не вдаваясь в анализ схемы А. Панфиловой, отметим, что ученый считает обратную связь неотъемлемой составляющей коммуникативного процесса. Обратная связь предполагает наличие отражения – пассивного (без видимой для коммуникатора реакции) или активного.

Согласно Большой психологической энциклопедии, «общение – сложный многоплановый процесс установления и развития контактов между людьми (межличностное О.) и группами (межгрупповое О.), порождаемый потребностями совместной деятельности и включающий в себя как минимум три различных процесса: коммуникацию (обмен информацией), интеракцию (обмен действиями) и социальную перцепцию (восприятие и понимание партнера)»; понятие «коммуникация» (от лат. communico – делаю общим, связываю, общаюсь) – в том же источнике трактуется как «смысловой аспект социального взаимодействия» [4]. В Философском энциклопедическом словаре (изд. 1989 года) «коммуникация (лат. communicatio – связь, сообщение) – 1) то же, что и общение; процессы социального взаимодействия, взятые в их знаковом аспекте; 2) категория современной буржуазной

философии, …обозначающая общение, основывающееся на взаимопонимании, дискуссии». В том же источнике «общение – процесс взаимосвязи и взаимодействия общественных субъектов, в котором происходит обмен деятельностью, информацией, опытом, способностями, умениями и навыками, а также результатами деятельности» [14, с. 270]. Таким образом, единство в определениях понятий в научных справочных пособиях отсутствует, тем не менее, наряду с идентификацией понятий, в трактовке дефиниции «коммуникация» обращает на себя внимание как дифференцирующая составляющая – смыслотранслирующий компонент, в трактовке дефиниции «общение» – интеграция *коммуникативного*, перцептивного и интерактивного компонентов.

Особый интерес представляет этимология слова «общение», являющегося одним из древнейших слов русского языка. В исследовании отечественного лингвиста В. В. Виноградова «История слов» обозначен глагол «общитися», широко распространенный в древнерусском языке, «произведенный от старославянского прилагательного общии. …Старинное значение этого слова близко к современному, но неоднородно с ним: “сообщаться, соединяться в общество, в союз”. Слово “общение” в старославянском языке интегрировало значения греч. κοινωνία (общение) – и лат. communio (причастие). В словаре В. И. Даля глагол “общать” истолковывается как “общить что чему, приобщать, соединять, смешивать; считать вместе, заодно”» [6]. Следует обратить внимание на следующий факт: в словаре издания 1867–1868 годов «сообщение» определяется как «средство к общению» [6]. Исходя из вышеизложенного, можно заключить следующее: дифференциация понятий «общение» и «коммуникация» обусловлена специфической интерпретацией в рамках конкретной исторической общности.

Понятие «музыкальная коммуникация» также предполагает детальное рассмотрение. Так, И. А. Корсакова рассматривает музыкальную коммуникацию как информационную систему: «всякая музыкальная деятельность связана с передачей информации: эмоциональной, образной, смысловой, знаковой и т. д. Общая схема коммуникации строится на основании информационной модели и включает следующие компоненты: источник, приемник, сигнал (информация), среда». «Музыкальная коммуникация», с точки зрения автора, есть «взаимодействие между субъектами в процессе создания, передачи, восприятия музыкальной информации в условиях естественной или искусственной среды» [9, с. 28]. А. Н. Якупов, анализируя исследования как отечественных, так и зарубежных ученых (17 научных работ), обнаружил существенные разногласия в отношении приоритетной стороны выразительных средств, обеспечивающих реализацию музыкальной коммуникации, – зарубежные ученые в качестве основной обозначили материально-конструктивную сторону, отечественные – духовно-значимую, что в том числе связано с применением некоторыми зарубежными учеными теории коммуникации (C. Shannon) в области музыкальных исследований. А. Н. Якупов определяет музыкальную коммуникацию как динамическую систему, в рамках которой происходит передача, получение и сохранение информации. Данная система интегрирована в процесс создания, накопления, распространения, потребления и оценки музыкальных ценностей [16].

М. Ш. Бонфельд в работе «Музыка: язык или речь?» определяет музыкальное произведение как акт коммуникации: «в отличие от вербальной речи, характеризующейся как акт общения, музыкальная речь – это всегда односторонне направленный процесс: от художника-композитора, порождающего эту речь, – к слушателю (разумеется, с целым рядом промежуточных стадий). Иными словами, музыка – это всегда сообщение» [5]. Согласно позиции М. Ш. Бонфельда, общение невозможно вне критерия воспроизводимости, то есть потенциальный равноценный ответ возможен лишь на языке отправителя. Обозначенные позиции продуцируют следующие выводы: 1) специфика циркулирования музыкальной информации («порождение, трансляция, понимание» (Д. К. Кирнарская) определяется исследователями именно как музыкальная коммуникация, на наш взгляд, исходя из невозможности достижения общности и единства между коммуникантом и реципиентом, так как музыкальное произведение не обладает смысловой устойчивостью и предназначено к декодированию, 2) слушательская смыслоактуализация обусловлена уровнем эмоционального и умственного интеллекта реципиента, а также степенью развития музыкальной рефлексии (имеющей колоссальное значение для профессиональной деятельности педагога-музыканта). Музыкальная коммуникация – неотъемлемая составляющая педагогического взаимодей-

ствия в рамках музыкального образовательного процесса.

Важной составляющей музыкально-педагогического общения является педагогическое общение. Педагогическое общение стало предметом исследования зарубежных ученых во 2-й четверти XX века. В советской науке активный интерес к данному направлению проявился несколькими десятилетиями позже. Концепт «педагогическое общение» также не имеет единого определения.

А. А. Леонтьев трактует понятие «педагогическое общение» следующим образом: «...такое общение учителя (и шире – педагогического коллектива) со школьниками в процессе обучения, которое создает наилучшие условия для развития мотивации учащихся и творческого характера учебной деятельности, для формирования личности школьника, обеспечивает благоприятный эмоциональный климат обучению (в частности, препятствует возникновению психологического барьера), обеспечивает управление социально-психологическими процессами в детском коллективе и позволяет максимально использовать в учебном процессе личностные особенности учителя» [8, с. 12]. В. А. Кан-Калик определяет педагогическое общение как разновидность профессионального общения, как профессиональную категорию педагогической деятельности, функционально значимый «инструмент воздействия»: «профессионально-педагогическое общение есть система (приемы и навыки) органичного социально-психологического взаимодействия педагога и воспитуемых, содержанием которого является обмен информацией, оказание воспитательного воздействия, организация взаимоотношений с помощью коммуникативных средств» [8, с. 12]. В. А. Сластенин предлагает следующую формулировку: «Педагогическое общение – это многоплановый процесс организации, установления и развития коммуникации, взаимопонимания и взаимодействия между педагогами и учащимися, порождаемый целями и содержанием их совместной деятельности» [13, с. 557].

Обращаясь к исследованиям А. А. Бодалева [3], необходимо отметить, что, с точки зрения ученого, межличностное общение в большинстве случаев вплетено в ту или иную деятельность. В педагогической деятельности межличностное общение является непременным условием ее выполнения.

Обозначенные определения дополняют друг друга, интегрируя коммуникативный, интерактивный и перцептивный компоненты. Среди трактовок, на наш взгляд, следует выделить определение В. А. Сластенина [13] как наиболее полно отражающее специфику взаимоотношений, реализуемых в педагогическом общении, соответствующее коммуникативной образовательной парадигме благодаря наличию категории «понимание» – одной из ключевых составляющих общения.

Возвращаясь к исходному пункту – анализу дефиниции «музыкально-педагогическое общение» (далее – МПО), следует проанализировать имеющиеся определения с точки зрения составляющих. Так, в трактовке МПО С. В. Шишкиной музыкальная коммуникация – это «передача и обмен художественной информацией музыкально-выразительными средствами», педагогическое общение – это одна из сторон процесса взаимодействия педагога-музыканта с учеником, направленного «на значимое изменение в психологическом состоянии, поведении и личностно-смысловых образованиях участников коммуникации» [15]. В определении Г. В. Байбиковой прослеживается интеграция творческого («содержанием данного взаимодействия является музыкально-исполнительское творчество») и педагогического («развитие индивидуальности ученика, оказание воспитательного воздействия») взаимодействия [2]. Необходимо отметить, что оба автора акцентируют внимание именно на взаимодействии педагога и учащегося в ходе осуществления музыкально-педагогического общения, определяя его содержание диадой творческих и педагогических характеристик.

В ином контексте раскрывает сущность музыкально-педагогической коммуникации М. П. Миронова, представляя деятельность учителя-музыканта в качестве коммуникативной доминанты [10], что, на наш взгляд, отодвигает на второй план личность учащегося, в результате чего нарушается органичность взаимодействия участников коммуникационных процессов, которые должны быть связаны и с ценностными образованиями. В связи с этим важными являются выводы И. А. Корсаковой [9], в которых «музыкально-коммуникативное взаимодействие» рассматривается как восприятие, осмысление, интерпретация и оценка музыкально-культурных ценностей, что

интерпретируется как «музыкально-коммуникативный дискурс», являющийся структурным элементом музыкально-коммуникативного события (термин А. М. Черемисина) – компонента музыкальной коммуникации.

«Музыкально-информационный обмен» представляет собой движение музыкальной информации в реализации целей и задач педагогического процесса, осуществляемого в рамках музыкального образования. Однако круг педагогических задач не замыкается рассмотрением музыкального произведения как дидактической единицы, оно представляется в более широком контексте, в котором по-разному может актуализироваться его ценностное содержание. Так, согласно В. Г. Ражникову, представителю педагогики сотрудничества, в центре анализа музыкально-исполнительской деятельности находится личность исполнителя, определяющая содержание музыкального произведения [12]. Следует отметить, что исполнительская деятельность в музыкальном образовательном процессе присуща не только учащемуся, но и педагогу в имплицитном виде, что раздвигает рамки ролевых функций участников образовательного процесса, выводя педагогическое взаимодействие на высший уровень – сотворчество.

Приоритетная задача образовательного процесса – развитие личности учащегося. Но полноценная реализация данной задачи не возможна вне развития личности преподавателя. Личностное развитие осуществляется именно посредством общения. В музыкальном образовательном процессе общение характеризуется полинаправленностью – взаимной направленностью субъектов учебной деятельности друг на друга, индивидуальной направленностью каждого субъекта на художественный образ, взаимной направленностью участников общения на художественный образ в процессе сотворчества, направленностью участников на процесс взаимодействия. Полинаправленность в музыкально-педагогическом общении предполагает выход за пределы музыкальной коммуникации, что в том числе утверждается в качестве составляющей педагогического общения. Таким образом, на наш взгляд, концепт «музыкально-педагогическое общение», интегрирующий в качестве составляющих музыкальную коммуникацию и педагогическое общение, отражает сущность взаимодействия между педагогом и учащимся, реализуемого в рамках музыкального образовательного процесса. Детальное рассмотрение данного концепта, определение его сущностных характеристик, активная разработка составляющих, осуществляемая исследователями, является отправной точкой в процессе модернизации музыкального образования с цель повышения его качества.

Литература

1. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 111 с.
2. Байбикова Г. В. Основы музыкально-педагогического общения: учеб.-метод. пособие. – 4-е изд., стер. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. – 132 с.
3. Бодалев А. А. Психология общения: избранные психологические труды. – М.: Ин-т практ. психологии; Воронеж: МОДЭК, 1996. – 256 с.
4. Большая психологическая энциклопедия [Электронный ресурс] // Академик, 2000. – URL: https://psychology.academic.ru (дата обращения: 21.11.2020).
5. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь? [Электронный ресурс] // Открытый текст, 2004. – URL: http://opentextnn.ru/music/vosprijatie-muzyki/m-sh-bonfeld-muzyka-jazyk-ili-rech-79-92-kb (дата обращения: 11.12.2020).
6. Виноградов В. В. История слов [Электронный ресурс] // Азбука веры, 2005. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/istorija-slov (дата обращения: 21.11.2020).
7. Каган М. С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.
8. Кан-Калик В. А. Учителю о педагогическом общении: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1987. – 190 с.
9. Корсакова И. А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – М.: Москов. гос. ин-т культуры, 2014. – 48 с.
10. Миронова М. П. Сущность и особенности осуществления коммуникации в музыкально-педагогической деятельности [Электронный ресурс] // Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-i-osobennosti-osuschestvleniya-kommunikatsii-v-muzykalno-pedagogicheskoy-deyatelnosti (дата обращения: 17.11.2020).

11. Психология общения: учебник для студ. учреждений сред. проф. образования. – М.: Академия, 2013. – 368 с.
12. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М.: Классика – XXI, 2019. – 184 с.
13. Сластенин В. А. Педагогика: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В. А. Сластенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов; под ред. В. А. Сластенина. – М.: Академия, 2002. – 576 с.
14. Философский энциклопедический словарь / С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др. – 2-е изд. – М.: Совет. энциклопедия, 1989. – 815 с.
15. Шишкина С. В. Формирование профессионально-коммуникативных качеств личности будущего учителя музыки: дис. ... канд. пед. наук. – Саранск, 2001. – 179 с.
16. Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация: (история, теория, практика управления): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М.: Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – 48 с.

References

1. Archazhnikova L.G. *Professiya – uchitel' muzyki: kniga dlya uchitelya [Profession-music teacher: Book for teachers]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1984. 111 p. (In Russ.).
2. Baybikova G.V. *Osnovy muzykal'no-pedagogicheskogo obshcheniya: ucheb.-metod. posobie [Fundamentals of musical and pedagogical communication: studies. stipend.-method. help]*. St. Petersburg, Lan, Planeta muzyki Publ., 2020. 132 p. (In Russ.).
3. Bodalev A.A. *Psikhologiya obshcheniya: izbrannye psikhologicheskie trudy [Psychology of communication: selected psychological works]*. Moscow, Institut prakticheskoy psikhologii, Voronezh, MODEK Publ., 1996. 256 p. (In Russ.).
4. Bol'shaya psikhologicheskaya entsiklopediya [Great Psychological Encyclopedia]. *Akademik [Academic]*, 2000. (In Russ.). Available at: https://psychology.academic.ru (accessed 21.11.2020).
5. Bonfeld M.Sh. Muzyka: yazyk ili rech'? [Music: language or speech?]. *Otkrytyy tekst [Open Text]*, 2004. (In Russ.). Available at: http://opentextnn.ru/music/vosprijatie-muzyki/m-sh-bonfeld-muzyka-jazyk-ili-rech-79-92-kb (accessed 11.12.2020).
6. Vinogradov V.V. Istoriya slov [History of words]. *Azbuka very [The ABC of Faith]*, 2005. (In Russ.). Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/istorija-slov (accessed 21.11.2020).
7. Kagan M.S. *Mir obshcheniya: problema mezhsub"ektnykh otnosheniy [The world of communication: the problem of intersubjective relations]*. Moscow, Politizdat Publ., 1988. 319 p. (In Russ.).
8. Kan-Kalik V.A. *Uchitelyu o pedagogicheskom obshchenii: kniga dlya uchitelya [To the teacher about pedagogical communication. Book for the teacher]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1987. 190 p. (In Russ.).
9. Korsakova I.A. *Muzykal'naya kommunikatsiya: genezis i istoriko-kul'turnye transformatsii: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii [Musical communication: genesis and historical and cultural transformations. Author's abstract of diss. Dr. of Culturology]*. Moscow, Moscow State University of Culture Publ., 2014. 48 p. (In Russ.).
10. Mironova M.P. Sushchnost' i osobennosti osushchestvleniya kommunikatsii v muzykal'no-pedagogicheskoy deyatel'nosti [The essence and features of communication in music-pedagogical activity]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Music arts and education]*, 2016, no. 2. (In Russ.). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-i-osobennosti-osuschestvleniya-kommunikatsii-v-muzykalno-pedagogicheskoy-deyatelnosti (accessed 17.11.2020).
11. *Psikhologiya obshcheniya: uchebnik dlya stud. uchrezhdeniy sred. prof. obrazovaniya [Psychology of communication: a textbook for students. institutions of secondary vocational education]*. Moscow, Akademiya Publ., 2013. 368 p. (In Russ.).
12. Razhnikov V.G. *Dialogi o muzykal'noy pedagogike [Dialogues about music pedagogy]*. Moscow, Klassika – XXI Publ., 2019. 184 p. (In Russ.).
13. Slastenin V.A., Isaev I.F., Shiyanov E.N. *Pedagogika: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. Zavedeniy [Pedagogy: Textbook for students of higher pedagogical educational institutions]*. Moscow, Akademiya Publ., 2002. 576 p. (In Russ.).
14. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Philosophical encyclopedic dictionary]*. S.S. Averintsev, E.A. Arab-Ogly, L.F. Ilyichev i dr. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1989. 815 p. (In Russ.).
15. Shishkina S.V. *Formirovanie professional'no-kommunikativnykh kachestv lichnosti budushchego uchitelya muzyki: dis. ... kand. ped. nauk [Formation of professional and communicative qualities of the personality of the future music teacher. PhD in ped. diss.]*. Saransk, 2001. 179 p. (In Russ.).
16. Yakupov A.N. *Muzykal'naya kommunikatsiya: (istoriya, teoriya, praktika upravleniya): avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Music communication: (history, theory, practice of management). Dr of Art History abstract of the sci. diss.]*. Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory Publ., 1995. 48 p. (In Russ.).

УДК 37.03

РЕПЕРТУАР КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ ВОКАЛУ

Баев Андрей Юрьевич, аспирант, преподаватель, Омский областной колледж культуры и искусства (г. Омск, РФ). E-mail: buy_ck@mail.ru

Маврина Ирина Андреевна, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социальной педагогики и социальной работы, Омский государственный педагогический университет (г. Омск, РФ). E-mail: irinamavr@omgpu.ru

Одним из путей совершенствования методов гражданско-патриотического воспитания молодежи, содействия формированию культурных и нравственных ценностей среди молодежи выступает художественное воспитание. В современных реалиях социальных и экономических реформ, где существенно высока зависимость личности от материального дохода, художественное воспитание как часть эстетического наравне с духовно-нравственным воспитанием является гарантом сохранения моральных качеств и ориентиров развития личности. Поэтому изучение вопроса художественного воспитания является актуальной задачей сегодняшнего дня. Авторами раскрыты значение и роль репертуара в нравственном, этическом, художественном воспитании молодежи и студентов при обучении вокальному искусству; определены критерии формирования репертуара; проведены исследования с использованием теоретического и эмпирического методов, показывающие степень влияния вокально-педагогического репертуара на мировоззрение обучающихся, побуждение их к творческой деятельности. В статье отражена ключевая роль репертуара в процессе художественного воспитания при обучении вокалу, показана необходимость внимательного подхода преподавателя вокала к подбору репертуара для обучающихся с целью развития у них не только голоса и общих музыкально-исполнительских данных, но и художественной культуры, высоких морально-нравственных качеств.

Ключевые слова: культура, репертуар, искусство, пение, воспитание, художественное воспитание.

REPERTOIRE AS THE BASIS OF ARTISTIC EDUCATION IN VOCAL TRAINING

Baev Andrey Yuryevich, Postgraduate, Instructor, Omsk Regional College of Culture and Art (Omsk, Russian Federation). E-mail: buy_ck@mail.ru

Mavrina Irina Andreevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Social Pedagogy and Social Work, Omsk State Pedagogical University (Omsk, Russian Federation). E-mail: irinamavr@omgpu.ru

One of the ways to improve methods for civil and patriotic education of young people, to promote the formation of cultural and moral values among young people is artistic education. In modern realities, social and economic reforms, where the dependence of the individual on material income is significantly high, artistic education, as part of aesthetic education, along with spiritual and moral education, is a guarantee of preserving the moral qualities and guidelines for personal development. Therefore, the study of the issue of artistic education is a very urgent task today. The article reveals the significance and role of the repertoire in the moral, ethical, and artistic education of young people and students in teaching the vocal art. The criteria for forming the repertoire are defined. Studies were conducted using the theoretical and empirical methods, showing the degree of influence of the vocal and pedagogical repertoire on the students' worldview, encouraging them to creative activity. The article reflects the key role of the repertoire in the process of artistic education in vocal training, shows the need for a very careful approach to the selection of a vocal teacher's repertoire.

Keywords: culture, repertoire, art, singing, education, art education.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-220-226

В современных реалиях высокой конкуренции различных информационных, идеологических концепций, а также последствий социальных и экономических реформ, проводимых в нашей стране в конце прошлого столетия, существенно повысивших зависимость личности от материального дохода, художественное воспитание является гарантом сохранения высоких моральных качеств и ориентиров развития личности, восприятия себя как наследника культуры народов России. Авторы дают разные определения термину «художественное воспитание». Так, например, Н. Г. Куприна в своей монографии трактует «художественное воспитание» как педагогический процесс, направленный на развитие личностных качеств ребенка в процессе его взаимодействия с искусством [6, с. 30]. В. И. Волынкин пишет, что «художественное воспитание» – это «целенаправленно формируемая потребность и способность ребенка осваивать и создавать мир духовных ценностей» [3, с. 33]. Согласно Н. Варкки и Р. Калининой, «художественное воспитание» – «целенаправленный процесс формирования творчески активной личности ребенка, способного воспринимать и оценивать прекрасное в жизни и искусстве» [2, с. 57]. Но наиболее полно, на наш взгляд, определение термину «художественное воспитание» дано В. Н. Щацкой, которая обозначает «художественное воспитание» как «процесс целенаправленного воздействия средствами искусства на личность, благодаря которому у воспитуемых формируются художественные чувства и вкус, любовь к искусству, умение понимать его, наслаждаться им и способность по возможности творить в искусстве» (цит. по [4, с. 202]).

Анализ научной литературы показал наличие работ, подчеркивающих значение музыкального репертуара для различных музыкальных коллективов. Особенно хочется выделить работу А. П. Мохонько, в которой весьма подробно раскрыта роль репертуара в воспитании музыкального вкуса [7]. Однако проблема художественного воспитания вокалистов в процессе их профессионального становления освещена весьма слабо. Практически не отражено влияние сущности и содержания произведений, составляющих репертуар обучающихся вокалу, на их мировосприятие, духовную культуру и их стремление быть сопричастными миру искусства. Поэтому перед нами стояла задача показать ключевую роль репертуара при обучении вокальному пению в развитии художественно-эстетического сознания обучающихся.

Для решения поставленной задачи нами были использованы следующие методы исследования: теоретический и эмпирический.

Проблему исследования составляет определение критериев подбора репертуара для достижения наибольшего воспитательного эффекта.

Наиважнейшая задача педагогики – это воспитание. Как свидетельствует история, знания, умения и навыки человека без надлежащего воспитания могут привести к трагическим последствиям. Огромную роль в воспитании и формировании личности играет искусство. Ввести в мир искусства, научить видеть и понимать произведения классиков, развить потребность в постоянном соприкосновении с творениями великих мастеров прошлого, вызвать внутреннее стремление к познанию прекрасного в окружающем нас мире – значимые направления в процессе педагогического воздействия на обучающихся. На наш взгляд, наибольшее влияние на человека, независимо от возраста, пола, вероисповедания, оказывают музыка и слово. Музыка наполняет человека эмоциями, а слово помогает ему выразить всю гамму чувств и переживаний, поэтому воспитание личности посредством занятий музыкой и пением является значимым направлением воспитательного процесса. Однако, к сожалению, приходится констатировать тот факт, что, в связи с созданием и развитием информационно-коммуникационной культуры, с использованием различных гаджетов, призванных облегчить и усовершенствовать жизнь человека, произошло резкое падение интереса молодежи к художественному слову, чтению литературы. В разговорной речи, как и в переписке, происходит упрощение слов, изрядно меняющее мелодию их звучания и, соответственно, художественную красоту. А, как известно, речь любого этноса, складывающаяся при определенных природных условиях выживания, характеризующая особенности менталитета, по сути, является его исторической памятью. Бесспорно, в современном мире, при столь высоком уровне коммуникации между людьми, изменения неизбежны. Сохранению всех тонкостей родного языка, как, собственно говоря, и своей идентич-

ности, способствует занятие пением. Более того, одним из интегрирующих нацию элементов является язык, сохраняющий свою самобытность в устном народном творчестве. Устное народное творчество – это, прежде всего, песни, поэтому песня – своего рода охранная грамота государства. Вот отчего так важен репертуар. Под репертуаром в контексте нашего исследования мы подразумеваем совокупность исполняемых артистом музыкальных произведений.

Так как образовательная система любого государства выполняет, прежде всего, социальный заказ, целью педагогического воспитания, помимо формирования у обучающегося определенных черт характера, потребности в созидательной творческой активности, является и культивирование любви к Родине, бережного отношения к наследию предков.

Произведения вокально-педагогического художественного репертуара в основном делятся на следующие жанры: ария, романс, песня, народная песня. Все эти жанры имеют свои специфические особенности и по-разному способствуют формированию личности певца в процессе обучения.

Ария – это наиболее сложная вокальная форма, которая входит в состав крупного вокально-симфонического произведения (оперы, кантаты, оратории) в виде заключительного сольного эпизода или представляет собой самостоятельное произведение для какого-либо инструмента или голоса певца. Ария требует особо внимательного изучения. При исполнении арии певец должен уметь создать образ героя, сохраняя при этом все детали, штрихи и выдерживая определенную драматическую ситуацию. Ария – это вокальный монолог, в котором отражены чувства и мысли героев произведения. Например, широко известны арии Ивана Сусанина «Ты взойдешь, моя заря» из оперы М. И. Глинки и князя Игоря из оперы А. П. Бородина.

Романс представляет собой наиболее развитую вокально-песенную форму. Он формирует у исполнителя специфические приемы камерного стиля исполнения и способствует художественно-выразительному пению.

Романс следует рассматривать как синтез трех видов искусств: поэзии, пения и инструментальной музыки, – органически слитых между собой. Романс требует от певца достаточно высокого уровня музыкально-художественной и музыкально-технической подготовки. Этот жанр завоевал популярность еще в XIX веке. Широкой известностью до сих пор пользуются в нашей стране такие романсы, как «Вечерний звон» на музыку А. А. Алябьева, слова И. И Козлова и «Гори, гори, моя звезда» на музыку П. П. Булахова, слова В. П. Чуевского.

Песня представляет собой наиболее демократический, распространенный и массовый жанр вокальной литературы, она требует более простых, доступных для исполнителя средств выразительности при сохранении художественной ценности как мелодии, так и текста. Благодаря этому песня является чрезвычайно ценным жанром вокально-педагогического репертуара. Примером могут служить такие глубокие по содержанию и мелодике песни, как «Время изменится» (автор слов и музыки Б. Борисов), «Степь да степь кругом», (музыка С. Садовского, слова И. Сурикова), «Есть только миг» (музыка А. Зацепина, слова Л. Дербенева).

Народная песня наполнена неоценимым богатством содержания, чувств, настроений и образов. Она является особо полезным художественным источником, так как воплощает в себе характерные особенности музыкальной культуры народа, и одновременно – несложным вокальным материалом, построенным на естественных мелодических интонациях и оборотах, способствующих правильному развитию голоса певца. Например, «По диким степям Забайкалья», «Ой, то не вечер».

Важность и влияние репертуара подтверждается следующим.

Обучающимся вокалу студентам колледжа были предложены к прослушиванию три песни: «Гаснут на песке» в исполнении Эдуарда Анатольевича Хиля, «Лебединая песня» в исполнении Евгения Григорьевича Мартынова и «Песня о друге» в исполнении Олега Андреевича Ануфриева. Выбор материала обусловлен мелодичностью, легкостью для восприятия, стимулирующим работу мысли эффектом, способностью вызывать глубокие чувства и наличием богатого мира образов. Сначала обучающиеся делились первыми впечатлениями. Далее песни были разобраны и разучены. После чего студентам был задан ряд вопросов и проведены индивидуальные беседы с целью определить влияние репертуара на восприятие окружающей действительности,

возникновение побуждающей мотивации на собственное творчество в сфере искусства. В результате исследования было выявлено, что 87 % респондентов песни понравились при первом же прослушивании, но глубина замысла, заложенная авторами в текстах песен, раскрылась только после детального разбора и разучивания песен. 94 % обучающихся задумались над смысловой фабулой песен, примеряя их к ценностным критериям своей жизни. У 50 % участников исследования песни вызвали переоценку своих личностных мировоззренческих установок. В 72 % случаев респонденты хотели бы быть сопричастными к исполнению данных произведений, а 83 % из них были вдохновлены на создание своих собственных произведений.

Подбор репертуара студента-вокалиста зависит, прежде всего, от профессионального уровня преподавателя. Несомненно, важна и его мировоззренческая позиция. Разучиваемые песни должны не только способствовать физиологическому становлению (развитию резонаторов, дыхания, снятию мышечных зажимов) исполнителя, но и формировать его как личность, расширяя кругозор, демонстрируя разные точки восприятия тех или иных исторических событий. Хороший исполнитель является носителем определенной идеи, практически беспрепятственно и незаметно поглощающей умы слушателей. Даже самые обычные слова при эмоционально глубоком исполнении воспринимаются в иных значениях. Песни могут как стимулировать стремление слушателей к высоким нравственным идеалам, так и способствовать депрессивным состояниям или возводить в ранг добродетелей низменные поступки и пагубные пристрастия.

Наиболее благоприятная аудитория для формирования художественного вкуса посредством музыкальных произведений – это подростки и молодежь. Согласно проведенному фондом «Общественное мнение» опросу, 28 % молодежи в возрасте 16–25 лет считают своим любимым занятием музыку и пение, что незначительно уступает увлечению спортом (31 %). Подростковый и юношеский возраст характеризуется активным стремлением к пониманию сущности окружающего мира и общественной жизни, объяснению взаимосвязи и взаимодействия людей, выработке своей точки зрения, определению своего места в обществе и самоутверждению. В подростковом и юношеском возрасте идет формирование взглядов и убеждений, определение социальной позиции личности. Поэтому на преподавателе вокала лежит большая ответственность за то, на какой мировоззренческой платформе будет строиться социальная позиция его ученика.

Еще К. Д. Ушинский писал о важности заботы о том, «чтобы материал, который в это время вливается в душу юности, был хорошего качества» (цит. по [8, с. 340]).

Значительное внимание педагогу вокала, на наш взгляд, желательно уделять духовному развитию будущих певцов. В процессе разучивания и исполнения учеником песни происходит переживание различных психоэмоциональных состояний, что, в свою очередь, приводит к некоторому позитивному изменению личностных качеств исполнителя.

Песенная культура воспитывает чувство гордости за свою страну, за дела предшествующих поколений, способствует формированию ответственности за сохранность наследия предков, стремлению улучшить окружающий мир, развивает такие человеческие качества, как способность к сопереживанию, состраданию, размышлению о межличностных человеческих отношениях, учит видеть и чувствовать прекрасное.

Педагогу вокала при разработке репертуара желательно учитывать возрастные особенности обучающихся: физиологические и когнитивные. Дошкольники и младшие школьники физиологически не могут овладеть некоторыми вокальными приемами, например, такими как сложные мелизмы, субтон, микст и др. Также в детский репертуар не следует включать песни о любовных переживаниях, то есть о том, что ребенок в силу возраста еще не успел пережить, так как невозможно петь о том, чего не знаешь, точно показать ту или иную эмоцию при исполнении песни, которую исполнитель сам никогда не испытывал. Содержание песни должно быть интересным ученику. Но прежде чем разучивать текст, следует раскрыть историческую ситуацию, отраженную в песне, объяснить, что двигало людьми того или иного исторического периода. Примером может служить песня «Гибель Варяга», посвящённая мужеству и героизму моряков экипажей крейсера «Варяг» и канонерской лодки «Корец» в Русско-японской войне 1904–1905 годов.

Мы считаем, что в репертуар при обучении вокалу желательно включать как для изучения, так и для ознакомления (развития творческого кругозора) песни советского периода. Созданные во время революционного движения, в период Гражданской, а затем и Великой Отечественной войны, энтузиазма первых пятилеток, романтики всесоюзных строек песни несут направленный эмоциональный заряд, что делает их практически бесконкурентными по силе воспитательного эффекта. Из далеких довоенных лет до нас дошли немногие песни. Среди них – «Проводы» Д. Васильева-Буглая, «Взвейтесь кострами» С. Дешкина, «Конница Буденного» А. Давиденко, «Песня о Каховке», драматическая баллада «Орленок» В. Белого, «Песня о Щорсе» М. Блантера.

Песни Великой Отечественной войны преобразуют понятие Родины, объединяя малую личную родину со всей страной в целом, например, «Синий платочек» (музыка Е. Петербурского, слова Я. Галицкого), «Землянка») музыка К. Листова, слова А. Суркова), «Соловьи» (музыка В. Соловьева-Седого, слова А. Фатьянова), «Темная ночь» (музыка Н. Богословского, слова В. Агатава).

Созидательная романтика присутствует в песнях о Всесоюзных стройках «Строим БАМ» (музыка З. Гринмана, слова В. Петрова), «Главное, ребята, сердцем не стареть» (музыка А. Пахмутовой, слова С. Гребенникова и Н. Добронравова). Существует также много других песен, будящих патриотические чувства, гордость за страну, повышающих личностную самооценку, порождающих стремление к большим свершениям. А такие замечательные песни, как «С чего начинается Родина» (музыка В. Е. Баснера, слова М. Л. Матусовского) или «Русское поле» (музыка Я. Френкеля, слова И. Гофф), сопровождают нас всю сознательную жизнь, даря ощущение внутреннего тепла и вызывая чувство любви к Родине.

Педагог вокала должен стремиться довести ученика от восприятия популярной музыки до получения наслаждения от прослушивания и исполнения оперных произведений, выстроить мост между современными, увлекающими молодежь направлениями и творениями классиков различных эпох. Разучивая с учеником несложный музыкальный материал, педагог подготавливает слух и сознание ученика к пониманию серьезных оперно-симфонических музыкальных произведений. И мы считаем, что, несмотря на то, что русская музыка более сложная, так как требует большей дисциплины эмоций, более ответственной психологической нагрузки при обучении вокалу, предпочтение необходимо отдавать именно ей, так как именно русская музыка является выразителем нашего национального характера. Под русской музыкой подразумевается не национальная музыка, а школа русской музыки, объединяющая в себя все своеобразие и колорит населяющих Россию народов.

Репертуар солисту, музыканту следует подбирать таким образом, чтобы с самого начала обучения вырабатывать у него определенный художественный вкус и развивать, кроме голоса, общие музыкально-исполнительские данные: слух, ритм, эмоциональность – и всесторонне повышать его вокальную культуру [5, с. 92–93].

Как отмечает Т. С. Вакина [1], при работе с начинающим певцом для выявления творческой индивидуальности студента, раскрытия своеобразия его неповторимого «Я», воспитания эстетического вкуса, формирования чувства художественной меры при исполнении, развития вокально-технического мастерства основным вокально-педагогическим репертуаром могут служить вокализы, старинные арии (ариозо, ариетты и т. д.), несложные романсы, народные песни и произведения композиторов-песенников (песни из кинофильмов, музыкально-театральных постановок и т. д.). Причем автор подчеркивает важную роль вокализов как важнейшего вида музыкального материала, являющегося переходным от упражнений к вокальным произведениям.

Подбирая репертуар, педагогу вокала следует, прежде всего, придерживаться цели раскрыть и развить заложенные в ученике способности и возможности, внутренне присущие каждой личности нравственные стремления к свободе и справедливости, добру и счастью. Репертуар, когда он актуален для молодежной студенческой среды, способен как мотивировать самого исполнителя к совершенствованию художественного и исполнительского мастерства, так и оказывать воспитывающее влияние на слушателей. Таким образом, основными принципами подбора репертуара при обучении основам вокального искусства могут быть: принцип соответствия (соответствие педагогической задаче нравственного и художе-

ственного воспитания, формирования певческих навыков, соответствие интересам обучаемого и потенциальной аудитории) и принцип стимулирования (ничто так не стимулирует желание развиваться и творить, как одобрение и высокая оценка окружающих).

Репертуар должен быть посильным обучающемуся, постепенно усложняться и приводить ученика к все более высокому уровню понимания произведений не только музыкальных, но и иных видов искусства. Педагогу вокала желательно следить, чтобы изначально воспроизводящая деятельность по овладению основами вокала плавно трансформировалась в творческую, чтобы у обучающегося формировалась стойкая потребность в сохранении и созидании прекрасного.

Таким образом, определены основные критерии подбора репертуара: репертуар, помимо того, что он должен способствовать развитию физиологии обучающегося, учитывать возрастные особенности и быть посильным обучающемуся, должен развивать кругозор и широту взглядов, способности к состраданию и сопереживанию, чувствовать и видеть прекрасное, воспитывать художественный вкус и побуждать к самостоятельной творческой деятельности. Следовательно, вокально-педагогический репертуар, ориентированный на личность обучаемого, учитывающий его индивидуальные особенности, позволяющий обучающемуся самоактуализироваться совместно с организацией занятий как сотрудничества педагога и ученика, является основополагающим средством нравственного, этического, художественного воспитания при обучении вокалу. А учитывая степень влияния исполнителей на слушателей, широкий охват аудитории через современные средства коммуникаций, высокий уровень художественно-эстетической, нравственной воспитанности вокалиста является весьма важной задачей, стоящей не только непосредственно перед педагогом вокала, но и всем образовательным учреждением в целом.

Литература

1. Вакина Т. С. Некоторые особенности педагогической работы с начинающим учеником [Электронный ресурс]. – URL: http://nenuda.ru/статьи-некоторые-особенности-педагогической-работы-с-начин.html (дата обращения: 16.03.2020).
2. Варкки Н., Калинина Р. Ребенок в мире творчества: Творческое и эстетическое воспитание дошкольника // Воспитание дошкольника. – 2003. – № 6. – С. 57–67.
3. Волынкин В. И. Художественно-эстетическое воспитание и развитие дошкольников. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2007. – 441 с.
4. Гончарова Е. В. Педагогика периода дошкольного детства / под общ. ред. Е. В. Гончаровой. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. гуманитар. ун-та, 2008. – 227 с.
5. Котова Р. В. Исполнительская культура и формирование молодого певца – артиста. – М.: Готика, 2006. – 188 с.
6. Куприна Н. Г. Эколого-эстетический подход в художественном воспитании детей. ФГБОУ ВПО «УрГПУ». – Екатеринбург, 2014. – 379 с.
7. Мохонько А. П. Художественные ценности музыкального репертуара – основы воспитания художественного вкуса // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. «Гуманитарные науки». – 2014. – № 5 (133). – С. 198–206.
8. Столяренко Л. В. Педагогика. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2000. – 448 с.

References

1. Vakina T.S. *Nekotorye osobennosti pedagogicheskoy raboty s nachinayushchim uchenikom [Some features of pedagogical work with a novice student].* (In Russ.). Available at: http://nenuda.ru/статьи-некоторые-особенности-педагогической-работы-с-начин.html (accessed 16.03.2020).
2. Varkki N., Kalinina R. Rebenok v mire tvorchestva: Tvorcheskoe i esteticheskoe vospitanie doshkol'nikov [The child in the world of creativity: Creative and aesthetic education of preschool children]. *Vospitanir doshkol'nika [Education of a preschool child]*, 2003, no. 6, pp. 57-67. (In Russ.).
3. Volynkin V.I. *Khudozhestvenno-esteticheskoe vospitanie i razvitie doshkol'nikov: uchebnoe posobie [Artistic and aesthetic education and development of preschool children. A textbook]*. Rostov-on-Don, Phoenix Publ., 2007. 441 p. (In Russ.).
4. Goncharova E.V. *Pedagogika perioda doshkol'nogo detstva: uchebnoe posobie [Pedagogy of the period of preschool childhood. A textbook].* Nizhnevartovsk, Publishing House of the Nizhnevartovsk State Humanitarian University, 2008. 227 p. (In Russ.).

5. Kotova R.V. *Ispolnitel'skaya kul'tura i formirovanie molodogo pevtsa-artista [Performing culture and the formation of a young singer-artist]*. Moscow, Gothic Publ., 2006. 188 p. (In Russ.).
6. Kuprina N.G. *Ekologo-esteticheskiy podkhod v khudozhestvennom vospitanii detey [Ecological and aesthetic approach in the artistic education of children]*. Yekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 2014. 379 p. (In Russ.).
7. Mokhonko A.P. Khudozhestvennye tsennosti muzykal'nogo repertuara – osnovy vospitaniya khudozhestvennogo vkusa [Artistic values of the musical repertoire-the basics of education of artistic taste]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya "Gumanitarnye nauki" [Bulletin of the Tambov University. Series "Humanitarian Sciences"]*, 2014, no. 5 (133), pp. 198-206. (In Russ.).
8. Stolyarenko L.V. *Pedagogika [Pedagogy]*. Rostov-on-Don, Phoenix Publ., 2000. 448 p. (In Russ.).

УДК 378

МЕТОД ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В РЕЖИССУРЕ ЦИРКОВЫХ НОМЕРОВ И ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Черняк Елена Федоровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lenablack57@mail.ru

Черняк Максим Витальевич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: chernyakm4x@gmail.com

Статья раскрывает теоретический комплекс, связанный с современной режиссурой театрализованных представлений. Основные понятия режиссуры, такие как «сюжет» и «театрализация», рассматриваются в контексте общей событийной основы цирковых номеров.

Авторы акцентируют внимание на универсальности метода театрализации и его особенностях; на интеграции новейших приемов организации театрализованных представлений на манеже с классическими видами циркового искусства. Представлены основные этапы создания цирковых программ (режиссерский замысел; работа над сценарием, художественным и музыкальным оформлением; работа с исполнителями и т. д.), что соответствует работе режиссера над театрализованными представлениями и праздниками.

Основное внимание авторов сконцентрировано на создании последовательного и логичного алгоритма работы над цирковым номером и представлением, предназначенного для практической работы по постановке цирковых номеров в секциях, кружках учреждений культуры.

Почти каждый год обучение на кафедре проходят артисты цирка, которым необходимы знания и умения постановки собственных номеров; студенты, готовые работать режиссерами-постановщиками номеров в цирковых студиях и кружках. Авторы описывают основные требования учебной дисциплины «Искусство эстрады и цирка», которая реализуется в Кемеровском государственном институте культуры в рамках направления подготовки (специальности) 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников».

Авторами статьи представлены: анализ постановок ведущих цирковых режиссеров и результаты опросов зрителей и участников цирковых представлений по актуальным проблемам создания оригинальных сюжетных цирковых номеров; опыт работы над представлениями ведущих цирковых режиссеров.

Ключевые слова: цирковой номер, театрализованные представления, трюк, режиссура, метод театрализации.

METHOD OF THEATRICALIZATION IN DIRECTING CIRCUS ACTS AND PERFORMANCES

Chernyak Elena Fedorovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department Directing the Theatrical Performances and Celebrations, Kemerovo State University of Culture (Keverovo, Russian Federation). E-mail: lenablack57@mail.ru

Chernyak Maksim Vitalyevich, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Social and Cultural Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: chernyakm4x@gmail.com

The article reveals the theoretical complex associated with the modern direction of theatrical performances. The main concepts of directing, such as "plot", "theatricalization" are considered in the context of the General event basis of circus performances.

The author focuses on the universality of the method of theatricalization and its features; on the integration of the latest techniques for organizing theatrical performances on the arena with classical types of circus art. The main stages of creating circus programs are presented (the director's idea, work on the script, artistic and musical design, work with performers, etc.), which corresponds to the director's work on theatrical performances and holidays

The main attention of the authors is focused on creating a consistent and logical algorithm for working on a circus number and performance, designed for practical work on staging circus numbers in sections and circles of cultural institutions.

Almost every year, the Department trains: circus artists who need the knowledge and skills to stage their own performances; students who are ready to work as stage Directors in circus studios and clubs. The author describes the main requirements of the academic discipline "art of variety and circus", which is implemented at the Kemerovo State Institute of Culture in the framework of training (specialty) 51.03.05 "Directing the theatrical performances and holidays".

The author of the article presents an analysis of the performances of leading circus Directors and the results of surveys of viewers and participants of circus performances on topical issues of creating original story circus numbers; experience of working on the performances of leading circus directors.

Keywords: circus act, theatrical performances, trick, direction, method of theatricalization.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-226-231

В подготовке режиссеров театрализованных представлений и праздников мы должны учитывать процесс синтеза общечеловеческих ценностей и взаимопроникновения культур на современном этапе развития общества.

«Рождаются новые явления и формы в искусстве, трансформируются виды искусства, его жанры», – пишет в своей научной статье С. В. Мосиенко [6, с. 173].

С. И. Гавдис, рассматривая режиссуру театрализованных представлений и праздников как процесс объединения документального и художественного материала в целостную композицию, отмечала, что творчество режиссера – это умение «средствами искусства режиссуры создать образ спектакля, театрализованного представления, театрализованного праздничного действа» [3, с. 108].

Современная социокультурная ситуация характеризуется активизацией интереса со стороны общества, государственных и общественных институтов к искусству цирка как популярной форме развлечения и досуга. Специфика цирковой режиссуры заключается в интеграции новейших приемов организации театрализованных представлений на манеже с классическими видами циркового искусства.

Важной проблемой создания номеров и цирковых представлений является их театрализация. Универсальность метода театрализации, его осо-

бенности стали объектом изучения таких ученых, как В. Н. Гагин, Е. Я. Зазерский, А. Д. Жданов, О. И. Марков, Д. В. Тихомиров, И. М. Туманов, А. И. Чечетин, И. Г. Шароев и др.

Метод театрализации рассматривали в своих работах В. С. Аксенов, Э. В. Вершковский, А. А. Конович, О. Л. Орлов, Е. В. Руденский, В. Я. Суртаев, В. Г. Шабалин.

Представляют интерес работы по использованию метода театрализации в цирковом искусстве А. Д. Калмыкова, С. М. Макарова, М. И. Немчинского и др.

Несмотря на популярность и востребованность цирка, метод театрализации в создании цирковых номеров и представлений в научно-исследовательской литературе представлен недостаточно полно.

Реалии современной жизни заставляют режиссеров находить новые и неожиданные постановочные решения.

Театрализация, по мнению Э. В. Вершковского, способна передавать смысл и значение сценария средствами театра, тем самым через систему выразительных средств создавать художественно-образную форму представления [2].

Цирковое искусство, как никакое другое, отличается многообразием жанров, объединенных в единое представление на манеже. Цирк использует приемы театрального искусства, но специфика создания сюжетных цирковых номеров иная.

1. Режиссер должен учитывать индивидуальные способности и уровень мастерства исполнителя, создавать номер конкретно для этого исполнителя.

2. Развитие сюжета в цирковом номере выражается через трюки как необходимые условия конкретного жанра.

3. В связи с тем, что в различных цирковых жанрах трюк выражается через пластику и бессловесно, зрителю действие на манеже должно быть понятно без слов.

4. Важным компонентом сюжетного построения номера является актерская игра.

Для того чтобы создать незримую нить мысли, воплотить идею, необходимо в идейно-художественном замысле циркового номера эмоционально и зримо раскрыть его тему и определенное содержание.

Для нас представляют особый интерес исследования М. И. Немчинского, который, анализируя цирковые номера, отмечал в них:

- сюжетное построение как возможность через драматургическую ситуацию, зрелищность номера вызвать зрительский интерес;

- заданность характера, когда образ персонажа номера диктовался сюжетным ходом и зависел от актерского мастерства исполнителя.

Если в композиционном построении трюков в номере ранее использовался принцип увеличения их сложности, то затем акцент переместился на зрелищность номера. Так появились новая композиция трюков и театрализация номера с драматургической завершенностью [4].

О. В. Пятаева отмечает, что «основной структурной единицей циркового представления является номер, представляющий собою совокупность трюков, чередующихся в известной композиционной закономерности, выполняемых группой людей или животных в определенный промежуток времени и конкретизирующих ту или иную идею, выявляемую в определенно воздействующем образе в специфических условиях циркового манежа» [7, с. 4].

В режиссуре сюжетного циркового номера необходим прием, через который раскроются все творческие возможности жанра. В сюжете номера необходимо, чтобы наиболее сложный и яркий трюк соотносился с событийной кульминацией номера.

Для создания разнообразных и непохожих друг на друга цирковых номеров необходима сюжетность, которая, по мнению М. И. Немчинского, при незначительном количестве трюков в каждом из цирковых жанров, позволяет создавать на их базе оригинальные произведения циркового искусства. Образную обоснованность номеру могли бы придать элементы актерской игры [5].

В современной прокатной системе государственного цирка существует ряд программ, в которых применяется метод театрализации.

В цирковом представлении «LOVERO» российского режиссера Руслана Ганеева история разворачивается в маленьком итальянском городе. Перипетии, происходящие с жителями этого города, – основа театрализованного сюжета. В этом номере отображены основные принципы метода

театрализации: выстраивание в номере ассоциативного ряда, технический реквизит артиста на полотнах предстает нам, как оковы, из которых должен выбраться герой; контрастные движения, темпоритмическое трюковое решение, иносказательные средства художественной выразительности.

Большой резонанс у публики вызвало сказочное шоу режиссёра Евгения Шевцова «Песчаная сказка» на основе сюжетов арабских сказок. Каждый номер – это маленький спектакль.

Представление «ЭпиЦентр мира» (режиссер-постановщик Аскольд Запашный и режиссер Евгений Шевцов) в Большом Московском государственном цирке на проспекте Вернадского было приурочено к проведению в России футбольного чемпионата мира. Главная его задача – создать шоу, понятное детям, взрослым и иностранным гостям Москвы. Для реализации этого проекта были приглашены лучшие артисты циркового искусства, привезено большое количество разнообразных животных. Впервые в программу был интегрирован балет, который, наряду с танцами, исполнял цирковые трюки.

Новым опытом для современного Большого Московского цирка стало живое музыкальное сопровождение спектакля. Пять музыкальных композиций композитора Андрея Пурчинского в жанрах от рок-н-ролла до этноса исполнила экссолистка группы «Ленинград» Алиса Вокс.

Яркой победой в создании цирковых спектаклей стало театрализованное представление «Бурлеск» Гии Эрадзе, весь коллектив которого на 43-м Международном цирковом фестивале в Монте-Карло впервые за всю его историю получил высшую престижную награду «Золотой клоун».

В этом театрализованном представлении, наряду с акробатами, гимнастами, фокусниками, клоунами, животными, главными героями стали вода, дождь и другие выразительные средства.

Можно и далее перечислять цирковые представления с использованием метода театрализации. Это: постановки режиссёра Руслана Ганеева «Шоу белых медведей» и «Арлекино»; цирковое шоу «SиSтема» братьев Запашных; цирковой спектакль «БеспоНЯТЬе» режиссёров Александра Шарнина и Бориса Никишкина и др.

Следует сказать, что в первые годы после революции в Московский и Ленинградский цирки стали приглашать театральных режиссеров. Среди них: Н. П. Акимов, А. А. Горский, Н. М. Горчаков, Н. В. Петров и др. Они пытались выстроить образную композицию из различных трюков, которая соответствовала бы определенной идее. В дальнейшем создавались цирковые представления, в которых на язык цирка с помощью выразительных средств переводился художественный материал, находилось образное решение, выстраивалась композиция номера, расставлялись в трюковой части эмоциональные аспекты и т. д. В этом случае без режиссеров уже обходиться было нельзя.

Ф. Г. Бардиан писал: «В 1966 году при Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского (РАТИ) открылось заочное отделение по подготовке цирковых режиссеров из числа работающих артистов цирка. Осенью 1973 года впервые в мире при ГИТИСе открылось стационарное отделение режиссеров цирка» [1, с. 14].

Востребованность режиссеров, которые могли бы помогать в создании театрализованных цирковых номеров и представлений в кружках и студиях циркового искусства, и использование их в представлениях и праздниках продиктовали введение учебной дисциплины «Искусство эстрады и цирка» в рамках направления подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» в Кемеровском государственном институте культуры.

Среди основных целей освоения этой дисциплины – формирование не только знаний, умений и навыков, но и общего представления о профессии режиссера в данных видах искусства; обеспечение качественной профессиональной подготовки выпускников вуза, их места и роли в развитии искусства эстрады и цирка.

Выпускники должны:

- знать теорию и методологию циркового искусства, основные формы цирковых представлений и спектаклей; специфику постановочной работы в цирковой программе; профессиональную цирковую терминологию;

- уметь применять технологии создания цирковых номеров и представлений в различных тематических программах;

- владеть способами применения разнообразных выразительных средств при создании различных цирковых номеров и интеграции их в театрализованные представления, концерты и т. д.

Почти каждый год обучение на кафедре проходят: артисты цирка (клоуны, дрессировщики, жонглеры, иллюзионисты и др.), которым необходимы знания и умения постановки собственных номеров; студенты, готовые работать режиссерами-постановщиками номеров в цирковых студиях и кружках.

Всю режиссерскую работу над цирковыми программами А. В. Сергеев разделил на последовательные этапы: режиссерский замысел; работа над сценарием, художественным и музыкальным оформлением; работа с исполнителями и т. д. Это соответствует работе режиссера не только над цирковым номером или представлением в целом, но и его работе над театрализованными представлениями и праздниками [8].

В Кемеровском государственном цирке нами был проведен опрос зрителей одного из представлений и профессиональных артистов цирка.

Из 120 респондентов – 109 человек считают, что цирковому искусству необходима театрализация, так как она наполняет его яркими переживаниями, делает представление увлекательным и запоминающимся. Особую группу составили люди старшего поколения, которые ходили в цирк, будучи молодыми. Сейчас они приводят сюда внуков. На их глазах цирковые представления менялись, усложнялись номера практически во всех жанрах, поэтому их мнение для нас было важно. Практически все (25 из 28 человек) отметили «театральность» и «сказочность» современных постановок. Особую группу составили родители с детьми. Они считают, что это выход за рамки обыденности. Дети видят сказку (яркие костюмы, героев из любимых мультфильмов или их фантазий, настоящее волшебство) и верят в чудеса.

Для нас было важно мнение руководителей и режиссеров цирковых представлений, которые гастролировали в нашем городе. Дрессировщица Екатерина Запашная, режиссер Росгосцирка, заслуженный артист России и Грузии Гия Эрадзе, заслуженный артист России Анатолий Сокол, народный артист России Эдгар Запашный отмечали, что будущее циркового искусства за театрализацией номеров и представлений, потому что в них соединяются жанры мюзикла, эстрады, театра и цирка.

Авторы данной статьи являлись членами художественного совета Кемеровского государственного цирка (филиала Росгосцирка в г. Кемерово) и имели возможность изучать новые тенденции в развитии отечественного цирка.

Роль современной цирковой режиссуры заключается в том, что даже самый простой с технически-исполнительской точки зрения номер режиссёр с помощью метода театрализации может обогатить смысловой нагрузкой, эффектным оформлением, сюжетом, что вызовет бурю эмоций у зрителя.

Без четкого замысла номера не может быть точной композиции, образа исполнителя и характера его действия на манеже. Современное искусство цирка постоянно совершенствуется и, чтобы рождались интересные сюжетные цирковые спектакли, необходима помощь как научного сообщества, так и представителей сферы культуры и искусства.

Литература

1. Бардиан Ф. Г. Советский цирк на пяти континентах. – М.: Искусство, 1977. – 206 с.
2. Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений. – СПб.: Нестор-История, 2017. – 88 с.
3. Гавдис С. И. Сущность творчества современного режиссера театрализованных представлений // Праздник как пространство социально-художественных смыслов: межвуз. сб. науч. тр. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – С. 93–119.
4. Немчинский М. И. На манеже цирка – артист. – М.: Совет. Россия, 1974. – 70 с.
5. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем: Модели цирковых спектаклей 1920–1990 годов. – М.: ГИТИС, 2001. – 462 с.
6. Мосиенко С. В. Понятие «театр масс» (к вопросу терминологии и типологии) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 172–178.
7. Пятаева О. В. Многонациональный цирк России XX столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01; [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства]. – СПб., 2009. – 21 с.

8. Сергеев А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Актерское искусство», «Режиссура театра», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство» / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. – СПб.: Е. С. Алексеева, 2008. – 156 с.

References

1. Bardian F.G. *Sovetskiy tsirk na pyati kontinentakh [Soviet circus on five continents]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 206 p.
2. Vershkovskiy E.V. *Rezhissura teatralizovannykh predstavleniy [Directing theatrical performances]*. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2017. 88 p.
3. Gavdis S.I. Sushchnost' tvorchestva sovremennogo rezhissera teatralizovannykh predstavleniy [Essence of creativity of a modern director of theatrical performances]. *Prazdnik kak prostranstvo sotsial'no-khudozhestvennykh smyslov: mezhvuz. sb. nauch. tr. [Holiday as a space of social and artistic meanings: interuniversity. Interuniversity collection of scientific works]*. Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2018, pp. 93-119.
4. Nemchinskiy M.I. *Na manezhe tsirka – artist [On the circus arena – artist]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1974. 70 p.
5. Nemchinskiy M.I. *Tsirk Rossii naperegonki so vremenem: Modeli tsirkovykh spektakley 1920-1990 godov [The Circus of Russia in a Race with Time: Models of Circus Performances of 1920-1990]*. Moscow, GITIS Publ., 2001. 462 p.
6. Mosienko S.V. Ponyatie «teatr mass» (k voprosu terminologii i tipologii) [The concept of «theater of the masses» (on the issue of terminology and typology)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 172-178.
7. Pyataeva O.V. *Mnogonatsional'nyy tsirk Rossii XX stoletiya: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.01 [Multinational circus of Russia of the XX century. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.01]*. St. Petersburg, 2009. 21 p.
8. Sergeev A.V. *Tsirkizatsiya teatra. Ot traditsionalizma k futurizmu: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy, obuchayushchikhsya po spetsial'nostyam «Akterskoe iskusstvo», «Rezhissura teatra», «Teatrovedenie» i po napravleniyu podgotovki «Teatral'noe iskusstvo» [Circization of the theater. From traditionalism to futurism: a textbook for students of higher educational institutions studying in the specialties «Acting Art», «Theater Directing», «Theater Studies» and in the direction of training «Theatrical Art»]*. St. Petersburg, E.S. Alekseeva Publ., 2008. 156 p.

УДК 379.8

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОРГАНИЗАЦИИ ОНЛАЙН-МЕРОПРИЯТИЙ В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ

Черняк Елена Федоровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: lenablack57@mail.ru

Черняк Максим Витальевич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: chernyakm4x@gmail.com

Белов Валерий Федорович, заведующий кафедрой технических наук, филиал Кузбасского государственного технического университета имени Т. Ф. Горбачева (г. Белово, РФ). E-mail: belovvf@bk.ru

В статье раскрываются проблемы развития онлайн-коммуникаций в праздничной культуре, поиска новых форм праздников и перенесения их в виртуальную плоскость в связи с эпидемией короновируса и вынужденной самоизоляцией людей.

Праздник всегда соединял искусство и действительность, художественно оформлял реальные жизненные события и осуществлял социокультурную коммуникацию. Деятельность учреждений культуры

неразрывно связана с социальной средой. Создавая на основе события праздничное действие, необходимо учитывать экономическую ситуацию и социальные факторы. Проверкой на креативность стал период самоизоляции в связи с короновирусом, когда сотрудникам учреждений культуры предстояло изменить формат своей деятельности.

Авторами проведен анализ онлайн-мероприятий, которые были организованы учреждениями культуры в онлайн-пространстве. Среди них самыми популярными являются фотоконкурсы, мастер-классы, челленджи. В статье приведены результаты опроса родителей с целью выяснить, какие предложения по организации детского досуга они бы внесли в деятельность учреждений культуры.

Представленный материал позволяет сделать вывод, что изоляция способствовала росту популярности онлайн-формата творческих мероприятий благодаря фантазии и творческой смелости сотрудников учреждений культуры.

Ключевые слова: праздник, онлайн-коммуникация, праздничное событие, творческие проекты.

TECHNOLOGICAL ASPECTS OF ORGANIZING ONLINE EVENTS IN CULTURAL INSTITUTIONS

Chernyak Elena Fedorovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Directing the Theatrical Performances and Celebrations, Kemerovo State University of Culture (Keverovo, Russian Federation). E-mail: lenablack57@mail.ru

Chernyak Maksim Vitalyevich, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Social and Cultural Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: chernyakm4x@gmail.com

Belov Valeriy Fedorovich, Department Chair of Technical Sciences, Branch of T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Belovo, Russian Federation). E-mail: belovvf@bk.ru

The article reveals the problem of the development of online communications in the holiday culture, the search for new forms of holidays and their transfer to the virtual plane in connection with the coronavirus epidemic and forced self-isolation of people.

The holiday has always combined art and reality, artistically decorated real life events and carried out socio-cultural communication in it. The activities of cultural institutions are inextricably linked with the social environment. When creating a festive action based on an event, it is necessary to take into account the economic situation and social factors. The test of creativity was the period of self-isolation in connection with the coronavirus, when employees of cultural institutions had to change the format of their activities.

The authors analyzed online events that were organized by cultural institutions in the online space. Among them, the most popular are photo contests, master classes, and challenges. The article presents the results of a survey of parents in order to find out what proposals for the organization of children's leisure they would make in the activities of cultural institutions.

The presented material allows us to conclude that isolation contributed to the growth of popularity of the online format of creative events, thanks to the imagination and creative courage of employees of cultural institutions.

Keywords: holiday, online communication, festive event, creative projects.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-231-236

Одним из важных проявлений культуры, хранилищем духовных ценностей и культурных традиций, инструментом воздействия на человека является праздник. Именно он – основной источник новых форм культуры.

Нельзя не согласиться с мнением М. А. Слюсаренко, которая считает, что праздник аккумулирует ценности конкретного общества и «для человека традиционного общества от каждодневного воплощения традиционных принципов и акцен-

тирования их в праздничное время зависит счастье, благополучие, перспективы» [6, с. 26].

Е. А. Каверина отмечает, что «праздник затрагивает эмоциональную сферу человека. Ход праздника ориентирован на развитие и эмоциональный накал, в момент праздника его участник должен пережить чистые, светлые, позитивные эмоции, которые могут дать ощущение “очищения” души. В этом смысле эстетика и логика развития праздника близка катартическому воздействию искусства» [2, с. 119].

В. П. Курбатов считает, что праздник связывает искусство и действительность через художественное оформление определенных жизненных событий. По его мнению, «социокультурная коммуникация представляет собой явление системного порядка с выраженной иерархичностью структуры самих средств коммуницирования, ведущим из которых является слово (вербальные), затем невербальные (жест, мимика, поза), изобразительно-выразительные (живопись, скульптура, архитектура), иносказательные (символ, метафора, аллегория) и т. п.» [4, с. 159].

Событие, на основе которого организуется праздник, не всегда поддается оценочным характеристикам. Н. В. Глевкая предлагает рассматривать праздник во взаимосвязи с «его исторической обоснованностью, действиями участников праздничного события (актёров, поздравителей, дарителей, священнослужителей и т. д.)» [1, с. 84].

Г. Г. Карпова считает праздник катализатором социального обмена, который создает и расширяет социальные связи [3].

Деятельность учреждений культуры, по мнению Н. В. Костюк, во многом «становится зависимой от состояния окружающей среды, ее экономических, политических, социальных, технологических факторов» [5, с. 179].

Представляет интерес исследование А. И. Юдиной, в котором на основе опроса о повышении эффективности работы учреждений культуры был выявлен критерий, определяющий потребности населения в индивидуальном культурном развитии [7, с. 169]. Она также считает важным в сфере культуры создание уникального культурного продукта, в котором человек выступает как носитель определенных знаний, навыков и творческих способностей [8].

Следует отметить, что на данный момент существует достаточное количество исследований, раскрывающих природу праздника. Л. А. Абрамян, И. М. Снегирев, А. Ф. Некрылова и другие изучали теорию и историю праздничной культуры с точки зрения этнографии и фольклористики; культурологи, искусствоведы, социологи (В. Н. Гагин, К. Жигульский, А. И. Мазаев, О. Л. Орлов, Т. М. Паремчук, Н. А. Хренов и др.) рассматривали праздник как социкультурный феномен; технологию создания сценария и режиссуру праздника изучали Э. В. Вершковский, Д. М. Генкин, А. А. Конович, О. В. Немиро, О. Л. Орлов, Б. Н. Петров, А. Д. Силин, И. М. Туманов и др.

Праздник – это сложный синтез всех видов деятельности, вобравший в себя опыт всех культур. Особая его социально-художественная специфика заключается в том, что он находится на грани реальной действительности и искусства. В период кризисов и в непростых экономических условиях именно праздник осуществлял компенсацию реальной и будничной жизни, выступая особой формой изменения мира, трансформации повседневной жизни в особом пространстве свободы и времени.

Сейчас в условиях пандемии произошли изменения в сфере социальных коммуникаций, когда общение стало зависеть от цифровых технологий. Реальностью культуры стало отсутствие коллективного общения, а ведь любое изменение праздничной цикличности приводит к разрушению календарных ритмов жизненного цикла, последовательности функционирования социальных контактов. Тем не менее организация праздника в виртуальной среде позволяет создавать новые модели коммуникации (индивидуальные или внутрисемейные праздники), которые в период самоизоляции определяют ритм жизни.

Актуальность нашего исследования заключается в том, что учреждения культуры стали уделять внимание развитию онлайн-коммуникаций, поиску новых форм праздников, которые бы заменили человеку выход за пределы своего дома, перенеся их в виртуальную плоскость.

Рассмотрим опыт работы в этом направлении в городе Кемерово. Мы проанализировали ряд мероприятий, которые проходили в онлайн-фор-

мате в учреждениях культуры города в декабре 2020 года. В сети Интернет они транслировали спектакли, творческие концерты, театрализованные представления, выставки книг, картин и предметов декоративно-прикладного искусства. Но у каждого ДК есть и свои проекты, о которых они рассказывали на страницах своих сайтов и в социальных сетях.

МАУ «Дворец культуры шахтеров» в рамках Всемирного дня инвалидов провел дистанционный XII городской фестиваль художественного творчества «Твой звёздный час». Свои видеоматериалы в номинациях (вокал, инструментальное искусство, разговорный жанр, хореография и декоративно-прикладное творчество) прислали детские творческие коллективы специализированных образовательных учреждений города Кемерово. Также в рамках этого мероприятия педагогом-хореографом из Санкт-Петербурга были проведены онлайн-занятия по созданию авторской оригинальной лексики танца, развитию импровизации, выстроенные в формате «прямые эфиры + домашнее задание». По окончании курса все его участники получили сертификат и, в зависимости от количества бонусов, диплом или медаль.

МАУ «ДК имени 50-летия Октября» в дистанционном режиме провел XI открытый городской фестиваль-конкурс «Мульти-видение», в котором приняли участие те, кто любит мультипликационные фильмы (возраст от 5 до 18 лет). Любой участник фестиваля мог исполнить песни, танцы, фрагменты из мультфильмов или сказок, перевоплотившись в их персонажей.

Номинации конкурса:

- «Мульт по-нашему». Анимационный ролик, выполненный с помощью компьютерной графики, игрушек, рисунков, пластилина или любого другого материала.

- «Мульт-айс». Цирковой номер на сюжет известного мультипликационного фильма.

- «Мульт-Dance». Работа в хореографическом жанре на основе музыки из мультфильма.

- «Мульт-Voice». Исполнение песни из мультфильма.

- «Мульт-исток». Инсценировка любого фрагмента из мультфильма и т. д.

Самое большое количество участников и просмотров в Интернете набирают онлайн-мастер-классы и конкурсы:

• «Новогодняя елочка», онлайн-парад новогодних костюмов «Magic fashion», онлайн-челлендж поздравлений от Деда Мороза, Снегурочки и сказочных персонажей (МАУ «Дворец культуры шахтеров»).

• Онлайн-фотоконкурс «Новогодний Кузбасс», конкурс рисунков «Новогоднее чудо» (МАУ «ДК имени 50-летия Октября»).

• Онлайн-мастер-классы «Новогодняя открытка», «Новогодние елочки», «Оригами», «Брошь из бисера», «Рождественский венок» (МАУ «Культурный центр»).

• Онлайн-челлендж «Поздравь Кузбасс с Новым годом», фотоконкурс «Новогодний Кузбасс», новогодний танцевальный онлайн-флешмоб, онлайн-караоке «Настрой себя на Новый год» (МАУ «ДК имени 50-летия Октября»).

Надо сказать, что все дворцы культуры, соблюдая выдвинутые Роспотребнадзором требования в связи с коронавирусной инфекцией (COVID-19), используют и традиционные формы мероприятий: праздники, концерты, театрализованные представления, выставки, флеш-мобы, квесты и т. д.

Особенно популярным стало креативное общественное пространство. Арт-объекты и фотозоны созданы практически в каждом учреждении культуры.

Мы провели опрос среди родителей на улицах Кемерова с целью выяснить, какие предложения по организации детского досуга они бы внесли в деятельность учреждений культуры. Из 25 человек опрошенных 19 респондентов хотели бы для своих детей сказку на ночь. Можно, например, записать ее на телефон от лица одного персонажа или сделать небольшую инсценировку и выложить либо на сайте, либо в Инстаграм. Тогда любой родитель сможет предложить ее своему ребенку для просмотра. 10 человек хотят, чтобы под руководством специалиста ДК их ребенок сам рассказал сказку, а затем ее бы показали всем детям.

У виртуальных мероприятий есть пути монетизации. Все 25 респондентов изъявили желание, чтобы 31 декабря по видеосвязи Дед Мороз поздравил их ребенка с Новым годом, и готовы эту услугу оплатить. 8 человек предложили поздравить их семью и друзей с помощью беспи-

лотника. Ведь дрон с прикрепленным к нему поздравлением мог бы подняться на уровень окна в комнате их ребенка. Можно снять с помощью беспилотника зимние игры детей (катание с горок, лепку снеговика, игры в снежки), то есть сделать видео, которое самостоятельно родители создать не смогут; транслировать детские праздники на открытом воздухе сразу в сеть Интернет, а затем лучшие кадры использовать для рекламы мероприятия, рассказав всем о прошедшем событии, и, таким образом, продвинуть бренд учреждения культуры.

Изоляция способствовала росту популярности такого формата, как онлайн-мероприятия. Это произошло не в результате технологического скачка, а, скорее, за счет фантазии и творческой смелости сотрудников учреждений культуры. Zoom превратился в интерактивный театр, стал площадкой для выступлений танцоров, музыкантов, мастеров декоративно-прикладного искусства. Если в условиях реального праздника участники и организаторы видели эмоции и активное участие в нем гостей, то теперь их виртуальное присутствие обозначатся «лайком» или комментарием.

Подтверждает актуальность и востребованность формата онлайн и увеличение количества анонсированных платформ для трансляций, например, от Яндекса и Facebook. С переходом в режим онлайн появились возможности для саморазвития и самообучения. Сейчас популярным во всем мире форматом стал PechaKucha – новый способ презентации творческих проектов за 6 минут 40 секунд (20 слайдов, каждый за 20 секунд). Этот формат подходит для презентации проектов в сфере дизайна, фотографии, представления хобби, маршрута для путешествий и экскурсий и т. д.

Учреждения культуры также могут помочь разнообразить семейный досуг, предлагая варианты традиционных народных игр, которые не требуют особых усилий со стороны родителей и большого игрового пространства. К сожалению, многие народные игры, которые развивали у детей ловкость и силу, быстроту реакции, учили доброте, порядочности и справедливости, забыты. Им на смену пришли игры компьютерные.

Опыт учреждений культуры в сохранении обширного и разнообразного по своему содержанию игрового репертуара показывает, что они до сих пор могут быть интересны детям. Сейчас пришло время их вспомнить и поиграть всей семьей. Лаконичные и выразительные народные игры способны активизировать познавательный и творческий процесс у детей, знакомить с окружающим миром, традициями и нормами поведения. Недаром ученые и практики признают игру ведущей деятельностью ребёнка.

Нельзя не отметить следующие положительные качества виртуальных мероприятий: отсутствие больших финансовых затрат, поездок или путешествий; доступность для всех желающих; возможность записи мероприятия и просмотра в удобное время и др.

В какой мере в дальнейшем онлайн-формат станет заменой офлайну или исчезнет вместе с пандемией – покажет время. Но виртуальные события, так или иначе, вошли в систему праздников.

Литература

1. Глевкая Н. В. Праздник как коммуникативное событие (на примере празднования Нового года и Рождества) // Научные ведомости БелГУ. Сер. «Гуманитарные науки». – 2015. – № 12(209), вып. 26. – С. 84–92.
2. Каверина Е. А. Праздник как эстетический и социальный феномен // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2009. – № 324 (июль). – С. 119–122.
3. Карпова Г. Г. Праздник в контексте социальных изменений: дис. ... канд. социол. наук: 22.00.06. – Саратов, 2001. – 157 с.
4. Курбатов В. П. Социокультурная коммуникация в массовом празднике как способ преодоления ограниченности культурного бытия на примере сибирской ярмарки // Вестн. Кузбас. гос. техн. ун-та. – 2011. – № 1. – С. 159–164.
5. Костюк Н. В. Формирование готовности будущих менеджеров в сфере культуры к реализации инновационных моделей управления социально-культурной деятельностью в условиях изменяющегося рынка труда // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 22, ч. 1 – С. 178–180.
6. Слюсаренко М. А. Праздник в культуре и культура праздника в контексте современности // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер. «Гуманитарные науки» (спецвыпуск). – 2000. – Вып. 3 (19). – С. 25–30.

7. Юдина А. И. Алгоритм социально-культурного прогнозирования деятельности организаций сферы культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 38. – С. 166–175.
8. Юдина А. И., Мухамедиева С. А. Определение потребности отрасли культуры в квалифицированных кадрах в области библиотечного дела и социально-культурной деятельности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 22, ч. I. – С. 166–175.

References

1. Glevkaya N.V. Prazdnik kak kommunikativnoe sobytie (na primere prazdnovaniya Novogo goda i Rozhdestva) [Holiday as a communicative event (by the example of New Year and Christmas celebrations)]. *Nauchnye vedomosti BelGU. Seriya "Gumanitarnye nauki" [Scientific Bulletin of BelSU. Series. Humanitarian sciences]*, 2015, no. 12(209), iss. 26, pp. 84-92.
2. Kaverina E.A. Prazdnik kak esteticheskiy i sotsial'nyy fenomen [Holiday as an aesthetic and social phenomenon]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University]*, 2009, no. 324 (July), pp. 119-122.
3. Karpova G.G. *Prazdnik v kontekste sotsial'nykh izmeneniy: dis. ... kand. sotsiol. nauk: 22.00.06 [Holiday in the context of social change. Diss. PhD in Sociology: 22.00.06].* Saratov, 2001. 157 p.
4. Kurbatov V.P. Sotsiokul'turnaya kommunikatsiya v massovom prazdnike kak sposob preodoleniya ogranichennosti kul'turnogo bytiya na primere sibirskoy yarmarki [Socio-cultural communication in a mass celebration as a way to overcome the limitations of cultural life on the example of the Siberian fair]. *Vestnik Kuzbasskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta [Bulletin of the Kuzbass State Technical University]*, 2011, no. 1, pp. 159-164.
5. Kostyuk N.V. Formirovanie gotovnosti budushchikh menedzherov v sfere kul'tury k realizatsii innovatsionnykh modeley upravleniya sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nost'yu v usloviyakh izmenyayushchegosya rynka truda [Formation of the readiness of future managers in the field of culture to implement innovative models of management of social and cultural activities in the changing labor market]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 22, ch. 1, pp. 178-180.
6. Slyusarenko M.A. Prazdnik v kul'ture i kul'tura prazdnika v kontekste sovremennosti [Holiday in culture and holiday culture in the context of modernity]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya "Gumanitarnye nauki (spetsvypusk)" [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University. Series "Humanities (special issue)"]*, 2000, iss. 3 (19), pp. 25-30.
7. Yudina A.I. Algoritm sotsial'no-kul'turnogo prognozirovaniya deyatel'nosti organizatsiy sfery kul'tury [Algorithm of socio-cultural forecasting of the activities of organizations in the sphere of culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 38, pp. 166-175.
8. Yudina A.I., Mukhamedieva S.A. Opredelenie potrebnosti otrasli kul'tury v kvalifitsirovannykh kadrakh v oblasti bibliotechnogo dela i sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti [Determination of the needs of the cultural industry in qualified personnel in the field of librarianship and social and cultural activities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 22, ch. I, pp. 166-175.

УДК 379.82

РЕАЛИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА МОЛОДЕЖИ В КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

Баландина Галина Александровна, кандидат социологических наук, доцент, доцент кафедры социально-культурных технологий и туризма, Пермский государственный институт культуры (г. Пермь, РФ). E-mail: balandina-galina@rambler.ru

Актуальность темы обоснована необходимостью активного включения молодежи в творческую деятельность, которая может осуществляться в культурно-досуговых учреждениях, где созданы усло-

вия для более полной реализации творческого потенциала молодых людей. Цель статьи – рассмотреть сущность, содержание и формы культурно-досуговой деятельности, направленные на реализацию творческого потенциала молодежи. Проанализированы понятие «творческий потенциал», условия, при которых молодежь может реализовывать свой творческий потенциал. Привлечен опыт культурно-досуговых учреждений Пермского края по организации культурно-досуговой деятельности молодежи. Рассмотрены различные формы культурно-досуговой деятельности, в подготовке и проведении которых участвуют молодые люди, что позволяет им реализовывать свой творческий потенциал. Приведены данные конкретно-социологического исследования, осуществленного автором в Пермском районе Пермского края. Использован метод онлайн-опроса, в котором приняли участие 260 молодых людей в возрасте 18–25 лет. Сделаны выводы о необходимости создания в культурно-досуговых учреждениях условий для творческого развития молодежи, повышения качества проводимых мероприятий, использования не только разнообразных традиционных, но и инновационных форм культурно-досуговой деятельности, привлечения молодежи к проектной деятельности.

Ключевые слова: культурно-досуговая деятельность, творческая деятельность, самореализация, молодежь, проектные технологии.

REALIZATION OF THE CREATIVE POTENTIAL OF YOUTH IN CULTURAL AND LEISURE INSTITUTIONS

Balandina Galina Aleksandrovna, PhD in Sociology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Social and Cultural Technologies and Tourism, Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation). E-mail: balandina-galina@rambler.ru

The relevance of the topic is justified by the need for the active involvement of young people in creative activities, which can be implemented in cultural and leisure institutions, where conditions have been created for a fuller realization of the creative potential of young people. The purpose of the article is to consider the essence, content and forms of cultural and leisure activities aimed at realizing the creative potential of youth. The concept of “creative potential” and the conditions under which young people can realize their creative potential are considered. The experience of organizing cultural and leisure activities of young people in cultural and leisure institutions of Perm Territory is involved. Various forms of cultural and leisure activities are considered, in the preparation and implementation of which young people participate, which allows them to realize their creative potential. The data of the specific sociological research carried out by the author in Perm Region are presented. The method of online survey was used, in which 260 young people aged 18-25 took part. Conclusions are drawn about the need to create conditions in cultural and leisure institutions for the creative development of young people, improving the quality of events, using not only various traditional, but also innovative forms of cultural and leisure activities, attracting young people to project activities.

Keywords: cultural and leisure activities, creative activity, self-realization, youth, project-based learning techniques.

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-236-243

Проблема реализации творческого потенциала молодежи в культурно-досуговых учреждениях является весьма актуальной, важность исследования обусловлена необходимостью всестороннего развития личности, создания условий для более полного раскрытия творческих способностей молодых людей.

Как отмечают современные исследователи, данная проблема имеет большое значение не только для молодежи, но и для развития культуры и общества в целом [2, с. 35]. Поддержка творческой активности молодежи является важным направлением педагогического сопровождения процесса социализации молодежи [10, с. 106].

Проблемы развития и реализации творческого потенциала молодежи изучали многие авторы: О. Н. Белинская, В. П. Дроздова, В. И. Матис, Л. А. Любимова, Е. В. Панькив, А. О. Первый и др. Однако проблема реализации творческого потенциала молодежи в культурно-досуговых учреждениях в целом изучена недостаточно.

Цель настоящей статьи – раскрыть сущность, содержание и формы деятельности культурно-досуговых учреждений, направленные на реализацию творческого потенциала молодежи.

Молодежь является социально-демографической группой, для которой характерно особое социальное положение, обусловленное возрастом, местом и функциями в общественной структуре, интересами и ценностями.

Творческий потенциал личности рассматривается как «совокупность способностей, черт и качеств, содействующих успешной мыслительной деятельности, как специфическое индивидуальное свойство, которым определяется мера возможностей для самореализации, как система способностей личности, которые дают возможность для применения различных действий согласно новым условиям» [7, с. 411].

Специалисты отмечают, что творческий потенциал влияет на результат творческой деятельности, носит индивидуальный характер, оказывает воздействие на саморазвитие и самореализацию личности [5, с. 13].

По нашему мнению, творческий потенциал можно рассматривать как особое качество личности, которое выражается в совокупности скрытых способностей, навыков и умений. Они могут быть в дальнейшем развиты при реализации целенаправленной и активной деятельности до наиболее лучших показателей или могут способствовать достижению наиболее качественных и высоких результатов.

Культурно-досуговые учреждения создают необходимые условия для реализации и дальнейшего развития творческого потенциала молодых людей за счет организации различных форм отдыха и досуга, а также обеспечения условий для самореализации личности с учетом ее индивидуальных предпочтений. Деятельность культурно-досуговых учреждений по реализации творческого потенциала молодежи обусловлена необходимостью всестороннего культурного развития молодых людей, создания особого культурного пространства. Большое значение имеет использование эффективных педагогических технологий, направленных на творческое развитие личности [9, с. 316].

Организуя культурно-досуговую деятельность, специалисты досуговых учреждений учитывают изменение ценностных ориентиров современной молодежи. Молодых людей все больше привлекают инновационные формы, отвечающие их специфическим духовным и физическим потребностям. Основными принципами культурно-досуговой деятельности молодежи является доступность и свобода выбора, простота организации, творческой самореализации, привлечение потенциальных участников. Специалистами культурно-досуговых учреждений учитываются приоритетные направления работы, определённые государственными программами [8, с. 49]. Большое влияние на выбор форм досуговой деятельности молодых людей оказывают Интернет и СМИ [4, с. 256].

Можно выделить различные направления культурно-досуговой деятельности молодежи, в рамках которых молодые люди могут реализовывать свой творческий потенциал: спортивное, интеллектуальное, художественное, экологическое, нравственное и др. Содержательная досуговая деятельность позволяет развивать определенные личностные качества, помогает молодому человеку в самоорганизации, придает ему уверенность в собственных силах. Немаловажным фактором является выбор форм культурно-досуговой деятельности. От правильного проектирования и проведения мероприятий зависит их результативность, степень воздействия на молодых людей, на их стремление в дальнейшем стать активными участниками, а не просто зрителями. Как отмечает Г. С. Тихоновская, культурно-досуговые программы способствуют удовлетворению культурных потребностей молодежи в общении, в творческом самовыражении [12, с. 233]. Важной является организация педагогического сопровождения процесса развития творческого потенциала молодых людей в условиях культурно-досуговой деятельности.

Культурно-досуговая деятельность представляет собой процесс организации и формирования

условий, позволяющих сделать лицу мотивированный выбор предметной деятельности, а сам выбор определяется в соответствии с индивидуальными потребностями и интересами личности.

В настоящее время для того, чтобы привлечь молодежь к активной творческой деятельности, работники культурно-досуговых учреждений должны постоянно изучать культурные потребности и интересы молодых людей. Развитие рыночных отношений требует активного использования в культурно-досуговых учреждениях технологий маркетинга, направленных на изучение и реализацию таких потребностей.

Специалисты культурно-досуговых учреждений в настоящее время активно используют проектные технологии, участвуют в конкурсах социально-культурных проектов. Проектная деятельность позволяет не только получить дополнительные финансовые ресурсы, более эффективно использовать имеющиеся средства, но и привлечь молодежь к более активному участию в культурно-досуговой деятельности, к разработке и реализации социально-культурных проектов.

Проектные технологии позволяют более полно реализовывать творческий потенциал молодых людей, влияют на мотивацию, когнитивный и деятельностно-волевой компоненты развития личности [1, с. 8].

Необходимым условием включения молодых людей в процесс разработки и реализации социально-культурных проектов является четкое определение целевой аудитории мероприятий, изучение психолого-педагогической характеристики молодых людей, особенностей возраста, социального положения, профессиональной занятости, национальности, стиля жизни, состояния здоровья и пр. [6, с. 249].

Обратимся к социокультурной практике Пермского края. Культурно-досуговые учреждения Пермского края организуют разностороннюю работу по вовлечению молодежи в творческую деятельность. Популярными формами культурно-досуговой деятельности являются различные вечера встреч, воспоминаний, вечера отдыха, игровые, конкурсные программы, дискотеки и др. Для молодых людей организуются выставки, экскурсии, «круглые столы», тренинги, мастер-классы и др.

Муниципальное автономное учреждение «Дворец молодежи города Перми» является признанным лидером в организации культурно-досуговой деятельности молодежи Пермского края и города Перми, использует разнообразные современные формы работы. Ежегодно проводится конкурс патриотического творчества «Русский дух», в котором принимают участие молодые талантливые авторы и исполнители. Конкурс направлен на формирование гражданско-патриотического сознания молодежи.

Культурно-досуговые учреждения используют массовые формы, предполагающие участие большого количества зрителей. К ним относятся концерты, спектакли, ярмарки, праздники, балы [11, с. 45]. К массовым формам культурно-досуговой деятельности относится бал, на котором присутствует большое количество людей в определенной одежде для танцев. Подобные мероприятия отличаются от привычных танцев или дискотек, так как на них следует придерживаться строгого этикета, классические танцы следуют друг за другом по заранее составленной программе. Такая разновидность бала, как маскарад, предполагает наличие масок и своеобразных костюмов. В современной практике данное мероприятие используется достаточно редко, однако в последние годы становится все более популярным и включает в себя определенные изменения [3, с. 212].

Для развития творческих способностей молодежи культурно-досуговые учреждения организуют различные конкурсы: танцевальные, вокальные, конкурсы чтецов и др. Так, МАУ «Дворец молодежи города Перми» ежегодно проводит городской творческий конкурс «Молодая семья года». В Краснокамском городском округе в 2020 году среди молодежи был организован конкурс чтецов «Праздник белых журавлей», ежегодно проводится конкурс «Успешная семья», в ходе которого молодые семьи демонстрируют свои творческие достижения.

Нередко в настоящее время проводятся фестивали, которые выражаются в массовом празднестве, демонстрации различных музыкальных, театральных и иных творческих достижений молодых людей. Ежегодно в городах и сельских территориях организуются фестивали, посвященные Дню молодежи. Фестиваль «Томпӧлӧс» («Мо-

лодежь») – одно из традиционных мероприятий в Кудымкарском районе. Основной его целью является формирование уважения к национальным культурным традициям, возрождение коми-пермяцких обрядов. Молодежь активно участвует в подготовке и проведении этого фестиваля. В 2019 году в городе Очер был проведен первый краевой фестиваль интеллектуальных игр, в котором приняли участие 38 команд знатоков из 10 территорий Пермского края.

В культурно-досуговых учреждениях с целью развития творческого потенциала молодых людей работают различные клубные формирования: творческие коллективы, кружки, любительские объединения и клубы по интересам. В МАУ «Дворец молодежи города Перми» успешно работают Театр песни Василия Христова, театральная студия «БИС», студия творческого развития К. Хабенского и др. Развивается и интеллектуальное творчество молодых людей. В качестве примера можно привести опыт интеллектуального клуба «Эврика» (Очерский городской округ).

Таким образом, мы охарактеризовали некоторые традиционные формы культурно-досуговой деятельности, которые используют работники культурно-досуговых учреждений для реализации творческого потенциала молодежи. Необходимо отметить, что многие из перечисленных форм достаточно тесно связаны друг с другом. Например, конкурс или игровая программа могут перейти в танцы, а вечер отдыха стать массовым мероприятием, если его посетит достаточно большое количество людей.

Особое вместо в современной социокультурной практике занимают различные инновационные формы культурно-досуговой деятельности, к которым специалисты относят форумы, флеш-мобы, батлы, квесты и др. Так, например, в Нытвенском городском округе проведен межмуниципальный форум студенческой и работающей молодежи «Территория опережающего развития – Запад», который объединил 280 офлайн-участников, 600 онлайн-участников. В Чайковском городском округе при участии молодежи подготовлены и проведены интерактивные познавательные мероприятия «Гордо реет флаг России!», флеш-моб «Триколор во весь двор», акция «Я – гражданин РФ».

Однако различные программы и шоу не всегда несут в себе идеи нравственного и творческого воспитания личности, кроме того, досуговая творческая деятельность преимущественно является любительской и нечасто приводит к достижению профессионального творческого уровня. Но, тем не менее, такая деятельность является достаточно эффективным средством для раскрытия талантов и творческого потенциала молодежи. На первый взгляд может показаться, что приведенные формы культурно-досуговой деятельности не всегда могут способствовать раскрытию творческого потенциала молодежи. Однако раскрытие творческого потенциала во многом зависит не столько от формы мероприятия, сколько от его внутреннего содержания. Любая из традиционных или инновационных форм может быть использована для реализации творческого потенциала молодежи.

Культурно-досуговые учреждения Пермского края активно участвуют в проектной деятельности, разрабатывают и реализуют различные социально-культурные проекты для молодежи, позволяющие использовать и реализовывать творческий потенциал молодых людей. Так, например, в городе Очер реализован молодежный проект по созданию Очерского телевизионного клуба «Что? Где? Когда?», участниками которого стали 12 молодежных команд. В Краснокамском городском округе реализован проект «КУБ – курс успеха и безопасности (номинация «Мы выбираем здоровье и спорт!»). В целях развития волонтёрского движения на территории Краснокамского городского округа сформированы волонтерские отряды: «Импульс», «МРЦ», «Кама. ru», реализуется проект «Волонтерский университет». Волонтёры являются инициаторами проведения различных информационных, профилактических, социально значимых акций, привлекаются для проведения массовых культурно-досуговых мероприятий.

В целях изучения возможностей культурно-досуговых учреждений по развитию творческого потенциала молодежи автором в сентябре 2020 года было проведено конкретно-социологическое исследование в Пермском муниципальном районе Пермского края. В онлайн-опросе приняли участие 260 молодых людей в возрасте 18–25 лет. Выяснилось, что молодые люди до-

статочно часто посещают культурно-досуговые учреждения (35,0 % респондентов ответили, что бывают в культурно-досуговых учреждениях 2–3 раза в неделю, 28,1 % – один раз в неделю). При этом 19,2 % респондентов указали, что без культурно-досугового учреждения им просто негде больше творчески реализоваться.

Целями посещения культурно-досуговых мероприятий у респондентов являются: просмотр спектаклей, концертов (41,9 % респондентов ответили таким образом), участие в массовых праздниках, гуляниях (36,1 %), встречи с друзьями, общение, поиск новых знакомств (25,0 %), участие в организации и проведении различных мероприятий (16,1 %), участие в занятиях клубных формирований, коллективов любительского творчества (9,2 %) (поскольку молодые люди могли выбрать несколько факторов, сумма ответов получилась больше 100,0 %).

По мнению респондентов, факторами, которые препятствует творческому развитию молодых людей, являются удаленность культурно-досуговых учреждений от места жительства (40,8 % респондентов), отсутствие большого разнообразия кружковых и иных творческих направлений (65,0 %), загруженность семейными делами, работой по дому и обучением (28,8 %), отсутствие необходимых средств для творчества (20,0 %) (поскольку молодые люди могли выбрать несколько факторов, сумма ответов получилась больше 100,0 %).

Респонденты указали на необходимость разнообразия и увеличения количества мероприятий для молодежи (58,8 %), увеличения числа кружков и творческих объединений (41,9 %). 21,1 % респондентов отметили необходимость повышения качества культурно-досуговых мероприятий. Получены данные о том, что молодежь желает более активно участвовать в подготовке и проведении культурно-досуговых мероприятий, заниматься в творческих коллективах (67,7% респондентов указали на это). Многие из респондентов ранее занимались в любительских творческих коллективах, однако по различным причинам перестали участвовать в этой деятельности.

В ходе исследования получены данные о том, что молодые люди желают участвовать в проектной деятельности, это позволит им более полно реализовать свой творческий потенциал (47,7% ответов респондентов).

Таким образом, на основании полученных данных можно сделать вывод о том, что молодые люди испытывают интерес к различным формам культурно-досуговой деятельности. Однако недостаточное разнообразие творческих направлений деятельности, не всегда высокое качество культурно-досуговых мероприятий снижают этот интерес. Часто специфика данных мероприятий является достаточно узконаправленной, не всегда учитывает потребности и возможности молодежи, а также недостаточно внимания уделяется непосредственно творческим видам деятельности, что мешает раскрытию творческого потенциала молодых людей.

Таким образом, формы реализации творческого потенциала молодежи в культурно-досуговых учреждениях являются достаточно разнообразными: участие в подготовке и проведении различных мероприятий, в работе клубных формирований. Главная задача работников этих учреждений – создать условия для демонстрации талантов и способностей молодых людей, для дальнейшего их творческого развития. Для этого необходимо повышать качество культурно-досуговых мероприятий, разнообразить используемые формы деятельности, предоставить молодым людям возможность их выбора. В современных условиях целесообразнее использовать не только традиционные, но и инновационные формы культурно-досуговой деятельности, что может повысить интерес молодежи к активному участию в их подготовке и проведении. Реализации творческого потенциала молодых людей способствует их участие в проектной деятельности. Важную роль в проектировании культурно-досуговых мероприятий играет специалист-организатор, который разрабатывает концепцию проекта, осуществляет подбор участников. В соответствии с увлечениями и индивидуальными пожеланиями молодые люди могут быть привлечены для участия в разработке идей проектов, к выполнению ролей артиста, ведущего, видеооператора, фотографа, стилиста, декоратора, флориста и др. Это позволяет активизировать творческую деятельность, проявить и развить способности, более полно реализовать творческий потенциал молодежи.

Литература

1. Белинская О. Н. Развитие социального творчества студенческой молодежи в сфере досуга на основе проектных технологий: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.05. – Тамбов, 2006. – 24 с.
2. Дроздова В. П., Матис В. И. Досуг сельской молодежной и подростковой аудитории на современном этапе развития общества // Вестн. науки: междунар. научн. журн. – Тольятти. – 2020. – № 1(22). – Т. 3. – С. 33–40.
3. Коршунова А. В. Общественный бал как форма социально-культурной деятельности // Человек в мире культуры: проблемы науки и образования (XIV Колосницынские чтения): мат-лы Междунар. научн. конф., 26–27 апреля 2019 г., Екатеринбург. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 368 с.
4. Лукьянова Н. А., Кравчук Т. А. Экскурсия с элементами инновации как перспективная форма организации культурно-досуговой деятельности молодежи // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2020. – № 50. – С. 253–259.
5. Любимова Л. А. Развитие творческого потенциала участников молодежных социокультурных объединений: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.05. – Тамбов, 2006. – 25 с.
6. Мельничук Л. Р. Теоретические основы исследования развлекательных форм молодежи // Наука в XXI веке: современное состояние, проблемы и перспективы: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. (25 мая 2019 г., г. Пермь): в 2 ч. – Уфа: Аэтерна, 2019. – Ч. 2. – 263 с.
7. Мухина М. А. Сущность и содержание понятия «творческий потенциал» // Молодой ученый. – 2018. – № 19 (205). – С. 411–413.
8. Панькив Е. В. Специфика социально-культурной технологии организации досуга работающей молодёжи малого сибирского города // Инновационные технологии в гуманитарной сфере: мат-лы VIII Междунар. науч.-практ. конф. молодых учёных, аспирантов и соискателей (28 февраля 2020 г.). – Барнаул: Изд-во АГИК, 2020. – С. 47–50.
9. Первый А. О. Технологии развития социально-культурного потенциала участников творческих проектов в учреждениях культуры // Гуманитарное пространство: междунар. альманах. – 2019. – № 3. – С. 315–325.
10. Стукалова О. В., Мусалимова А. Р., Шайдуллина А. Р. Психолого-педагогические особенности социализации современной молодежи: средовой компонент // Казан. педагог. журн. – 2019. – № 6. – С. 103–107.
11. Тараторин Е. В., Курапина Е. В. Организация и проведение массовых форм социально-культурной деятельности: учеб. пособ. – Орел: Горизонт, 2019. – 206 с.
12. Тихоновская Г. С. Культурно-досуговая программа как объект научного анализа // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 229–237.

References

1. Belinskaya O.N. *Razvitie sotsial'nogo tvorchestva studencheskoy molodezhi v sfere dosuga na osnove proektnykh tekhnologiy: avtoreferat dis. ... kand. ped. nauk [Development of social creativity of student youth in the field of leisure on the basis of project technologies. Author's abstract of diss. PhD in ped.]*. Tambov, 2006. 24 p. (In Russ.).
2. Drozdova V.P., Matis V.I. Dosug sel'skoy molodezhnoy i podrostkovoy auditorii na sovremennom etape razvitiya obshchestva [Leisure of rural youth and adolescent audience at the present stage of the development of the society]. *Vestnik nauki [Science Bulletin]*, 2020, no. 1 (22), vol. 3, pp. 33-40. (In Russ.).
3. Korshunova A.V. Obshchestvennyy bal kak forma sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti [Public ball as a form of social and cultural activity]. *Chelovek v mire kul'tury: problemy nauki i obrazovaniya (XIV Kolosnitsynskie chteniya): materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Man in the world of culture: problems of science and education (XIV Kolosnitsyn Readings). Materials of the international scientific and practical conference]*. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2019. 368 p. (In Russ.).
4. Lukyanova N.A., Kravchuk T.A. Ekskursiya s elementami innovatsii kak perspektivnaya forma organizatsii kul'turno-dosugovoy deyatel'nosti molodezhi [Excursion with the elements of innovation as a promising form of organizing cultural and leisure activities of youth]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 50, pp. 253-259. (In Russ.).
5. Lyubimova L.A. *Razvitie tvorcheskogo potentsiala uchastnikov molodezhnykh sotsiokul'turnykh ob"edineniy: avtoreferat dis. ... kand. ped. nauk [Development of the creative potential of participants in youth socio-cultural associations. Author's abstract of diss. PhD in ped.].* Tambov, 2006. 25 p. (in Russ.).
6. Melnychuk L.R. Teoreticheskie osnovy issledovaniya razvlekatel'nykh form molodezhi [Theoretical foundations of the study of entertaining forms of youth]. *Nauka v XXI veke: sovremennoe sostoyanie, problemy i perspektivy:*

sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Science in the XXI century: current state, problems and prospects. Collection of Articles of the International Scientific and Practical Conference]. Ufa, Aeterna Publ., 2019. 263 p. (In Russ.).

7. Mukhina M.A. Sushchnost' i soderzhanie ponyatiya "tvorcheskiy potentsial" [Essence and content of the concept of "creative potential"]. *Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2018, no. 19 (205), pp. 411-413. (In Russ.).
8. Pankiv E.V. Spetsifika sotsial'no-kul'turnoy tekhnologii organizatsii dosuga rabotayushchey molodozhi malogo sibirskogo goroda [Specificity of social and cultural technology of organizing leisure of working youth in a Siberian town]. *Innovatsionnye tekhnologii v gumanitarnoy sfere: materialy VIII mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii molodykh uchenykh, aspirantov i soiskateley [Innovative technologies in the humanitarian sphere. Proceedings of the VIII International Scientific-practical Conference of Young Scientists, Postgraduates and Applicants]*. Barnaul, AGIK Publ., 2020, pp. 47-50. (In Russ.).
9. Pervyy A.O. Tekhnologii razvitiya sotsial'no-kul'turnogo potentsiala uchastnikov tvorcheskikh proektov v uchrezhdeniyakh kul'tury [Technologies for the development of the socio-cultural potential of participants in creative projects in cultural institutions]. *Gumanitarnoe prostranstvo: mezhdunarodnyy al'manakh [Humanitarian Space International almanac]*, 2019, no. 3, pp. 315-325. (In Russ.).
10. Stukalova O.V., Musalimova A.R., Shaydullina A.R. Psikhologo-pedagogicheskie osobennosti sotsializatsii sovremennoy molodezhi: sredovoy komponent [Psychological and pedagogical features of the socialization of modern youth: the environmental component]. *Kazanskiy pedagogicheskiy zhurnal [Kazan pedagogical journal]*, 2019, no. 6, pp. 103-107. (In Russ.).
11. Taratorin E.V., Kurapina E.V. *Organizatsiya i provedenie massovykh form sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti [Organization and implementation of mass forms of social and cultural activities]*. Orel, Gorizont Publ., 2019. 206 p. (In Russ.).
12. Tikhonovskaya G.S. Kul'turno-dosugovaya programma kak ob"ekt nauchnogo analiza [Cultural and leisure program as an object of scientific analysis]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 36, pp. 229-237. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

Адиширинов К. Ф.	110
Андреева И. В.	32
Аристарх, митрополит Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов В. А.)	59
Астахов О. Ю.	212
Баев А. Ю.	220
Балабанов П. И.	78
Баландина Г. А.	236
Басалаева О. Г.	78
Белов В. Ф.	231
Белозерова М. В.	14
Библиева О. В.	103
Будкеев С. М.	167
Бунакова М. Н.	91
Бураченко А. И.	103
Григорьянц Т. А.	103
Джалилова Ф. М.	97
Джуванышева Н. Н.	139
Дуванова Н. В.	66
Закиров Р. Р.	59
Зауэрвайн Л. Т.	78
Исмаил-заде Н. Д.	147
Казарин С. Н.	192
Казарина Т. Ю.	192
Кирюшина Ю. В.	167
Костюк Н. В.	212
Котляров М. Г.	159
Котлярова Т. А.	159
Куринских П. А.	24
Леонов Е. Е.	50
Ли Синь.	74
Маврина И. А.	220
Миненко Л. В.	172
Москаленко И. В.	181
Никитина Е. А.	212
Носова Е. А.	172
Онюшева Е. Е.	50
Садыков И. Э.	155
Саркисова Е. Г.	42
Синельникова О. В.	131
Ткачук А. Ю.	86
Трапезникова О. А.	204
Трунов Д. О.	131
Усанова А. Л.	167
Черняк Е. Ф.	226
Черняк М. В.	226
Чигарёва Е. И.	118
Чурекова Т. М.	181

List of Authors in Alphabetical Order

Adishirinov K.F.	110
Andreeva I.V.	32
Aristarchus, Metropolitan of Kemerovo and Prokopyevsk (Smirnov V.A.)	59
Astakhov O.Y.	212
Baev A.Y.	220
Balabanov P.I.	78
Balandina G.A.	236
Basalaeva O.G.	78
Belov V.F.	231
Belozerova M.V.	14
Biblieva O.V.	103
Budkeev S.M.	167
Bunakova M.N.	91
Burachenko A.I.	103
Grigoryants T.A.	103
Dzhalilova F.M.	97
Dzhuvanysheva N.N.	139
Duvanova N.V.	66
Zakirov R.R.	59
Zauervayn L.T.	78
Ismailzade N.D.	147
Kazarin S.N.	192
Kazarina T.Y.	192
Kiryushina Y.V.	167
Kostyuk N.V.	212
Kotlyarov M.G.	159
Kotlyarova T.A.	159
Kurinskikh P.A.	24
Leonov E.E.	50
Li Xin.	74
Mavrina I.A.	220
Minenko L.V.	172
Moskalenko I.V.	181
Nikitina E.A.	212
Nosova E.A.	172
Onyusheva E.E.	50
Sadykov I.E.	155
Sarkisova E.G.	42
Sinelnikova O.V.	131
Tkachuk A.Y.	86
Traneznikova O.A.	204
Trunov D.O.	131
Usanova A.L.	167
Chernyak E.F.	226
Chernyak M.V.	226
Chigareva E.I.	118
Churekova T.M.	181

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 рубрикатором 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 25.03.2021

Подписано в печать 26.02.2021
Формат 60x84 1/8.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Заказ № 24.
Уч.-изд. л. 24,9. Усл. печ. л. 28,8.
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 March 25, 2021

Signed for print on February 26, 2021
Format 60x84 1/8.
Offset paper. Font «Times».
Order № 24.
Author's sheets 24,9. Printer's sheets 28,8.
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