

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года  
Выходит 4 раза в год

**№ 59/2022**

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**

*Д. А. Огнев*

**Технический редактор**

*А. Ю. Константинова*

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

Перевод *А. А. Щербинина*,  
члена Союза переводчиков России

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

Адрес редакции:  
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 17.  
Журнал «Вестник КемГУКИ»  
Тел.: (3842)73-29-04. Факс: (3842)73-28-08  
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

Электронная версия журнала:  
<http://vestnik.kemgik.ru>

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский  
государственный институт  
культуры», 2022

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

**JOURNAL OF THEORETICAL  
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006  
Published quarterly

**№ 59/2022**

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**

*D.A. Ognev*

**Technical editor**

*A.Y. Konstantinova*

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE "Kemerovo State  
University of Culture", 2022

## 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).

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

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

**Гаваркевич Роман**, доктор наук, профессор, Щецинский университет (г. Щецин, Польша).

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

## EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

*Department of the Editorial Council:*

**Kolin Konstantin Konstantinovich**, Dr of Technical Sciences, Professor, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Acting Member of the International Academy of Sciences (Austria), Russian Academy of Natural Sciences and International Higher Education Academy of Sciences, Senior Research Fellow of the Institute of Informatics Problems of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

*Members of the Editorial Council:*

**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 Philosophical 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).

**Gavarkevich Roman**, PhD, Professor, University of Szczecin (Szczecin, Poland).

**Gavrov Sergey Nazipovich**, Dr of Philosophical Sciences, Professor of Russian New University, Associate Professor of the Department of Political Science and Mass Communications, Financial University under the Government of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

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

**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).

**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).

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

**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).

**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).

ственный 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 и охране культурного и природного наследия, член Общественного совета и Совета по науке при Министерстве культуры 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).

(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 Heritage, Member of the Public Council and Council for Science of the Ministry of Culture 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»*

**Казakov Евгений Федорович**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии и общественных наук, 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 Естественных наук (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

## 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 and Social Sciences, 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

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 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).

**Москалюк Марина Валентиновна**, доктор искусствоведения, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Сибирский федеральный университет (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 культу-

of International Slavic Academy of Sciences, Education, Arts and Culture (Kemerovo, Russian Federation).

**Polyakova Elena Aleksandrovna**, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Vice-rector 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 (Ekaterinburg, Russian Federation).

**Moskalyuk Marina Valentinovna**, Dr of Art History, Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Siberian Federal University (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

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

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

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

*Раздел «Педагогические науки»*

**Гендина Наталья Ивановна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры цифровых технологий и ресурсов, 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. Горбачева (г. Кемерово, РФ).

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

**Панина Татьяна Семеновна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, директор института дополнительного профессионального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Гор-

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

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

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

*Section of Pedagogical Sciences*

**Gendina Natalya Ivanovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Digital Technologies and Resources, 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 Sergej Aleksandrovich**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

бачева, 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 и медиакоммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры, член Совета Российской библиотечной ассоциации (г. Кемерово, РФ).

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

**Редлик 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 физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры, действительный член Международной академии наук высшей школы, заслуженный работник высшей школы РФ (г. Кемерово, РФ).

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

Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

**Pilko Irina Semenovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Technology of Documentary and Media Communications, 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 Educational, Creative and Project Activity, 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 Culture, 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).

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

## СОДЕРЖАНИЕ

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<b>Марков В. И., Шунков А. В., Аристарх, митрополит Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов В. А.).</b> Векторы культуры в современном образовании: земное и метафизическое.....	13
<b>Григорьева А. В., Черняк Е. Ф., Белов В. Ф.</b> Культурные традиции как фактор формирования ценности шахтерской профессии.....	21
<b>Мартиросян К. М., Юркова Е. М.</b> Тенденция индивидуального творчества в киберпространстве.....	26
<b>Ермолаев В. А.</b> Гастрономия как объект культурологического анализа.....	32
<b>Константинова А. Ю.</b> Формирование имиджа музыкальной классики в виртуальной среде.....	42
<b>Кимеева Т. И., Абрамова П. В.</b> Сезонные обряды коренных народов Притомья: методология исследования.....	46

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Вдовина Е. А.</b> К истории отечественного радиотеатра 1920-х годов.....	56
<b>Гарибов Р. Г.</b> Отечественный документальный театр: от фиксации реальности к исторической рефлексии.....	64
<b>Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л.</b> Интонационно-мелодическая документальность речевой стороны спектаклей как проявление перформативного поворота в театральном искусстве.....	70
<b>Шубина Л. А.</b> Методологические основы обучения сценической речи в театральных школах Урала.....	77
<b>Синельникова О. В., Ивачева Д. А.</b> Семантика театральности в фортепианных миниатюрах Джоаккино Россини.....	83
<b>Ли Цзыи, Назарова Е. О.</b> Концептуальные черты фортепианного мышления Белы Бартока на примере «демонического» скерцо Allegro barbaro.....	97
<b>Шаталова А. А.</b> Претворение церковно-певческой традиции в симфониях С. В. Рахманинова.....	103
<b>Ожерельева М. Ю., Мичков П. А.</b> Первая соната Николая Метнера: элементы творческого стиля и исполнительские особенности.....	111
<b>Клочкова Е. В.</b> Алемдар Караманов – композитор и исполнитель.....	118
<b>Янборисов Т. Р., Локотьянова Д. Е.</b> Стилевое своеобразие музыки Эжена Бозза на примере камерного произведения «Прелюдия и дивертисмент» для альт-саксофона (или кларнета) и фортепиано.....	125
<b>Цзи Яньи.</b> Традиционная китайская бамбуковая флейта: история, эволюция и современная исполнительская практика.....	133

<b>Ли Юбин.</b> Символика пекинской оперы.....	139
<b>Синельникова О. В.</b> Перформативность и ритуал в «Оркестровом театре» Тань Дуня.....	146
<b>Бойко А. Г., Цветкова А. Ю.</b> Чувство природы в пейзажной живописи. К исследованию ленинградского искусства второй половины XX века.....	154
<b>Воропаева Т. А.</b> Творческое наследие новгородского художника – Тамары Александровны Гавриловой.....	164
<b>Крейдун Ю. А., Булгаева Г. Д.</b> Заказные иконы афонского письма в храмах Алтая.....	174
<b>Парфенова Е. В.</b> Орнитологические мотивы в средневековой живописи Италии (сущность, значение, эволюция образа).....	182
<b>Лю Тяньцюань, Москалюк М. В.</b> Китайская живопись начала XX века: от Ци Байши к синтезу восточного и западного искусства.....	193

### ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

<b>Додонова С. Г.</b> Традиции и новации гуманистической сущности отечественного образования.....	204
<b>Хилько Н. Ф., Горелова Ю. Р.</b> Обновление инфраструктуры культурно-досуговых учреждений и типологии клубных формирований в г. Омска в 2019–2020 годах.....	210
<b>Никитина Е. А.</b> Культура общения педагога-музыканта: структура, сущность, специфика.....	220
<b>Васильковская М. И., Пономарев В. Д.</b> Педагогика волонтерства как система научного знания и социально-культурной практики.....	228
<b>Хомич Н. К.</b> Любительские объединения техногенной направленности: сущность, специфика, история развития.....	234
<b>Стафеева А. Ю., Лукьянова Н. А.</b> Модель организации экскурсий гастрономической направленности.....	244
Алфавитный указатель авторов.....	252

## CONTENTS

### CULTUROLOGY

<b>Markov V.I., Shunkov A.V., Aristarkh, Metropolitan of Kemerovo and Prokopyevsk (Smirnov V.A.).</b> Vectors of Culture in Modern Education: Earthly and Metaphysical.....	13
<b>Grigoryeva A.V., Chernyak E.F., Belov V.F.</b> Cultural Traditions as a Factor in the Formation of the Value of the Mining Profession.....	21
<b>Martirosyan K.M., Yurkova E.M.</b> The Trend of Individual Creativity in Cyberspace.....	26
<b>Ermolaev V.A.</b> Gastronomy as an Object of Cultural Analysis.....	32
<b>Konstantinova A.Y.</b> Forming the Image of Musical Classics in a Virtual Environment.....	42
<b>Kimeeva T.I., Abramova P.V.</b> Seasonal Rituals of the Indigenous Peoples of the Pritomye: Research Methodology.....	46

### ART HISTORY

<b>Vdovina E.A.</b> History of Soviet Radio Drama in the 1920s.....	56
<b>Garibov R.G.</b> Domestic Documentary Theatre: from Fixation of Reality to Historical Reflection.....	64
<b>Prokopova N.L., Prokopov V.L.</b> Intonation-melodic Documentality of the Speech Side of Performances as a Manifestation of a Performative Turn in Theatrical Art.....	70
<b>Shubina L.A.</b> Methodological Basis for Speech and Voice Studying in Ural's Theatric Schools.....	77
<b>Sinelnikova O.V., Ivacheva D.A.</b> Semantics of Theatricality in Piano Miniatures by Gioacchino Rossini.....	83
<b>Li Ziyi, Nazarova E.O.</b> Conceptual Features of Bela Bartok's Piano Thinking on the Example of the <i>Demonic</i> Scherzo Allegro Barbaro.....	97
<b>Shatalova A.A.</b> Implementation of the Church Singing Tradition in the Symphonies of S.V. Rachmaninov.....	103
<b>Ozherelyeva M.Y., Michkov P.A.</b> The First Sonata of Nikolay Metner: Elements of Creative Style and Performance Features.....	111
<b>Klochkova E.V.</b> Alemdar Karamanov – Composer and Performer.....	118
<b>Yanborisov T.R., Lokotyanova D.E.</b> The Stylistic Originality of Eugène Bozza's Music on the Example of the Chamber Work <i>Prelude and Divertissement</i> for Alto Saxophone (or Clarinet) and Piano.....	125
<b>Ji Yanyi.</b> Traditional Chinese Bamboo Flute: Genesis, Evolution and Modern Performing Practice.....	133

<b>Li Youbing.</b> Symbols of the Peking Opera.....	139
<b>Sinelnikova O.V.</b> Performativity and Ritual in Tan Don’s <i>Orchestral Theater</i> .....	146
<b>Boyko A.G., Tsvetkova A.Y.</b> The Feeling of Nature in Landscape Painting. On the Study of Leningrad Art of the Second Half of the 20 <sup>th</sup> Century.....	154
<b>Voropaeva T.A.</b> Creative Heritage of the Novgorod Artist – Tamara Aleksandrovna Gavrilova.....	164
<b>Kreydun Y.A., Bulgaeva G.D.</b> Custom-made Icons of the Athos Mode in the Churches of Altai.....	174
<b>Parfenova E.V.</b> Ornithological Motifs of Medieval Italian Painting: Essence, Meaning, Evolution of the Image).....	182
<b>Liu Tianquan, Moskaluk M.V.</b> Chinese Painting of the Early 20 <sup>th</sup> Century: from Qi Baish to the Synthesis of Eastern and Western Art.....	193

#### PEDAGOGICAL SCIENCES

<b>Dodonova S.G.</b> Traditions and Innovations of the Humanistic Essence of Domestic Education.....	204
<b>Khilko N.F., Gorelova Y.R.</b> Updating the Infrastructure of Cultural and Leisure Institutions and Typology of Club Formations in Omsk in 2019–2020.....	210
<b>Nikitina E.A.</b> Communication Culture of a Teacher-musician: Structure, Essence, Specifics.....	220
<b>Vasilkovskaya M.I., Ponomarev V.D.</b> Volunteering as a Social and Cultural Phenomenon of Modernity.....	228
<b>Khomich N.K.</b> Technogenic Amateur Associations: Nature, Specificity, History of Development.....	234
<b>Stafeeva A.Y., Lukyanova N.A.</b> Model of Organization of Gastronomic Excursions.....	244
List of Authors in Alphabetical Order.....	252



# КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 008; 378.6

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-13-20

## ВЕКТОРЫ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ: ЗЕМНОЕ И МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ

*Марков Виктор Иванович*, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: vikt-markov@yandex.ru

*Шунков Александр Викторович*, доктор филологических наук, доцент, ректор Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: alexander\_shunkov@mail.ru

*Аристарх, митрополит Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов Вадим Анатольевич)*, кандидат богословия, ректор Кузбасской православной духовной семинарии, глава Кузбасской митрополии Русской православной церкви (г. Кемерово, РФ). E-mail: kelar\_tsl@yahoo.com

В современных условиях развития общества все острее звучат проблемы гуманитарного образования. Несмотря на безоговорочную приоритетность в экономике и образовании цифровых технологий, искусственного интеллекта, больших баз данных (Big Data), полностью исключать такие отрасли научного познания мира, как культурологию, философию и активно развивающуюся в последнее десятилетие теологию, представляется недопустимым фактом. Особенно это касается гуманитарного образования в России, традиционно основанного на постижении мира и человека через словесную культуру, текст. Авторы статьи, представляющие разные отрасли гуманитарного знания (культурологию, философию, богословие, филологию), едины в понимании роли культуры в воспитании современного человека, в последнее время все чаще находящегося в эпицентре различных по своей природе конфликтов (культурных, религиозных, межэтнических и др.). Авторы статьи уверены в том, что причиной социальных и культурных потрясений как раз и является потеря, полный или частичный отказ от национальной идеи, исторически определявшей развитие культуры. Авторами раскрыты уровни системного понимания культуры, введен и структурирован концепт «вектор культуры», особо акцентируется внимание на перспективах теологического образования в условиях вуза культуры, которое рассматривается в широкой плоскости и не сводится только лишь к религиозности. Теология в данном контексте (философии, культурологии) предстает как специализированное отраслевое знание, позволяющее в современных условиях развития общества обратиться к традициям, исторически сформированным в русской культуре, для которых такие концепты, как мораль, нравственность, духовность, патриотизм, всегда были ценностны и определяли развитие отдельной личности и государства в целом.

**Ключевые слова:** культурное самосознание, духовные ценности, православная культура, теология, теологическое образование, духовно-нравственное воспитание.

## VECTORS OF CULTURE IN MODERN EDUCATION: EARTHLY AND METAPHYSICAL

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

*Shunkov Aleksandr Viktorovich*, Dr in Philology, Associate Professor, Rector of the Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alexander\_shunkov@mail.ru

*Aristarkh, Metropolitan of Kemerovo and Prokopyevsk (Smirnov Vadim Anatolyevich)*, PhD in Theology, Rector of the Kuzbass Orthodox Theological Seminary, Head of the Kuzbass Metropolia of the Russian Orthodox Church (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kelar\_tsl@yahoo.com

In modern conditions of developing society, the problems of humanitarian education are becoming more acute. Despite the unconditional priority in the economy and education of digital technologies, artificial intelligence, Big Data, nevertheless, it seems an unacceptable fact to completely exclude such branches of scientific knowledge as Culturology, Philosophy and Theology, which has been actively developing in the last decade. This is especially true of humanitarian education in Russia, traditionally based on knowledge of the world and man through verbal culture, text. The authors of the article, representing different branches of humanitarian knowledge (Culturology, Philosophy, Theology, Philology), are united in realizing the role of culture in educating the modern person, who has recently been increasingly at the epicenter of different conflicts such as cultural, religious, interethnic, etc. The authors of the article are sure that the cause of socio-cultural upheavals is precisely the loss, complete or partial rejection of the national idea that historically determined by the development of culture. Moreover, the authors revealed the levels of the systemic understanding of culture, introduced and structured the concept “vector of culture,” based on which special attention is focused on the prospects of theological education at the university of culture, which is considered in a broad plane and is not limited only to religiousness. Theology in this context (Philosophy, Culturology) appears as a specialized branch of knowledge that allows in modern conditions of society development to turn to traditions historically formed in Russian culture, for which concepts such as morality, spirituality, and patriotism have always been valuable, and determined the development of both an individual and the state as a whole.

**Keywords:** cultural identity, spiritual values, Orthodox culture, Theology, theological education, spiritual and moral education.

С точки зрения культурологии универсальная и всеобщая культура человечества обычно рассматривается как философская абстракция. Реально существуют особенные, уникальные культуры, значительно различающиеся по многим параметрам. Под культурой понимаются культурные системы, своеобразные культурные организмы, живущие по своим законам, прокладывающие свои пути в будущее и ориентирующиеся на свои идеалы [4]. В истории науки это линия Н. Я. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби и Л. Н. Гумилева.

В таком ракурсе встает проблема методологического характера: как выявить наиболее существенные черты этих различий, определяющие в основном культурное ядро данной системы и способные представить их характеристику. Именно при такой постановке вопроса можно говорить о значительной практической роли науки культурологии, способной задать исходные параметры при любых контактах – торговых, макроэкономи-

ческих политических, военных, туристических и т. д. При этом итоговой характеристикой может служить понятие «национального характера», до сих пор достаточно дискуссионное. Более распространенным трендом является причисление к фундаментальным характеристикам конкретной культуры ее системы ценностей. И это вполне оправданно. Однако само понятие системы всегда ориентировано на некую неявно заданную стабильность. За что часто и справедливо упрекают слишком ярых «системщиков», стремящихся все на свете описать как «системы».

При этом, естественно, опорой динамики движения в будущее всегда является некое предварительно заданное стабильное состояние. Как четко сформулировал К. Маркс, «люди сами делают свою историю, но они ее делают не так, как им вздумается, при обстоятельствах, которые не сами они выбрали, а которые непосредственно имеются налицо, даны им и перешли от прошлого» [6, с. 4]. Но при этом должно быть понятно, что

саму динамику, характер и направленность движения в будущее понятия системной направленности осветить не в состоянии.

Однако в современной постоянно трансформирующейся, иногда в катастрофическом варианте, культуре постоянно растет интерес именно к динамике развития. Например, показательной в этом смысле является докторская диссертация Н. В. Синявиной «Концепт “устремленность в будущее” как элемент концептосферы русской культуры» [9], защищенная в 2019 году в Московском государственном институте культуры. В работе много дискуссионных моментов, но сама постановка вопроса и рассматриваемые проблемы указывают на актуальные акценты в современной гуманитаристике.

Такая характеристика дискурса требует некоторых методологических уточнений. Сама культурная система может рассматриваться в различных планах, на разных уровнях. Один уровень – адаптивный, это культура как инструмент выживания сообщества в мире, главное эволюционное преимущество человека. На этом уровне она аналогична во многом любой живой, организменной системе, также стремится к продолжению существования, борется за ресурсы, самовоспроизводится, растет и даже размножается, проходит возрастные этапы развития. Но это лишь нижний уровень. На высшем уровне культурная система скорее напоминает по ряду характеристик личность, совокупную, «соборную личность», выражаясь языком русской философии [1]. В этом качестве ей в научной литературе справедливо приписывают именно личностные качества, говоря о национальном темпераменте, характере и т. д., при этом не всегда осознавая методологическое значение такого видения. И вот в данном аспекте на первый план выступает такая характеристика культурной системы, как ее субъектность. Она субъект некоего, не всегда ясно сознаваемого, интенционального, направленного действия в истории. Именно в таком ракурсе проявляется общая динамичность конкретной культуры.

Когда это выражается в осознанном в какой-то степени виде, можно говорить о миссии, национальной идее, той самой устремленности в будущее данной культуры [5]. Но устремления должны иметь и исходный пункт. Его метафо-

рически можно назвать «почвой» культуры. Это тоже традиционный для российской мысли термин, начиная со славянофилов. Ее можно понимать как единство исходных природных и обеспеченных особым историческим процессом условий и характеристик существования данной культуры. Таким образом, имея исходную точку и точку устремлений, как раз и можно говорить о векторе развития данной культуры.

Однако и это не все. С философско-антропологической точки зрения человек никогда не есть просто данность. Он никогда не реализован полностью в настоящем, в данных условиях. Он всегда одновременно потенция, метафизическая перспектива. Поэтому можно ввести еще одну переменную, а именно метафизический, запредельный план понимания вектора культуры. И он обеспечивается в реальном историческом времени, несмотря на все попытки его устранения, именно верой, религией данного этноса или нации, хотя с XIX века зачастую и псевдоаналогами религии – политическими идеологиями, которые, однако, гораздо более сиюминутны и менее действенны. Причем именно в культурном плане, в плане задания оснований культурной деятельности.

По мнению ряда авторитетных ученых, феномен возрождения во многом религиозной составляющей жизни человека и культуры позволяет говорить о вступлении человечества в эпоху «постсекулярности». Оно развивается многими авторитетными авторами, но особенно тщательно разрабатывается в работах Ч. Тейлора [10; 11]. В общем плане речь идет о переформулировании понятия «светскости», которое в нынешних реалиях совсем не обязательно, в отличие от прошлого, должно противостоять религии. Хотя бы исходя из того явного факта, что речи о «похоронах» религиозности оказались, несомненно, преждевременными. А если обратиться к ранним периодам развития русской культуры, актуализированным в средневековых книжных текстах, то вполне аргументированно можно сделать вывод, что на ранних этапах проникновения западных секулярных идей, находивших к тому же опору во внутренних процессах динамики русской ментальности, эта секулярность еще органично уживалась с сохранением литературной традиции, то есть противо-

поставление светскости и церковной традиции совсем не обязательно должно было быть жестким [14]. Следовательно, при определенных условиях это соотношение вполне может смягчаться и даже вести к позитивному синтезу. «Сложность процессов, происходивших в переходный период русской культуры и литературы, не может быть объяснена только с какой-либо одной точки зрения. Это приведет к сужению и упрощению представлений о мозаичности переходного периода культуры и литературы. Именно об этом и говорил в свое время А. М. Панченко: “Эволюция культуры – явление не только неизбежное, но и благотворное, потому что культура не может пребывать в застывшем, окостенелом состоянии. Но эволюция эта протекает все же в пределах ‘вечного града’ культуры”» [15, с. 35]. Даже в мире Запада, обогнавшем Россию в борьбе с религией, сейчас заходит речь о некоем «покаянии» и необходимости нового осмысления связанных с этим вопросом проблем [3]. При этом часто выявляется достаточно новый аспект – геополитическое и даже универсально-человеческое важнейшее значение отстаивания в России традиционных ценностей, которые во многом утрачивает западный мир.

Это, конечно, весьма плоский взгляд на место религии и церкви в культуре. Ведь они бытуют не только в земном пространстве. Религия, помимо своей земной ценностно-образующей роли, задает и другой вектор – ввысь, к Богу как для отдельного человека, так и для человечества в целом. В этом и заключается дуализм ее пребывания в мире.

Но в обеих своих ипостасях она так или иначе способствует возвышению человека. Возвышению над собой и устремлению к реализации своей собственной потенциальной сущности. С земной и практической точки зрения все вышесказанное означает, что система образования и воспитания тоже должна быть направлена на воплощение в жизнь всех основных аспектов, всех векторов конкретной культуры, то есть включать как патриотическое «почвенное» начало, так и устремленность в будущее в обоих вариантах: земном, в плане реализации национальной идеи, и в метафизически-религиозном. Разумеется, это должно давать личности лишь открытие пути, шансы на такое воплощение этих ориентиров в своем жизненном пути, но не быть навязанным насильно.

В Кемеровской области два учебных заведения (Кузбасская православная духовная семинария и Кемеровский государственный институт культуры), несмотря на разную отраслевую принадлежность (одна организация религиозная, другая – светская), являются близкими по своему предназначению: готовят специалистов, укрепленных в традиции национальной культуры.

Сегодня теология, отвергавшаяся совсем еще недавно, занимает важное место в системе гуманитарных знаний и призвана выполнять ответственную мировоззренческую, воспитательную миссию: содействовать сохранению духовно-нравственных ценностей и богатейшего культурного наследия народов России [7]. Когда мы говорим о теологии в рамках системы современного образования, то должны понимать, что речь не идет о перенесении системы богословского образования в светскую парадигму. В широком понимании теология включает в себя и понятие культуры, которое тесным образом связано с понятием образования. Теология в функциональном отношении – это светское осмысление духовности. Реализация данного направления в сфере культуры является логичной, связанной с решением вопросов духовности как базовой основы жизни человека и общества.

Так называемые «вечные вопросы» не могут не занимать ум человека, если это человек думающий и задающий себе вопрос о смысле жизни. Очень многие люди, не находя ответа на этот вопрос вне религии, не могут найти и смысл жизни. Отсюда происходят многие как физические, так и социальные болезни, которыми сегодня страдает наше общество.

Для чего светским вузам нужна теология? Присутствие теологии в образовании и науке – признак гражданского взросления российского общества с осознанием значимости духовных и культурных корней российской цивилизационной идентичности. Христианская теология является одним из существенных элементов европейской и российской культуры, она обеспечивает присутствие в культуре христианских истин и идей, выражающих религиозный опыт многих поколений.

Вуз, тем более с профильным направлением культуры и искусства, призван отражать многообразие культуры, которая соединяет в себе раз-

личные аспекты общественной жизни: науку, философию, политику, искусство, право и в том числе – религию. В этом смысле появление в российских университетах теологии является закономерным процессом восстановления целостного культурного поля нации. Теология в университете призвана выполнять воспитательные функции, столь необходимые в наше непростое время.

Специалист будущего – это человек, который может эффективно, мотивированно и ответственно работать в коллективе, в котором трудятся люди разных религиозных взглядов. Сегодня важно создавать пространство для диалога между наукой и религией, между различными областями знания и между людьми, придерживающимися разных мировоззренческих позиций. Высшие учебные заведения представляют для такого диалога наиболее благоприятное пространство, а кафедры теологии, создаваемые в светских вузах с учетом конфессиональных особенностей того или иного региона, могут стать одной из основных движущих сил этого диалога.

Теология формирует целостное миропредставление современного человека, позволяет полноценно приобщиться к культуре, избежать искажений и ложных, усеченных интерпретаций ее наследия. Так, например, одна из причин терроризма – это невежество в религиозных вопросах. На примере ИГИЛ, запрещенной в России организации, мы видим, что люди, приезжающие туда, либо совершенно не представляют, что такое ислам, либо у них весьма искаженное представление об этой религии. Незнание базовых вопросов веры – корень всех религиозных заблуждений. Если человек имеет хотя бы общее представление о мировых религиях, об исламе, о православии, он вряд ли пойдет по этому ложному пути.

И сегодня теология признана государством в качестве научной области. В Кемеровском государственном институте культуры с 2014 года существует кафедра теологии. И она выдает дипломы по теологии, которые признаются государством. Всего за время существования в вузе кафедры теологии и религиоведения был выпущен 31 человек. Кроме того, вуз является полноправным членом Научно-образовательной теологической ассоциации, объединяющей 77 образовательных организаций России, среди которых

17 религиозных образовательных организаций (семинарии, духовные академии, университеты). Возглавляет ассоциацию митрополит Иларион, ректор Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, председатель отдела внешних церковных связей Русской православной церкви<sup>1</sup>.

Теологи и лица, имеющие духовное образование, смогут работать в государственных структурах, которые отвечают за государственно-конфессиональные, религиозные и национальные отношения. Есть острая потребность в таких специалистах, которые понимают религиозные корни взаимоотношений между людьми и способны разобраться в сути взаимоотношений, в особенностях образа мысли и обычаях. И если вспыхивает конфликт, недопонимание, такой специалист лучше любого психолога или социолога может дать главе республики, области или района совет, как снизить накал, как восстановить мир между людьми.

Теологи, специализирующиеся в такой сложной сфере, как религиозные и национальные отношения, необходимы на соответствующих должностях не меньше, а может быть, и больше, чем юристы, психологи или политологи. Теологи смогут преподавать в высших учебных заведениях. Теология имеет такое же отношение к подготовке инженеров, как философия, история, правоведение, русский язык и литература, другие социальные и гуманитарные предметы.

С точки зрения формирования единства основных векторов культуры в воспитательно-образовательном процессе не стоит забывать, что любое явление или событие культуры (как светской, так и церковной) любого исторического периода отражается и фиксируется через слово, посредством слова, формируя текстовое пространство культуры. Необходимо помнить, что одними из характерных черт русской культуры всегда были и остаются до сих пор ее литературоцентричность, тяготение именно к словесному (письменному или устному) осмыслению и выражению своего отношения к событию и человеку. Внимание на роли словесности в развитии и формировании национального своеобразия русской культуры уже

<sup>1</sup> В настоящее время митрополит Будапештский и Венгерский.

акцентировалось ранее: «...подход в умалении роли слова в русской культуре, выведении его за пределы культуры современного человека является серьезной и непоправимой трагической ошибкой, приводящей к сужению культурного кругозора человека, выражающемуся в удовлетворении только одномоментных потребностей. И именно в этой ситуации большее и острее ощущается то состояние, переживаемое сегодня, которое в свое время Д. С. Лихачев назвал “тоской по слову”» [12, с. 245].

И в этом контексте понимания природы национальной культуры многие религиозные, церковные книжные памятники являются в том числе достоянием истории отечественной словесности, литературы. Приведем примеры. Всем хорошо должно быть известно серийное издание «Памятники литературы Древней Руси» в 12 томах [8], выходившее в СССР с 1978 по 1994 год. Главным редактором книжного издания был академик Д. С. Лихачев, 115-летие со дня рождения которого отмечалось в 2021 году. Академик в непростое время с точки зрения идеологии в истории государства, по сути, совершил гражданский подвиг: в эпоху атеизма начал издавать книжные памятники, многие из которых по природе своей являются церковными, представляющими ценность средневековой эпохи. И эти книжные тексты были адресованы широкой читательской аудитории. Произведения, открывающие эту серию, – первая русская летопись «Повесть временных лет», первые русские жития святых («Сказание о Борисе и Глебе», «Житие Феодосия Печерского») и «Поучение Владимира Мономаха». Тогда, в советскую эпоху, ученому надо было иметь мужество, чтобы доказать важность публикации этих текстов, тем самым расширив границы истории русской книжной культуры и литературы к началу XII века. В 1997 году, уже в эпоху новой России, именно за эту серию академику была присуждена Государственная премия Российской Федерации в области литературы и искусства. И в этот же год начинает издаваться новая, 20-томная академическая серия книжных памятников средневековой Руси, значительно расширяющая представление современного читателя о русской литературной традиции – «Библиотека литературы Древней Руси». Серия, как известно, впервые представила читателю «Слово о Законе

и Благодати» митрополита Киевского Илариона, образец ораторского красноречия Киевской Руси, исток всей русской книжности [2].

Другой пример можно привести из выступления митрополита Волоколамского Илариона (Алфеева) на конференции «Теология в научно-образовательном пространстве: теория, история, практика межрелигиозного и межкультурного диалога в ситуации глобальных вызовов», прошедшей 1 декабря 2021 года. «И, конечно, вопрос о том, насколько в нашем Отечестве известны литературные памятники религиозных традиций. Приведу пример. Выступая в одном из наших московских вузов на тему “Достоевский и Евангелие”, я спросил: кто читал Достоевского? К моей радости практически все, кто сидели в зале, подняли руки. Затем я спросил: кто читал Евангелие? И, к сожалению, быть может, четвертая или пятая часть зала подняла руки. То есть Евангелие даже как литературный памятник многим людям неизвестно. Оно не входит в учебную программу. Мы читаем “Слово о полку Игореве”, различные древние эпосы, но мы не читаем Евангелие. А почему бы не включить его в школьную программу по литературе? Разве этот литературный памятник не заслуживает изучения нашими школьниками?»<sup>2</sup> Владыка Иларион здесь абсолютно прав: евангельские сюжеты, впрочем как и многие библейские, являются источниками произведений (в том числе и упомянутого «Слова о полку Игореве») мировой литературы, искусства. Фундаментальное значение для развития словесности имеют, на наш взгляд, даже самые первые строки первой главы книги «Бытия» Ветхого Завета: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (1:2). И несколько далее, в главе второй: «...но пар поднимался с земли и орошал все лице земли» (2:6). Если не пробегать эти строки глазами, а вдуматься в их образное, эпическое, мифопоэтическое содержание, то у человека с развитым художественным воображением просто дух захватывает от мощи этих простых вроде бы слов. Наверное, именно так, вдумчиво, постепенно должны даваться обучающимся эти великие памятники человеческой культуры.

<sup>2</sup> Отдел внешних церковных связей Московского патриархата [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://mospat.ru/ru/news/88556/>.

Надо четко представлять себе, что умаление роли гуманитарного образования неизменно приводит не только к упрощению в восприятии произведения искусства, письменности, но и вообще в анализе происходящих процессов мира.

В связи с этим можно отметить, что еще в 1930 году испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет сформулировал триединую миссию университетов: первое – передача культуры, которая должна направлять человеческое существование в хаосе и неоднозначности жизни; второе – обучение интеллектуальным профессиям (по сути, формирование думающего и размышляющего человека) и третье – это подготовка именно учебного<sup>3</sup>. Видимо, в этой концепции все смогут уловить декларируемые и для сегодняшнего времени

приоритеты. Главное, чтобы они были подкрепляемы реальными поступками, основанными на знании национальных традиций. Идея испанского философа фактически созвучна с позицией Д. С. Лихачева в определении понимания природы культуры: «В понятие культуры должны входить и всегда входили религия, наука, образование, нравственные и моральные нормы поведения людей и государства»<sup>4</sup>.

И именно тогда синергичное воздействие светской и религиозной культуры на душу современного человека даст не плевелы, о которых говорится в Библии, а позитивные плоды, возвышающие каждого, кто всерьез приобщится к богатейшему культурному наследию человечества.

#### Литература

1. Бармашова Т. И., Ломанов П. В. Понятие «соборность» в русской философии // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2020. – Вып. 1. – С. 73–80.
2. Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеяева, Н. В. Поньрко. – СПб.: Наука, 1997.
3. Конрад Л. Обратная сторона зеркала. Восемь смертных грехов цивилизованного человечества. – М.: АСТ, 2019. – 480 с.
4. Марков В. И. Культурология: истоки, границы, задачи // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 4 (28). – 47–51.
5. Марков В. И. Мессианство и национальная идея: функциональный аспект // Русский вопрос: история и современность: материалы VI Международной научно-практической конференции (Омск, 1–2 ноября 2007 года). – Омск: Наука, 2007. – С. 43–45.
6. Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта (декабрь 1851 года – март 1852 года). – М.: АСТ, 2021. – 224 с.
7. Митрополит Кемеровский и Прокопьевский Аристарх (Смирнов В. А.), Астахов О. Ю., Шунков А. В. Актуализация культурного самосознания как условие развития теологического образования в вузах культуры // Вестник КемГУКИ. – 2019. – № 49. – С. 168–175.
8. Памятники литературы Древней Руси. – М.: Худож. лит., 1978–1994.
9. Синявина Н. В. Концепт «устремленность в будущее» как элемент концептосферы русской культуры: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – М.: МГИК, 2019. – 39 с.
10. Тейлор Ч. Что такое светскость? // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2015. – № 1 (33). – С. 218–253.
11. Тейлор Ч. Секулярный век: пер. с англ. – М.: ББИ, 2017. – XIV + 967 с. – (Философия и богословие).
12. Шунков А. В. «Переходный текст» русской литературы второй половины XVII – начала XVIII века: проблемы поэтики: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Томск, 2015. – 37 с.
13. Шунков А. В. Книга как основа русской культуры // Славянский мир. Диалог культур и литератур: сборник статей / отв. ред. О. Ю. Астахов. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2011. – С. 130–137.

<sup>3</sup> Ортега-и-Гассет Х. Миссия университета [Электронный ресурс] / пер. с исп. М. Н. Голубевой; ред. перевода А. М. Корбут; под общ. ред. М. А. Гусаковского. – Минск: БГУ, 2005. – 104 с. – URL: [http://abuss.narod.ru/study/su/ortega\\_university.pdf](http://abuss.narod.ru/study/su/ortega_university.pdf).

<sup>4</sup> Лихачев Д. С. Русская культура [Электронный ресурс] // День за днем: Наука. Образование. Культура. – URL: <https://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=215&>.

14. Шунков А. В. Литературная классика в контексте информационной эпохи // Глобализация и пути сохранения традиционной культуры: сборник статей Международной научно-практической конференции. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2009. – С. 242–248.
15. Шунков А. В. Поэтика переходности. Исследования по литературной культуре России второй половины XVII – начала XVIII века. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 256 с.

#### References

1. Barmashova T.I., Lomanov P.V. Ponyatie «sobornost'» v russkoy filosofii [The concept of “catholicity” in Russian philosophy]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya [Bulletin of the Buryat State University. Philosophy]*, 2020, iss. 1, pp. 73-80. (In Russ.).
2. *Biblioteka literatury Drevney Rusi [Library of Literature of Ancient Russia]*. Ed. D.S. Likhachev, L.A. Dmitriev, A.A. Alekseev, N.V. Ponyrko. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997. (In Russ.).
3. Konrad L. *Oborotnaya storona zerkala. Vosem' smertykh grekhov tsivilizovannogo chelovechestva [The reverse side of the mirror: Eight deadly sins of civilized mankind]*. Moscow, AST Publ., 2019. 480 p. (In Russ.).
4. Markov V.I. Kul'turologiya: istoki, granitsy, zadachi [Culturology: origins, boundaries, tasks]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2011, no. 4 (28), pp. 47-51. (In Russ.).
5. Markov V.I. Messianstvo i natsional'naya ideya: funktsional'nyy aspekt [Messianism and the national idea: a functional aspect]. *Russkiy vopros: istoriya i sovremennost': materialy VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Omsk, 1–2 noyabrya 2007 goda) [Russian question: history and modernity. Proceedings of the VI International scientific and practical conference (Omsk, November 1–2, 2007)]*. Omsk, Nauka Publ., 2007, pp. 43-45. (In Russ.).
6. Marks K. *Vosemnadtsatoe bryumera Lui Bonaparta (dekabr' 1851 goda – mart 1852 goda) [The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte (December 1851 - March 1852)]*. Moscow, AST Publ., 2021. 224 p. (In Russ.).
7. Mitropolit Kemerovskiy i Prokopyevskiy Aristarkh (Smirnov V.A.), Astakhov O.Yu., Shunkov A.V. Aktualizatsiya kul'turnogo samosoznaniya kak uslovie razvitiya teologicheskogo obrazovaniya v vuzakh kul'tury [Actualization of cultural self-awareness as a condition for the development of theological education in higher education institutions of culture]. *Vestnik Kemerovskogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 49, pp. 168-175. (In Russ.).
8. *Pamyatniki literatury Drevney Rusi [Monuments of literature of Ancient Russia]*. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1978-1994. (In Russ.).
9. Sinyavina N.V. *Kontsept «ustremlennost' v budushchee» kak element kontseptosfery russkoy kul'tury»: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii [The concept of “aspiration to the future” as an element of the concept sphere of Russian culture”]. Abstract of the thesis diss. for the degree of Dr of Culturology Studies*. Moscow, Moscow State Institute of Culture Publ., 2019. 39 p. (In Russ.).
10. Teylor Ch. Chto takoe svetskost'? [What is secularity?]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom [State, religion, church in Russia and abroad]*, 2015, no. 1 (33), pp. 218-253. (In Russ.).
11. Teylor Ch. *Sekulyarnyy vek [The Secular Age]*. Moscow, BBI Publ., 2017. XIV + 967 p. (In Russ.).
12. Shunkov A.V. *“Perekhodnyy tekst” russkoy literatury vtoroy poloviny XVII – nachala XVIII veka: problemy poetiki: avtoref. dis. ... d-ra filologicheskikh nauk [“Transitional text” of Russian literature of the second half of the 17th - early 18th centuries: problems of poetics. Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Philology]*. Tomsk, 2015. 37 p. (In Russ.).
13. Shunkov A.V. *Kniga kak osnova russkoy kul'tury [The book as the basis of Russian culture]*. *Slavyanskiy mir. Dialog kul'tur i literature: sbornik statey [Slavic world. Dialogue of cultures and literatures. Digest of articles]*. Ed by O.Yu. Astakhov. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2011, pp. 130-137. (In Russ.).
14. Shunkov A.V. *Literaturnaya klassika v kontekste informatsionnoy epokhi [Literary classics in the context of the information age]*. *Globalizatsiya i puti sokhraneniya traditsionnoy kul'tury: sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Globalization and ways of preserving traditional culture. Collection of articles of the International scientific-practical conference]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2009, pp. 242-248. (In Russ.).
15. Shunkov A.V. *Poetika perekhodnosti. Issledovaniya po literaturnoy kul'ture Rossii vtoroy poloviny XVII – nachala XVIII veka [Poetics of transitivity. Studies on the literary culture of Russia in the second half of the 17th – early 18th century]*. Moscow; St. Petersburg, Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2020. 256 p. (In Russ.).

УДК 316.752

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-21-26

## КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕННОСТИ ШАХТЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ

**Григорьева Анастасия Владимировна**, ведущий специалист по учебно-методической работе, филиал ФГБОУ ВО «Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева» в г. Белово (г. Белово, РФ). E-mail: grigorieva\_av@list.ru

**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

**Белов Валерий Федорович**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры специальных дисциплин, филиал ФГБОУ ВО «Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева» в г. Белово (г. Белово, РФ). E-mail: belovvf@bk.ru

В статье исследуется понятие «традиция» как социокультурный феномен. Авторы обосновали необходимость изучения культурных традиций шахтеров, связанную с тем, что в горнодобывающих регионах формировалась не только определенная материальная культура, но и нематериальное культурное наследие. Авторы подчеркивают, что на развитие социально-культурных профессиональных традиций и обычаев горного дела оказывают влияние коллективные ценности и чувства социальной ответственности, так как важной чертой шахтерской ментальности была и остается общественно одобренная трудовая деятельность.

В статье рассматриваются основные аспекты культурных традиций шахтеров Кузбасса; отмечается, что формирование образа Кузбасса непосредственно связано с жизнью горняков и культурой шахтерского труда; определен статус шахтерской профессии через понятие «шахтерская династия» как «унаследованной» трудовой морали. Культурное наследие анализируется авторами с точки зрения важности сохранения и культурно-исторической памяти региона, потому как именно шахтерская профессия была и остается основой формирования региональной идентичности.

Авторы приходят к выводу, что на современном этапе изменений в российском обществе возникает потребность в осмыслении путей прошлого и дальнейшего развития отрасли, социальной стабильности и оптимизации механизма преемственности, к которым относится и формирование традиций.

**Ключевые слова:** культура, традиции, ценности, шахтерский труд.

## CULTURAL TRADITIONS AS A FACTOR IN THE FORMATION OF THE VALUE OF THE MINING PROFESSION

**Grigoryeva Anastasiya Vladimirovna**, Leading Specialist in Educational and Methodological Work, Belovo Branch of T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Belovo, Russian Federation). E-mail: grigorieva\_av@list.ru

**Chernyak Elena Fedorovna**, PhD of Pedagogy, Associate Professor of Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lenablack57@mail.ru

**Belov Valeriy Fedorovich**, PhD of Pedagogy, Associate Professor of Department of Special Disciplines, Belovo Branch of T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Belovo, Russian Federation). E-mail: belovvf@bk.ru

The article considers the concept of *tradition* as a socio-cultural phenomenon. The authors of the article justified the need to study the cultural traditions of miners, due to the fact that not only a certain material

culture was formed in the mining regions but also an intangible cultural heritage. The authors emphasize that the development of socio-cultural professional traditions and customs of mining is influenced by collective values and feelings of social responsibility because an important feature of the miner's mentality was and remains socially approved labor activity.

The article discusses the main aspects of the cultural traditions of Kuzbass miners. It is noted that the formation of the image of Kuzbass is directly related to the life of miners and the culture of mining labor. The status of the mining profession is defined through the concept of *mining dynasty* as an *inherited* labor morality. The cultural heritage is considered by the authors from the point of view of the importance of preserving the cultural and historical memory of the region, because it is mining profession that has been and remains the basis for the formation of the regional identity.

The authors come to the conclusion that at the present stage of changes in Russian society, there is a need to understand the ways of the past and further development of the industry, social stability and optimization of the mechanism of succession, which includes the formation of traditions.

**Keywords:** culture, traditions, values, mining work.

Огромную роль в индустриальном развитии общества и мировой экономики сыграли горная промышленность и горное дело. В различные исторические эпохи формировалось своеобразное культурное пространство горной промышленности, в котором соединялись социальные, материальные и духовные факторы.

В горнодобывающих регионах формировалась определенная материальная культура (горные технологии, наука и техника для освоения подземного пространства), создавалась особая, уникальная в своём роде нематериальная культура (легенды, верования, традиции, обычаи, произведения искусства, литературы и т. д.). К сожалению, в отличие от публикаций о научных и технических аспектах развития отрасли, мало известно об особенностях ее духовной культуры.

На современном этапе изменений в российском обществе возникает потребность в осмыслении путей прошлого и дальнейшего развития отрасли, социальной стабильности и оптимизации механизма преемственности, к которым относятся и формирование традиций.

В Кратком словаре по эстетике понятие «традиция» характеризуется как «элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенных обществах и социальных группах в течение длительного времени. В качестве традиции выступают определенные общественные установления, нормы поведения, ценности, идеи, обычаи, обряды и т. д.» [3, с. 177]. Традиции сохраняют историю жизни горняков в историко-культурной динамике. Шахтеры являются производителями

материальных благ и носителями особой духовной культуры не только шахтерской общности, но и жителей региона.

Достаточное число гуманитарных наук изучает понятие «традиция», но в каждой дисциплине сущность традиции определяется по-своему. Природу социокультурного наследования традиции изучали М. Вебер, А. Л. Кребер, Ю. А. Левада, Э. С. Маркарян, В. Д. Плахов, М. К. Петров, И. В. Суханов, Н. С. Трубецкой, Е. Шацкий и др.

Общекультурологический характер проблемы рассматривали С. С. Аверинцев, В. Е. Давидович, Н. С. Злобин, М. С. Каган, А. Ф. Лосев, Д. С. Лихачев, Ю. С. Степанова, М. Б. Туровский и др. Исследованию феномена традиции как социокультурной системы посвящены работы В. В. Аверьянова, С. Н. Артановского, М. М. Бахтина, П. С. Гуревича, А. И. Кравченко и др.

Для нашего исследования представляет интерес позиция культуролога и философа М. И. Найдорфа, отождествляющего традицию с технологией передачи человеческого опыта и навыков из поколения в поколение через их непосредственное заимствование [7].

М. А. Розов в своих работах рассматривал традиции как особый механизм социальной памяти, представляющий собой цепочку последовательно воспроизводимых образцов поведения или деятельности. Согласимся с этим высказыванием, так как в конечном итоге вся культура существует и переходит от поколения к поколению [9].

К. В. Чистов в своих работах постарался разьединить понятия «культура» как сам феномен и «традиции» как механизм ее функционирования [12].

С точки зрения культурологического подхода можно говорить о том, что культурная традиция определяет связь между различными этапами развития общества. Следует подчеркнуть, что устойчивость традиций как элемента культуры обусловлена не только временными границами, но также их ценностным потенциалом.

В своей монографии А. А. Мурзин описывает особенности духовной культуры горняков различных регионов Европы и России. Автор провел сравнительный анализ духовной культуры горняков через сопоставление преданий, мифов, обрядовых практик и традиций праздников [6]. Несомненно, что на развитие социально-культурных профессиональных традиций и обычаев горного дела оказывали влияние характер и специфика горняцкого труда.

Изучая традиции как сложное культурологическое явление, Ж. В. Четвертакова выделила следующие подходы к методологии изучения сущности традиций:

1. Структурный (традиция понимается как коллективный опыт или его отдельный элемент).
2. Функциональный (традиции как механизм репродукции жизни сообщества).
3. Номологический (традиция как общесоциологические правила и законы).
4. Нормативный (традиция как принципы и разновидности социальной регуляции).
5. Коммуникативный (традиция как форма диалогичной структуры общества).
6. Информационный (традиция как способ аккумуляции, трансформации и транслирования информации) [11, с. 64].

При рассмотрении традиции как фактора формирования ценности профессии для нас представляет интерес структурный подход, выражаемый в определенных шаблонах поведения шахтеров и реализуемый в различных группах социума в регионе.

Вся наша культура живет и передается от поколения к поколению, поэтому традиции можно рассматривать как механизм социальной памяти. В связи с этим актуальна мысль о том, что традиция становится традицией, когда она воспринимается человеком не как вынужденная норма, а как действие, имеющее сакральный смысл. Поэтому важно выявить традиции в сфере горняцкого труда и определить их структуру.

Особый интерес представляют особенности жизненного уклада и культурные традиции шахтеров Кузбасса, так как в угольной промышленности работает почти 9 процентов от общей численности занятых в Кузбассе.

Следует отметить, что до сих пор существует определенная кастовость профессии горняка, которая складывалась исторически. Некую особенность профессии рассматривали в своих работах горный инженер, доктор технических наук, профессор Н. К. Гринько, горный инженер, доктор технических наук, член Союза писателей России В. Д. Грунь и горный инженер, кандидат технических наук В. Г. Лунёв [1].

Они выделяли следующие причины такой изолированности:

1. Особые условия труда горняков в крайне сложной обстановке, которая требует мужества, способности мгновенно принимать решения при опасности, всегда быть готовыми прийти на помощь товарищу и т. д.

2. Своеобразный образ жизни шахтеров. Они мало бывают на поверхности днем, проводя весь световой день под землей, где сырость, скудное освещение и постоянная опасность (метан, пожар, обвал породы). Шахтерские матери и жены находятся в беспрестанном ожидании их возвращения из забоя.

3. Постоянное желание горняков повысить уровень и качество жизни. К сожалению, горнодобывающий сектор зависит от спроса на уголь. Поэтому они вынуждены спускаться в шахту, даже если знают о превышении допустимой концентрации метана в забое, чтобы не остаться без заработной платы [2].

Так, 25 ноября 2021 года на шахте «Листвяжная» в результате аварии погиб 51 человек, перед случившимся горняки фиксировали превышение уровня метана, но вынуждены были выйти на работу.

В советский период шахтерский труд был элитным, поскольку профессия отражала его регионообразующий характер. Образ шахтера героизировался и репрезентировался в известных советских фильмах: «Большая жизнь», «Шахтеры», «Донецкие шахтеры».

Пrestиж и почет горняцкой профессии был идеологически поддержан такими категориями,

как «шахтерский подвиг», «шахтерская слава», «трудовая доблесть горняков» и т. д. Важными особенностями, по мнению И. П. Рещиковой, стали «высокая зарплата, льготы, товарные талоны и специальные распределители промышленных товаров, почетные звания, награды (в том числе ордена “Шахтерская слава”, что сближало труд в забое с воинским подвигом), наконец, высокие пенсии. О финансовых возможностях шахтеров эпохи расцвета профессии (1960–1980) ходили легенды среди нешахтерского населения кузбасских городов» [10, с. 122].

Она также отмечает, что в системе ценностей профессии шахтера регионального масштаба важное место занял факт открытия в Новокузнецке прижизненного памятника Герою Социалистического Труда Е. И. Дроздецкому, и «среди представителей прочих советских профессий только шахтеры, пожалуй, обладали групповой идентичностью, степень сформированности которой приближала ее к классовому сознанию» [10, с. 122].

Элитарность шахтерского труда подчеркивалась наследственным качеством, которым стало понятие «шахтерская династия». На сайте СУЭК 27 августа 2020 года был опубликован пресс-релиз о чествовании шахтерской династии Фалыховых в рамках празднования Дня шахтера.

Такие качества, как мастерство, высокий профессионализм, ответственность и надежность, уже более 70 лет передаются из поколения в поколение в этой семье. Династия Фалыховых – это более 15 родственников, объединенных шахтерским трудом. Многие из них награждены орденами, медалями, почетными знаками: «Шахтерская слава», орден Почета, «За трудовую доблесть», «Трудовая слава». После церемонии чествования была заложена аллея шахтерских династий рядом с часовней святой Варвары, покровительницы шахтеров. Следует отметить, что почитание в Кузбассе святой Варвары – это одна из значимых региональных традиций.

Важное, на наш взгляд, интервью «Шахтерская династия. По зову крови» с Денисом Заикиным, машинистом горных выемочных машин очистного участка № 1 шахты им. 7 Ноября ОАО «СУЭК-Кузбасс» было опубликовано в «Городской газете» в марте 2015 года. Денис представляет младшее поколение знаменитой шахтерской династии Заикиных, общий трудовой стаж кото-

рой составляет более трехсот лет. За свой труд Денис Заикин награжден нагрудными знаками «Шахтерская доблесть» и «Шахтерская слава» III степени. В свое время его отцу также был вручен знак «Шахтерская слава».

К сожалению, сегодня происходит девальвация героизма шахтерского труда и идет процесс превращения индивида в жертву. Образ горняка виктимизируется, что несколько компенсирует утрату общественной значимости и ценности шахтерского труда. Поэтому актуализируется проблема «результитизации» профессии горняка и создания нового престижа, чтобы вернуть шахтерам чувство профессиональной гордости. А для этого необходимо возрождать и пропагандировать культурные ценности данной профессии.

Результат материальной и духовной деятельности человека может стать ценностью в том случае, если продукт «наделен положительными смыслами, выражает идею блага для субъекта» [5, с. 238].

О. Л. Палеева считает, что в культурологии ценность сравнивается «с идеей и воспринимается как всем известные представления и индивидуальные образы, имеющие фундаментальное значение для социума» [8, с. 78]. Но насколько ценность отождествляется с понятием «идея»? Если ценность формируется на основе определенных жизненных представлений, всегда ли она является индивидуальным и социальным ориентиром? Эта двойственность проявляется и на этапах формирования традиций, так как существование общности невозможно без осознания общих ценностей. Поэтому могут меняться традиции с изменением коллективных ценностей.

С целью повышения эффективности производств с одновременным решением социальных проблем сегодня в Кузбассе происходит реструктуризация экономики. Этот процесс, безусловно, затрагивает и угольную промышленность, в которой профессия шахтера является важным регионообразующим фактором. Сохранение и развитие культурных традиций шахтеров содействует мотивации труда и устойчивому развитию угольной отрасли Кузбасса.

К сожалению, в настоящее время существует разрыв между официальным позиционированием горняцкой профессии как престижной и основной

в Кузбассе и реальным социальным статусом шахтеров. Поэтому становится актуальной проблема формирования ценности шахтерской профессии, в том числе через сохранение и трансляцию молодому поколению культурных традиций.

Удерживать в обществе определенные ценности – в этом предназначение традиций и условие развития культуры. Насколько этот вопрос практически важен, показывает и опыт нашего шахтерского края.

Так, «визитной карточкой» не только Сибирской угольной энергетической компании, Ленинска-Кузнецкого, но и всего региона стал Музей шахтерской истории. В нем сосредоточена вся история становления и развития угледобычи в Кузбассе. В 2019 году в рамках II Всероссийского конкурса «Корпоративный музей» он признан одним из лучших в России. Этот музей играет важную роль и в создании узнаваемого образа и положительного имиджа Кемеровской области.

Для более глубокого знакомства с профессией для посетителей в конференц-зале организуются показы на большом экране документальных фильмов, а на стенах регулярно размещаются фотовыставки. Особое место в музее занимает интерактивная экспозиция «Ветераны СУЭК», где транслируются сохраненные видео воспоминаний свыше 90 ветеранов труда.

Особое внимание посетителей приковано к стене высотой почти в десять метров, на которой размещены фотографии тех, кто создавал и создает славу рудника: герои войны и труда, бригадиры, руководители предприятий, передовики производства, династии.

Нельзя не согласиться с высказыванием Н. П. Копцевой о том, что культурная ценность как вид идеала, распространённого в обществе, и форма отношения к значимым образцам культуры имеет «характер проектной реальности и существует в ситуации жизненного выбора тех или иных практически значимых образцов» [4, с. 977].

Примером может служить открытие в Ленинске-Кузнецком Мемориала Шахтерской славы. Он включает в себя бронзовый памятник «Шахтерская гвардия», Доски почета с Героями Социалистического Труда, Героями Труда Российской Федерации и Героями Кузбасса, почти три десятка бронзовых звезд с российскими и мировыми шахтерскими рекордами, а также парковую зону.

Таким образом, перечисленные примеры шахтерских традиций становятся культурным продуктом, чтобы ценность шахтерского труда была принята и переосмыслена последующими поколениями, которые ее будут не только сохранять, но и популяризировать.

#### Литература

1. Гринько Н. К. Недра духовной культуры горного дела. – М.: Имидж-Пресс, 2011. – 369 с.
2. Гринько Н. К. Культурные традиции и обычаи горняков // Горная промышленность. – 2015. – № 1. – С. 98–101.
3. Краткий словарь по эстетике / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.
4. Копцева Н. П. Проблема культурных ценностей и ее решение в философии Генриха Риккерта // Философия и культура. – 2013. – № 7(67). – С. 974–984.
5. Москвина И. К. Понятие «культурная ценность»: философско-культурологические аспекты // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – СПб.: СПбГИК, 2015. – Т. 210. – С. 237–245.
6. Мурзин А. А. Духовная культура горняков Европы и России: верования и празднично-обрядовые практики (сравнительный анализ). – М.: ИНФРА-М, 2017. – 98 с.
7. Найдорф М. И. К проблеме культурологической терминологии: о механизмах культурной мотивации // Вопросы культурологии. – 2008. – № 10. – С. 4–17.
8. Палеева О. Л. Культурные ценности в аксиосфере культуры // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2010. – № 5. – С. 77–80.
9. Розов М. А. Теория социальных эстафет и проблема анализа знания // Теория социальных эстафет: История – Идеи – Перспективы. – Новосибирск: НГУ, 1997. – С. 9–67.
10. Решикова И. П. Шахтерская территория как региональный бренд // Вестник КемГУКИ: журнал теор. и приклад. исслед. – 2010. – Вып. 1 (41). – С. 119–125.
11. Четвертакова Ж. В. Культурологические подходы к методологии изучения традиций // Аналитика культурологии. – 2010. – № 1. – С. 59–68.
12. Чистов К. В. Традиция, «традиционное» общество и проблема варьирования // Советская этнография. – 1981. – № 2. – С. 106–110.

## References

1. Grinko N.K. *Nedra dukhovnoy kul'tury gornogo dela [Mineral resources of the spiritual culture of mining]*. Moscow, Imidzh-Press Publ., 2011. 369 p. (In Russ.).
2. Grinko N.K. Kul'turnye traditsii i obychai gornyakov [Cultural traditions and customs of miners]. *Gornaya promyshlennost' [Mining industry]*, 2015, no. 1, pp. 98-101. (In Russ.).
3. *Kratkiy slovar' po estetike [Concise Dictionary of Aesthetics]*. Ed. M.F. Ovsyannikova. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1983. 223 p. (In Russ.).
4. Koptseva N.P. Problema kul'turnykh tsennostey i ee reshenie v filosofii Genrikha Rikkerta [The problem of cultural values and its solution in the philosophy of Heinrich Rickert]. *Filosofiya i kul'tura [Philosophy and Culture]*, 2013, no. 7(67), pp. 974-984. (In Russ.).
5. Moskvina I. K. Ponyatie "kul'turnaya tsennost'"': filosofsko-kul'turologicheskie aspekty [The concept of "cultural value": philosophical and cultural aspects]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]*. St. Petersburg, SPBGIK Publ., 2015, vol. 210. pp. 237-245. (In Russ.).
6. Murzin A.A. *Dukhovnaya kul'tura gornyakov Evropy i Rossii: verovaniya i prazdnichno-obryadovye praktiki (sravnitel'nyy analiz) [Spiritual culture of the mountaineers of Europe and Russia: beliefs and celebrations and rituals ki (comparative analysis)]*. Moscow, INFRA-M Publ., 2017. 98 p. (In Russ.).
7. Naydorf M.I. K probleme kul'turologicheskoy terminologii: o mekhanizmax kul'turnoy motivatsii [To the problem of cultural terminology: about the mechanisms of cultural motivation]. *Voprosy kul'turologii [Questions of Cultural Studies]*, 2008, no. 10, pp. 4-17. (In Russ.).
8. Paleeva O.L. Kul'turnye tsennosti v aksiosfere kul'tury [Cultural values in the axiosphere of culture]. *Vestn. Mosk. gos. un-ta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2010, no. 5, pp. 77-80. (In Russ.).
9. Rozov M.A. Teoriya sotsial'nykh estafet i problema analiza znaniya [The theory of social relay races and the problem of knowledge analysis]. *Teoriya sotsial'nykh estafet: Istoriya – Idei – Perspektivy [Theory of social relay races: History – Ideas – Prospects]*. Novosibirsk, NGU Publ., 1997, pp. 9-67. (In Russ.).
10. Reshchikova I.P. Shakhterskaya territoriya kak regional'nyy brend [Mining territory as a regional brand]. *Vestnik Kemer. gos. un-ta [Bulletin of the Kemerovo State University]*, 2010, iss. 1 (41), pp. 119-125. (In Russ.).
11. Chetvertakova Zh.V. Kul'turologicheskie podkhody k metodologii izucheniya traditsiy [Culturological approaches to the methodology of studying traditions]. *Analitika kul'turologii [Analytics of Culturology]*, 2010, no. 1, pp. 59-68. (In Russ.).
12. Chistov K.V. Traditsiya, "traditsionnoe" obshchestvo i problema var'irovaniya [Tradition, "traditional" society and the problem of variation]. *Sovetskaya etnografiya [Soviet ethnography]*, 1981, no. 2, pp. 106-110. (In Russ.).

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-26-32

## ТЕНДЕНЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В КИБЕРПРОСТРАНСТВЕ

**Мартиросян Карен Минасович**, доктор философских наук, профессор, декан факультета социально-культурной деятельности и туризма, Краснодарский государственный институт культуры (г. Краснодар, РФ). E-mail: karen\_mm@rambler.ru

**Юркова Евгения Михайловна**, аспирант, 2-й курс, направление подготовки 51.06.01 «Культурология. Теория и история культуры», Краснодарский государственный институт культуры (г. Краснодар, РФ). E-mail: kijckova2010@yandex.ru

В современных условиях большинство сфер жизнедеятельности человека перетекает в киберпространство. Особенную актуальность киберформы приобрели в последние годы пандемии. Культура и творчество долгое время оставались традиционными реальными формами. Однако условия современ-

ной общественной жизни накладывают ограничения на реализацию творчества в режиме реального времени. Киберпространство не просто спасает сферу культуры и творчества, но и дает возможности нового витка развития.

Фактически личность, находящаяся перед экраном гаджета, обособлена от общества. Однако в киберпространстве создается определенная киберсреда, в рамках которой широкое развитие получает коллективное и индивидуальное творчество. Коллективная форма творческой деятельности подразумевает создание любого творческого продукта некой общностью, члены которой в равной степени вносят личный вклад в процесс, или процесс освоения определенных навыков в равных условиях, где каждая личность самостоятельно отвечает за индивидуальный результат. Благодаря широким техническим возможностям организация совместной деятельности стала значительно упрощать творческий процесс, а также повышать качество культурного продукта (например аудиовизуальное качество). Однако бурное развитие коллективной творческой активности в киберпространстве отрицательно влияет на реальную социально-культурную активность общества, а также остается достаточно затратной формой. В области социально-культурной активности происходит смена парадигмы коллективного творчества в киберпространстве на индивидуальное. Рассматривая условия и возможности киберпространства в отношении развития потенциала личности, можно определить ключевые позиции: простая организация деятельности, максимальная вовлеченность в процесс, полностью авторский проект, отражение индивидуальности автора на творческом продукте. В киберпространстве на сегодняшний день активно развиваются следующие формы индивидуального творчества: блоггинг, виртуальные онлайн-игры, 3D-программы моделирования и конструирования, программы для редактирования и создания аудиальных и визуальных продуктов, веб-сайты, ведение творческой веб-страницы с обучающим материалом.

**Ключевые слова:** индивидуальное творчество, коллективное творчество, свободное время, киберпространство, онлайн-игры, блоггинг.

## THE TREND OF INDIVIDUAL CREATIVITY IN CYBERSPACE

*Martirosyan Karen Minasovich*, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Dean of the Faculty of Socio-cultural Activities and Tourism, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: karen\_mm@rambler.ru

*Yurkova Evgeniya Mikhaylovna*, Second Year Postgraduate of Major Field of Study 51.06.01 *Culturology. Theory and History of Culture*, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: kijckova2010@yandex.ru

Most spheres of human activities go to cyberspace in today's world. Cyber forms have assumed great importance in recent years. Culture and creativity have had the traditional real forms for a long time. However, the conditions of modern social life have restrictions to realize creativity in real-time. Not only does cyberspace save culture and creativity, but it gives opportunities for developing new forms of creativity.

In fact, the person who is in front of the screen of the gadget is isolated from society. However, a certain cyber environment is being created in cyberspace, within which collective and individual creativity is widely developed. Thus, individual creativity and collective creativity are developed in this special cyber environment. The collective form of creative activity implies creating *a creative product* by the group of people who affect the process or development of special skills on equal terms. It's important to say that every single individual is responsible for the individual result. Due to the wide technical ability, the organization of collective activity has simplified a creative process and has improved the quality of the cultural product (for instance, audiovisual quality).

However, the rapid development of the collective creative activity, on the Internet, has a negative effect on the cultural development of creativity in real-time. In addition, such development involves significant costs, in every way.

There is a change of collective creativity paradigm to the individual paradigm in the domain of social-cultural activity, in cyberspace.

Considering conditions and opportunities of cyberspace with regard to developing the individual's potential, it is possible to determine the following key concepts: simple organization of human activity, involvement in the process, total author's project, demonstration of author's originality in a creative product.

Nowadays, the forms of individual creativity such as blogging, virtual online games, 3-D design software, photos, and videos editors, websites, maintaining creative web-based learning pages, are being rapidly developed.

**Keywords:** individual creativity, collective creativity, free time, cyberspace, personal blog, blogging.

Актуальной проблемой современности является проявление творческой активности общества – социально-культурной активности в киберпространстве. Традиционно сложились отношения между социокультурными институтами и обществом как реализация ответов на потребности. На сегодняшний день выстроена система для реализации творческого потенциала личности. Мотивацией общества к участию в групповых и массовых мероприятиях занимаются различные социокультурные институты, отдельные клубы, студии, которые практиковали коллективное творчество. Однако реалии современного мира потребовали кардинальной смены условий. В частности, годы пандемии повлияли на ускорение процесса виртуализации социально-культурной активности. При этом формирование интернет-культуры с четкими направлениями и своеобразными формами активности остается доминирующим в киберпространстве. В киберпространстве сформировалась другая система повышения активности – коллективное и индивидуальное творчество. Формирование интернет-культуры во многом определило форму активности личности. Интеграционные процессы творчества личности в виртуальное пространство определяют новое представление о результатах творчества.

Кардинальные перемены происходят сегодня в условиях формирования личности. Традиционное представление характеризуется в первую очередь реальным, «живым» общением и взаимодействием в социуме, посредством чего осуществляется освоение социального и культурного мира. Современное формирование личности происходит в рамках нового, виртуального пространства, в котором в жизнедеятельность человека входят новые формы и задачи. Например, удаленная работа, создание виртуальных иден-

тичностей и «аватаров» под различные коммуникативные задачи, определение разных уровней доступа к содержанию блога или личной страницы в электронной социальной сети, наличие у абонента нескольких телефонных номеров для связи с разными кругами знакомых и т. п.

Формируя свою сетевую идентичность в форме анонимного аватара, пользователь создает его облик за счет различных свойств биографии, с помощью этого имеет возможность доступа к различным формам капитала Сети, в том числе и символическому капиталу. Индивидуальная биография при этом превращается в символический капитал, поскольку ее принимают как некую данность другие члены сетевых сообществ, признающие за пользователем Интернета право на самописание себя как участника Сети. В подтверждение свойств аватара участники Сети заботливо выкладывают в открытый доступ свои фотографии и комментарии, трансформирующиеся в персональный символический капитал [4].

Социально-культурная активность в киберпространстве тесно связана с виртуальной идентичностью личности, потому что именно создание аватаров и построение коммуникаций стало основой бурного развития социокультурной среды в киберпространстве. Виртуальная коммуникация значительно упрощает процесс самопрезентации посредством различных аудиальных и визуальных форм передачи информации. В реальном пространстве человек вынужден тратить значительные психологические и временные ресурсы для построения взаимоотношений [7, с. 114]. Таким образом, виртуальная реальность представляется широким спектром возможностей для реализации потенциала личности менее затратными способами, что является одной из причин увеличения охватов аудитории и регуляр-

ного наполнения киберпространства новыми формами коммуникации. Важным аспектом является также стремление к аутентичности и самоактуализации личности в виртуальном пространстве. Использование электронных инструментов самопрезентации (аватар, ник, страницы в социальных сетях и т. д.) позволяет творчески подойти к оформлению виртуальной оболочки [8; 12]. На этом этапе начинается создание социокультурной среды в виртуальном пространстве, в котором важным является одобрение среди пользователей творческого подхода, проявленного на личной странице.

Таким образом, сегодня виртуальная социокультурная среда предстает широким спектром возможностей для реализации творческого потенциала личности. Используемые технологии киберпространства позволили выделить коллективную форму социально-культурной активности и индивидуальную.

Коллективная форма творческой деятельности подразумевает создание любого творческого продукта некой общностью, член которой в равной степени вносят личный вклад в процесс, или процесс освоения определенных навыков в равных условиях, где каждая личность самостоятельно отвечает за индивидуальный результат. В процессе коллективной деятельности важны организация и ведение процесса руководителем (личностью), достигшим высоких результатов в конкретном виде творчества. Массовая интеграция свободного времени общества в киберпространство скорректировала условия социально-культурной активности. С одной стороны, определилась положительная динамика общества, за счет высокого качества визуальных эффектов, быстрых реакций на комментарии пользователей и своевременной корректировки недочетов, доступности любого запроса, возникновения уникальных направлений творчества и т. д. С другой стороны, появление широкого спектра ответов на потребности общества снизили социально-культурную активность в реальном мире, а также изменили форму коммуникации. Пользователи имеют возможность мобильно обмениваться различной информацией, общаться с помощью видеосвязи при необходимости. Использование видеосвязи для общения и творческой деятельности в режиме реального времени – доступное средство, однако до сих

пор остается достаточно затратным и неудобным. Современный пользователь воспринимает коммуникацию между группой людей не как диалог, а как продукт совместной деятельности, итогом которого является «смерть автора» [5]. Отсюда современная социально-культурная активность в Сети претерпевала смену коллективного творчества на индивидуальное. Вышеперечисленные причины стали решающими для корректировки формы творчества в киберпространстве. Стоит учитывать и смену общественной парадигмы массового общественного развития на саморазвитие и самореализацию отдельной личности.

Концепция Б. Веллмана описывает данный феномен как «сетевой индивидуализм» [9]. Основной концепции является утверждение о процессе постепенного освобождения индивидов от влияния социальных групп, однако процесса обособленности не происходит [10; 11]. При этом большее влияние оказывает на индивида личная социальная сеть. Отсюда, исследуя творческую активность личности в виртуальном пространстве, концепция социальности играет важную роль в составлении полноценной картины. Влияние персональной страницы на личность отображается в творческом проявлении, которое является специфическим. Так или иначе пользователи остаются в тесной взаимосвязи и коммуникации друг с другом, что является основой устойчивого виртуального социокультурного пространства.

В киберпространстве отдельная личность получила возможность реализовать свои индивидуальные интересы и обрести определенную аудиторию пользователей со схожими интересами. Так Всемирная сеть обрела свою разветвленную структуру с множеством сайтов, появилась учебная и образовательная информация, развивающая и воспитательная, развлекательная, форумы для общения, социальные сети и т. д.

Активное освоение фото- и видеоискусства осуществляется практически каждым пользователем современных смартфонов, а возможность передавать цифровую информацию и получать оценку пользователей сети еще больше стимулирует эту деятельность. В этой категории пользователей А. А. Гук выделяет два направления творчества: создание фото- и видеосообщений для актуализации личных воспоминаний – «фольклорный слой»; авторы экранных произведений [1, с. 98].

Автор утверждает, что современное фото- и видеотворчество обрело новые жанрово-видовое разнообразие и социокультурную роль [1, с. 99]. В связи с этим можно отметить следующее:

1. Многократное увеличение создателей фото- и видеоконтента и авторов цифровых шедевров.

2. Расширение возрастной аудитории. Юный возраст детей не мешает осваивать фото-, видеосъемку и монтаж.

3. Гендерная статистика показывает, что увлечение таким творчеством чаще наблюдается именно среди женщин.

4. Материальная оснащенность для занятий фото- и видеотворчеством улучшается, совершенствуется, становится более доступной.

5. Рост популярности профессии фотографа, повышение спроса в данной сфере и интенсивное развитие коммерческой структуры соответствующих услуг (аренда фотостудий, продажа фотооборудования и атрибутики, создание образа для фотосессий и прочее).

6. Институционализация сферы. На сегодняшний день действует множество курсов (в том числе онлайн), школ, практикумов, мастер-классов и прочего обучающего контента, дающих соответствующую квалификацию.

7. Динамичное развитие направления обрело философское и психологическое осмысление. Участие в съемках стало одним из способовкрепощения и освобождения человека от эмоциональной нагрузки. При этом работа фотографа стала более структурированной и целенаправленной.

8. Возникновение совершенно новых жанровых образований. В фотографии это селфи, в экранной сфере – музыкальные видеоклипы, социальные ролики, видеомемы (пародии), видеоремики и т. п. Причем вся эта любительская продукция имеет тенденцию аккумулироваться в различных социальных сетях [1, с. 100].

Широкое развитие получил блоггинг и личный блог. Блоггинг – деятельность по привлечению заинтересованной аудитории посредством высокой частоты загружаемого контента [5]. Блог – персональный веб-сайт, контентом которого является регулярное отражение жизнедеятельности [3]. Выделяют профессиональный блог и личный, первый является отражением специальности личности, как правило носит обучающий,

рекламный и коммерческий характер. Личный блог характеризуется описанием повседневных событий человека, по поводу которых пользователи имеют возможность дать обратную связь (отзывы, комментарии, личные сообщения). Широкое распространение получило явление личных блогов, авторы которых собирают массовые аудитории, представляют образец саморазвития, мотивируют читателей следовать своему примеру, добиваться своих целей, удовлетворять свои культурные и иные потребности и активно участвовать в деятельности данного блога. Интернет-блоги (от англ. web-log, веб-журнал) впервые появились в США и получили распространение как личные сетевые дневники, в которых можно обсуждать то, что интересует автора и его друзей-подписчиков (френдов) [3].

Большинство личных блогов ориентируются на передачу конкретных знаний, умений и навыков заинтересованной аудитории. Наиболее доступным способом обучения и развития творческих способностей в киберпространстве являются мастер-классы, видеоуроки и курсы за счет многократного воспроизведения и скачивания пользователями.

Активная творческая деятельность в блогах – это челленджи, конкурсы, опросы, розыгрыши – все для повышения интереса к блогу. Различные виды личных и профессиональных страниц – подавляющая часть виртуального пространства – мотивируют заниматься индивидуальным творчеством.

Виртуальные онлайн-игры сегодня – это не только развлечение и релаксация, но и творческая площадка. Внедрение креативной функции в некоторые игры значительно повысило их популярность. Различные игры-симуляторы предоставляют пользователям инструментальный для создания авторской концепции или дизайна игры. Таким образом, пользователи заинтересованы как в воссоздании, так и в разработке нового проекта виртуальных моделей реальных парков, зданий, конкретного города или иного объекта.

Наряду с индивидуальным творчеством в компьютерных играх, сфера программирования сегодня становится совершенно доступной для всех желающих. Киберпространство обростает новыми авторскими разработками по обучению пользователей изменению компьютерных игр

и их отдельных корректировок таким образом, чтобы виртуальный мир приобрел более индивидуальные черты в связи с конкретными предпочтениями. Обучение программированию позволяет интерпретировать уже созданные продукты виртуального творчества в новом авторском варианте. На сегодняшний день виртуальная реальность позволяет внедрять различные программы в практику образования, развития и обучения, психологии и психокоррекции и др. Дидактические программы в виртуальной реальности оказывают наибольшее воздействие на формирование интеллектуальных способностей [6].

Активное освоение фото- и видеоискусства характерно практически для каждого владельца современных смартфонов, а возможность передавать цифровую информацию и получать оценку пользователей Сети еще больше стимулирует эту деятельность.

Условия использования компьютерных устройств сформированы таким образом, что не позволяют полноценно заниматься каким-либо творчеством коллективно. Отсюда исходят положения о том, что виртуализация способствует развитию индивидуальных форм творчества, а учитывая длительность творческого процесса,

следует утверждать об обособленности личности в этом процессе.

Основной активностью личности в онлайн-играх или процессе программирования является создание видеороликов поучительного характера. Таким образом каждый пользователь, накопивший некоторый опыт в данной области, имеет возможность им поделиться на личной странице, веб-сайте или ином специализированном интернет-ресурсе. Наполнение и использование киберпространства становится циклическим. Особую популярность приобретают интернет-ресурсы рейтингового или конкурсного характера, в которых пользователи предоставляют авторские виртуальные проекты или достижения в конкретных играх.

Интернет-пространство расширяется благодаря активной творческой деятельности каждой личности, создаются и распространяются современные формы виртуального искусства, что позволяет говорить об интернет-культуре как о пространстве взаимодействия и интеграции некоторых специфических технологий и знаний, их накопления и распространения, а также привлечения внимания новых пользователей к виртуальному творчеству.

#### Литература

1. Гук А. А. Эволюция современного фото-, видеолубительства и развитие социальной активности людей информационного общества // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 97–103.
2. Кириллова Н. Б., Пестова А. В. «Виртуальный человек» как феномен новой социокультурной цивилизации // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 4А. – С. 628–641.
3. Крестинина Е. С., Чернышов Ю. Г. Использование интернет-блогов и «социальных сетей» в российской публичной политике // Известия Алтайского государственного университета. – 2008. – № 4–3(60). – С. 291.
4. Мартиросян К. М. Символический капитал и персональная идентичность // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 14 – С. 108–113.
5. Максимова Т. О. Блог в интернет-коммуникации: структура, функции, литературный потенциал // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2017. – № 1. – С. 124–130.
6. Селиванов В. В., Селиванова Л. Н. Влияние средств виртуальной реальности на формирование личности // Непрерывное образование XXI века. – 2016. – № 2(14). – С. 79–99.
7. Солдатова Е. Л., Погорелов Д. Н. Феномен виртуальной идентичности: современное состояние проблемы // Образование и наука. – 2018. – Т. 20, № 5. – С. 105–124.
8. Back M. D., Stopfer J. M., Vazire S., Gaddis S., Schmukle S. C., Egloff B., Gosling S. D. Facebook Profiles Reflect Actual Personality, Not Self-Idealization // Psychological Science. – 2010. – № 3. – P. 372–374.
9. Wellman B. et al. The social affordances of the Internet for networked individualism / B. Wellman, A. Quan-Hasse, J. Boase, W. Chen, K.N. Hampton, I.I. de Diaz, K. Miyata // Journal of Computer-Mediated Communication. – 2003. – Vol. 8(3).
10. Wellman B. Little boxes, glocalization, and networked individualism // Digital Cities / eds. M. Tanabe, P. van den Besselaar, T. Ishida. – Heidelberg: Springer-Verlag, 2002. – P. 10–25.
11. Wellman B., Gulia M. Net surfers don't ride alone: Virtual community as community // Communities in cyberspace / eds. P. Kollack, M. Smith. – London: Routledge, 1999. – P. 167–194.

12. Wilson R.E., Gosling S.D., Graham L.T. A Review of Facebook Research in the Social Sciences // Perspectives on Psychological Science. – 2012. – № 3. – P. 203–220.

#### References

1. Guk A.A. Evolyutsiya sovremennogo foto-, videolyubitel'stva i razvitie sotsial'noy aktivnosti lyudey informatsionnogo obshchestva [The evolution of modern photo and video amateurism and the development of social activity of people in the information society]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 97-103. (In Russ.).
2. Kirillova N.B., Pestova A.V. "Virtual'nyy chelovek" kak fenomen novoy sotsiokul'turnoy tsivilizatsii ["Virtual Man" as a Phenomenon of a New Socio-Cultural Civilization]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]*, 2017, vol. 7, no. 4A, pp. 628-641. (In Russ.).
3. Krestinina E.S., Chernyshov Yu.G. Ispol'zovanie internet-blogov i «sotsial'nykh setey» v rossiyskoy publichnoy politike [The use of Internet blogs and "social networks" in Russian public policy]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Altai State University]*, 2008, no. 4-3(60), p. 291. (In Russ.).
4. Martirosyan K.M. Simvolicheskiy kapital i personal'naya identichnost' [symbolic capital and personal identity]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2015, no. 14, pp. 108-113. (In Russ.).
5. Maksimova T.O. Blog v internet-kommunikatsii: struktura, funktsii, literaturnyy potentsial [Blog in Internet communications: structure, functions, literary potential]. *Vestnik Cherepovetskogo Gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Cherepovets State University]*, 2017, no. 1, pp. 124-130. (In Russ.).
6. Selivanov V.V., Selivanova L.N. Vliyaniye sredstv virtual'noy real'nosti na formirovaniye lichnosti [Influence of virtual reality tools on the formation of personality]. *Nepreryvnoye obrazovaniye XXI veka [Continuous education of the XXI century]*, 2016, no. 2(14), pp. 79-99. (In Russ.).
7. Soldatova E.L., Pogorelov D.N. Fenomen virtual'noy identichnosti: sovremennoye sostoyaniye problemy [The phenomenon of virtual identity: the current state of the problem]. *Obrazovaniye i nauka [Education and science]*, 2018, vol. 20, no. 5, pp. 105-124. (In Russ.).
8. Back M.D., Stopfer J.M., Vazire S., Gaddis S., Schmukle S.C., Egloff B., Gosling S.D. Facebook Profiles Reflect Actual Personality, Not Self-Idealization. *Psychological Science*, 2010, no. 3, pp. 372-374. (In Engl.).
9. Wellman B., Quan-Hasse A., Boase J., Chen W., Hampton K.N., Diaz I.I., Miyata K. The social affordances of the Internet for networked individualism. *Journal of Computer Mediated Communication*, 2003, vol. 8(3). (In Engl.).
10. Wellman B. Little boxes, glocalization, and networked individualism. *Digital Cities*. Eds. M. Tanabe, P. van den Besselaar, T. Ishida. Heidelberg, Springer-Verlag Publ., 2002, pp. 10-25. (In Engl.).
11. Wellman B., Gulia M. Net surfers don't ride alone: Virtual community as community. *Communities in cyberspace*. Eds. P. Kollack, M. Smith. London, Routledge Publ., 1999, pp. 167-194. (In Engl.).
12. Wilson R.E., Gosling S.D., Graham L.T. A Review of Facebook Research in the Social Sciences. *Perspectives on Psychological Science*, 2012, no. 3, pp. 203-220. (In Engl.).

УДК 930:85

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-32-42

## ГАСТРОНОМИЯ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

**Ермолаев Владимир Александрович**, доктор технических наук, доцент, профессор кафедры «Биотехнологий и производства продуктов питания», Кузбасская государственная сельскохозяйственная академия (г. Кемерово, РФ). E-mail: ermolaevvla@rambler.ru

В статье исследуется феномен гастрономии в качестве объекта анализа с точки зрения культурологии; рассмотрена характеристика гастрономии с позиции феномена культуры повседневности; приведен анализ научных работ современных исследователей. Автором установлено, что такая категория, как «гастрономическая культура», употребляется в настоящее время в двух значениях. Во-первых, это обобщенная характеристика определенного порядка в приготовлении и потреблении тех или иных блюд.

Во-вторых, гастрономическая культура – это характеристика уровня соответствия определенному эталону питания. Поведение конкретной личности не только в общественных, но и в частных, неформальных ситуациях напрямую зависит от того, как и в какой мере ей были усвоены те или иные культурные принципы и нормы. Гастрономия тоже выполняет аналогичную функцию. Гастрономическая культура подтверждает социальную структуру, а также поддерживает сложившийся в обществе порядок. Ведь на самом деле во всех случаях есть рамки, при переходе через которые будет потеряна идентичность с сообществом. С позиции культурного наполнения гастрономия (гастрономическая культура) является системой норм, правил, принципов и ценностей, выраженных в приготовлении и приеме пищи, а также рефлексии пищевой повседневности. В статье определены структурные элементы гастрономической культуры: во-первых, это комплекс продуктов питания, которые являются типичными для этой гастрономической культуры, во-вторых, это способы приготовления блюд и, наконец, в-третьих, это рефлексия над процессами их приготовления и употребления. Автором рассмотрены функции гастрономической культуры: регулятивная, дисциплинирующая и некоторые другие. Функции, которые являются родовыми для гастрономической культуры, это регуляция системы питания (именно нормативный аспект рассматриваемой нами культуры находится в данном случае на центральной позиции) и функция маркера статуса человека. Такой феномен, как гастрономическая культура, имеет, как известно, свойство комплексности. Характер этой культуры в разные периоды времени менялся, ведь в ходе ее эволюционного развития базовыми становились разные факторы. Формирование полноценной системы гастрономической культуры относится к эпохе Нового времени и происходит под влиянием роста индивидуального начала в культуре и процессов складывания национальных государств. В заключение автором приведено собственное уточненное понятие гастрономической культуры.

**Ключевые слова:** гастрономия, гастрономическая культура, прием пищи, приготовление пищи, рефлексия, пищевая повседневность, этнос, народ, система ценностей.

## GASTRONOMY AS AN OBJECT OF CULTURAL ANALYSIS

*Ermolaev Vladimir Aleksandrovich*, Dr of Technical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Biotechnology and Food Production, Kuzbass State Agricultural Academy (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ermolaevvla@rambler.ru

The article deals with the phenomenon of gastronomy as an object of analysis from the point of view of culturology. The characteristics of gastronomy from the standpoint of the phenomenon of the everyday culture are considered. The analysis of scientific works of modern researchers is given. It has been established that such a category as *gastronomic culture* is currently used in two meanings. First, it is a generalized characteristic of a certain order in the preparation and consumption of certain dishes. Second, gastronomic culture is a characteristic of the level of compliance with a certain standard of nutrition. The behavior of a particular person, not only in public but also in private, informal situations, directly depends on how, to some extent, certain cultural principles and norms have been learned. Gastronomy also performs a similar function. Gastronomic culture confirms the social structure, and also maintains the established order in society. From the point of view of cultural content, gastronomy (gastronomic culture) is a system of norms, rules, principles and values expressed in the preparation and eating of food, as well as the reflection of food everyday life. The structural elements of the gastronomic culture are defined: first, it is a complex of food products that are typical for this gastronomic culture, second, these are the ways of preparing dishes, and, finally, third, this is a reflection on the processes of their preparation and consumption. The functions of gastronomic culture are considered. The formation of a full-fledged system of gastronomic culture dates back to the era of the New Age and occurs under the influence of the growth of the individual principle in culture and the processes of the formation of national states. In conclusion, the author gives his own clarified concept of gastronomic culture.

**Keywords:** gastronomy, gastronomic culture, food intake, cooking, reflection, food everyday life, ethnicity, people, value system.

Если гастрономию рассматривать как объект культурологического анализа, то целесообразно будет в данном случае сказать о следующем: у любого народа имеется, как известно, собственный отличительный код гастрономического поведения. Кроме того, далеко не во всех случаях является одинаковым также и этикет приема пищи.

По мере того как различные аспекты гастрономического общения будут в надлежащей степени изучены, разные культуры начинают достаточно тесно взаимодействовать друг с другом. Чаще всего в основе кодов конкретной глоттонической коммуникации лежат сложившиеся у конкретного народа, в конкретном обществе стереотипы восприятия. Это определяет сущность гастрономии – способ коммуникации в социальной, культурной, а также политической сферах, средство воспитания толерантности и гармонизации межнациональных отношений [19, с. 35].

Рассматривая понятие гастрономии, следует, прежде всего, обратиться к феномену повседневности, который существует в качестве динамической системы, включающей множество других феноменов.

Культурологический подход к исследованию повседневности предполагает следующее. Прежде всего осуществляется определение ее специфических культурных характеристик. Далее повседневность изучается с позиции специфической сферы смыслопорождения. Культурологические исследования повседневности предоставляют более полную, более достоверную информацию об этой сфере. В то же самое время, такие исследования позволяют более полно раскрыть общие вопросы, которые непосредственно касаются культуры [15].

На сегодняшний день сфера повседневного питания требует очень подробного и тщательного изучения. Происходит бурное развитие на всей международной арене темы общественного питания. Выходит в эфир множество телевизионных программ, в которых зрителям и слушателям рассказывается о различных аспектах приготовления еды. Вместе с тем на систематической основе организуются всевозможные выставки кулинарного искусства. Кроме того, в настоящее время существует достаточно большое количество книг, журналов и т. д., которые посвящены кулинарной тематике. Кулинарный туризм знакомит людей

с национальными кухнями многих стран мира. Это на сегодняшний день очень распространенная разновидность современного туризма. Наряду с приготовлением еды, большой интерес имеет и ее употребление. То есть становится очевидным, что в настоящее время процессы приготовления и потребления еды являются неотъемлемой составляющей быденной жизни людей. С точки зрения культурологического знания данные вопросы требуют подробного исследования, так как они являются очень актуальными.

Сфера повседневного питания может быть комплексно охарактеризована такой категорией, как «гастрономическая культура», которая, в свою очередь, включает в себя два понятия: культура и гастрономия. Тем не менее предметом пристального интереса современных ученых категория «гастрономическая культура» на сегодняшний день пока не является. Повседневное питание все еще находится на окраине гуманитарного знания, ведь, прежде всего, изучаются ритуальная, обрядовая кулинария и др.

Характеристика гастрономии с позиции феномена культуры повседневности предполагает объективную необходимость обращения к некоторым научным работам современных исследователей. Эти научные труды или посвящены общим проблемам осмысления повседневности, или же они напрямую касаются вопроса пищи в контексте повседневности. Особенно важными в данном случае являются научные работы Х. Абельса [1], Г. С. Кнабе [14], И. Т. Касавина и С. П. Шепелева [13], Н. Элиаса [21], Е. Hankiss [23], М. de Certeau, L. Giard [22] и многих других исследователей.

Кроме того, можно выделить работы, в которых гастрономия рассматривается с лингвокультурной точки зрения, раскрывая сущностный смысл гастрономии. Это исследования Д. Ю. Гулинова [10], Г. А. Ащенко [5] и др.

Также нужно выделить работы Ж.-Ф. Ревеля [17], А. Капатти и М. Монтанари [11], В. В. Похлебкина [16], Г. Д. Гачева [8], в которых был осуществлен всесторонний культурологический анализ сферы питания.

Тем не менее некоторые существенные проблемы находятся за рамками исследований. В первую очередь, рассматриваемая категория, как и прежде, носит весьма неоднозначный характер. Почти нет научных трудов, которые по-

священы осмыслению понятия гастрономической культуры. Тем самым значение гастрономической культуры может быть определено только в контексте употребления данного понятия [10].

На сегодняшний день нет теоретического осмысления этого понятия, в чем состоит еще одна очень важная проблема: понятие исследуется в большей степени на эмпирическом уровне. В результате гастрономическую культуру можно определить как некоторую совокупность феноменов и правил, носящих явно разрозненный характер.

Пока еще в недостаточной степени исследованы механизмы функционирования анализируемой нами культуры. Безусловно, в данной области есть некоторые общепризнанные принципы, а также общепризнанные представления относительно уместности тех или иных блюд, а также относительно их престижности. Однако все еще не изложены в надлежащей мере способы создания, а также трансляции данных принципов и представлений.

Гастрономическая культура, как известно, очень тесно связана с социокультурным контекстом. Тем не менее данный аспект в полной степени не изучен современными исследователями. Именно характер удовлетворения человеком собственных потребностей может сказать о мере его воспитанности и культуры. Пища для людей уже не является исключительно способом поддержания своей жизни. Наряду с тем, что потребность каждого отдельного человека в еде – это очень важная его естественная потребность, приготовление и принятие пищи напрямую связываются с различными событиями в жизни человека, как позитивной (юбилей), так и негативной окраски (поминальный обряд). Кроме того, совместное употребление пищи предполагает еще и межличностное общение. Еда в данном случае является определенным знаком, символом.

Гастрономию тем самым целесообразно изучать с точки зрения культурологии. Стоит сказать о том, что культурологический подход в этом случае подразумевает изучение ее связей с социокультурным контекстом бытия какого-то конкретного социума. Указанный выше подход ориентирован на обнаружение каких-либо важных, переходных в гастрономической культуре смыслов той или иной культурной эпохи. В то же самое время культурологический подход ориен-

тирован на выявление влияния гастрономии на те или иные субъекты культуры. В данном случае появляется объективная возможность определить место гастрономической культуры в общей системе культуры, а также определить ее значение. Кроме того, это дает возможность сформировать общий, целостный образ гастрономии.

На сегодняшний день гастрономическую культуру очень часто рассматривают с точки зрения национальной традиции, которая сложилась в сфере кулинарии. Такое значение гастрономической культуры типично в большей степени для изданий, которые были посвящены кулинарным традициям определенной нации. Например, можно вести речь о гастрономической культуре узбеков, японцев, удмуртов и т. д. В этой ситуации термин «гастрономическая культура» используется в целях общей характеристики той или иной эмпирической данности. В разных современных источниках данное понятие играет роль некой сравнительной, а также оценочной характеристики. Другими словами, это понятие выступает в качестве определенного показателя общего уровня развития гражданского общества в целом, а также какого-то отдельного человека. Например, есть понимание о существовании государств, в которых уровень рассматриваемой нами культуры является «низким» и «высоким». Кроме того, есть понимание целесообразности повышать ее уровень у определенных людей и т. д. Тем самым можно сказать, что она является показателем определенной нормативности в анализируемой сфере. Более того, она является показателем уровня приобщенности людей к культуре.

Таким образом, становится очевидным, что такая категория, как «гастрономическая культура», употребляется в настоящее время в двух значениях. Во-первых, это обобщенная характеристика определенного порядка в приготовлении и потреблении тех или иных блюд. Во-вторых, гастрономическая культура – это характеристика уровня соответствия определенному эталону питания. Тем не менее указанные выше значения понятия «гастрономической культуры», прежде всего, являются дополняющими друг друга. Так или иначе, существует определенная конструируемая норма, не имеющая объективных рамок. Гастрономическая культура – это некая ментальная структура, которая непосредственным образом

регулирует рассматриваемую нами сферу. Соответственно, гастрономическая культура – это комплексный феномен, другими словами, наряду с сугубо кулинарным элементом, данная культура содержит еще и некую рефлексию над соответствующими процессами. О данном его свойстве свидетельствуют определения гастрономической культуры, данные авторами. Так, например, согласимся с выводами М. В. Капкан, представляющей гастрономическую культуру как феномен, который должен быть рассмотрен с точки зрения определенной совокупности норм и образцов. Структурными элементами гастрономической культуры являются: во-первых, комплекс продуктов питания, типичных для этой гастрономической культуры, во-вторых, способы приготовления блюд, в-третьих, традиции потребления пищи и, наконец, в-четвертых, рефлексия над процессами приготовления и употребления пищи [12, с. 6].

В связи с этим целесообразно проанализировать ряд терминов, позволяющих дать обобщенную характеристику сферы питания человека и определить степень соотносительности всех этих терминов с рассматриваемой нами категорией. В первую очередь речь идет о таком термине, как культура питания. Стоит сказать о том, что это понятие используется очень давно, оно отражает совокупность пищевых привычек какой-то конкретной группы людей. Однако природа данных привычек является неодинаковой. Формирование тех или иных подсистем основано на конкретных критериях. Например, существует физиологический критерий. Исходя из него можно вести речь о диетическом питании, непосредственным образом основанном на сложившихся у человека представлениях о своем собственном здоровье, которые являются характерными для этой гастрономической культуры. Также существует религиозная система питания, которая базируется на определенных верованиях.

С. А. Арутюновым был введен в обиход такой термин, как «система питания этноса». По мнению этого автора, сюда входит совокупность главных продуктов и определенных ингредиентов, правила поведения, сопряженные с употреблением еды, предпочтения и ограничения в еде, а также способы приготовления еды [4]. Тем не менее автор использует понятие «система питания этноса» в целях характеристики объективно существующей реальности.

Также можно назвать такой термин, как «кулинарная культура». «Культура приготовления пищи» и «кулинарная культура» – это тождественные термины. Термин «кулинарная культура» непосредственно характеризует сферу приготовления еды. Следует подчеркнуть, что кулинарная культура определяет технологический аспект приготовления еды. Она является формальной составляющей гастрономической культуры. Кулинарная культура определяет совокупность конкретных средств, имеющих место в этой культуре относительно продуктов питания. Можно будет выделить, во-первых, теоретический уровень кулинарной культуры, который состоит из системы общих и конкретных принципов приготовления пищи, во-вторых, эмпирический уровень артефактов.

Существует и такой термин, как «культура употребления еды». Здесь речь идет о комплексе правил поведения человека в процессе приема пищи. В данном случае определяются способы обращения с пищевыми продуктами и с уже готовыми блюдами.

Таким образом, в качестве главных составляющих гастрономической культуры можно выделить следующие:

– первая структурная составляющая – это культура приготовления еды (блюд). Это система конкретных принципов отбора пищевых продуктов, а также принципов обработки данных пищевых продуктов;

– вторая структурная составляющая – это культура употребления еды (блюд). Это совокупность конкретных правил поведения при приеме пищи, а также совокупность конкретных представлений и способов организации застолья;

– и, наконец, третья структурная составляющая – это рефлексия над процессами создания и потребления еды (блюд).

Количество функций гастрономической культуры является достаточно большим. Среди них можно выделить, например, регулятивную, дисциплинирующую и некоторые другие. Функциями, которые являются родовыми для гастрономической культуры, являются следующие.

– Регуляция системы питания. Именно нормативный аспект рассматриваемой нами культуры находится в данном случае на центральной позиции. Безусловно, в каждой отдельной системе питания можно встретить регулятивную составляющую. Тем не менее неодинаковой является

строгость контроля. Нужно сказать здесь и о наличии у гастрономической культуры дисциплинарного характера. Как отмечает ряд исследователей, свобода выбора, которая имеется у человека, побуждает его так или иначе включаться в систему культуры. Тем самым такой выбор является не реальным, а мнимым. Человек переживает этот выбор как свободу, тем не менее человек практически не чувствует, что этот выбор ему навязывается [6, с. 77]. Поведение конкретной личности не только в общественных, но и в частных, неформальных ситуациях напрямую зависит от того, как и в какой мере ей были усвоены те или иные культурные принципы и нормы. Гастрономия тоже выполняет аналогичную функцию. Гастрономическая культура подтверждает социальную структуру, а также поддерживает сложившийся в обществе порядок. Ведь на самом деле во всех случаях есть рамки, при переходе через которые будут потеряна идентичность с сообществом.

– Маркирование статуса человека – это еще одна очень значимая функция. Ее истоком является традиционное общество, при котором имела место предельно четкая линия между пищей людей, которые занимали главенствующее положение в обществе, и столом крепостных людей. Однако здесь говорится о предзаданности человеку какой-то конкретной пищевой стратегии. Если гастрономическая культура является внутренним регулятором поведения личности, то тогда в абсолютной степени можно вести речь о гастрономической культуре. Таким образом, если степень жесткости стратификации гражданского общества снижается, то тогда оказывается на центральной позиции функция маркирования статуса. Гастрономическая культура имеет в данной ситуации очень важное отличие: ее внутренняя структура является достаточно четкой. Любая личность, которая входит в данную систему, очень точно осознает тот факт, что она руководствуется конкретной гастрономической традицией или же что не соблюдает эту традицию. Гастрономическую культуру тем самым можно рассматривать с позиции места пересечения большого количества разных стратегий, которых придерживаются ее субъекты.

Эта культура в данном плане напрямую сопряжена с практиками престижного потребления. Оно в определенной мере являлось типичным для разных культурных эпох [21].

В любых культурах желание относиться к «высшей» ячейке общества не в меньшей мере моделирует поведение человека, чем желание изыскивать средства к существованию.

Тем не менее такие практики со времени появления буржуазии ориентированы именно на подтверждение своего собственного богатства, а не на сохранение за собой сословного статуса. Ученый Т. Б. Веблен в своих научных трудах писал о том, что одной только власти и одного только денежного и имущественного достатка будет мало для формирования со стороны окружающих уважения к себе, для этого необходимо, чтобы власть и достаток стали явными. Таким образом, полагаем, что питание выступает в роли таких доказательств. Здесь очень большое значение имеет его двойственный характер. То есть прием пищи – это не только биологическая потребность каждого отдельного человека. Это, вместе с тем, и культурная практика. По мнению Т. Б. Веблена, самые авторитарные и самые устойчивые – это привычки определенной личности, касающиеся ее существования. Это наиболее древние привычки этой личности, которые непосредственно управляют ее жизнью [7, с. 45].

С данной позиции все многообразие имеющихся в настоящее время стратегий питания дает возможность выстроить индивидуальное потребление еды как условное предъявление собственного социального, а также экономического положения.

Следует выделить некоторое количество факторов, которые, имея неоднородный характер, оказывают на гастрономическую культуру свое комплексное влияние, чем, по большому счету, и обусловлено ее возникновение. Появление множество моделей питания, которые отличаются друг от друга, объясняется наличием не только природных причин, но и культурных. Природно-географический фактор является базовым, основополагающим. Условия проживания людей являются, как известно, неодинаковыми. Таким образом, неодинаковыми являются и набор продуктов, и отношение разных людей к еде, и способы обработки пищевых продуктов. Что касается типа цивилизации, то это еще один очень важный фактор возникновения рассматриваемой нами культуры.

Еще с одной группой факторов возникновения гастрономической культуры связано форми-

рование представлений людей о дозволенном и подобающем в пищевой сфере. Эта группа факторов сопряжена с рядом обстоятельств, которые носят экономический, а также социальный характер. Следует подчеркнуть, что в системе питания есть большое количество различий, которые, прежде всего, связаны с произошедшим расслоением гражданского общества. Постепенно формируется представление о престижных пищевых продуктах, предуготовленных исключительно для употребления самыми почитаемыми людьми. Однако имеется объективная необходимость в обязательном поддержании целостности общности. Здесь требуется исходить из совместных представлений людей относительно справедливости такого разделения.

Стоит сказать о том, что культурные факторы имеют очень большое значение в возникновении анализируемой нами культуры. На самых первых порах указанные выше факторы обуславливались важностью проведения контроля биологической потребности людей в пище. Система табу была самой первой культурной регуляцией рассматриваемой нами сферы. Она неизбежно повлекла за собой возникновение представлений людей о неравнозначности и таких пищевых продуктов, которые по физиологическим характеристикам можно есть. Именно мифологические представления выступают в этой ситуации в качестве источника данных норм. В то же самое время, они выступают в качестве способа контроля их соблюдения. Тем не менее даже в данном случае очевидными являются так называемые зачатки социальной регуляции. Это объясняется, прежде всего, тем, что употребление в пищу тех или иных запрещенных продуктов может повлечь за собой несчастье для конкретного человека. Кроме того, несоблюдение человеком установленных норм питания так или иначе оказывается явным признаком его изгойства, иначе говоря, он оказывается на другой стороне гражданского общества.

Мифологический критерий в эру Античности начинает играть уже менее существенную роль. Регуляция питания напрямую зависит от имущественного расслоения общества и от расширения обозначившегося в данную эпоху культурного горизонта. Возникает иерархия пищевых продуктов и готовых блюд, исходя из их труднодоступности, а также значительной стоимости.

Кулинария оказалась настоящим искусством по мере того, как была покорена Азия. Очень большой интерес теперь вызывает и гастрономия [18, с. 96]. Появляется такая еда, которая служит показателем особого, специфического статуса человека. Прежде всего это можно было наблюдать в эпоху империи. В этот период времени становятся очень популярными так называемые показные обеды. Представления людей о хорошем пире в тот период времени предполагали еще и специфические способы оформления пищи. В то же самое время эти представления предполагали еще и застольную беседу, а также музыку. Однако нужно подчеркнуть, что данные изменения касались только представителей высших сословий.

В эпоху Средневековья структура регуляции питания стала более сложной. Следование человека каким-то религиозным запретам (например, постам и т. д.) является в данный период времени показателем принадлежности этого человека к христианской части мира. Место, занимаемое конкретной личностью в сословной структуре, определяется, во-первых, богатством, во-вторых, усложненностью пищи. Как отмечает Н. Элиас, ранжирование проявлений богатства (роскоши) и вовсе было чуть ли не самым основным способом сохранения иерархии в тот период времени [21].

Вместе с тем нужно обязательно учитывать еще и общий символизм культуры этой эпохи, который выражался, кроме всего прочего, и в пищевой сфере. В Средние века можно наблюдать постепенное формирование системы регуляции правил потребления пищи. Овощи в этот период времени являлись едой только крепостных. Социальная иерархия увязывается распространенной в данный период идеологией – с иерархией разных природных стихий. Таким образом, крепостным полагалось употреблять в пищу корнеплоды, животных, обитающих на суше, а также птиц, обитающих на воде, а представителям высших сословий – птиц и фрукты, которые произрастают в воздухе [9, с. 72]. Тем самым можно в очередной раз увидеть социальную функцию дифференциации питания.

По мере наступления Нового времени произошел ряд изменений в развитии регламентации питания. Данное время было ознаменовано, прежде всего, усилением индивидуального начала в культуре. Кроме того, в данный период време-

ни можно было наблюдать весьма существенный рост социальной мобильности личности. В конечном счете, статус человека начал определяться именно его индивидуальными достижениями, нуждающимися в собственном символическом оформлении. Тем не менее способы репрезентации престижа, используемые ранее в условиях краха сословной структуры, уже не могли показывать высокий уровень их результативности. Потребовалась символическая система, способная охватывать собою как можно большее количество людей. Она должна была выражать богатство и вкус человека.

Оценка социального аспекта обыденной жизни личности осуществлялась во все времена. Однако данное положение являлось типичным прежде всего для представителей аристократических кругов. По мнению выдающегося немецкого социолога Норберта Элиаса, любое проявление личности анализируют очень тщательно относительно соблюдения либо несоблюдения этой личностью определенных ее сословием границ. Этот исследователь также пишет, что все то, что принадлежит личности, специально оценивают с позиции его престижности, а также с позиции его важности для гражданского общества [21]. Стоит сказать о том, что в Новое время подлежащий демонстрации объект в определенной мере изменяется, фиксируется динамическое изменение статусов, обусловленное, как правило, выходом за рамки установленного в обществе поведения. В буржуазном обществе репрезентируется, в первую очередь, достаток, точнее говоря, достаток конкретного семейства. Между тем как в средневековый период времени знаки отличия личности (в частности и в анализируемой области) ориентированы как раз на обозначение принадлежности этой личности к конкретному сословию [21].

Формирование личности в период буржуазного строя происходит на основе большого количества всевозможных социальных ролей, а также на основе включенности этой личности в значительно разветвленную сеть различных взаимодействий. Тем самым в Новое время репрезентируется именно индивидуальный статус человека, точнее говоря, его собственные достижения, его богатство. Данные процессы стали осуществляться более активно по мере формирования гражданского общества, и, кроме того, возросла

роль таких систем регуляции. В этот период центральную позицию занимает обыденный пласт гастрономии, для которого типична некоторая вариативность. Он обусловливается использованием гастрономии различными категориями населения. Норма питания в этот период времени стала носить уже именно рекомендательный характер. Гастрономия теперь рассматривается с точки зрения так называемого поля свободной активности человека. Нормы гастрономической культуры получают в Новое время очень активное развитие. Теперь личная идентичность человека очень часто формируется на основе принятой им гастрономической стратегии.

Образование национальных государств было еще одним, очень важным фактором заключительного этапа создания системы гастрономической культуры. Наиболее бурно такое формирование происходит в период XVIII–XIX столетий. Стали появляться все новые и новые механизмы взаимного объединения. Исследователи называют разные формы установления национального единства, к примеру такие, как система образования и др. [2]. С течением времени начинают активно образовываться феномены, которые доказывают законность, а также правомерность национального государства. Тем не менее наряду с национальными героями самостоятельное государство предполагает еще и обязательное наличие национальной кухни, другими словами, наличие своей собственной национальной специфики в сфере кулинарного искусства. Это давало возможность укоренить представление о единстве конкретного народа.

Таким образом, структурными элементами гастрономической культуры являются, во-первых, комплекс продуктов питания, типичных для данной гастрономической культуры, во-вторых, способы приготовления блюд и, наконец, в-третьих, рефлексия над процессами их приготовления и употребления. Количество функций гастрономической культуры является достаточно большим. Среди них можно выделить, например, регулятивную, дисциплинирующую и некоторые другие. Функции, которые являются родовыми для гастрономической культуры, это регуляция системы питания (именно нормативный аспект рассматриваемой нами культуры находится в данном случае на центральной позиции) и функция мар-

кера статуса человека. Такой феномен, как «гастрономическая культура», имеет, как известно, свойство комплексности. Характер этой культуры в разные периоды времени менялся, ведь в ходе ее эволюционного развития базовыми становились разные факторы. Формирование полноценной системы гастрономической культуры относится к эпохе Нового времени и происходит под влиянием роста индивидуального начала в культуре и процессов складывания национальных государств.

Из всего изложенного можно сделать вывод, что гастрономия с точки зрения культурологии –

это наука, которая имеет в своей структуре несколько неотъемлемых составляющих культур: кулинарная, принятия пищи и рефлексивная. При этом в данных составляющих реализуются определенные ценности, принципы, правила и нормы, присущие конкретному культурному пласту, этносу, сообществу. Это определяет наличие различной гастрономической культуры у разных наций – русских, французов, немцев, итальянцев и т. д., у которых существует свой набор традиций, касающихся пищи: от бытового до философского значения.

### Литература

1. Абельс Х. Интеракция, идентичность, презентация: введение в интерпретативную социологию: пер. с нем. / под общ. ред. Н. А. Головина, В. В. Козловского. – СПб.: Алетейя, 1999. – 272 с.
2. Андерсон Б. Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма / пер. с англ. В. Г. Николаева. – М.: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 2001. – 286 с.
3. Ариарский М. А. Прикладная культурология: монография / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств, Ассоц. музеев России. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Эго, 2001. – 287 с.
4. Арутюнов С. А., Воронина Т. А. Традиционная пища как выражение этнического самосознания. – М.: Наука, 2001. – 293 с.
5. Ащенкова Г. А. Антропоминация в сфере французской гастрономии: опыт структурного и когнитивно-коммуникативного анализа: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05. – Иркутск, 2013. – 211 с.
6. Бодрийяр Ж. Система вещей: [пер. с фр.]. – М.: Рудомино, 1995. – 168 с.
7. Веблен Т. Б. Теория праздного класса: пер. с англ. / вступ. ст. С. Г. Сорокиной. – М.: Прогресс, 1984. – 367 с.
8. Гачев Г. Д. Космо-Психологос. Национальные образы мира. – М.: Академический проект, 2007. – 511 с.
9. Глаголева Е. В. Повседневная жизнь Франции в эпоху Ришелье и Людовика XIII. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 332 с.
10. Гулинов Д. Ю. Национальная специфика французской лингвокультурной сферы «Гастрономия»: Переводческий аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. – Волгоград, 2004. – 193 с.
11. Капатти А., Монтанари, М. Итальянская кухня. История одной культуры / пер. с итал. В. Бабицкой, А. Красильщик, К. Тименчик. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 480 с.
12. Капкан М. В. Феномен гастрономической культуры: специфика форм репрезентации: на примере России XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Екатеринбург, 2010. – 26 с.
13. Касавин И. Т., Шепелев С. П. Анализ повседневности. – М.: Канон+, 2004. – 432 с.
14. Кнабе Г. С. Диалектика повседневности // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 26–46.
15. Коноплева Н. А., Винокурова М. А. К вопросу определения сущностных характеристик и факторов формирования повседневной культуры питания и гастрономической культуры // Гуманитарный вектор. – 2019. – Т. 14, № 4. – С. 143–152.
16. Похлебкин В. В. Из истории русской кулинарной культуры. – М.: Центрполиграф, 2006. – 451 с.
17. Ревель Ж. Ф. Кухня и культура: лит. история гастроном. вкусов от Античности до наших дней / [пер. с фр. А. Лушанов]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 334 с.
18. Робер Ж.-Н. Рождение роскоши = Les modes à Rome: Древний Рим в погоне за модой: [пер. с фр.]. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. – 395 с.
19. Савельева Е. А. Национальная гастрономия в обучении межкультурной коммуникации: монография. – М.: Ипекса, 2009. – 78 с.
20. Седых А. П., Седых Н. В. Гастрономическая коммуникация как диалог культур: русские и французы // Диалоги без границ: язык, культура, карьера: сб. мат-лов междунар. науч.-практ. конф., Белгород, 10–11 нояб. 2016 года / М-во образования и науки РФ, НИУ БелГУ; под ред. А. П. Седых. – Белгород, 2017. – С. 116–123.
21. Элиас Н. О процессе цивилизации: социогенетические и психогенетические исследования. Т. 1. Изменения поведения в высших светских кругах Запада // Культурология. – 2001. – № 1 (17). – С. 25–77.

22. Certeau M. de., Giard L. The nourishing arts // Food and culture: A reader / ed. by C. Counihan and P. Van Esterik. – New York; London: Routledge Publ., 2008. – P. 67–77.
23. Hankiss E. The toothpaste of immortality: Self-construction in the consumer age. – Washington D.C.: Woodrow Wilson Center Press; Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. – 426 p.

## References

1. Abels Kh. *Interaktsiya, identichnost', prezentatsiya: vvedenie v interpretativnyuyu sotsiologiyu* [Interaction, Identity, Presentation: An Introduction to Interpretive Sociology]. Translated from German. under the general editorship of N.A. Golovin, V.V. Kozlovsky. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1999. 272 p. (In Russ.).
2. Anderson B. *Voobrazaemye soobshchestva: Razmyshleniya ob istokakh i rasprostraneni natsionalizma* [Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism]. Translated from the English by V.G. Nikolaev. Moscow, Kanon-Press-Ts, Kuchkovo pole Publ., 2001. 286 p. (In Russ.).
3. Ariarskiy M.A. *Prikladnaya kul'turologiya* [Applied Cultural Studies]. *Prikladnaya kul'turologiya* [Applied Cultural Studies]. St. Petersburg, St. Petersburg State University of Culture and Arts, Association of Museums of Russia, Ego Publ., 2001. 287 p. (In Russ.).
4. Arutyunov S.A., Voronina T.A. *Traditsionnaya pishcha kak vyrazheniye etnicheskogo samosoznaniya* [Traditional food as an expression of ethnic identity]. Moscow, Nauka Publ., 2001. 293 p. (In Russ.).
5. Ashchenkova G.A. *Antroponominatsiya v sfere frantsuzskoy gastronomii: opyt strukturnogo i kognitivno-kommunikativnogo analiza: dis. ... kandidata filologicheskikh nauk* [Anthroponomination in the field of French gastronomy: the experience of structural and cognitive-communicative analysis. Diss. PhD in Philology]. Irkutsk, 2013. 211 p. (In Russ.).
6. Bodriyyar Zh. *Sistema veshchey* [System of things]. Moscow, Rudomino Publ., 1995. 168 p. (In Russ.).
7. Veblen T.B. *Teoriya prazdnogo klassa* [Leisure class theory]. Translated from English; Introduction of articles S.G. Sorokina. Moscow, Progress Publ., 1984. 367 p. (In Russ.).
8. Gachev G.D. *Kosmo-Psikho-Logos. Natsional'nye obrazy mira* [Cosmo-Psycho-Logos. National images of the world]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2007. 511 p. (In Russ.).
9. Glagoleva E.V. *Povsednevnyaya zhizn' Frantsii v epokhu Rishelye i Lyudovika XIII* [Everyday life in France during the era of Richelieu and Louis XIII]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2007. 332 p. (In Russ.).
10. Gulinov D.Yu. *Natsional'naya spetsifika frantsuzskoy lingvokul'turnoy sfery «Gastronomiya»: Perevodcheskiy aspekt: dis. ... kandidata filologicheskikh nauk* [National specificity of the French linguocultural sphere "Gastronomy": Translational aspect. Diss. PhD in Philology]. Volgograd, 2004. 193 p. (In Russ.).
11. Kapatti A., Montanari M. *Ital'yanskaya kukhnya. Istoriya odnoy kul'tury* [Italian Cuisine. History of one culture]. Translated from Italian by V. Babitskaya, A. Dyer, K. Timenchik. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 480 p. (In Russ.).
12. Kapkan M.V. *Fenomen gastronomicheskoy kul'tury: spetsifika form reprezentatsii: na primere Rossii XIX-XX vekov: avtoreferat dis. ... kand. kul'turologii* [The Phenomenon of Gastronomic Culture: Specificity of Forms of Representation: On the Example of Russia in the 19th-20th Centuries. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]. Ekaterinburg, 2010. 26 p. (In Russ.).
13. Kasavin I.T., Shepelev S.P. *Analiz povsednevnosti* [Analysis of everyday life]. Moscow, Kanon Publ., 2004. 432 p. (In Russ.).
14. Knabe G.S. *Dialektika povsednevnosti* [Dialectics of everyday life]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 1989, no. 5, pp. 26-46. (In Russ.).
15. Konopleva N.A., Vinokurova M.A. *K voprosu opredeleniya sushchnostnykh kharakteristik i faktorov formirovaniya povsednevnoy kul'tury pitaniya i gastronomicheskoy kul'tury* [On the issue of determining the essential characteristics and factors in the formation of everyday food culture and gastronomic culture]. *Gumanitarnyy vektor* [Humanitarian Vector], 2019, vol. 14, no. 4, pp. 143-152. (In Russ.).
16. Pokhlebkin V.V. *Iz istorii russkoy kulinarnoy kul'tury* [From the history of Russian culinary culture]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2006. 451 p. (In Russ.).
17. Revel Zh.F. *Kukhnya i kul'tura: lit. istoriya gastronom. vkusov ot antichnosti do nashikh dney* [Cuisine and culture: lit. gastronomy history. flavors from antiquity to the present day]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2004. 334 p. (In Russ.).
18. Rober Zh.-N. *Rozhdenie roskoshi = Les modes à Rome: Drevniy Rim v pogone za modoy* [The birth of luxury = Les modes à Rome: Ancient Rome in pursuit of fashion]. Moscow, Novoe lit. obozrenie Publ., 2004. 395 p. (In Russ.).
19. Savelyeva E.A. *Natsional'naya gastronomiya v obuchenii mezhkul'turnoy kommunikatsii: monografiya* [National gastronomy in teaching intercultural communication. Monograph]. Moscow, Ipekxa Publ., 2009. 78 p. (In Russ.).

20. Sedykh A.P., Sedykh N.V. Gastronomicheskaya kommunikatsiya kak dialog kul'tur: russkie i frantsuzy [Gastronomic communication as a dialogue of cultures: Russians and French]. *Dialogi bez granits: yazyk, kul'tura, kar'era: sb. materialov mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [Dialogues without borders: language, culture, career: coll. materials of the international scientific-practical. conf.]*. Belgorod, 2017, pp. 116-123. (In Russ.).
21. Elias N. O protsesse tsivilizatsii: sotsiogeneticheskie i psikhogeneticheskie issledovaniya. T. 1. Izmeneniya povedeniya v vysshikh svetskikh krugakh zapada [On the process of civilization: sociogenetic and psychogenetic studie. Vol. 1. Changes in behavior in the highest secular circles of the Wes]. *Kul'turologiya [Culturology]*, 2001, no. 1 (17), pp. 25-77. (In Russ.).
22. Certeau M. de., Giard L. The nourishing arts. *Food and culture: A reader*. Ed. by C. Counihan and P. Van Esterik. New York, London, Routledge Publ., 2008, pp. 67-77. (In Eng.).
23. Hankiss E. *The toothpaste of immortality: Self-construction in the consumer age*. Washington D.C., Woodrow Wilson Center Press, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006. 426 p. (In Eng.).

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-42-46

## ФОРМИРОВАНИЕ ИМИДЖА МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ В ВИРТУАЛЬНОЙ СРЕДЕ

**Константинова Анна Юрьевна**, аспирант 3-го года обучения кафедры культурологии, философии и искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: anyuta.constantinova2011@yandex.ru

В статье рассмотрены возможные варианты формирования положительного имиджа произведений академической музыки в сознании молодого поколения посредством виртуальной среды. Внимание сосредоточено на группе молодежи, так как она больше остальных социально-возрастных групп подвержена влиянию социально-культурных инноваций. Современная молодежь обладает так называемым «клиповым мышлением», при котором человек воспринимает информацию фрагментарно, короткими кусками и яркими образами. Некоторые сферы, например образование, уже включают в систему обучения новые формы для усвоения материала, учитывающие специфику данного типа мышления; культурная сфера развивается не так быстро и эффективно. Для того чтобы сформировать интерес к музыкальной классике у молодежной группы, необходимо сначала развеять миф, согласно которому классическая музыка скучна и неинтересна, создав новый имидж, максимально эффективно используя возможности виртуального пространства.

**Ключевые слова:** музыкальная культура, академическая музыка, имидж, виртуальная среда.

## FORMING THE IMAGE OF MUSICAL CLASSICS IN A VIRTUAL ENVIRONMENT

**Konstantinova Anna Yuryevna**, 3d Year Postgraduate of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Instructor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: anyuta.constantinova2011@yandex.ru

The article considers possible options for the formation of a positive image of strong academic music among the younger generation. In the article, attention is focused on the group of youth, since they choose the influence of socio-cultural innovations more than other social and age groups. The modern population of youth is the so-called *clip thinking*, which a person perceives in fragments, significant fragments and vivid images.

This way of thinking, which manifests itself in a specific form of working with visual content and hypertexts, is probably adaptive to the *digital lifestyle*. This article uses an approach according to which clip thinking is not something unnatural, but rather a regularity associated with the acceleration of the pace of life and the increased flow of information that you have to deal with on a daily basis. Some frameworks, for example, education, already include in the education system new forms for the restoration of material, taking into account the specifics of this type of thinking, the cultural sphere is not developing so quickly and efficiently. In order to increase interest in classical music among a youth group, it is necessary first to dispel the myth that classical music is considered boring and uninteresting by creating the new image, making the most of the virtual space. To solve this problem, it is enough to turn to the most popular media platforms on the network.

**Keywords:** musical culture, academic music, image, virtual environment.

В условиях постоянно меняющегося мира изменяются и взаимоотношения человека и средств массовой информации, основной функцией которых является перенос в массовое сознание определенных фрагментов явлений, фактов и точек зрения. «Создавая “вторую реальность”, – пишет Н. Б. Кириллова, – средства массовых коммуникаций моделируют наше отношение к миру, предлагают такие эмоциональные и поведенческие образцы, которые в той или иной мере управляют человеком. И таким образом оказывают огромное влияние на формирование “клиповой” формы мышления как в среде молодежи, так и в среде более старшего поколения» [3, с. 120]. Исследователи, принимая во внимание существование «клипового мышления» как явления, оценивают его по-разному: чаще как негативное, ведущее к снижению уровня мышления и познавательных процессов современных людей (прежде всего молодежи), реже – как позитивное, позволяющее более быстро и в новых форматах перерабатывать информацию. В последнем случае оно рассматривается как условие, способствующее успешности в некоторых как «классических», так и новых, деятельности (испытание новых видов техники, компьютерный дизайн, интернет-журналистика и пр.). Этот способ мышления, проявляющийся в специфической форме работы с визуальным контентом и гипертекстами, вероятно, адаптивен «цифровому образу жизни» [8]. В данной статье использован подход, согласно которому клиповое мышление не является чем-то неестественным, скорее, закономерностью, связанной с ускорением жизненного темпа и возросшим потоком информации, с которым приходится справляться ежедневно.

В системе образования уже происходят изменения: подача информации в формате «субъ-

ект – объект» не приносит результатов, для усвоения материала требуются новые формы. Так, например, А. Р. Бухарбаева и Л. В. Сергеева предлагают использовать для обучения студентов кейсовый подход. Авторы отмечают, что подобный метод находит отклик у обучающихся, в особенности гуманитарных направлений, в частности творческих [1]. Но если в образовательную деятельность уже внедряются новые интерактивные формы представления информации, учитывающие интересы молодого поколения, то внеобразовательная сфера развивается не так быстро и эффективно. В статье внимание сосредоточено на группе молодежи, так как она больше остальных социально-возрастных групп подвержена влиянию социально-культурных инноваций. Проблемам досуга современной молодежи посвящены исследования З. С. Нагаевой, Д. С. Мосякина, статья Е. И. Салгановой, Л. И. Беловой, Н. А. Гафнер. О влиянии на нравственное воспитание молодежи посредством музыкального исполнительства пишет Н. Г. Панова. Роли культурно-досуговой деятельности в жизни студенческой молодежи посвящено исследование И. А. Белозеровой, Е. В. Крикун. Многие исследователи изучают территориальный аспект досуговой деятельности. Особенности досуга сельской молодежи обозначены в работе Т. Н. Яковлевой, О. В. Леоновой, Н. С. Мартышенко. Е. Ю. Исаева, И. В. Павлова, А. К. Бондаренкова, напротив, рассматривают специфику проведения молодежью досуга в городской среде. В статьях, как правило, отмечается низкий уровень культуры в молодежной среде, связанный с различными факторами, в том числе с влиянием информационных технологий. Эта связь рассмотрена в негативном свете, но, как и в случае с понятием «клиповое мышление», нельзя со всей уверенностью заявить, что современ-

ные медиатехнологии приносят только вред, как нельзя и отгородиться от естественного развития общества. Следовательно, необходимо найти способы взаимодействовать с молодой аудиторией посредством знакомых им методов, чтобы увлечь теми форматами досуга, которые они игнорируют. Другими словами, для того чтобы заинтересовать молодежь произведениями классической музыки, необходимо сформировать для нее положительный имидж, что эффективнее всего делать в рамках виртуальной среды, так как молодое поколение спешит получить максимально полную информацию за кратчайшее время. Именно поэтому в качестве досуга они предпочитают не вечерние концерты в театре, а просмотр роликов из TikTok на ходу, во время передвижения. Основные виды их досуга так или иначе связаны с виртуальной реальностью. Возможность свободного доступа к распространяемым на электронных носителях информационным и иным продуктам и ресурсам Сети создает условия для взаимодействия пользователя Интернета с миром и для его существования в виртуальном пространстве Сети. Именно доступность – основное преимущество виртуальной среды перед устаревшими для молодого поколения телевидением, газетами и радио, соответственно, его нужно использовать с максимальным охватом. На сегодняшний день уже существует определенная база, на основании которой становится возможным дальнейшее развитие музыкальной культуры в рамках виртуального пространства. Только необходимо иметь в виду, что, идя навстречу стереотипам молодежи, нужно одновременно ломать, трансформировать эти стереотипы, не опускаясь до примитивизации подлинного искусства. А значит, надо искать мостики, пути перехода от клиповости к настоящему восприятию музыки.

Федеральный проект «Цифровая культура» создан с целью «сделать культурное наследие технологичным и по-настоящему доступным для всех» [7]. На сегодняшний день проект охватывает в основном отрасль музейного дела, разработаны специальные сервисы для цифровой культуры: дополненная реальность, голографические эффекты и так далее. Отдельно необходимо упомянуть виртуальные концертные залы, позволяющие из любой точки страны в любое время суток присоединиться к прямой трансляции или же выбрать концерт по вкусу из представленных подбо-

рок. Высокое качество изображения и звука действительно способствует расширению аудитории, однако проект направлен на тех людей, которые уже имеют потребность в просмотре предметов искусства или прослушивании классической музыки, а этого недостаточно для того, чтобы привлечь основной поток слушателей, особенно если речь идет о молодежи, проживающей в индустриальных областях страны.

Для того чтобы сформировать интерес у молодежной группы, необходимо сначала развеять миф, согласно которому классическая музыка скучна и неинтересна, создав новый имидж. Для решения этой задачи достаточно обратиться к одному из самых популярных видеохостингов в Сети – YouTube. В рамках своих каналов творческую деятельность освещают как учреждения культуры, так и музыканты-солисты. Например, на канал бразильского пианиста с псевдонимом *Vinheteiro* подписано 6,85 миллионов человек, а последнее опубликованное видео за 5 месяцев собрало 11 миллионов просмотров [10]. При этом аудитория все время расширяется. Визитной карточкой этого музыканта стало серьезное выражение лица, в то время как сам он выполняет какое-либо забавное действие. Тесная связь классической музыки и юмора делают его видеоролики настолько интересными, что просмотром одного или двух вряд ли можно ограничиться.

Преподносить классическую музыку с юмором умеют и российские музыканты. Создатель канала «Stradivaly» Александр Островский доходчиво и остроумно преподносит зрителю информацию о том, что происходит за кулисами, какие стереотипы о музыкантах – правда, а какие – нет. На канале 133 тысячи подписчиков, среди плейлистов на разные тематики самым востребованным является шоу «Сыграй, если сможешь», в рамках которого музыканты соревнуются между собой, а также музыкальные скетчи и многое другое [9]. Легкая подача, дружественная атмосфера, неформальное общение музыкантов и слушателей создают доброжелательную обстановку. А. Островский в одном из своих интервью рассказывает, что временами получает письма от благодарных родителей, чьи дети снова взяли за инструмент после знакомства с каналом. Подготовка слушателя к восприятию классической музыки занимает много времени и сил. Однако нестандартные фор-

мы подачи музыкального материала способствуют развитию интереса к академической музыке.

Еще одним интересным примером можно назвать видеоролик, размещенный на официальном канале Омской филармонии. В 2020 году на канале появилась кавер-версия «Ведьмаку заплатите чеканной монетой» на песню из популярного сериала «Ведьмак». В Интернете видео произвело настоящий фурор, на сегодняшний день оно набрало более 3 миллионов просмотров, а артистов в итоге пригласили выступить на телевидении [5]. Другим образцом преобразования классической музыки является соединение Концерта № 1 для фортепиано с оркестром си-бемоль минор П. И. Чайковского и хита «We will rock you» группы «Queen», ставшего своеобразным гимном российских спортсменов. Композицию исполнил пианист Денис Мацуев, оркестром дирижировал Юрий Башмет [4]. Такие версии зачастую западают в душу слушателям, формируя таким образом желание еще раз посетить филармонию, чтобы познакомиться с другими образцами классической музыки.

Необычным способом прикоснуться к музыкальному искусству стал проект «Музей музыкальных инструментов» [6], который подготовила выпускница кафедры музейного дела Кемеровского государственного института культуры В. Адашкевич (научный руководитель Е. Ф. Сергеева, кандидат исторических наук, доцент). Экспозиция состоит из нескольких комнат, в которых расположены различные музыкальные инструменты. У посетителя есть возможность осмотреться вокруг, «погулять» по помещению, как следует рассмотреть представляемые экспонаты. Такая форма также может поспособствовать развитию интереса молодого поколения к отрасли музыкального искусства.

Проблема формирования музыкальной культуры молодежи особенно ярко проявляется в современных городах, где на досуговую деятельность молодежи оказывают влияние специфические региональные условия развития политики, экономики, образования и культуры. В первую очередь это выражено в провинциальных городах, расположенных в отдаленных районах страны. В статье «Особенности социокультурных потребностей студентов высших учебных заведений угледобывающего региона» авторами подробно рассмотрены социально-культурные потребности учащейся молодежи Кузбасса. Результаты исследования показали, что желание посетить какое-либо культурное мероприятие у учащейся молодежи региона возникает при наличии достаточного количества свободного времени, а также от степени развития инфраструктуры культуры и искусства на территории, от количества учреждений культуры, их широкой специализации и охвата всех слоев населения [2].

Таким образом, привлечение юной аудитории к академическому музыкальному искусству должно быть организовано с учетом ее интересов. Учреждениям культуры необходимо активнее вести свою деятельность в социальных сетях, делая акцент на новых форматах, интересных для молодежи. Формировать потребность в классической музыке необходимо постепенно; начальным этапом привлечения может стать канал музыкального блоггера на YouTube, исполнение известной песни хором или симфоническим оркестром, музей музыки, концерты, включающие популярные композиции из фильмов или компьютерных игр. Виртуальное пространство предоставляет множество возможностей для апробирования новых концепций, привлекающих внимание молодого поколения.

#### Литература

1. Бухарбаева А. Р., Сергеева Л. В. Клиповое мышление поколения Z: методы развития творческого потенциала студентов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2020. – Т. 25, № 4. – С. 787–796.
2. Гольская А. О., Костюк Н. В., Тельманова А. С. Особенности социокультурных потребностей студентов высших учебных заведений угледобывающего региона // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 58. – С. 211–219.
3. Кириллова Н. Б. Масс-среда российской модернизации. – М.: Академический проект, 2005. – 400 с.
4. Мацуев и Башмет объединили Первый концерт Чайковского и хит «Queen» в честь олимпийцев [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QaWPQ1er6x0>.

5. Омский хор: «Ведьмаку заплатите чеканной монетой» [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qso8zgO1Bo](https://www.youtube.com/watch?v=_qso8zgO1Bo).
6. Проект музея музыкальных инструментов [Электронный ресурс]. – URL: <https://kuula.co/post/7KTTs/collection/71K41>.
7. Федеральный проект «Цифровая культура» [Электронный ресурс]. – URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/digital-culture>.
8. Фрумкин К. Г. Клиповое мышление и судьба линейного текста [Электронный ресурс]. – URL: [www.topos.ru/article/7371](http://www.topos.ru/article/7371).
9. Stradivally [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/c/Stradivally/featured>.
10. Vinheteiro [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/c/BrasilianMusician/featured>.

#### References

1. Bukharbaeva A.R., Sergeeva L.V. Klipovoe myshlenie pokolenia Z: metody razvitiya tvorcheskogo potentsiala studentov [Clip thinking of generation Z: methods for developing the creative potential of students]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Literary criticism. Journalism]*, 2020, vol. 25, no. 4, pp. 787-796. (In Russ.).
2. Golskaya A.O., Kostyuk N.V., Telmanova A.S. Osobennosti sotsiokul'turnykh potrebnostey studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy ugledobyvayushchego regiona [Features of the socio-cultural needs of students of higher educational institutions of the coal mining region]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 58, pp. 211-219. (In Russ.).
3. Kirillova N.B. *Mass-sreda rossiyskoy modernizatsii [Mass environment of Russian modernization]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2005. 400 p. (In Russ.).
4. *Matsuev i Bashmet ob "edinili Pervyy kontsert Chaykovskogo i khit Queen v chest' olimpiytsev [Matsuev and Bashmet combined Tchaikovsky's First Concerto and Queen's hit in honor of the Olympian]*. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/wat:sh?v=QaWPQ1er6x0>.
5. *Omskiy khor: "Ved'maku zaplatite chekannoy monetoy" [Omsk choir: "Pay the Witcher with a minted coin"]*. (In Russ.). Available at: [https://www.youtube.com/wat:sh?v=\\_qso8zgO1Bo](https://www.youtube.com/wat:sh?v=_qso8zgO1Bo).
6. *Proekt muzeya muzykal'nogo iskusstva v Kuzbasse [The project of the museum of musical art in Kuzbass]*. (In Russ.). Available at: <https://kuula.co/post/7KTTs/collection/71K41>.
7. *Federal'nyy proekt "Tsifrovaya kul'tura" [Federal project "Digital culture"]*. (In Russ.). Available at: <https://culture.gov.ru/about/national-project/digital-culture>.
8. Frumkin K.G. *Klipovoe myshlenie i sud'ba lineynogo teksta [Clip thinking and the fate of a linear text]*. (In Russ.). Available at: [www.topos.ru/article/7371](http://www.topos.ru/article/7371).
9. *Stradivally*. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/c/Stradivally/featured>.
10. *Vinheteiro*. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/c/BrasilianMusician/featured>.

УДК 392: 303.02

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-46-55

## СЕЗОННЫЕ ОБРЯДЫ КОРЕННЫХ НАРОДОВ ПРИТОМЬЯ: МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

**Кимеева Татьяна Ивановна**, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [tat-kimeeva@mail.ru](mailto:tat-kimeeva@mail.ru)

**Абрамова Полина Валерьевна**, кандидат культурологии, доцент кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [polina-glushkova@mail.ru](mailto:polina-glushkova@mail.ru)

В статье анализируется одна из значимых проблем современности – возможности использования научной методологии при исследовании объектов культуры. В качестве объекта в настоящей статье определяется традиционная сезонная обрядность. Обращение к методологии ее изучения от-

личает высокая степень актуальности. Поскольку данное культурное явление на сегодняшний день утрачено в среде бытования, существует необходимость его актуализации в музее. Предметом исследования являются научные подходы к изучению сезонной обрядности в аспекте актуализации музейными средствами. Ценность сезонной обрядности как объекта культурного наследия определена в рамках аксиологического подхода. Изучение данного явления в его исторической динамике предусматривает использование деятельностного подхода. Социокультурный подход ориентирован на переосмысление инноваций в сезонной обрядности. Системный подход позволил рассмотреть обряд в его целостности. Структурно-функциональный подход применим при выделении обрядовых актов. Раскрытие заключенной в овеществленных компонентах обряда информации реализуется на основе семиотического подхода. Коммуникационный подход ориентирован на усвоение посетителями музея информации об обряде.

**Ключевые слова:** сезонный обряд, шорцы, бачатские телеуты, научная методология, аксиологический подход, деятельностный подход, социокультурный подход, системный подход, структурно-функциональный подход.

## SEASONAL RITUALS OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF THE PRITOMYE: RESEARCH METHODOLOGY

*Kimeeva Tatyana Ivanovna*, Dr of Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tat-kimeeva@mail.ru

*Abramova Polina Valeryevna*, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: polina-glushkova@mail.ru

The article analyzes one of the significant problems of our time – the possibility of using the scientific methodology in the study of cultural objects. The traditional seasonal ritual is defined as an object in this article. The appeal to the methodology of its study is distinguished by a high degree of relevance. Since this cultural phenomenon is currently lost in the environment of existence, and there is a need for its actualization in the museum. The subject of the research is scientific approaches to the study of seasonal ritual in the aspect of actualization by museum means. The value of seasonal ritual as an object of cultural heritage is determined within the framework of an axiological approach. The study of this phenomenon in its historical dynamics involves the use of an activity-based approach. The socio-cultural approach is focused on rethinking the innovations in seasonal rituals. A systematic approach allowed us to consider the rite in its entirety. The structural and functional approach is applicable to the allocation of ritual acts. The disclosure of the information contained in the materialized components of the rite is realized on the basis of a semiotic approach. The communication approach is focused on the assimilation of information about the rite by museum visitors.

**Keywords:** seasonal rite, Shors, Bachata Teleuts, scientific methodology, axiological approach, activity approach, socio-cultural approach, systemic approach, structural and functional approach.

К настоящему времени в научных работах нередко делается акцент на обращение к междисциплинарному подходу к изучению различных объектов культуры. Это объясняется сформировавшимся пониманием о применении различных методологических подходов для научного познания историко-культурного наследия, обеспечивающих достоверность получаемых в процессе

исследования результатов. С позиций научной методологии характеризуются подлежащие изучению компоненты, объект, предмет, задачи, средства исследования, последовательность и логичность в достижении научной цели [8, с. 9]. Кроме того, актуальным в условиях современного развития общества, оцениваемых исследователями как период глобализации, следует обозначить

также обращение к изучению объектов этнической культуры, подверженных руинированию. Это касается в значительной степени традиционной обрядности как объекта нематериального культурного наследия, в структуру которого включены овестьественные компоненты. Посредством изучения последних в рамках научных подходов могут быть воссозданы элементы народных обрядов. Роль обряда в этнической культуре неоднократно подчеркивалась исследователями, так как он выполнял важнейшие для этноса функции, способствуя регулированию внутриэтнических связей, трансляции культурного опыта от поколения к поколению и воспроизводству этнической специфики [3, с. 134]. Любой традиционный обряд рассматривается как уникальный объект этнокультурного наследия, особая символическая форма, обеспечивающая целостность традиции в этнической культуре.

В отношении изучения обрядности коренных малочисленных народов Притомья – шорцев и бачатских телеутов представляют несомненный интерес сезонные обряды, характерные для переходных периодов годового цикла – весны и осени. У коренных малочисленных народов Притомья они ориентировались весной на получение благополучия от самой природы в период пробуждения ее продуцирующих функций, семантически восходя к ситуации «обновления» мира, осенью – на почитание духов, обеспечивших удачный летне-осенний промысел и испрашивания у них удачи в охоте, предстоящей в период долгой и суровой сибирской зимы. Актуальность обоснования методологии изучения сезонных обрядов заключается в необходимости выработки рекомендаций по их сохранению и презентации музейными средствами, что определяется в качестве цели настоящего исследования. Задачи же направлены на выявление составляющих элементов обряда и определения возможностей его реконструкции музейными средствами.

Исследование сезонного обряда, как и других традиционных обрядов, базируется на результатах его фиксации в естественной социокультурной среде, выявлении структуры обряда и входящих в него овестьественных компонентов. Фиксация традиционных обрядов и, как следствие, их изучение филологами и этнографами связана с возникшим интересом к календарной

обрядности русского населения. В рамках сложившейся во второй половине XIX века мифологической школы традиционная обрядность получила интерпретацию через призму народной мифологии. Исследования с позиций структурно-функционального подхода позволили В. Я. Проппу определить общие для календарной и семейной обрядности русских элементы, основанные на аграрно-продуцирующем значении [15, с. 139]. Зарубежные и российские ученые, включая теоретиков структурной лингвистики Ф. де Соссюра и К. Леви-Стросса, создателя языковой модели Ю. М. Лотмана, исследователей музея и музейного предмета – Н. А. Никишина, О. С. Мишуrowsкой и др., проводили исследования в рамках структурного и семиотического подходов. Использование функционального подхода при изучении обрядности свойственно российским исследователям в области культурной антропологии и этнолингвистики – В. Н. Топорову и А. К. Байбуруну, теоретически обосновавшим функции обряда. Однако в научной литературе отражено мнение о том, что большинство отечественных этнологов склонны придерживаться структурного подхода при изучении обрядности [5, с. 42]. Имеет место и применение при изучении обряда этнолингвистического анализа, например, в отношении обрядов алтайцев [7, с. 195].

Воспроизведение утраченного в среде бытования обряда в возможной полноте может быть реализовано с опорой на результаты консервации зафиксированных данных, сохраняемых в музейных архивах, и атрибуции включаемых в обряд музейных предметов. Так, шорские обряды, характеризующиеся далее в тексте: весенний обряд «шачыг» и осенний «коча-кан», прошедшие стадию консервации посредством их описания и материальных носителей (хранящихся в музеях России музейных предметов), были воспроизведены на базе музеев Кузбасса при содействии авторов настоящей статьи. На основе подлинных результатов фиксации и исследований в рамках научной методологии воспроизведение сезонных обрядов основывается на восстановлении первоначального облика несохранившихся нематериальных объектов с ориентиром на достоверность.

Рассмотрим возможности осуществления комплексного анализа сезонной обрядности коренных малочисленных народов Притомья –

шорцев и бачатских телеутов, реализуемого с помощью ряда методологических подходов, обеспечивающих междисциплинарность исследования. Отметим, что при исследовании сезонной обрядности учитывалась дискуссионность в отношении использования в науке понятий «обряд» и «ритуал», рассматриваемых как близкие авторами данной статьи.

Статус коренных малочисленных народов в Притомье имеют тюркоязычные шорцы, проживающие в горно-таежной и лесостепной зонах юга Кузбасса, и бачатские телеуты, заселившие поймы рек Большого и Малого Бачатов. Использование термина «Притомье» для обозначения территории компактного проживания шорцев и бачатских телеутов обосновывалось в предыдущих научных публикациях авторов настоящей статьи [10, с. 138]. В подтверждение сходных элементов в сезонной обрядности следует отметить наличие этноконтактной зоны проживания этих народов, где имели место межэтнические взаимодействия.

*Весенние сезонные обряды*, как отмечалось выше, имели четко выраженное продуцирующее значение. В культуре шорцев был зафиксирован весной 1927 года, известным ленинградским этнографом и языковедом Н. П. Дыренковой весенний обряд «шачыг/шачыл», связанный с родовой горой, землей, культовым деревом – березой, пробуждаемыми во время весеннего половодья. Обряд, совершаемый ранним утром, с небольшими различиями имел место у каждого шорского рода. Молодой человек, которого накануне обряда выбрали члены одного рода, доставлял ритуальную гирлянду на берег уже освобожденной ото льда реки, противоположный проведению обряда. Гирлянда «чалама», вывешиваемая на священной березе, представляла собой овеществленный компонент обряда. Изготовленная в виде крученной из кендырных волокон бечевки, она увешивалась перьями глухаря и полосками цветной ткани, также накануне обряда собранными у каждого представителя рода: перья – по количеству мужчин, а полоски ткани в виде лент – по числу женщин. Привезенная из экспедиции Н. П. Дыренковой гирлянда хранится в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого. Участники обряда – представители одного рода – сливали в общеродовую чашу «шара» приготовленный

накануне ритуальный напиток. Из чаши кропили (брызгали) почитаемым горам при громком выкрикивании их имен, сопровождая действия хождением участников обряда по ходу солнца, в чем отражалось как почитание гор, так и весеннего светила. Сакральность обряда подтверждается семантикой всех его действий:

– взбирающийся на вершину культовой березы молодой человек не должен был повредить ни одной ветки, так как сломанная зазеленевшая ветвь предвещала смерть молодого человека в роду, сухая ветка – уход из жизни старика, пруттик – гибель ребенка;

– опустошенная после жертвоприношения чаша подбрасывалась вверх при гадании о том, услышаны ли просьбы людей, которых ожидал неблагоприятный год при ее падении на землю вверх дном, удачный – при падении дном вниз;

– каждый представитель рода получал во время обряда овеществленное доказательство обеспечения удачи на грядущий год через подобранные им предварительно разбросанные на культовом месте кусочки дерева и бересты – «кастак», сохраняемые каждой семьей весь год в укромном месте своего жилища [6, с. 155–179].

Акты обряда «шачыг/шачыл» как его структурные элементы включали: приготовление ритуального напитка «абыртки» или «арака» из ячменя или корней кандыка, сливаемого в общий родовой сосуд; изготовление родовой гирлянды «чалаба» и ее водружение на вершину культовой березы; жертвоприношение духам горы-реки-земли, совершаемое старшим в роду в процессе перемещения участников по кругу по ходу солнца; гадание с общеродовой чашей; получение поддержки на грядущий год посредством собирания «кастак», на которые попали брызги жертвенного напитка.

В среде бытования бачатских телеутов проведение весенних обрядов наблюдалось гораздо позже. Так, в 1980-е годы этнографом Д. А. Функом был зафиксирован обряд родового жертвоприношения духам-ыйыкам «төр-сууды алкаптат» [20, с. 208]. К этому времени обрядовые акты включали: жертвоприношение путем заклания барана; ритуальное приготовление его мяса в обрядовом котле; устройство ритуального костра из берез прошлогоднего жертвенника «сомдор»; кормление мясом духов через огонь обрядового костра; обращение к духам-ыйыкам,

сопровожаемое действием с ветками «чаал (ы) ткы» с привязанными к ним лентами от каждого представителя рода; устройство нового «сомдор» из 5–7–9 молодых березок, ветви которых увешивались родовыми подношениями в виде полосок цветной ткани – «чалама», к последней березке, посвященной злему духу, подвязывался небольшой туес с жертвенным зерном.

*Осенние обряды* также прошли стадию консервации в период их бытования в естественной социокультурной среде. Так, осенний обряд «коча-кан», имевший место у шорцев, с его акциональной составляющей был описан этнографом Ф. А. Сатлаевым с учетом результатов его фиксации известным исследователем Алтая А. В. Анохиным у шорских родов Калар, Челей и Кара-Шор в 1910-е годы [16, с. 137, 140, 141]. Данный обряд у шорцев устраивался по окончанию сезона сбора кедрового ореха. Его продуцирующее значение ориентировалось на предстоящий зимний сезон, посвященный охотничьему промыслу. Данные фиксации позволяют выделить в обрядовой структуре акт подготовки, который включал: изготовление атрибутов обряда – маски «коча», фаллоса жеребца «кодак», посоха-факела; приготовление ритуального блюда – «талкана» из обжаренного ячменя и его освящение шаманом с помощью посоха-факела; заготовка каждой семьей жертвенного напитка и сливание его в общеродовой сосуд «чапчак»; устройство конического шалаша «одаг» для шамана; осуществление жертвоприношения в виде алкогольного напитка почитаемым духам – жилища, двери, огня; приготовление женщинами ритуальных лепешек «казан-тертеги» (хлеб котла), сваренных в мясном бульоне.

Анализ результатов фиксации обрядов свидетельствует, что следующим за подготовительным был акт призывания шаманом духа «коча» на восходе солнца с последующим вселением этого духа в одного из участников обряда, который владел знаниями о совершаемых действиях «коча-кана», их последовательности, вербальной составляющей. За избранным и облаченным в ритуальный костюм «коча-каном» совершалось шествие по улусам, в которых проживали члены рода, сопровождаемое обрядовыми песнями. Далее из полученных подношений устраивалось пиршество, организовывалась с участием «коча-кана» и шамана игра «тамыр» с ритуальными песнопениями.

Как следует из вышеприведенных характеристик обрядов, они составляли органичное единство таких пластов, как акциональный, вербальный и материальный, а их структура представляла связанные между собой акты и элементарные обрядовые действия, наделенные сакральной семантикой. Кроме символических действий, обряд сопровождался вербальной составляющей и включал овеществленные компоненты в виде ритуальных предметов.

Как объект культурного наследия обряд относится к категории нематериального культурного наследия и трактуется как «совокупность основанных на традиции форм культурной деятельности и выражений, формирующих у членов человеческого сообщества чувство самобытности и преемственности и признаваемых ценностью» [9, с. 73]. Исследование объектов нематериального культурного наследия предусматривает изучение его овеществленных компонентов, которые в условиях современности преимущественно утрачены в среде бытования и сохраняются как музейные предметы.

По причине исчезновения традиций обрядности в естественной социокультурной среде существует необходимость обеспечения ее актуализации – деятельности, направленной на сохранение и включение объектов наследия в современную культуру музейными средствами. В связи с этим необходимо их всестороннее изучение, что представляется возможным посредством обращения к различным методологическим подходам.

Изучаемый в целях его актуализации историко-культурный объект должен обладать музейной ценностью, что может быть реализовано с позиций *аксиологического подхода*, обозначенного в 1920-е годы М. М. Бахтиным в обосновании идеи о том, что продукты человеческой деятельности носят ценностный характер [2]. Положения об аксиологическом подходе в отношении музея имели место в трудах З. Странского в 1980-е годы [19]. В конце XX – начале XXI века они нашли отражение в разработках теоретических положений российских музеологов – Л. М. Шляхтиной [4], Е. Н. Мастеницы [13] и др. В рамках аксиологического подхода может быть обоснована значимость сезонных обрядов шорцев и бачатских телеутов как уникальных объектов этнокультурного наследия, так как ценность соб-

ственно этнокультурного наследия связывается с его сохраняющим и трансляционным характером [18, с. 104].

Сезонная обрядность коренных малочисленных народов Притомья должна изучаться в культурной динамике по причине того, что уже с 1930-х годов данное явление претерпевает значительные изменения в среде бытования: утрачивается полностью или частично, обрядовые действия полностью или частично, обрядовые действия под воздействием адаптивно-адаптирующих механизмов культуры трансформируются. Исследование на основе *деятельностного подхода* позволяет осуществить анализ процессов изменений в обрядах действиях и использовании ритуальных предметов, а также выявить преобразования имеющих место в среде бытования объектов – в музейные с их последующим включением в современную социокультурную среду. Данный подход, теоретически обоснованный в отношении концепции культуры Э. С. Маркарян [12, с. 102], позволяет изучать объекты культурного наследия, каким является сезонная обрядность, процессуально. Так, данные фиксации весеннего обряда «шачыг/шачыл», осуществленной кузбасским краеведом К. А. Евреиновым в 1935 году, свидетельствуют об утрате отдельных обрядовых актов, описанных Н. П. Дыренковой в 1927 году. В условиях современности весенние обряды «шачыг/шачыл» у шорцев, «төр-сууды алкап-тät» у бачатских телеутов, как и осенний обряд «коча кан», полностью руинированы в среде бытования. Воспроизведение обрядов музейными средствами подразумевает соблюдение принципа ориентации на подлинность. Только в этом случае адаптированный к современной музейной среде сезонный обряд будет максимально приближен к аутентичной форме без использования инородных, современных элементов. Нарушение данного принципа приводит к созданию совершенно нового объекта, не имеющего ничего общего с обрядом, бытовавшим в традиционной культуре.

Сохранение объектов этнокультурного наследия, характеризующих обрядность, благодаря реализованной фиксации становится возможным в пространстве современного музея, где применение метода интерпретации позволит выявить связь материальных носителей (музейных предметов) с нематериальной составляющей обряда

и воспроизвести его с учетом принципа подлинности. Каждый из данных обрядов как объект нематериального культурного наследия может быть включен в современное социокультурное пространство музейными средствами благодаря музеефикации – преобразованию объектов культурного наследия в объекты музейного показа на основе выявления и максимального сохранения их культурной, научной и других видов ценности.

Исследование сезонной обрядности в ее культурной динамике должно учитывать включение в нее в разные хронологические периоды инноваций, представляющих собой результаты переосмысления новых, соответствующих времени тенденций, в том числе заимствования у соседних народов. Это приводит к формированию «неотрадиций», исследование обрядности предполагает *социокультурный подход*, положения которого с опорой на работы П. А. Сорокина освещены в научной литературе С. А. Мадюковой и Ю. В. Попковым [11]. Современными исследователями социокультурный подход применительно к исследованию музея определяется в качестве основополагающей методологии в связи с рассмотрением «как единства культуры и социальности, образуемых и преобразуемых деятельностью человека» [1, с. 118]. Социокультурный подход предполагает изучение инноваций в этнической культуре как результата переосмысления заимствований с учетом того, что формирование «неотрадиций» подразумевает соблюдение равновесия между традицией и инновацией. Традиция понимается как способ передачи этнического опыта от одного поколения к другому в виде обычаев и обрядов. Традиция и ее трансляция прерываются с исчезновением носителей традиции. Представители этноса, позиционируемые как наследники традиции, при воссоздании обрядности опираются на метод стилизации, то есть на свободное творчество, что приводит к инновации, характеризуемой трансформацией традиционных обрядовых элементов с их ориентацией на современность, на придание объектам современной действительности формального сходства с традиционными элементами с целью увеличения их attractiveness. Примером может служить шорский праздник «Чыл пажи», основанный на инновационных переосмыслениях отдельных элементов из весеннего обряда «шачыг/шачыл», полностью утраченного в среде бытования.

*Системный подход* рассматривается в науке как универсальный инструмент познавательной деятельности, так как в качестве системы может быть рассмотрено любое культурное явление [14, с. 165]. В рамках системного подхода исследование обряда ориентируется на раскрытие его целостности, выявление связей между составляющими обряд элементами. Реализация *системного подхода* позволяет рассмотреть сезонный обряд как систему в культурном контексте эпохи, в которую он был сформирован и бытовал в естественной социокультурной среде, а также возможности его воссоздания с соблюдением целостности с последующей актуализацией в пространстве музея.

Реконструкция обряда в музее ориентируется и на применение *структурно-функционального подхода*, сторонниками которого являются отечественные этнографы. В рамках этого подхода предусматривается выявление структурных обрядовых элементов, обозначаемых как акты – элементарные обрядовые действия. Каждый акт обладает самостоятельным семантическим наполнением:

– акт приготовления жертвенных напитков и блюд в весенних и осенних сезонных обрядах символизирует принесение жертвы почитаемым духам, способным благополучно устроить жизнь членов рода в предшествующем сезоне года: подношение духам в виде алкогольного напитка из ячменя и кандыка совершалось шорцами, основными занятиями которых были мотыжное земледелие и собирательство; жертвоприношение с закланием барана и кроплением молоком свойственно бачатским телеутам – потомкам скотоводов Южной Сибири;

– акт камлания шамана, включаемый в сезонный обряд, соотносится с анимизмом как составной частью как родовых культов, так и шаманистских, отражая веру в духов, способных убеждением воспринять просьбы участников обряда и принести им удачу;

– акт действия с почитаемой березой, на вершине которой размещается гирлянда «чалаба» – в обряде «шачыг/шачыл» у шорцев, повязывание цветных полос ткани «чалаба» на гирлянду и ветки берез, из которых составлен жертвенник обряда «сомдор», у бачатских телеутов – символизирует почитание священного дерева, что свойственно весенней обрядности многих народов по причине наделяния березы множественными

смыслами: она соотносится с культом растительности, отражает представления о мировом древе, связана с представлениями о духах предков и т. д.;

– акт хождения по ходу солнца в весенних обрядах «шачыг/шачыл» и «төр-сууды алкаптат» с обращением к почитаемым духам связан с пробуждением природы и имеет четко выраженную продуцирующую направленность;

– акт общеродовой трапезы, сопровождаемой играми «табыр», характерными для шорцев и бачатских телеутов, символизирует единение членов рода.

При реконструкции сезонных обрядов в музее следует ориентироваться на выявление адаптивных обрядовых актов, презентация которых возможна музейными средствами. При отборе элементов обряда для их актуализации необходимо соблюдение ряда принципов: информативности, репрезентативности, аттрактивности, адаптивности, а также принципа темпоральной и региональной соотнесенности. Принцип информативности подразумевает отбор элементов, содержащих информацию об объектах традиционной культуры конкретного этноса, иллюстрирующих специфику определенного обряда. В данном случае информативность понимается как смысловая наполненность обрядового акта, его семантическая связь с характеристикой праздника в целом. Принцип репрезентативности ориентирован на выбор элементов, содержащих наиболее полную информацию о конкретной традиции, характеризующей весь ряд схожих объектов нематериального наследия. Репрезентативность требует, чтобы отдельный элемент был способен отразить особенности всего обряда, его значение, традиционное мировоззрение народа. Принцип темпоральной соотнесенности подразумевает отбор соответствующих по временным характеристикам элементов и их принадлежность к определенному годовому циклу. Принцип адаптивности направлен на выбор элементов, которые могут быть воспроизведены в современной действительности. Некоторые элементы невозможно включить в деятельность музеев, некоторые нежелательны для восприятия современного человека. Принцип аттрактивности подразумевает ориентацию на интересы музейного посетителя, предполагает отбор потенциально привлекательных для него элементов, способных заинтересовать, произвести впечатление.

Изучение обрядности в плане раскрытия содержания овеществленных компонентов требует опоры на *семиотический подход*. Символические значения предметов, включаемых в обряд, закреплены в знаках, передающих заключенные в них смыслы. Имманентное понимание значений, заключенных в музейных предметах-знаках, позволяет интерпретировать процессы их создания в каком-либо обрядовом акте, предназначение в рамках обряда, семантику и возможности функционирования в пространстве музея. Ритуал как знаковую систему рассматривали Ю. М. Лотман, А. К. Байбурин и др. С позиций семиотического подхода обряд изучался как многослойный текст, в структуре которого овеществленные компоненты исследуются как знак семиотической структуры – обрядового действия во всей его целостности. Многие исследователи считали, что всякий обряд может быть представлен как определенный текст, то есть как некая последовательность действий (акциональный план обряда), обращений к предметам (предметный план), имеющим символический смысл, и связанных с ними словесных высказываний (вербальный план). В центре внимания семиотического подхода – передача, трансляция социального опыта в пространстве и времени.

Исследование сезонной обрядности с позиций семиотики предполагает обращение к *коммуникационному подходу*, основателем которого применительно к музею признается Д. Камерон. В конце XX – начале XXI века коммуникационный подход формируется в отечественном музееведении, основываясь на исследовании процессов, происходящих между музеем и обществом, – передачи, осмысления и приема информации [17, с. 53]. Посредством музейной коммуникации раскрываются возможности постижения смыслов сезонной обрядности через восприятие языка вводимых в обряд овеществленных компонентов. Гармоничное включение в структуру обряда предметов должно прочитываться как актуализированный сакральный смысл объекта традиционной культуры, указывающий на систему ценностных ориентаций конкретного народа. Особо значимой является интерпретация заключенных в музейных предметах смыслов, раскрываемых в процессе музейной коммуникации интерпретатором (сотрудником фондов) на основе анализа предметов

из музейного собрания, представляющих собой овеществленные компоненты сезонных обрядов. Учитывается наличие в сезонных обрядах различных групп предметов:

- ритуальных атрибутов, создаваемых исключительно для проведения определенного обряда, таких как маска, посох и культовый фаллос, используемых «коча» в своих действиях как предметы, усиливающие продуцирующее значение обряда;

- атрибутов, не содержащих собственно ритуального значения, но наделяемых сакральной семантикой во время проведения обряда, способствующих при этом раскрытию значения обрядовых действий. Особенность таких предметов заключается в возможности их использования как в ритуалах, так и в быту. Например, берестяные сосуды, в которых каждая семья шорского рода доставляла на место проведения обрядов «шачыг» и «коча кан» ритуальные напитки, сливаемые в общеродовой сосуд; или котел для приготовления мяса жертвенного барана бачатскими телеутами при проведении обряда родового жертвоприношения духам-ыйыкам «тёр-сууды алкап-тāt».

На последующих уровнях музейной коммуникации происходит трансляция интерпретированной информации посетителям музея. Актуализация обряда базируется на музейной коммуникации, реализуемой посредством форм культурно-образовательной деятельности. Наиболее продуктивными в аспекте актуализации обрядности являются такие формы, как праздник и музейная программа, которые могут включать экскурсии, мастер-классы, конкурсы, театрализованные постановки. В качестве одной из перспективных форм является живая экспозиция как канал музейной коммуникации, предусматривающий активное участие посетителей.

В заключение следует отметить, что изучение сезонной обрядности на основе охарактеризованных в настоящей статье методологических подходов способствует соблюдению достоверности и возможной полноты презентуемых музейными средствами обрядов. На примере сезонных обрядов коренных малочисленных народов Притомья в настоящей статье обоснованы возможности презентации подлинных обрядовых традиций, а не трансформированных или несвойственных этим народам образцов культуры. Комплексное исследование сезонной обрядности в рамках предла-

гаемых методологических подходов может быть обозначено как продуктивное. Применение при исследовании и актуализации обрядов аксиологического, социокультурного, системного, семиотического и коммуникационного научных подходов

в их комплексе способствует выявлению всех возможных характеристик обрядности; определению составляющих структуру обрядовых актов и действий, а также возможности включения в презентуемые обряды характеризующих их элементов.

#### Литература

1. Бакиева Д. А. Социокультурный подход как императив образовательной деятельности современного музея // Научно-педагогическое обозрение. *Pedagogical Review*. – 2021. – № 2 (36). – С. 118–123.
2. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
3. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. – М.: Наука, 1983. – 412 с.
4. Губаренко М. Я., Шляхтина Л. М. Генезис и формирование музеологии в Чехии и ее влияние на отечественную научную традицию // Вопросы музеологии. – 2015. – № 2 (12). – С. 3–16.
5. Давыдов И. П. Сравнительно-функциональный анализ мифа и ритуала как составляющих частей мифоритуального религиозного комплекса // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 1: Богословие. Философия. Религиоведение. – 2013. – Т. 45, № 1. – С. 39–56.
6. Дыренкова Н. П. Тюрки Саяно-Алтая: статьи и этнографические материалы. – СПб.: МАЭ РАН, 2012. – Т. VI. – 408 с.
7. Извекова Т. Ф. Этнолингвистический анализ календарных обрядов алтайцев // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 2. – С. 192–196.
8. Ипполитова Н. В. Взаимосвязь понятий «методология» и «методологический подход» // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Образование. Педагогические науки. – 2009. – Вып. 3, № 13. – С. 9–15.
9. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. – М.: Этерна, 2012. – 432 с.
10. Кимеева Т. И., Насонов А. А., Глушкова П. В. Религиозный синкретизм в верованиях коренных малочисленных народов Притомья в контексте междисциплинарного подхода // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. – 2019. – № 1 (23). – С. 136–145.
11. Мадюкова С. А., Попков, Ю. В. Феномен социокультурного неотрадиционализма. – СПб.: Алетей, 2011. – 132 с.
12. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука (логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983. – 279 с.
13. Мастеница Е. Н. Аксиология музейного предмета // Ценности и оценки: проблемы философии и науки: сб. статей. – Смоленск: Универсум, 2007. – Вып 3. – С. 69–74.
14. Полещук И. А. Системный подход и понятие системы // Наука, техника и образование. – 2015. – № 10 (16). – С. 165–169.
15. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники: опыт историко-этнографического исследования. – М.: Терра-Азбука, 1995. – 176 с.
16. Сатлаев Ф. А. Коча-кан – старинный обряд испрашивания плодородия у кумандиинцев // Сборник МАЭ. – Л.: Наука, 1971. – Т. XXVII. – С. 130–141.
17. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. – М., 2009. – № 5. – С. 47–68.
18. Смелякова А. В. Этнокультурное наследие как ценность: аксиологический подход // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 2(14). – С. 102–105.
19. Странский З. Понимание музееведения // Музеи мира. – М.: Изд-во НИИ культуры, 1991. – С. 8–26.
20. Функ Д. А. Бачатские телеуты в XVIII – первой четверти XX века: историко-этнографическое исследование. – М.: ИИА РАН, 1993. – 326 с.

#### References

1. Bakieva D.A. Sotsiokul'turnyy podkhod kak imperativ obrazovatel'noy deyatel'nosti sovremennogo muzeya [Sociocultural approach as an imperative of educational activity of a modern museum]. *Nauchno-pedagogicheskoe obozrenie. Pedagogical Review [Scientific and pedagogical review. Pedagogical Review]*, 2021, no. 2 (36), pp. 118-123. (In Russ.).
2. Bakhtin M.M. *Literaturno-kriticheskie stat'i [Literary critical articles]*. Moscow, Art. lit. Publ., 1986. 543 p. (In Russ.).

3. Bromley Yu.V. *Ocherki teorii etnosa [Essays on the theory of ethnos]*. Moscow, Nauka Publ., 1983. 412 p. (In Russ.).
4. Gubarenko M.Ya., Shlyakhtina, L.M. Genesis i formirovanie muzeologii v Chekhii i ee vliyaniye na otechestvenuyu nauchnyuyu traditsiyu [Genesis and formation of Museology in the Czech Republic and its influence on the national scientific tradition]. *Voprosy muzeologii [Questions of museology]*, 2015, no. 2 (12), pp. 3-16. (In Russ.).
5. Davydov I.P. Sravnitel'no-funktsional'nyy analiz mifa i rituala kak sostavlyayushchikh chastey miforitual'nogo religioznogo kompleksa [Comparative functional analysis of myth and ritual as components of the mythological religious complex]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Ser. 1: Bogoslovie. Filosofiya. Religiovedenie [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities. Ser. 1: Theology. Philosophy. Religious studies]*, 2013, vol. 45, no. 1, pp. 39-56. (In Russ.).
6. Dyrenkova N.P. *Tyurki Sayano-Altaya. Stat'i i etnograficheskie materialy [Turks of Sayano-Altai. Articles and ethnographic materials]*. St. Petersburg, MAE RAS Publ., 2012, vol. VI. 408 p. (In Russ.).
7. Izvekova T.F. Etnolingvisticheskiy analiz kalendarnykh obryadov altaytsev [Ethnolinguistic analysis of calendar rituals of Altaians]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]*, 2012, no. 2, pp. 192-196. (In Russ.).
8. Ippolitova N.V. Vzaimosvyaz' ponyatiy «metodologiya» i «metodologicheskiiy podkhod» [The relationship between the concept of «methodology» and «methodological approach»]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Obrazovanie. Pedagogicheskie nauki [Bulletin of the South Ural State University. Series: Education. Pedagogical sciences]*, 2009, iss. 3, no. 13, pp. 9-15. (In Russ.).
9. Kaulen M.E. *Muzeifikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii [Museumification of the historical and cultural heritage of Russia]*. Moscow, Eterna Publ., 2012. 432 p. (In Russ.).
10. Kimeeva T.I., Nasonov A.A., Glushkova P.V. Religioznyy sinkretizm v verovaniyakh korennykh malochislennykh narodov Pritom'ya v kontekste mezhdistsiplinarnogo podkhoda [Religious syncretism in the beliefs of the indigenous peoples of the Tom region in the context of an interdisciplinary approach]. *Tomskiy zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy [Tomsk Journal of Linguistic and Anthropological Research]*, 2019, no. 1 (23), pp. 136-145. (In Russ.).
11. Madyukova S.A., Popkov, Yu.V. *Fenomen sotsiokul'turnogo neotraditsionalizma [The phenomenon of socio-cultural neotraditionalism]*. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2011. 132 p. (In Russ.).
12. Markaryan E.S. *Teoriya kul'tury i sovremennaya nauka (logiko-metologicheskiiy analiz) [Theory of culture and modern science (logical-metological analysis)]*. Moscow, Thought Publ., 1983. 279 p. (In Russ.).
13. Mastenitsa E.N. Aksiologiya muzeynogo predmeta [Axiology of a museum object]. *Tsennosti i otsenki: problemy filosofii i nauki: sb. statey [Values and assessments: problems of philosophy and science. Collection of articles]*. Smolensk, Universum Publ., 2007, iss. 3, pp. 69-74. (In Russ.).
14. Poleshchuk I.A. Sistemnyy podkhod i ponyatie sistemy [System approach and the concept of a system]. *Nauka, tekhnika i obrazovanie [Science, technology and education]*, 2015, no. 10 (16), pp. 165-169. (In Russ.).
15. Propp V.Ya. *Russkie agrarnye prazdniki: opyt istoriko-etnograficheskogo issledovaniya [Russian agrarian holidays: the experience of historical and ethnographic research]*. Moscow, Terra-Azbuka Publ., 1995. 176 p. (In Russ.).
16. Satlaev F.A. Kocha-kan – starinnyy obryad isprashivaniya plodorodiya u kumandiintsev [Kocha-kan is an ancient rite of asking for fertility from the Kumandians]. *Sbornik MAE [Collection of MAE]*. Leningrad, Nauka Publ., 1971, vol. XXVII, pp. 130-141. (In Russ.).
17. Slovar' aktual'nykh muzeynykh terminov [Dictionary of current museum terms]. *Muзей [Museum]*. Moscow, 2009, no. 5, pp. 47-68. (In Russ.).
18. Smelyakova A.V. Etnokul'turnoe nasledie kak tsennost' aksiologicheskiiy podkhod [Ethno-cultural heritage as a value axiological approach]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2009, no. 2(14), pp. 102-105. (In Russ.).
19. Stranskiy Z. Ponimanie muzeovedeniya [Understanding Museology]. *Muzei mira [Museums of the world]*. Moscow, Research Institute of Culture Publ., 1991, pp. 8-26. (In Russ.).
20. Funk D.A. *Bachatkie teleuty v XVIII – pervoy chetverti XX veka: istoriko-etnograficheskoe issledovanie [Bachata Teleutes in the XVIII – first quarter of the XX century: historical and ethnographic research]*. Moscow, IEEA RAS Publ., 1993. 326 p. (In Russ.).



# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

## ART HISTORY

УДК 792

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-56-64

### К ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РАДИОТЕАТРА 1920-Х ГОДОВ

*Вдовина Елена Александровна*, старший преподаватель кафедры сценической речи, Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России (г. Москва, РФ). E-mail: e.a.vdovina@gmail.com

Статья посвящена становлению и ранним годам развития отечественного радиотеатра. Первые опыты передачи драматических спектаклей в эфир рассматриваются с точки зрения формирования жанра радиотеатра. Проводится анализ нескольких типичных образцов ранней советской радиодраматургии. Поиски в области радиодраматургии и радиорежиссуры первых лет советского художественного радиовещания рассматриваются в контексте дальнейшего развития радиотеатра. Приводятся исторические материалы, иллюстрирующие ранние творческие поиски в области музыкального и шумового оформления радиоспектаклей. Сделана попытка обозначить место радиотеатра в системе современных ему зрелищных искусств. Отмечаются некоторые взаимовлияния радиотеатра с театральным процессом означенного периода. В частности, тенденция переосмысления роли исторических событий и персонажей в контексте официальной советской идеологии прослеживается на примере нескольких радиоспектаклей московского и ленинградского радио 1920-х годов. Также обозначены взаимовлияния радиотеатра и радиожурналистики означенного периода. Рассматриваются начальные опыты радиотрансляций театральных спектаклей и выступления различных театральных коллективов у микрофона в радиостудии с отдельными фрагментами спектаклей, а также внедрение практики трансляции спектаклей непосредственно со сценической площадки в радиоэфир. Освещается важный для понимания вопроса общественно-культурный конфликт между сторонниками и противниками оригинального радиоискусства. Намечены основные черты влияния некоторых изменений законодательного порядка на реальный творческий процесс. Прослеживаются некоторые тенденции в развитии жанра радиоспектакля в отечественном художественном вещании.

**Ключевые слова:** радиоспектакль, радиопьеса, история радиотеатра, режиссура радиотеатра.

### HISTORY OF NATIONAL RADIO DRAMA IN THE 1920S

*Vdovina Elena Aleksandrovna*, Sr Instructor of Department of Stage Speech, Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute) of the State Academic Maly Theatre of Russia (Moscow, Russian Federation). E-mail: e.a.vdovina@gmail.com

The article is devoted to the early years of the radio theater development in the Soviet Union. The first experiences of broadcasting the radio drama are considered from the point of view of the formation of the genre of radio theater. Several typical examples of early Soviet radio dramaturgy are analyzed. Searches in the field of radio dramaturgy and radio directing of the first years of Soviet artistic broadcasting are

considered in the context of the further development of the radio drama. Historical materials illustrating the early creative searches in the field of musical and noise design of radio performances are given. An attempt has been made to designate the place of the radio theater in the system of contemporary performing arts. In particular, the tendency of rethinking the role of historical events and characters in the context of the official Soviet ideology can be traced on the example of several radio performances of Moscow and Leningrad radio in the 1920s. The mutual influences of the radio theater and radio journalism of the indicated period are also indicated. Some interactions of the radio theater with the theatrical processes of the indicated period can be traced. The first experiments of radio broadcasting the theatrical performances and performances of various theatrical groups at a microphone in a radio studio with separate fragments of performances are considered. As well as the introduction of the practice of broadcasting the performances directly from the theatrical stage to the broadcasting. The socio-cultural conflict between supporters and opponents of the original radio art, important for understanding the issue, is highlighted. The main features of the influence of some changes in the legislative order on the real creative process are outlined. Some tendencies in the development of the genre of radio drama in the Soviet art broadcasting are traced.

**Keywords:** radio drama, radio theater direction, broadcasting.

Относительно даты «рождения» отечественного радиотеатра – большинство исследователей сходятся, считая за таковую 25 декабря 1925 года, день, когда в эфир радиостанции имени Коминтерна вышел радиоспектакль «Вечер у Марии Волконской»<sup>1</sup>, посвященный 100-летию восстания декабристов на Сенатской площади. Надо отметить, что годовщина этого события вообще была отмечена с большим размахом. Идеологическому руководству страны нужно было создать впечатление, что большевики являются прямыми преемниками традиций русского революционного движения, идеологическими наследниками народовольцев, петрашевцев, декабристов. И особенной убедительности можно было добиться, прибегнув к умелой компиляции различных литературных и документальных источников. Е. А. Болотова пишет: «Можно утверждать, что отечественный радиотеатр с самых первых дней своего существования обращается к документальному материалу в качестве основы для создания радиопостановок» [1, с. 376].

Автор и режиссер первого советского радиоспектакля – Николай Осипович Волконский – один из основоположников режиссуры радиотеатра. Текст пьесы режиссер составил на основе

<sup>1</sup> Не так давно, в 2015 году 90-летие радиотеатра было отмечено открытием Музея-студии Радиотеатра – нового филиала Театрального музея им. А. А. Бахрушина.

«Записок княгини Марии Волконской»<sup>2</sup>. На первый взгляд, «Вечер у Марии Волконской», имеет много общего с литературными монтажами, приуроченными к памятной дате, которые были довольно частым явлением в радиоэфире первых лет вещания. Однако первая радиопьеса уже не представляла собой собрание разрозненных фрагментов, объединенных тематически. В ней ясно была намечена непрерывная сюжетная линия. Кроме того, это был один из первых опытов переноса сценического действия во времени и пространстве, который впоследствии станет одним из излюбленных приемов радиотеатра. Так, воспоминания главной героини «переносили» ее из сибирской ссылки в петербургское прошлое, а потом действие возвращалось в исходную пространственно-временную реальность<sup>3</sup>.

Разумеется, трансформации времени и пространства – обычное явление в литературе,

<sup>2</sup> Настоящая фамилия режиссера С. О. Волконского – Муравьев, Волконский – сценический псевдоним. Предположения о родственных связях режиссера с семьей декабриста С. Г. Волконского, высказанные некоторыми исследователями и документально не подтвержденные, представляются нам маловероятными. Однако это не исключает возможности особого личного отношения режиссера к памяти декабристов, что, вполне вероятно, и побудило его в юности избрать именно этот псевдоним.

<sup>3</sup> Текст пьесы утерян, о содержании спектакля можно судить только по литературному первоисточнику и по воспоминаниям современников.

в театре, в кино. Но именно для радио, как нам кажется, этот прием особенно органичен, так как он наиболее полно взаимодействует с воображением слушателя, вызывая стремительную смену внутренних образов.

Музыкальная составляющая спектакля была довольно насыщенной, «от вальса Грибоедова до марша лейб-гвардии Его Величества Измайловского полка, от пасторальной баркаролы до сухого треска барабанов, сопровождавших издевательски-любезный голос Николая I. Гнусавая флейта подхватила барабан – та самая флейта, под взвизгивание которой простых солдат сотнями избивали до полусмерти, а пятерых дворян повесили на кронверке Петропавловской крепости» [13, с. 8].

Вскоре после этого в эфир вышел радиоспектакль «Люлли-музыкант». Автором текста выступил Г. А. Поляновский, музыковед, один из основоположников музыкального радиовещания. Биография Люлли была представлена в виде нескольких драматургических сцен, разыгранных артистами у микрофона. Эпизоды перемежались отрывками из музыкальных сочинений композитора.

Почему главным героем пьесы был избран композитор, малоизвестный широкой публике? Напрашивается объяснение идеологическое: Жан Батист Люлли – сын флорентийского мельника, ставший знаменитым композитором, основоположником французской национальной оперной школы. Тема человека из народа, добившегося славы и признания благодаря своему таланту и упорному труду, была излюбленным мотивом в советском искусстве тех лет. Благодаря подобным биографическим мотивам пытались «реабилитировать» многих классиков. Однако массовому радиослушателю, на которого должны были равняться работники радио, фамилия Люлли вряд ли была известна, его биография и творчество – тем более. Поляновскому приходилось многое разъяснять, как и в привычных ему музыкально-просветительских радиолекциях.

Шумовое оформление в этих двух первых радиоспектаклях, судя по свидетельствам современников, отсутствовало, что еще раз подчеркивает их преемственную связь с литературно-музыкальным монтажом. Мы видим, что первые пробы в области радиотеатра во многом опирались на ко-

роткий по времени, но единственно доступный по художественной аналогии, опыт первых литературно-музыкальных радиопрограмм. Вместе с тем уже в первых оригинальных отечественных радиопьесах намечаются некоторые приемы, которые со временем станут каноничными для радиотеатра. Например, чередование контрастных по настроению эпизодов, частые смены времени и места действия, применение речевой характеристики, как средства создания образа.

Музыкальное оформление постепенно перерастает роль простой иллюстрации происходящего, у него появляется целый ряд новых, специфических именно для радиотеатра функций, таких как обозначение места и времени действия, обозначение перемещения действия во времени и пространстве, выражение эмоционального характера описываемого события, выражение психологического состояния героев.

«Вечер у Марии Волконской» и «Люлли-музыкант» обозначили начало целой серии радиоспектаклей, посвященных историческим событиям и персонажам – в контексте их переосмысления в соответствии с официальной идеологией. Надо отметить, что эта репертуарная линия в середине 1920-х была достаточно сильна и на традиционных сценических подмостках.

Выдающийся театральный критик П. А. Марков в отзыве на один из спектаклей этого направления, а именно «Георгий Гапон» в Театре имени МГСПС, отмечал: «И, как всегда, волновала тема и, как всегда, художественная ее обработка не соответствовала масштабу поставленного задания. Происходила подмена художественного задания преимущественно педагогическим. Театру приходится делать из этого выводы. Иначе ему легко уйти в привычный шаблон любопытных анекдотов прошлого, потеряв тот пафос и подъем, и ту сценическую смелость, которых требует поставленная тема. Театр легко может остаться в пределах первоначальной педагогики, в то время как ему надлежит раскрывать глубокий смысл пережитых событий; пока же насыщенность темы не находит соответствия ни в бледных образах, ни в безразличном слове. Тема ищет своего мастера» [7, с. 296].

Тенденция была подхвачена и работниками Ленинградского радио, которые подготовили

цикл радиоспектаклей, посвященных истории революционного движения – «Степан Халтурин», «Петр Моисеенко», «Петр Алексеев». Каждая постановка представляла собой последовательно разыгрываемые артистами перед микрофоном драматургические сцены, дополненные шумовыми иллюстрациями.

Мы видим, что радиотеатр во многом был подвержен тем же тенденциям, что и современный ему драматический театр и кинематограф. Однако следует особо отметить и те черты радиотеатра, в которых проявляется влияние на него радиовещания, в качестве средства массовой информации, причем не имевшего в то время конкурентов в оперативности. Драматурги, пишущие для радио, обращаются к актуальным событиям, что, впрочем, тоже вполне вписывается в контекст развития отечественной драматургии в целом.

В середине 1920-х годов, по сути, началось формирование новой советской драматургии. Одна за другой на сценах московских и ленинградских театров выходят значимые постановки современных пьес, вызывая мощный общественный резонанс. Радиотеатр не остается в стороне от этих громких театральных премьер: параллельно с работой над первыми оригинальными радиоспектаклями в радиостудии полным ходом идут эксперименты по передаче в эфир отдельных сцен из спектаклей различных московских театральных коллективов. Также начинаются первые опыты радиотрансляции спектаклей из залов драматических театров столицы. В студии на Никольской улице был установлен коммутационный узел, который позволял включать микрофоны, установленные в Малом театре, театре имени Вахтангова, театре Революции и на нескольких других театральных площадках Москвы.

Полностью реконструировать историю этих трансляций не представляется возможным. Отметим лишь некоторые из них, вызвавшие наибольший общественный резонанс. В 1927 году из зала Малого театра в эфир выходит трансляция спектакля «Любовь Яровая» по пьесе К. А. Тренева с В. Н. Пашенной в главной роли. В 1928 году со сцены Художественного театра в эфир вышла трансляция «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова с участием В. И. Качалова, Н. П. Баталова и других прославленных артистов МХАТа. В том же

году была осуществлена радиотрансляция «Разлома» Б. А. Лавренева с участием Б. В. Щукина и М. С. Державина. Эти трансляции осуществлялись во время обычного вечернего спектакля, артисты существовали в привычных им сценических условиях. Зал был полон, и реакция театральной публики на невидимое радиослушателям, судя по отзывам в печати, несколько мешала восприятию аудитории радиотеатра. Кроме того, несовершенство радиотехники не позволяло передать звучание спектакля в эфир объемно и точно, некоторые отдельные реплики артистов и вовсе было не слышать, что тоже затрудняло восприятие.

В печати начинается полемика между сторонниками и противниками радиотрансляции драматического спектакля. Особенно остро дискуссия развивается на страницах изданий, выпущенных в 1926 года к первому Всесоюзному съезду Общества любителей радио (ОДР). «Как существует особое зрительное искусство кино, так необходимо создать звуковое искусство радио», – высказывает свою точку зрения музыковед профессор Е. Браудо в своей статье «Каким должно быть художественное широковещание» [2, с. 12].

Оспаривает это утверждение А. М. Любович, заместитель наркома почт и телеграфа СССР<sup>4</sup> и председатель Центрального совета ОДР: «Радио не требует специального радиоискусства. <...> Оно является одним из средств для осуществления той политической, профессиональной и культурно-просветительской работы, которая поставлена всем рабочим классом Союза» [5, с. 8].

Приведенные две реплики спора о «радиоискусстве», разгоревшегося на страницах печати в 1926 году, представляются нам довольно симптоматичными. Мы отнюдь не утверждаем, что эти цитаты – реплики одного диалога. Но они прекрасно отражают две основные тенденции, которые были заложены в спорах о «радиоискусстве» в середине 1920-х годов, просуществовали вплоть до конца 1930-х годов и оказали значительное влияние на развитие художественного радиовещания вообще и радиотеатра в частности.

Человек искусства, представитель творческого сообщества, близкого к практике радиовещания

<sup>4</sup> Уже в следующие два года (1927–1928) А. М. Любович – исполняющий обязанности народного комиссара почт и телеграфа СССР.

ния, отстаивает новаторскую природу радиовещания как нового вида творчества. Руководитель радиовещания, представитель власти, ограничивает его художественные потенции и ставит в строй общей культурной политики.

Сделаем важную для нас оговорку. Под «властью» мы подразумеваем не некую могущественную абстрактную силу, а некоторое обобщение для вполне конкретных ее представителей – чиновников от радиовещания разного уровня, от наркома почт и телеграфов до рядового редактора радио, в ведении которых было соблюдение «линии партии» в выделенных им участках средств массовой информации, пропаганды и агитации, к которым принадлежало радиовещание.

Развитие жанра радиопьесы на Западе, довольно активное в середине и особенно в конце 1920-х годов, также способствовало интересу отечественного творческого сообщества к этому новому жанру, соединяющему опыт театральной драматургии и литературы с первыми достижения радиожурналистики и музыкального радиовещания.

Вдохновленные успехами западных коллег, близкие к радиовещанию отечественные литераторы и драматурги продолжают творческие поиски в создании оригинальных пьес для радио. Радио было в центре внимания общественности и художественного сообщества: драматурги, актеры и режиссеры первой величины с большим интересом относились ко все набирающему популярность новому виду искусства. Однако в творческие процессы радиотеатра стремительно вторгаются реалии политико-экономического характера.

В марте 1927 года выходит постановление Совнаркома СССР, вошедшее в историю радиовещания как «Закон о свободе микрофона», которое предоставляло право транслировать по радио все исполняемые в театрах, концертных залах музыкальные и драматические спектакли без особого вознаграждения за это как исполнителей, так и организаторов. В театральной среде постановление быстро окрестили «Законом о свободе разбоя», ведь оно автоматически лишало исполнителей не только гонораров, оно, по сути, ставило под вопрос их авторские права на собственное исполнение.

С точки зрения руководства, «Закон о свободе микрофона» существенно облегчал наполнение эфира художественного радиовещания. Немаловажным был и тот факт, что в том же 1927 году постановлением ЦК ВКП (б) был определен обязательный порядок прохождения всех эфирных материалов, в том числе текстов передач художественного характера, через органы Главлита [11, с. 739]. То есть текст пьесы, который планировался к передаче в радиэфир, должен был быть предварительно согласован и одобрен соответствующими инстанциями, процесс нескорый, который иногда мог затянуться на месяцы – с учетом требований цензора, авторских правок, их повторного утверждения. Передача уже одобренных цензурой спектаклей из репертуара театральных коллективов представлялась в этом свете весьма удобной. Кроме того, идея познакомить радиослушателей всей страны с высокими образцами актерского искусства, доступными до этого времени только реальным зрителям столичных театральных сцен, весьма органично вписывалась в советскую политику «просвещения широких масс».

Надо отметить, что реакция «благодарной» публики была неоднозначна. В том же 1927 году с критикой в адрес радиовещания выступает «Комсомольская правда». Основная претензия – неудовлетворительное качество трансляций драматических спектаклей. Причем, под удар попали как спектакли классического репертуара, так и современные, к числу неудачных были причислены и упомянутые нами трансляции спектаклей «Любовь Яровая» Малого театра и «Разлом» Б. Лавренева из театра имени Е. Вахтангова, а также «На дне» и «Горячее сердце» в исполнении артистов МХАТа.

Пока на rampах театральных залов устанавливаются микрофоны радиовещания, а радиотехники пытаются решить вопрос адекватной передачи звуковой ткани спектакля в эфир, поиски продолжаются и в радиостудии.

Приглашение сыграть уже готовый спектакль или его фрагменты перед микрофоном получают многие театральные коллективы. Одна из таких «адаптированных» для передачи в радиоэфир постановок – «Простая вещь» – спектакль студии Ю. А. Завадского по повести Б. Лавренева (в авторской инсценировке). Лавренев уже не в первый

раз сотрудничал с радиокомитетом, в 1927 году в эфир вышла инсценировка его повести «Ветер, или Повесть о веселых днях Василия Гулявина».

Менее чем через год Лавренев вернулся в радиостудию вместе с Завадским и его артистами для подготовки к передаче в эфир трехактной пьесы «Простая вещь». Действие было дополнено подробной звуковой партитурой – были введены различные шумы, стрельба, музыка, пение. И, по видимому, усилия в части шумового оформления оказались чрезмерными. О результате критик написал так: «Маленький уездный город в эпоху Гражданской войны. Власть переходит из рук в руки. Тревожное ожидание. Вдруг: ббум! Трах!!

Радиослушатель, настроенный лирически, вскакивает, как ужаленный. Что-нибудь разорвалось? Молния ударила в антенну?

Нет, оказалось – так начинается передаваемая по радио в постановке Ю. А. Завадского пьеса Лавренева “Простая вещь”.

Вслед за выстрелами подымается хаос звуков, человеческих голосов, каких-то бормотаний – происходит страшнейшая путаница. По пьесе это должно изображать панику обывателей, тревогу и разговор на улице» [3, с. 9].

Недостаток опыта и отсутствие чувства меры в использовании звуковых эффектов, присущее некоторым радиорежиссерам, можно назвать «болезнью роста» художественного вещания. Иногда увлечение радиошумами влияло даже на выбор литературного материала для исполнения в эфире: он делался в пользу тех произведений, в которых можно было продемонстрировать больше эффектных «звуковых декораций». Сами работники эфира порой шутили на эту тему, как например сатирики М. Левитин и В. Поляков, сотрудники ленинградской радиостудии, в своей пародии на заседание редакции литературных программ:

«Второй режиссер. А я бы предложил инсценировать “Анну Каренину”. Вы представляете себе, как может блестяще получиться это место, когда она бросается под поезд? Коля, милый, сделай это местечко.

Коля (гудит, пыхтит, сопит, шипит, свистит).

Второй режиссер. Вот так сконцентрирован в этом моменте весь Толстой!» [4, с. 41].

Авторы, разумеется, несколько преувеличивают, однако доля истины в этой шутке была, конечно.

Судя по отдельным, рассыпанным по мемуарной литературе свидетельствам, «шумовики» нередко мешали исполнителям сосредоточиться во время действия радиоспектакля, войти в нужное творческое состояние.

Владимир Дмитриевич Марков, режиссер и актер московского радиокомитета, в своем чрезвычайно любопытном для исследователей ранних лет художественного радиовещания сочинении<sup>5</sup> «Спектакль по радио» размышляет об этой проблеме: «Чтобы помочь воображению слушателей в радиоинсценировках прибегают к шумовым эффектам. <...> Радиослушателью все это помогает вообразить, а радиослушателью, наоборот, мешает. Он видит как “шумовик” плещет руками в тазу или перебирает в руках резиновый пузырь с водой, или дует на папиросную бумагу, вделанную в картонную рамку, или трясет бубенцами, или пересыпает крупу в картонке, или вертит какую-то поломанную кухонную яйцесбивалку, или дует в детскую свистульку. И не верит, как верит слушатель, что это море плещется о борт парохода, на котором действующее лицо путешествует, или завывает ветер в поле, по которому он идет, или тархтит трактор, на котором он пашет, или гудит заводской гудок» [6, с. 23].

Судя по свидетельствам современников и отзывам критиков, по схожим причинам неудачной оказалась радиопостановка «Железного потока» по книге А. Серафимовича. Звуково-шумовая составляющая в своей натуралистичности привела к излишней иллюстративности. Характер главного героя и сюжетные перипетии превратились в примитивную схему, дополненную звуковыми эффектами.

Чрезмерное увлечение звуковыми эффектами на заре существования радиотеатра вполне объяснимо, как попытка сделать звуковой образ более эффективным, ярким, чтобы компенсировать недостаток зрительных впечатлений. И естественно, что художественная целостность постановки порой могла быть нарушена. Но постепенно тенденция обильного насыщения радиопостановки шумами начинала ослабевать. Продолжались по-

<sup>5</sup> Книга Маркова вышла небольшим тиражом, сейчас это настоящая библиографическая редкость. Интересно она, прежде всего, как одна из первых попыток систематизировать практический опыт, накопленный работниками радиотеатра к этому времени.

иски пресловутой «золотой середины», баланса в использовании звукошумовых средств, а также их возможностей в раскрытии характеров персонажей, места действия, сценической атмосферы.

В декабре 1928 года в Москве был передан в эфир радиоспектакль по пьесе Д. Щеглова «Пурга». Роли исполняли молодые актеры Московского Малого театра. Пьеса прошла с успехом, была тепло принята слушателями. Подборка писем радиослушателей с характерным названием «И уши могут видеть» вышла в журнале «Радиослушатель» вскоре после премьеры. Она позволяет получить некоторое представление о постановке: «Когда разводишь огонь, каждый шорох, вздох, даже спичка, которую зажгла Аллан, – все было так, точно я с вами в юрте. <...> Сидя в теплой комнате с наушниками, вы видите, как у них изо рта от холода идет пар, как она смертельно хочет спать. <...> Это ничего, что изображаемые типы были не видимы. Большое мастерство артистов игрой голоса создавало их так ярко, все они были настолько живы и действительны, что оставалось мысленно одеть их в воображаемые костюмы, и вот они все налицо перед глазами» [10, с. 4].

Помимо примера более умелого использования шумозвуковых средств, постановка «Пурги» считалась удачной в более широком смысле – как положительный опыт создания камерной радиопьесы, как смелая попытка с помощью одних слуховых образов создать особую драматургию, не рассчитанную на непосредственное зрительское восприятие.

Конец 1920-х и начало 1930-х годов – время масштабных мероприятий по освоению Арктики. Радиотеатр выпускает череду постановок, отражающих ключевые события.

16 декабря 1928 года в эфир московского радио выходит спектакль по пьесе Н. Я. Шестакова «Амундсен». Сюжет развивался вокруг трансатлантического перелета Р. Амундсена. Действие одновременно происходило в разных частях земного шара, связующим звеном было радио. Амундсен выступал в радиоэфире, рассказывая о задачах планируемой им экспедиции. Далее в серии коротких сцен было показано, как реагируют на его слова жители разных стран.

На первый взгляд, может показаться, что радиопьеса проникнута идеей объединения жителей планеты посредством радио – мотив довольно

популярный в первые годы радиовещания. Однако время первых восторгов и наивных надежд на то, что радио – «духовное солнце страны, великий чародей и чарователь <...> объединит все человечество» [12, с. 680], как предрекал Велимир Хлебников, прошло безвозвратно. К концу десятилетия акценты смещаются: на первый план выходит тема принципиального различия прогрессивных советских людей и косных капиталистов Запада. Энтузиасту Амундсену, который в радиопьесе был противопоставлен командир корабля экспедиции Умберто Нобиле, показанный беспринципным карьеристом.

Т. А. Марченко отмечала, что радиопьеса «Амундсен» «впервые у нас продемонстрировала способность радиодраматургии сочетать почти документальную репортажную в освещении подлинных исторических событий с социально-психологическим анализом их на уровне личности. И продемонстрировала это в форме, осуществимой единственно на радио» [9, с. 76].

Следующая постановка, продолжившая тему освоения Арктики, ««Красин» спасает «Италию»», строилась вокруг событий 1928 года: неудачной экспедиции генерала Нобиле к Северному полюсу на дирижабле «Италия». Она вышла в эфир московского радио в 1930 году. Литературной основой спектакля стала пьеса немецкого автора Ф. Вольфа «Спасите наши души». Помимо драматургических сцен, создатели спектакля включили в него подлинные радиogramмы, которые сопровождали рейд «Красина». Можно полагать, что спектакль сильно напоминал документальный репортаж о недавних событиях. Сходство усиливал и финал спектакля – выступление одного из героев эпопеи летчика Бориса Чухновского.

На примере ряда радиоспектаклей, отражающих значимые события и реалии современной жизни, нам кажется важным отметить их родство с жанром эстрады. Намеченное еще в эпоху радиогазет взаимное влияние эстрады и радио продолжает развиваться и в радиотеатре 1920-х годов. Одна из характерных черт эстрады – это ее злободневность, способность дать быстрый отклик на актуальные события. Лозунг синематистов «Утром в газете – вечером в куплете» до определенной степени применим и к радиотеатру середины 1920-х годов. Напомним, что в 1927 году был

утвержден обязательный порядок прохождения материалов для радиопостановок через органы Главлита. Это несколько удлинило сроки, в которые радиотеатр мог выступить с художественным откликом на значимое событие или актуальную проблематику, но сроки эти исчислялись неделями, иногда несколькими месяцами, что все равно представляется сравнительно оперативным.

Надо отметить, что радиотеатр в этом своем стремлении вполне соответствовал общей культурной политике, которой вынужден был следовать, в частности, и драматический театр. Во второй половине 1920-х – начале 1930-х годов важное место на традиционной театральной сцене занимает спектакль, обращенный к современности, отражающий реалии новой жизни.

В ответ на первые драматургические и постановочные опыты в рамках наметившейся тенденции П. А. Марков отмечает: «Стало обще-

принятым положение, что драматургия и вместе с ней театр отстают от темпов жизни, что общественные и публицистические задачи театр выполняет с запозданием, что в годы реконструкции хозяйства и индустрии, быта и психологии театр и драматургия не успевают в полной мере отобразить и обобщить сложнейшие процессы, происходящие в стране. <...> современная тема вторгается на сцену порою запоздало или упрощенно, а иногда обрывочно или в лозунговых обобщениях» [8, с. 14].

Культурная политика советского государства к концу 1920-х годов обретает вполне внятную форму, которой должны соответствовать произведения актуального искусства. Более четко определяются границы разрешенного и запрещенного к показу на театральной сцене, а тем более к передаче в радиоэфир, аудитория которого становится поистине массовой.

#### Литература

1. Болотова Е. А. Формирование жанра документальной драмы в отечественном радиотеатре (1928–1932) // Филология: научные исследования. – 2013. – № 4. – С. 376–382.
2. Браудо Е. Каким должно быть художественное ширококовещание // Материалы к I Всесоюзному съезду Общества друзей радио. – М.: Государственное военное издательство, 1926. – С. 12–15.
3. Кальма Н. Простая вещь // Радиослушатель. – 1928. – № 10. – С. 9–15.
4. Левитин М., Поляков В. Демониада. Из радиожизни // Говорит СССР. – 1934. – № 16. – С. 40–45.
5. Любович А. М. Нужно ли специальное радиоискусство? // Материалы к I Всесоюзному съезду Общества друзей радио. – М.: Государственное военное издательство, 1926. – С. 8–12.
6. Марков В. Спектакль по радио. – М.: НКПТ. – 1930. – 50 с.
7. Марков П. А. Театральный сезон 1925/26 года. Статья 1-я // Марков П. А. О театре: в 4 т. – М.: Искусство, 1976. – Т. 3. – 639 с.
8. Марков П. А. Интеллигенция в современной драматургии // Марков П. А. О театре: в 4 т. – М.: Искусство, 1977. – Т. 2. – 638 с.
9. Марченко Т. А. Радиотеатр. – М.: Искусство, 1970. – 221 с.
10. Сводная рецензия радиослушателей на радиопостановку «Пурга» // Радиослушатель. – 1928. – № 12. – С. 4.
11. Справочник партийного работника. – М.: Гос. изд-во, 1928. – 641 с.
12. Хлебников В. Радио будущего // «Великая книга дня...»: радио в СССР: документы и материалы. – М.: РОССПЭН, 2007. – 1040 с.
13. Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М.: Искусство, 1985. – 301 с.

#### References

1. Bolotova E.A. Formirovanie zhanra dokumental'noy dramy v otechestvennom radioteatre [Formation of the genre of documentary drama in the radio theater in Soviet Union (1928-1932)]. *Filologiya: nauchnye issledovaniya* [Philology: scientific research], 2013, no. 4, pp. 376-382. (In Russ.).
2. Braudo E.A. Kakim dolzhno byt' khudozhestvennoe shirokoveshchaniye [What should be artistic broadcasting]. *Materialy k i Vsesoyuznomu s'ezdu Obshchestva druzhey radio* [Materials for the All-Union Congress of the Society of Radio Friends]. Moscow, State military publishing house, 1926, pp.12-15. (In Russ.).
3. Kalma N. Prostaya veshch' [A simple thing]. *Radioslushatel'* [Radio listener], 1928, no. 10, pp. 9-15. (In Russ.).
4. Levitin M., Polyakov V. Demoniada. Iz radiozhizni [Demoniad. From the live of broadcasting]. *Govorit SSSR* [The USSR speaks], 1934, no.16, pp. 40-45. (In Russ.).

5. Lyubovich A.M. Nuzhno li spetsial'noe radioiskusstvo? [Do we need special radio art?]. *Materialy k i Vsesoyuznomu s"ezdu Obshchestva druzey radio [Materials for the All-Union Congress of the Society of Radio Friends]*. Moscow, State military publishing house, 1926, pp. 8-12. (In Russ.).
6. Markov V. *Spektakl' po radio [Radiodrama]*. Moscow, NKPT Publ., 1930. 50 p. (In Russ.).
7. Markov P.A. Teatral'nyy sezon 1925/26 goda. Statya 1-ya [Theatrical season 1925/26. Article 1]. *Markov P.A. O teatre. V 4 t. [About theatre. In 4 vol.]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, vol 1. 3. 639 p. (In Russ.).
8. Markov P.A. Intelligentsiya v sovremennoy dramaturgii [Intelligentsia in modern dramaturgy]. *Markov P.A. O teatre. V 4 t. [About theatre. In 4 vol.]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, vol. 2. 638 p. (In Russ.).
9. Marchenko T.A. *Radioteatr [Radiodrama]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 221 p. (In Russ.).
10. Svodnaya retsenziya radioslushateley na radiopostanovku "Purga" [Consolidated review of radio listeners on the radio show "Blizzard"]. *Radioslushtatel' [Radio listener]*, 1928, no. 12, p. 4. (In Russ.).
11. *Spravochnik partiynogo rabotnika [Reference book of the Party worker]*. Moscow, State publishing house, 1928. 780 p. (In Russ.).
12. Khlebnikov V. Radio budushchego [Broadcasting of the future]. *Velikaya kniga dnya...: radio v SSSR: dokumenty i materialy [The Great Book of the Day... Broadcasting in the USSR. Documents and materials]*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2007. 1040 p. (In Russ.).
13. Sherel A.A. *Rampa u mikrofona [The microphone ramp]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 301 p. (In Russ.).

УДК 792:93/94(460+571)"2001/..."

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-64-70

## ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ОТ ФИКСАЦИИ РЕАЛЬНОСТИ К ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

*Гарибов Руслан Гариб оглы*, старший преподаватель кафедры театральной режиссуры и актерско-го мастерства, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: gariboff.ruslan@yandex.ru

В статье анализируется вектор движения отечественного документального театра с начала XXI века. Автором определено, что изменения в социальной, культурной, политической и общественной жизни в начале XXI века сконцентрировали внимание многих театральных деятелей на фиксации и осмыслении ускользающей реальности. Развитие таких направлений современного документального театра, как «вербатим» и «свидетельский театр», помогли не только обнаружить, но и осмыслить актуальные социально-общественные явления. А сформировавшемуся современному направлению «новой драмы» удалось зафиксировать «дух времени» на бумаге. Тем не менее с установлением определенной стабильности во всех сферах жизни человека роль документального начала в спектаклях стала ослабевать. Отображение реалий жизни, остающееся лишь на уровне констатации факта и более не перерастающее в художественное высказывание, требовало поиска актуальной формы существования «документа» на сцене. Выход из сложившейся ситуации был найден в устремлении общества к исторической рефлексии. Обращение документального театра к событиям прошлого является следствием продолжительного процесса осмысления трагических событий XX века, последствия которых нашли отражение в жизни и судьбе каждого человека. Учитывая эти обстоятельства, автор пришел к выводу, что использование «документа» как источника художественного осмысления исторических событий свидетельствует о векторе движения современного отечественного документального театра в направлении от фиксации реальности к исторической рефлексии.

**Ключевые слова:** документальный театр, репрезентация реальности, вербатим, новая драма, свидетельский театр, историческая рефлексия.

## DOMESTIC DOCUMENTARY THEATRE: FROM FIXATION OF REALITY TO HISTORICAL REFLECTION

*Garibov Ruslan Garib ogly*, Sr Instructor of Department of Theater Direction and Acting, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: gariboff.ruslan@yandex.ru

The article analyzes the vector of the domestic documentary theater movement since the beginning of the 21st century. The author has determined that the changes in social, cultural, political and public life at the beginning of the 21st century have focused the attention of many theater figures on fixing and comprehending the elusive reality. The development of such modern documentary theater areas as *verbatim* and *witness theatre* has helped to discover and, moreover, to comprehend current social and public phenomena. And modern direction *new drama* managed to record the *zeitgeist* on paper. However, since all spheres of human life have regained a certain measure of stability, the role of the documentary principle in performances began to weaken. The display of the realities of life, which remained only at the level of a statement of fact and no longer was developing into an artistic statement, required searching for a relevant form of existence of a *document* on stage. The way out of this situation was found in the society's striving for historical reflection. The appeal of the documentary theatre to the events of the past is the result of a long process of understanding the tragic events of the 20th century, the consequences of which were reflected in a life and a fate of every person. Considering these circumstances, the author came to the conclusion that the use of the *document* as a source of artistic understanding of historical events indicates the movement vector of the modern domestic documentary theater in the direction from fixation of reality to historical reflection.

**Keywords:** documentary theatre, representation of reality, verbatim, new drama, witness theatre, historical reflection.

Вопрос о природе «документализма» в театральном искусстве неоднократно актуализировался на протяжении всего XX века. На современном же этапе развития отечественного театра можно обнаружить, что «документализм» как явление, направленное на поиск репрезентации реальности, стал очевидной тенденцией, способствовал развитию и широкому распространению нового направления театрального искусства – «документального театра».

Исследованию документального театра в России посвящен достаточно массивный объем печатного материала (см., например, М. Липовецкий, Б. Боймерс, Н. Якубова, К. Н. Матвиенко, П. Руднев и др.). При всем количественном многообразии большинство научных работ по отечественному документальному театру затрагивают вопросы, связанные с его возникновением, развитием, потенциалом в трансляции социального опыта, переосмыслением понятия «документальности» в театре, разнообразием форм существования «документа» на сцене, методологическим осмыслением техники «вербатим», интонационно-мелодической документальности (см., например, [4; 7]). В свою очередь накопленный прак-

тический опыт отечественного документального театра позволяет сделать вывод о массовом распространении данного направления. Однако вскоре повальное увлечение документальным театром обернулось исчезновением его неповторимости и снижением зрительского интереса. Кардинальный поворот, возвращение художественной ценности и силы «документа» произошло тогда, когда его стали использовать не только как инструмент постижения реальности, но и как способ осмысления трагических событий прошлого. Поэтому актуальность данного исследования определяется потенциалом документального театра в осмыслении исторических событий.

Прежде чем подробно остановиться на художественных возможностях документального театра в исторической рефлексии, необходимо проанализировать аспект «документализма» в отечественном театре рубежа XX–XXI веков. Стоит отметить, что активизация документального начала в сценических произведениях на протяжении XX века происходила не только в переходные эпохи, которые включают в себя традиции прошлого и тенденции нового зарождающегося искусства, но и в переломные исторические периоды. Кризис на

стыке эпох всегда предполагает крах нравственных и общекультурных постулатов, которые приводят к поиску новых форм в искусстве, актуализирует и обновляет старые методы.

Тяжелое историческое событие рубежа XX–XXI веков, а именно распад Советского Союза, нашло отражение не только в формировании новой социальной парадигмы, но и в становлении современного театрального искусства. Идеологический кризис, раскол общества, распад системы ценностей и цельности мировосприятия, потеря культурной и национальной идентичности актуализировали одну из задач постсоветского искусства – отражение и нравственное осмысление реальной жизни.

В конце 1990-х – начале 2000-х годов в репертуарной афише многих театров России начинают превалировать документальные спектакли. Оживленный интерес со стороны театрального сообщества к развитию в постсоветском пространстве документального театра был связан с целым рядом обучающих семинаров по технике «вербатим», которые были проведены английским театром Роял Корт. Практический опыт использования данной технологии доказал свою действенность в достижении одной из главных задач обращения к документальному театру, а именно репрезентации реальности. Постановка таких спектаклей, как «Первый мужчина» (2002), «Преступление страсти» (2002), «Большая жрачка» (2003), «Война молдаван за картонную коробку» (2003), «Красавицы» (2003), свидетельствует о том, что западная модель документального театра на российской сцене прижилась с большим успехом и в начале нового века стала модным трендом. Также этот факт подтверждается знаковым событием, а именно открытием в 2002 году первой в России негосударственной и независимой площадки Театр.Дос в Москве. За 20 лет работы театр, размещающийся в маленьком подвальчике, стал очагом распространения «актуального театра» и завоевал признательность зрителя, вернув себе социальные функции. А «вербатим» и по сегодняшний день остается актуальной технологией активного включения зрителя в происходящее.

Сценические опыты Театра.Дос, направленные на приближение к актуальным запросам дня, спровоцировали поиск нового драматургического материала. Тенденция объединения в крепкий

творческий союз режиссеров с драматургами благоприятствовала возникновению и развитию течения «новой драмы». Как отмечает театровед Кристина Матвиенко, несмотря на то, что термин «новая драма» был механически заимствован у эстетически цельного художественного направления литературы конца XIX – начала XX веков, в «новой драме» XXI века отчетливо наблюдаются определенные сходства [1]. Сходство «новой драмы» XX и XXI веков проявляется в стремлении отразить жизнь определенных социальных групп населения и острых социальных-общественных проблем общества. Отличительной же особенностью драматургии поколения начала нового века стала ее радикальность и негативное отношение к ценностям советского периода жизни. Так как большая часть драматургических текстов отражала «темные стороны» жизни простого человека, была пронизана атмосферой жестокости и чувством ненависти, поэтому в среде литературоведов и искусствоведов «новая драма» была приписана к направлению «чернухи». Зарождение нового культурного течения «чернухи», согласно Электронной научной энциклопедии, происходило еще в 80-е годы прошлого столетия и было связано с политической перестройкой, гласностью.

Марк Липовецкий в «Новом Мире» писал о данном течении: «“Чернухой” – для тех, кто забыл или не знал, – в советское время называлось всякое “изображение мрачных сторон социалистической действительности”, а в постсоветское, в первые годы “гласности”, этот ярлык был наклеен на широкий фронт неонатуралистической прозы, раскрывшей читателю глаза на существование бомжей, проституток, лимиты, армейской дедовщины, тюремных ужасов и многих других социальных явлений» [5]. Таким образом, новая драматургия, тяготеющая к отображению негативных социальных феноменов, становилась частью культурного контекста.

Если изначально «чернушная» драматургия могла через шок и ужас воздействовать и вызывать широкий спектр эмоций у массового зрителя, то со временем преобладание в содержании пьес гипернатурализма и прямолинейности стало негативно влиять на художественное качество ее текстов. Одной из причин «смакования» негативных сторон общественной жизни явилась коммерциализация искусства, которая обозначила

иной приоритет для многих творческих деятелей, в том числе и для драматургов. Антигуманная авторская позиция, раскрываемая в содержании большинства пьес начала 2000-х, произвела отрицательный социальный эффект. Равнодушие, бессердечность, садизм – все это для читателя и зрителя стало нормой жизни. В сложившихся обстоятельствах отечественный документальный театр обращается к реальным уголовным делам, «читкам» протоколов допросов убийц, заседаний суда. И особую социальную значимость приобретает сценическая практика, нарушающая границы привычной театральности, которая стала одним из направлений «документализма» в сценическом искусстве нового века и получила название «свидетельский театр». Уникальностью спектаклей «свидетельского театра» является использование «личных ресурсов» реальных людей, не имеющих актерского образования.

Одним из удачных примеров «свидетельского театра» театральные критики называют спектакль «Акын-опера» Всеволода Лисовского (2012). В спектакле приняли участие иммигранты – выходцы из бывшей советской республики, работающие в Москве. Участие в спектакле «живых» свидетелей, столкнувшихся с проблемой отчуждения между разными социальными слоями, помогло достичь значимого социального эффекта: сделать невидимое – видимым, обнаружить слепые зоны нашего зрения. «Свидетельский театр», нарушив границы привычной театральности, а именно перенеся реципиента вовнутрь театрального действия, помог документальному театру опровергнуть тенденцию «новой драмы» XXI века к неумеренной трансляции негативных социальных явлений российской действительности. Сознание черствеющего человека нового века смогли «отрезвить» только реальные истории и не в исполнении актеров, а с участием реальных людей – свидетелей и участников определенных событий.

Наиболее важным и актуальным направлением для современного отечественного документального театра, помимо отражения реальности, становится осмысление исторических событий прошлого столетия. Традиция осмысления исторических событий в современном театре не нова. Она берет свои истоки в документальном театре Германии (1960) и относится к периоду осмыс-

ления преступлений, совершенных нацистами. В России же спектакли, раскрывающие тему исторической памяти, стали заметным явлением в отечественном театре только лишь во втором десятилетии XXI века. Этот факт можно подтвердить такими спектаклями, как «Павлик – мой Бог» Евгения Григорьева, «Я Анна и Хельга» Георга Жено, «Узбек» Талгата Баталова, «Я, Чаадаев» Николая Бермана, «Груз молчания» и «Второй акт. Внуки» Михаила Калужского и Александры Поливановой, «Человек, который не работал» Жени Беркович, «Толстой – Столыпин. Частная переписка» Владимира Мирзоева, «Акын-опера» Всеволода Лисовского, «Вятлаг» Бориса Павловича, «Присутствие» и «Радио Таганка» Семена Александровского, «Слово о слове» и «Новый мир. 1968» Дмитрия Волкострелова и другие.

По мнению профессора кафедры российской истории Самарского государственного университета, доктора исторических наук Ольги Борисовны Леонтьевой, проблема отношения к прошлому становится особенно актуальной после серьезных социокультурных перемен, ломки традиционных стандартов и стереотипов мышления [3].

Обращение к историческому прошлому свойственно не только зрелому поколению режиссеров-мастеров, но и поколению post-режиссеров от двадцати до сорока лет, которые работают с историей и памятью совсем не в традиционной парадигме. В работе французского историка Пьера Нора «Места памяти» вскрыта причина рефлексии молодого поколения по поводу исторического прошлого. Разработка данной тематики в искусстве, по мнению П. Нора, связана с катастрофическим исчезновением памяти в современном мире, а именно памяти социальных групп (см. [6, с. 139]).

Кандидат искусствоведения Наталья Якубова в книге «Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России 1990–2010-е годы» для понимания сегодняшнего обращения театра к памяти предлагает также обратиться к концепту «постпамяти», введенному профессором Колумбийского университета, специалистом по изучению Холокоста Марианном Хиршом. Несмотря на то что концепт «постпамяти» был рожден на почве изучения Холокоста, он может быть применим и в более широком контексте: «История XX века была для многих полна десятилетий, когда воспоминания о давних

и недавних событиях подавлялись, вытеснялись, наконец, искажались... предоставляя потомкам гадать и строить предположения о прошлом даже самых близких своих родственников» [6, с. 146]. Исходя из этого Наталья Якубова заключает, что спектакли сегодняшнего поколения по поводу исторического прошлого нужно рассматривать не как насмешку, цинизм или отрицание советского строя жизни, а попытку «изживания травмы, невозможности до конца сжиться с тем прошлым, которое так много значило для отцов и матерей и в конце концов определило их собственную жизнь» [6, с. 147].

Для театра при работе с историческим документом важно избежать умозрительного, абстрактного и объективного знания. Необходимо передать зрителю знание, прочувствованное лично. Поэтому большинство театральных деятелей при создании такого формата спектаклей привлекает внимание историческая память XX века, которая практически для каждого человека в России носит травматический характер. Соединение индивидуальной и исторической травм позволяет театру не просто репрезентовать реальность, но и способствовать ее изменению посредством художественного осмысления.

Тема разрушения мифа о благополучии советского строя и развенчания его идеологии стала сквозной линией большинства спектаклей в документальном театре. В структуру таких спектаклей активно привлекаются разархивированные документы: личные дневники, воспоминания свидетелей, протоколы допросов и т. п. Поэтому современные документальные спектакли обличают и отрицают пафос «пропаганды» и «агитации», который был свойственен произведениям направления социалистического реализма.

Лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска» спектакль «Чук и Гек» на сцене Александринского театра в режиссуре мастера документального театра Михаила Патласова на сегодняшний день можно по праву считать удачным творческим экспериментом в работе с исторической памятью. В одном из интервью Михаил Патласов, говоря о триггере к созданию спектакля, рассказывает такую историю: «Многим из нас кажется, что 1937 год никак на нас не повлиял. Никто не думает, что в нас всех – и вы не исключение – действуют механизмы

родом из того времени. “Надо срочно ставить спектакль о 1937 году!” – позвонил мне ночью артист Саша. Что ж, я подумал, что Саше просто нужно проспать, но с утра он позвонил опять и рассказал вот что. Родственница Саши попала в ГУЛАГ, и тогда семья Саши забрала ее огромную квартиру. А когда она вернулась из лагеря, квартиру Сашина семья ей и не думала возвращать. Так Саша вырос с чувством вины – с рождения он жил на нечестно полученной жилплощади. И когда у него появилась девушка и предложила поселиться у нее, Саша не смог – жить еще раз в чужой квартире. Тогда он попытался разобраться – и набрал меня. Мы сделали спектакль. Но как бороться с такими механизмами, как от них спрятаться, я все-таки не знаю» [2]. Локальная история, послужившая поводом для обращения к историческим событиям прошлого целой группой единомышленников – создателей спектакля, является следствием неизжитости исторического кошмара, заданной болью или виной в каждом из нас.

В основе драматургии новой работы М. Патласова – рассказ Аркадия Гайдара, дневники писателя и документальные свидетельства тех, кто был репрессирован и прошел через лагеря. В спектакле звучат воспоминания и документальные свидетельства Дмитрия Быстролетова, Евгения Весника, Хавы Волович, Ивана Гайдюка, Евгении Гинзбург, Елены Глинки, Вацлава Дворжецкого, Георгия Жженова, Антона Матухнова, Жореса и Роя Медведевых, Агнессы Мироновой-Король, Нинель Мониковской, Тамары Петкевич, Льва Полака, Льва Разгона, Марии Сандрацкой, Юрия Трифонова-Репина.

Основной принцип художественного решения спектакля, а именно монтаж, использован следующим образом: каждому сюжетному повороту советской детской сказки сопутствует рифма из советской реальности. По сюжету сказки Чук и Гек вместе с матерью отправляются к отцу-геологу в Сибирь, а рифма из реальности отправляет нас в лагерную Сибирь, к арестованному отцу. Веселое приключение героев рассказа А. Гайдара, пересекаясь с фактами советской реальности, архивными документами, воспоминаниями, воссоздает образ жуткой, бесстрастной и беспощадной государственной машины. Усиливает контраст между двумя реальностями резкая смена актерского существования: герои совет-

ской действительности, в противовес «гайдаровским», которые существуют в гротеске, «кукольно», в жанре «сказки», решены в психологическом ключе. Этот контраст в существовании усиливает эмоциональное впечатление и мысль о том, что катастрофу большого террора невозможно прикрыть сказкой, невозможно извратить и невозможно забыть.

Конечно, тематика спектаклей современного документального театра не ограничивается только лишь политическими вопросами. В сферу тем для исследования документальным театром также входят такие, как оскорбление чувств верующих («Оскорбленные чувства», режиссеры А. Патлай, Е. Бондаренко, И. Фальковский), расовая нетерпимость («Война молдаван за картонную коробку», режиссеры Михаил Угаров и Александр Родионов), гомофобия («Выйти из шкафа», режиссер Анастасия Патлай), феминизм («Однушка в Измайлово», режиссер Зарема Заудинова) и другие.

Что касается аспекта режиссуры и актерского мастерства, необходимо обозначить следующую важную художественную позицию: стремление к аскетизму в выборе средств выразительности, что способствует острой концентрации зрительского внимания на человеке, его внутренних кон-

фликтах, противоречиях, раздумьях и метаниях. Действительно, ощущение «реальной жизни» в документальном театре создается через использование простых режиссерских средств выразительности, достоверность и точность актерского существования.

Итак, как видим, актуализация «документализма» в начале XXI проявлялась чаще всего через наблюдение и отображение жизни на сцене. Тенденция к поиску правды спровоцировала появление спектаклей в технике «вербатим», развитие «свидетельского театра» и современной «актуальной» драматургии. В дальнейшем, обретя стабильность творческого существования, возникший кризис художественного высказывания, направил документальный театр к поиску многообразия форм существования «документа» на сцене. В свете сказанного, одним из перспективных направлений современного документального театра и источником художественного высказывания можно считать «исторический документ». Таким образом, актуализация спектаклей на исторической основе свидетельствует о движении отечественного документального театра в векторе, который стартует от фиксации реальности к исторической рефлексии.

#### Литература

1. Кристина Матвиенко. «Новая драма» в России: краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего [Электронный ресурс]. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/novaya-drama-vrossii-kratkij-ekskurs-vnedavnee-proshloe-ieskiz-nastoyashhego> (дата обращения: 29.04.2022).
2. Михаил Патласов: нам нужна правда о репрессиях [Электронный ресурс]. – URL: <https://mr-7.ru/articles/144988> (дата обращения: 30.04.2022).
3. Ольга Леонтьева. Историческая память и образ прошлого в культуре пореформенной России [Электронный ресурс]. – URL: <http://rusnardom.ru/olga-leonteva-istoricheskaya-pamyat-i-obraz-proshlogo-v-kulture-poreformennoy-rossii> (дата обращения: 29.04.2022).
4. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Повседневно-бытовая природа техники рассказывания в сторителлинг-спектаклях // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 195–204.
5. Расстранные стратегии, или Метаморфозы «чернухи» [Электронный ресурс]. – URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html) (дата обращения: 29.04.2022).
6. Якубова Н. О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России 1990–2010-е годы. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 376 с.
7. Чепурина В. В. Трансляция социального опыта в документальном театре Кузбасса 2000–2010-х годов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 182–190.

#### References

1. Kristina Matvienko. «Novaya drama» v Rossii: kratkiy ekskurs v nedavnee proshloe i eskiz nastoyashchego [«New Drama» in Russia: a brief digression into the recent past and a sketch of the present]. (In Russ.). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/novaya-drama-vrossii-kratkij-ekskurs-vnedavnee-proshloe-ieskiz-nastoyashhego> (accessed 29.04.2022).

2. Mikhail Patlasov: *nam nuzhna pravda o repressiyakh [We need the truth about the repressions]*. (In Russ.). Available at: <https://mr-7.ru/articles/144988> (accessed 30.04.2022).
3. Olga Leontyeva. *Istoricheskaya pamyat' i obraz proshlogo v kul'ture poreformennoi Rossii [Historical memory and the image of the past in post-reform Russia's culture]*. (In Russ.). Available at: <http://rusnandom.ru/olga-leonteva-istoricheskaya-pamyat-i-obraz-proshlogo-v-kulture-poreformennoy-rossii> (accessed 29.04.2022).
4. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Povsednevno-bytovaya priroda tekhniki rasskazyvaniya v storitelling-spektaklyakh [Daily living nature of telling technique in story-telling-plays]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 55, pp. 195-204.
5. *Rastratnye strategii, ili Metamorfozy «chernukhi» [Wasteful strategies or "chernukha" metamorphoses]*. (In Russ.). Available at: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html) (accessed 29.04.2022).
6. Yakubova N.O. *Teatr epokhi peremen v Polshe, Vengrii i Rossii 1990–2010-e gody [Theatre of changing times in Poland, Hungary and Russia]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 376 p. (In Russ.).
7. Chepurina V.V. Translyatsiya sotsial'nogo opyta v dokumental'nom teatre Kuzbassa 2000-2010 godov [Social experience transmission in Kuzbass documentary theatre 2000-2010]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 57, pp. 182-190. (In Russ.).

УДК 792.028.3

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-70-77

## ИНТОНАЦИОННО-МЕЛОДИЧЕСКАЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ РЕЧЕВОЙ СТОРОНЫ СПЕКТАКЛЕЙ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ПЕРФОРМАТИВНОГО ПОВОРОТА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

**Проконова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры театрального искусства, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

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

Статья посвящена проявлению эстетики перформативности в речевом искусстве современного театра. Актуальность представляемых материалов состоит в слабой исследованности технологических вопросов режиссерского и актерского мастерства, соотносимых с постдраматическим театром.

Цель статьи связана с анализом интонационно-мелодической документальности как частного проявления перформативного поворота, как эстетического качества речевой стороны постдраматических спектаклей. В статье выявляется связь перформативной эстетики и современного речевого искусства театра, анализируется обусловленность звучащего в спектакле слова сценической практикой и характерными чертами культуры, определяется сущность понятия «интонационно-мелодическая документальность».

Для решения поставленных задач применяется ценностный подход. В качестве основного ценностного концепта используется акцентированное немецким театроведом Э. Фишер-Лихте положение эстетики перформативности о преодолении границы между искусством и жизнью.

На основании соотнесения современной театральной практики и ценностей перформативного поворота доказывается наличие запроса на интонационно-мелодическую документальность как эстетическое качество речевого искусства постдраматических спектаклей. Аргументируется целесообразность определения эстетического качества речевой стороны спектаклей, принадлежащих к направлению «до-

кументальный театр» (или использующих его отдельные стратегии), термином «интонационно-мелодическая документальность». В опоре на высказывания практиков театрального искусства и театральных педагогов формулируется содержание понятия «интонационно-мелодическая документальность».

**Ключевые слова:** эстетика перформативности, постдраматический театр, документальный театр, речевое искусство спектакля, интонационно-мелодическая документальность.

## INTONATION-MELODIC DOCUMENTALITY OF THE SPEECH SIDE OF PERFORMANCES AS A MANIFESTATION OF A PERFORMATIVE TURN IN THEATRICAL ART

*Prokopova Natalya Leonidovna*, Dr of Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Theatre Arts, Dean of Faculty of Direction and Performing Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

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

The article is devoted to the manifestation of the aesthetics of performativity in the speech art of modern theater. The relevance of the presented materials consists in the weak research of technological issues of directing and acting skills correlated with post-drama theater.

The purpose of the article is related to the analysis of intonation-melodic documentality as a particular manifestation of the performative turn, as an aesthetic quality of the speech side of post-dramatic performances. The article reveals the connection between performative aesthetics and the modern speech art of the theater analyzes the conditionality of the word sounding in the performance by stage practice and characteristic features of culture, defines the essence of the concept of *intonation-melodic documentality*.

A value-based approach is used to solve the tasks set. As the main value concept, the position of the aesthetics of performativity on overcoming the boundary between art and life, emphasized by German theater critic E. Fischer-Lichte, is used.

Based on the correlation of modern theatrical practice and the values of the performative turn, the existence of a request for intonation-melodic documentary as an aesthetic quality of the speech art of post-dramatic performances based on authentic materials (testimonies) staged in the genre of storytelling (or using it as a directing strategy in a number of episodes) is proved. The aesthetic quality of stage speech *intonation-melodic documentality* manifests itself (as a rule) in the conditions of a direct method of communication between actors and viewers, is realized through the reception of storytelling, and reveals itself through the natural sound of the voice, everyday intonation, natural diction. The expediency of defining the aesthetic quality of the speech side of performances belonging to the post-drama theater (the direction of *documentary theater* or productions using its separate strategies) with the term *intonation-melodic documentality* is argued.

**Keywords:** aesthetics of performativity, post-drama theater, documentary theater, speech art of performance, intonation-melodic documentality.

В целом художественную культуру новейшего времени отличает перформативная природа. Указанный факт свидетельствует об активности тенденций перформативной эстетики в современном театре и определяет его ценностную неоднородность. В связи с этим театр развивается в опоре не только на классическую эстетику, традиционные ценности (парадигму драматизма),

но также и на неонклассику, установки перформативной эстетики (парадигму постдраматизма). В отечественном театральном искусстве сформировался сегмент, ориентированный на ценности перформативной эстетики, постдраматизм. Названное обстоятельство заставляет всмотреться в особенности спектаклей указанного сегмента (в режиссерские стратегии, исполнительскую

технику). Это представляется важным уже потому, что для названного сегмента психолого-реалистические и условно-театральные ценности (традиционные для русского театрального искусства) не являются определяющими. Ориентирами для них, как в режиссерских стратегиях, так и в исполнительском мастерстве (пусть не абсолютно, но в значительной мере), служат перформативная эстетика, постдраматизм. Влияние перформативной эстетики, постдраматизма, с одной стороны, подрывает ценностное единство театрального искусства, а с другой – вносит перемены во все его сферы, а значит – способствует их обновлению. Поэтому не замечать проявлений перформативной эстетики, постдраматизма в театральной практике и театральной педагогике по меньшей мере неоправданно.

Не случайно к феномену постдраматизма, к перформативной эстетике в последнее время обращено внимание отечественных театральных деятелей (конечно, в большей степени – театроведов, театральных критиков). Их интерес, как правило, сосредоточен на анализе спектаклей. К материалам подобного рода относятся работы санкт-петербургских исследователей А. А. Чепурова, В. И. Максимова и московского критика К. В. Матвеевко. Различные аспекты перформативной эстетики служат предметом научных изысканий кандидатских и докторских диссертаций (см. например: Р. С. Осминкин, В. Н. Алесенкова и др.). Вместе с тем в ряду аналитиков постдраматизма, перформативной эстетики практически отсутствуют такие специалисты театрально-педагогической сферы, как преподаватели актерского мастерства, сценической речи, сценического движения. Конечно, они не стоят в стороне от процессов развития театрального искусства, от художественных экспериментов, однако в их педагогической деятельности авангардные тенденции театральной практики проявляются, скорее, интуитивно, в процессе занятий и сотворчества со студентами. По наблюдениям последних лет, преподаватели актерского мастерства, сценической речи, сценического движения, делясь своими размышлениями с коллегами на конференциях, подчас не осознают, что осуществленные ими творческие пробы отражают не что иное, как ценности перформативной эстетики. Это вполне объяснимо: готовность к теоретической рефлексии

не является их главной компетенцией. Поэтому возникающие инновационные подходы к обучению, к сожалению, далеко не всегда обретают формат научных публикаций и становятся общим достоянием профессионального цеха театральных педагогов, в то время как именно названные специалисты обладают ресурсом, позволяющим адаптировать в театральной школе тренды сценической практики.

В этом смысле вопрос, связанный с особенностями преподавания сценической речи в опоре на ценности перформативной эстетики, видится чрезвычайно актуальным. Его внимательное и многоаспектное рассмотрение позволит расширить арсенал речевой педагогики за счет инструментария, сопрягающегося с сегментом перформативных форм театрального искусства. Правда, принять факт влияния перформативной эстетики на технологические и методические перемены речевого обучения актера нелегко. Это обусловлено тем, что положения парадигмы постдраматизма (соотносимые с перформативной эстетикой) конфликтуют с основами парадигмы драматизма (традиционной для отечественного театра). Кроме того, и внутри парадигмы постдраматизма (а значит, и в риторике ее адептов) также имеются несогласованности. Это служит еще одним аргументом в пользу аналитических разборов, направленных на раскрытие проявившихся в отечественной театральной практике и педагогике ценностных установок перформативной эстетики и постдраматизма.

Подступиться к разбору влияния перформативного поворота на технологические и методические перемены речевого обучения актера считаем возможным с анализа запросов театральной практики, то есть тех требований, которые (так или иначе) артикулируются режиссерами при создании спектаклей. Рассмотрение режиссерских императивов позволит приблизиться к обнаружению адекватных современной театральной практике методических приемов совершенствования голоса и речи.

Полагаем, одним из требований такого рода в области речевого искусства является запрос авангардных режиссеров, который можно было бы именовать *интонационно-мелодической документальностью*. Отчасти суть устремлений авангардных режиссеров выражают обороты такого

рода: «не нужно ничего играть» (то есть следует быть самим собой, не создавать образ персонажа), «не нужно резонировать» (то есть следует оставаться в пределах своего привычного для жизни, обыденного звучания и не стремиться к голосу, обогащенному резонансом). Наличие запроса на *интонационно-мелодическую документальность* по отношению к речи актеров со стороны авангардных режиссеров подтверждают размышления театральных педагогов и практиков документального театра.

Приведем размышления, сформулированные М. С. Брусникиной, преподавателем школы-студии МХАТ, удачно сочетающей речевую педагогику и режиссерско-постановочную практику. Вот тезисы, касающиеся замеченных ею несоответствий между традиционной театральной школой и авангардной режиссурой: «Сейчас существует недоверие авангардной режиссуры к школе, когда кому-то кажется, что школа – это нечто устаревшее и отсталое и что мы уродуем студентов, ставя им чужие голоса»<sup>1</sup>; «на любой мой аргумент модный режиссер может сказать: “Пусть так, ничего не надо, пусть с говором, пусть ничего не понятно, голос нам не нужен”»; «меняются время и искусство театра, меняется контекст, и наши студенты, которые видят, что происходит в театре, действительно не понимают, зачем им нужно овладеть голосом, дикцией, что-то с собой делать, когда актер важен такой, какой есть, то есть прямо с тротуара» [3, с. 249]. Опираясь на приведенные цитаты из высказываний М. С. Брусникиной, сформулируем характеристики, которые рассматриваются авангардными режиссерами в качестве

<sup>1</sup> Вероятно, в данном случае М. С. Брусникина имеет в виду высказывание модного режиссера Константина Богомолова, в котором явно сформулировано и недоверие к традиционной театральной школе, и неудовлетворенность преподаванием дисциплины «Сценическая речь». Он убежден: «самое страшное, что чаще всего молодые артисты обучаются даже не мастерами, а педагогами по сценической речи. И ладно бы речевики занимались со студентами голосом, дикцией, но они занимаются художественным словом – и это катастрофа. В результате из училищ выходят люди, которые говорят чужими, а не своими голосами и интонациями. Если сказать одним словом, то из училищ с дипломами артистов выходят несвободные люди, не умеющие нормально, спокойно разговаривать, строить процесс» [4].

ценных. Полагаем, к таким характеристикам относятся: *природный голос, будничные (как в жизни) интонации, естественная дикция*. Названные характеристики явно противопоставлены таким свойствам, как: *обогащенный резонансом голос, интонации с выраженной сменой высоты основного тона, рельефная, отчасти утрированная (в расчете на большой зрительный зал) дикция*. Конечно, запрос на *природный голос, будничные (как в жизни) интонации, естественную дикцию* наиболее очевиден в работе режиссеров, активно ищущих новые форматы спектаклей в русле эстетики перформативности и прежде всего в направлении документального театра.

Соотнесение приоритетных для авангардных режиссеров характеристик с документальным театром резонно в связи с тем, что в рамках этого направления искусства довольно часто осуществляется перенос на сцену аутентичной речи – то есть речи так называемого «информационного донора» (иными словами – интервьюируемого человека). Здесь заметим, что речь «информационного донора» далеко не всегда маловыразительна, нейтральна с точки зрения интонационного разнообразия. Как известно, в реальной жизни речь обычного человека может быть весьма колоритной, а значит, и при перенесении на сцену способна являть собой высказывание, выделяющееся яркой речевой характерностью. И здесь, вероятно, подсказкой к пониманию эстетики интонационно-мелодических свойств аутентичной речи «информационного донора» служит такое условие ее реализации, как *рассказывание*.

В постановках документального театра именно формат *рассказывания* выступает и способом существования, и действенным приемом, и (в определенном смысле) предлагаемыми обстоятельствами. В ситуации *рассказывания* человек воспроизводит историю о том, что уже произошло, пережито, а значит – опирается в своем речевом поведении на процесс собственных воспоминаний о событиях, на их оценивание, на вербализацию пережитых ощущений, чувств, мыслей. Не случайно «предельную естественность» называют одним из художественных принципов документального театра (см. [1]).

Итак, уточним: *природный голос, будничные (как в жизни) интонации, естественная дикция* – это совокупность качеств, соотносимых с доку-

ментальными форматами авангардного театрального искусства, которые проявляются в процессе *рассказывания* (изложения случившейся истории, сообщения каких-либо фактов, передачи текста своими словами). Стремление к простоте, естественности голоса и речи свидетельствует о том, что авангардные режиссеры, по сути дела, настраивают актера на трансляцию в условиях сцены такого типа его речевого поведения, который характерен для них в ситуации повседневной жизни. Голос и речь актера, свойственные исполнителю в обыденной (будничной) жизни, воспринимаются как документ, как своего рода достоверное свидетельство, которое способно придать высказыванию «предельную естественность». Полагаем, что совокупность проявляющихся в постдраматических форматах современной театральной практики речевых свойств: *природный голос, будничные (как в жизни) интонации, естественная дикция* – можно объединить единым термином «*интонационно-мелодическая документальность*» и использовать его для характеристики эстетического качества речевой стороны спектаклей, относимых к документальному театру (или использующих его отдельные стратегии).

Научно-теоретическим обоснованием актуализации *интонационно-мелодической документальности* как эстетического качества речевой стороны постдраматических спектаклей служат установки перформативной эстетики. Так, приведенные выше меседжи современных режиссеров «вырастают» из такой ценности перформативной эстетики, как: «*преодоление границы между искусством и жизнью*». По мысли немецкой исследовательницы, театроведа Э. Фишер-Лихте, «центральную роль в эстетике перформативности играет искусство преодоления границ <...> разграничение между искусством и жизнью, между высокой и массовой культурой, между искусством западной культуры и искусством других культур, не приемлющих концепцию автономии искусства. <...> Граница превращается в порог, в переходное пространство, которое не разделяет, а соединяет. Непримиримые противоположности уступают место относительным различиям. <...> Речь скорее идет о преодолении бинарных оппозиций и превращении их в различия, обладающие динамическим характером. <...> В этом контексте проект эстетики перформативности,

направленный на разрушение бинарных оппозиций и предлагающий вместо взаимоисключающих понятий использовать взаимодополняющие, можно рассматривать как попытку “нового оволашебствления” мира, превращающего границы, сформировавшиеся в XVIII веке, в пороговое пространство» [7, с. 369–370]. Приведенное размышление теоретика эстетики перформативности Э. Фишер-Лихте о *преодолении границы между искусством и жизнью* поясняет факт трендовости документального театра в театральном искусстве новейшего времени, а также причину увлеченности авангардных режиссеров «предельной естественностью».

Стремление режиссеров к «предельной естественности» несомненно влияет на изменение эстетики голоса и речи. Не случайно теоретик постдраматического театра Х.-Т. Леман указывает: «Постдраматический театр впервые намеренно превращает реальное в своего рода “сратника по игре”, причем на практическом, а не только на теоретическом уровне. Вторжение реального становится теперь предметом не только рефлексии (как это было в романтизме), но и всего театрального целого. Это происходит на нескольких уровнях, однако наиболее показательным тут становится уровень стратегии и эстетики [принципиальной] нерешительности, который затрагивает базовые выразительные средства театра» [5, с. 162–163]. В русле наших рассуждений «вторжение реального» в театральное искусство актуализирует в речевом искусстве театра эстетику *интонационно-мелодической документальности*. Звучащее со сцены слово как базовое выразительное средство спектакля обретает новое эстетическое качество. Идеология постдраматизма требует рассмотрения в будничной речевой культуре потенциала выразительности, подталкивает к поиску в арсенале повседневности пригодных для театральной практики ресурсов сценичности.

Вслед за немецкими театроведами Э. Фишер-Лихте и Х.-Т. Леманом внимание на факте постоянного процесса взаимодействия между искусством и жизнью акцентирует российский исследователь, адепт эстетики перформативности, Р. Осминкин. Он отмечает, что «уже в 1960-е годы художественная коммуникация обнаружила себя в состоянии постоянного переключения между эстетическими и повседневными режимами и столкнулась

с нерелевантностью разделения своих медиа на более или менее художественные. Повседневные формы человеческой коммуникации: масс-медиа, реклама, социальные сети, политические выборы освоили различные приемы и медиа искусства, тогда как искусство постоянно обращалось к массовой культуре, сетевым медиа и социальным сетям за поиском новых форм и языков выражения» [6, с. 123–124]. Взаимообмен между искусством и жизнью, а вслед за этим и обострение интереса режиссеров к экспериментам в области «пределной естественности» со всей очевидностью проявились в постдраматических постановках (вербатимах, сторителлингах), а позже в драматических спектаклях, использующих стратегии документального театра.

Как известно, термин «документальный театр» объединяет в себе спектакли-вербатимы, спектакли-сторителлинги. Они заняли место в афишах драматических театров, их формат апробирован рядом педагогов в процессе обучения в театральной школе в рамках дисциплины «Актерское мастерство». Полагаем, ценностная установка «преодоление границы между искусством и жизнью» наиболее ярко выражена именно в спектаклях-сторителлингах. Здесь актер рассказывает собственную историю, как правило, *своими словами* (не авторским текстом), является *самим собой* (не имеет цели создания образа персонажа). В сторителлингах речевое поведение исполнителя максимально приближено к его повседневной речи. Эстетика речевой стороны спектаклей-сторителлингов опирается на *интонационно-мелодическую документальность*. В постановках такого рода использован *прием рассказывания* и здесь (как и полагается в *рассказывании*) в особенной мере востребованы *природный голос, будничные (как в жизни) интонации, естественная дикция*. Подчеркнем, что эстетика речевой стороны спектаклей-сторителлингов отличается от эстетики речевой стороны традиционных драматических постановок.

В качестве подтверждения приведем высказывания театральных практиков, экспериментирующих в жанре сторителлинга. Так, один из создателей Театра сторителлинга, актер Константин Кожевников, на вопрос о различиях актерской игры в сторителлинге и традиционном (драматическом) спектакле ответил: «В сторителлинге

нужно рассказывать и показывать, а в спектакле – существовать. Мне легче рассказывать, чем играть. Последнее – это настоящая работа, нужно поверить, например, что партнер – это твой близкий человек, поверить его словам, действительно удивиться. В сторителлинге нужно показать, что ты удивился; здесь для меня партнером является зритель, а в спектакле есть четвертая стена, я занят своей ролью, взаимодействую с партнером» [2]. Заметим, Константин Кожевников разделяет принципы работы актера в сторителлинге и в традиционном драматическом спектакле. Он обращает внимание на значимость компетенции «*рассказывание*» в сторителлинге. В свою очередь режиссер Театра сторителлинга Олег Куксовский уточняет суть речевого поведения актера: «Актеры часто ограничены рамками из-за того, что они привыкли именно играть, здесь же надо рассказывать. И хотя сторителлинг включает в себя и актерское мастерство, и сценическую речь, для актера этого жанра важнее умение работать с аудиторией, то есть умение погрузить в историю и удержать внимание. Театр – это режиссерская история, в которой актер нужен для определенной краски, он должен выполнять задачи, поставленные режиссером, ему нужно создать образ героя и правдоподобно играть его. В сторителлинге актер является и режиссером, и сценаристом, и человеком, который разговаривает с аудиторией. В моноспектакле актер все равно играет героя, а в сторителлинге разговаривает с аудиторией и в любом случае остается собой и главным героем своей истории» [2]. Разговаривать со зрителем без «четвертой стены» и оставаться собой – это требования к исполнительскому мастерству, обеспечивающие *преодоление границы между искусством и жизнью* в условиях театрального искусства. Эти требования к исполнительскому мастерству и обуславливают запрос на *природный голос, будничные (как в жизни) интонации, естественную дикцию*.

Назовем кузбасские спектакли, в речевой стороне которых проявляется *интонационно-мелодическая документальность* как эстетическое качество. К постановкам такого рода относятся: «Папа» (Кемеровский театр для детей и молодежи, реж. И. Латынникова, 2015), «Мирение» (Театр драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского, реж. А. Безъязыков, 2017), «Человек из К» (Театр драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского

го, реж. А. Безъязыков, 2021) и другие. Уточним реализацию эстетического качества *интонационно-мелодическая документальность* на примере сторителлинг-спектакля «Папа» из репертуара Кемеровского театра для детей и молодежи. Текст, произносимый в этом спектакле исполнителями, не принадлежит какому-либо одному автору – он создан каждым играющим в этом спектакле актером и представляет собой воспоминание о своем отце. Таким образом, актер не играет какого-либо персонажа, он выходит к зрителям таким, каков он есть в жизни, концентрируется на своем эмоциональном опыте, своих воспоминаниях и рассказывает собственную историю от первого лица (от себя). Здесь воспоминания об отце в форме рассказывания историй служат текстовой основой речевого поведения актера. Здесь не только отсутствует «четвертая стена», но сокращено и расстояние между актером и зрителем – то есть минимизирована дистанция между исполнителями и публикой. Это обстоятельство освобождает актеров от необходимости «посылать» звук своего голоса и определяет в качестве органичного звучание, которое максимально приближено к будничному, повседневному, что обеспечивает исковую «предельную естественность».

В подобных условиях разворачивается также и речевое действие в спектакле «Человек из К». Художник спектакля Василиса Шокина придумала сценическую площадку так, что зрители располагаются внутри своеобразного круга, который обрамляют «точки» действия актеров. При этом расстояние между исполнителями и публикой подчас не превышает полутора метров. И в одном, и в другом приведенных примерах прямой способ

коммуникации между актерами и зрителями в условиях минимального физического расстояния между ними во многом гарантируют сценографические решения. Благодаря сценографии поновому решается вопрос общения актеров и зрителей, который активно обсуждается в настоящее время. «Переоценка роли театра как социального института заставляет творческие коллективы пересматривать коммуникативную стратегию в организации сценического действия. Под коммуникативной стратегией в данном случае понимается планирование, модель и осуществление коммуникации, направленные на достижение необходимого результата (оказание воздействия на адресата). Процесс коммуникации может включать в себя различные виды отношений: “актер – актер”, “актер – зритель”, “зритель – зритель”» [8, с. 191]. Сценографические решения выступают ресурсом успешной реализации новой коммуникативной стратегии театра, в которой особое значение предназначено общению «актер – зритель».

Таким образом, интонационно-мелодическая документальность определяет эстетику речевой стороны постдраматических спектаклей, основанных на подлинных материалах (свидетельствах), поставленных в жанре сторителлинг (или использующих его в качестве режиссерской стратегии в ряде эпизодов). Эстетическое качество сценической речи «интонационно-мелодическая документальность» проявляется (как правило) в условиях прямого способа коммуникации между актерами и зрителями, реализуется посредством *приема рассказывания*, обнаруживает себя через *природное звучание голоса, будничные интонации, естественную дикцию*.

#### Литература

1. Апчел Е. А. Процессуальность художественных принципов и форм современного документального театра [Электронный ресурс] // Наука. Искусство. Культура. – 2013. – Вып. 2. – С. 174–183. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsessualnost-hudozhestvennyh-printsipov-i-form-sovremennogo-dokumentalnogo-teatra/viewer> (дата обращения: 15.09.2021).
2. Баркова А. Сила историй: сторителлинг в театре [Электронный ресурс] // ОколоТеатр. – 2019. – 27 нояб. – URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5b199677256d5c66dd841149/sila-istorii-storitelling-v-teatre-5dde98e41d7c9c37ebee0393> (дата обращения: 16.02.2022).
3. Брусникина М. С. Вдохи и выдохи в ритмах театрального процесса. Из бесед на курсах повышения квалификации // Речевое творчество актера: данность и предчувствие: коллективная монография. – СПб.: РГИСИ, 2017. – 600 с.
4. Зарецкая Ж. Интервью. Константин Богомолов: Наша театральная школа губит молодых артистов [Электронный ресурс] // Openspace.ru. – URL: <http://www.openspace.ru/theatre/events/details/23841/?expand=yes#expand> (дата обращения: 26.07.2011).

5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
6. Осминкин Р. С. Коллективные формы художественного перформанса в России начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 «Теория и история культуры». – СПб., 2020. – 316 с.
7. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Play&Play: Канон+, 2015. – 376 с.
8. Чепурина В. В. Коммуникативная стратегия в спектаклях для детей в период 2010-х годов (из практики кузбасских театров) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 189–195.

## References

1. Apchel E.A. Protsexual'nost khudozhestvennykh printsipov i form sovremennogo dokumental'nogo teatra [The procedural nature of artistic principles and forms of modern documentary theater]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura [The science. Art. Culture]*, 2013, no. 2, pp. 174-183. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsexualnost-hudozhestvennyh-printsipov-i-form-sovremennogo-dokumentalnogo-teatra/viewer> (accessed 15.09.2021).
2. Barkova A. Sila istoriy: storitelling v teatre [The Power of Stories: storytelling in the theater]. *OkoloTeatr [Near the theater]*, November 27, 2019. (In Russ.). Available at: <https://zen.yandex.ru/media/id/5b199677256d5c66dd841149/sila-istorii-storitelling-v-teatre-5dde98e41d7c9c37ebec0393> (accessed 16.02.2022).
3. Brusnikina M.S. Vdokhi i vydokhi v ritmakh teatral'nogo protsesssa. Iz besed na kursakh povysheniya kvalifikatsii [Inhaling and exhaling in the rhythms of the theatrical process. From conversations at advanced training courses]. *Rechevoe tvorchestvo aktera: dannost' i predchuvstvie [The actor's speech creativity: a given and a premonition]*. St. Petersburg, Russian State Institute of Performing Arts Publ., 2017. 600 p. (In Russ.).
4. Zaretskaya Zh. Interv'yu s Konstantinom Bogomolovym. Nasha teatral'naya shkola gubit molodykh artistov [Interview. Konstantin Bogomolov: Our theater school is ruining young artists]. *Openspace.ru*. (In Russ.). Available at: <http://www.openspace.ru/theatre/events/details/23841/?expand=yes#expand> (accessed 26.07.2011).
5. Leman H.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Post - drama theater]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
6. Osminkin R.S. *Kollektivnye formy khudozhestvennogo performanssa v Rossii nachala XXI veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 24.00.01 "Teoriya i istoriya kul'tury" [Collective forms of artistic performance in Russia at the beginning of the XXI century. Dissertation for the degree of Candidate of Art History. 24.00.01 «Theory and History of Culture»]*. St. Petersburg, 2020. 316 p. (In Russ.).
7. Fisher-Lihte E. *Estetika performativnosti [Aesthetics of performativity]*. Translated from Germ. by N. Kandinskaya, under the general editorship of D.V. Trubochkin. Moscow, Play&Play, Canon+ Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).
8. Chepurina V.V. Kommunikativnaya strategiya v spektaklyakh dlya detey v period 2010-kh godov (iz praktiki kuzbasskikh teatrov) [Communicative strategy in performances for children during the 2010s (from the practice of Kuzbass theaters)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 55, pp. 189-195. (In Russ.).

УДК 792

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-77-83

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛАХ УРАЛА

**Шубина Людмила Александровна**, доцент, заведующий секцией сценической речи, вокала и пластики, Пермский государственный институт культуры (г. Пермь, РФ). E-mail: LDshubina@rambler.ru

В статье рассматривается актуальный вопрос методологии предмета «Сценическая речь» в театральных школах Урала. Автор заостряет внимание на самом понятии «методология» и предлагает свое определение методологии сценической речи, исследуя различные источники. Целью исследования является описание состояния педагогических поисков и стремлений в методологии сценической речи, опре-

деление причин расхождений педагогов одной кафедры, и даже одной школы, в ценностном подходе к методологии предмета «Сценическая речь». С помощью эмпирического метода и метода включенного наблюдения, а также анализа теоретических работ исследователь описывает сложившуюся ситуацию, рассматривает работу разных театральных школ Урала в контексте парадигмы красноречия и парадигмы драматизма. Эмпирическим материалом, аргументирующим позицию автора статьи, избраны уроки педагогов Пермского института культуры. На теоретическом уровне рассматриваются методические и мемуарные издания преподавателей прошлых лет. В качестве общей особенности, характеризующей методологические поиски педагогов сценической речи Урала, отмечается приверженность разным ценностным ориентирам в речевой культуре. В статье автор приходит к выводу об уникальной ситуации, сложившейся в течение XX–XXI веков в методологии предмета: одновременному сосуществованию парадигм красноречия и драматизма в методологии одного предмета «Сценическая речь».

**Ключевые слова:** сценическая речь, парадигма, методология, метод, слово, красноречие, драматизм, Урал.

## METHODOLOGICAL BASIS FOR SPEECH AND VOICE STUDYING IN URAL'S THEATRIC SCHOOLS

*Shubina Lyudmila Aleksandrovna*, Assistant Professor, Head of Scenic Speech, Vocals and Calisthenics Section, Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation). E-mail: LDshubina@rambler.ru

This article is devoted to the review of methodological directions of teaching the discipline *Speech and Voice* in Ural theater universities. The author pays special attention to the description of the term *methodology* and offers her own definition of the methodology *speech and voice*, exploring various scientific sources. The purpose of this study is to describe pedagogical searches and aspirations in the methodology of *speech and voice* and to determine the reasons for the divergence of the value approach to the methodology of *speech and voice* between professors of the same department and even the same institute. The researcher describes this situation using the empirical method and the method of independent and interested observation. The researcher describes the work of various theater schools in the Urals in the context of the paradigms of *eloquence* and *dramaturgy*. As an empirical material confirming the author's position, the classes of theater teachers, masters of *stage speech* at the Perm State Institute of Culture were chosen. Methodological developments and the works of teachers of the past years served as the theoretical basis of this study. As a common feature, adherence to various values of speech culture was noted, which characterizes the methodical search for teachers of stage speech in the Urals. The author of the article came to the conclusion about the unique situation in the methodology of *speech and voice* that developed in the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries, which can be characterized as the simultaneous coexistence of the paradigms of *eloquence* and *drama* in the methodology of *speech and voice*.

**Keywords:** speech and voice, paradigm, methodology, method, speech, eloquence, drama, Ural.

Для обсуждения проблемы методологических основ преподавания предмета «Сценическая речь» в театральных школах Урала прежде всего необходимо выяснить, что мы будем называть методологией сценической речи.

Изначально само слово «методология» пришло к нам из греческого языка – *μεθοδολογία* от *μέθοδος* – метод, путь исследования, способ познания; *λόγος* – слово, учение. Дословно методология – это учение о методе, пути исследования

или способе познания. Такое определение имеет отношение к науке, к познанию мира, созданию новых знаний. Доктор философских наук Г. И. Рузавин подтверждает эту мысль и расширяет, уточняет определение: «Предметом методологической науки является изучение тех методов, средств и приемов, с помощью которых приобретается и обосновывается новое знание в науке. Кроме того, методология анализирует методы анализа научного знания, его структуру, место и роль в ней раз-

ных форм познания и методы построения различных систем научного знания» [9, с. 7]. Здесь важно отметить, что речь идет именно о научном знании. Значит ли это, что в отношении художественной деятельности, театральной педагогики нельзя говорить о методологии? Профессор В. В. Минеев также видит предмет методологии исключительно в контексте научного знания. «Методологией называют, во-первых, саму совокупность, саму систему методов (включая способы, принципы, формы, приемы, операции, алгоритмы, идеалы, нормы, правила, модели, шаблоны), применяемых в науке или в какой-либо ее отдельной области. А во-вторых, особую научную дисциплину, учение о методах, обоснование их применения» [4, с. 14]. Однако научное знание – только одна из областей человеческой деятельности. Значит ли это, что методология может относиться и к практически-преобразующей деятельности, и к познавательной деятельности?

Обратимся к авторитетным справочным изданиям. Философский словарь дает такое определение: «Методология – 1) совокупность познавательных средств, методов, приемов, используемых в какой-либо науке; 2) область знания, изучающая средства, предпосылки и принципы организации познавательной и практически преобразующей деятельности» [10, с. 329]. Из этого определения видим, что методология – это область знания, которая изучает принципы организации не только науки, но и практико-преобразующей деятельности. И это понимание методологии позволяет нам говорить о том, что театральное образование, художественная деятельность имеют свою методологию. В монографии «Методология» авторы А. М. и Д. А. Новиковы придерживаются той точки зрения, что методология не должна пониматься в узком смысле, как методология науки. И дают более широкое определение: «методология – это учение об организации деятельности» [5, с. 20]. А так как театральная педагогика – это и художественная, и педагогическая деятельность, она тоже может и должна быть организована по методологическим принципам. Мы можем говорить о методологии сценической речи как научном осмыслении накопленного опыта в преподавании предмета «Сценическая речь» в театральных школах и о пути исследования и познания творческой речи.

Согласно «Структуре научных революций» Томаса Куна, открытие в науке порождает парадигму, и все последующие эксперименты, опыты, поиски методов работы происходят в рамках этой парадигмы. Но накапливается и некоторый объем промахов или ошибок, которые не укладываются в систему координат данной парадигмы, и, уже анализируя эти ошибки, однажды делается революционное открытие, которое порождает новую парадигму.

Парадигма, по замечанию Т. Куна, «представляет собой объект для дальнейшей разработки и конкретизации в новых или более трудных условиях <...> представляет собой в основном открывающуюся перспективу успеха в решении ряда проблем особого рода» [2, с. 44–45]. Педагогика сценической речи не раз в своей истории сталкивалась с поиском решений «проблем особого рода». Каждое новое время диктует свои эстетические принципы и ставит новые задачи поиска выразительности голоса и речи. В исследованиях профессора А. Н. Петровой «Сценическая речь» (1981) и «Разговоры о слове» (2021) проведен тщательный анализ развития речевого искусства на русской театральной сцене. Изменения, происходившие в каждую эпоху в эстетике театрального искусства, отражались на искусстве речи и на способах обучения молодых артистов. «Эстетические критерии, представление о месте человека в жизни, понимание задач, целей, содержания сценического действия – все это определяет характер сценической речи и методы создания определенной речевой манеры» [6, с. 3]. Анна Николаевна описывает развитие речевого сценического искусства от конца XVIII века до второй трети XX века, однако автор не дает обобщающих выводов о методологии обучения сценической речи. В учебном пособии есть глава «Методология сценической речи», но содержание скорее относится к методам работы, чем к научному обобщению принципов выбора той или иной методики обучения актеров сценической речи [6, с. 68–112]. Однако стоит отметить, что размышления автора о живой актерской речи на сцене по законам актерского мастерства, сформулированным К. С. Станиславским, касаются больше парадигмы драматизма, к концу XX века практически полностью сформировавшейся и осмысленной

педагогами кафедры сценической речи Санкт-Петербургской театральной школы.

А. Н. Петрова в книге «Разговоры о слове» пишет: «Речь на сцене – лакмусовая бумажка происходящего в реальной жизни, одно из точных ее свидетельств. Как только театральное слово начинает звучать фальшиво или недостаточно убедительно, это значит – что-то кардинально новое происходит в жизни. Это важно понимать» [7, с. 5].

В начале XXI столетия публикуются результаты исследования Н. Л. Прокоповой, содержащие методологический инструментарий для научного поиска в области речевой культуры. Речь идет о монографии «Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия» (2008). Согласно убеждению Н. Л. Прокоповой, до начала XX века приоритет принадлежал парадигме красноречия (риторический тип) и все методики работы с голосом строились исходя из принципов такой категории эстетики, как прекрасное: благородства, красивой речи, благозвучного голоса и комфорта восприятия речи. Однако на рубеже XX и XXI веков, как отмечает Н. Л. Проколова, парадигма драматизма стала меняться, трансформироваться и в речевой культуре стали появляться новые черты. В настоящее время наблюдается как наличие двух парадигм, так и смешение основных типов речевой культуры. Н. Л. Проколова отмечает: «К основным типам (концептуальным моделям) относятся: 1) риторический, 2) психолого-реалистический, 3) условно-театральный. К модифицированным типам (концептуальным моделям) относятся: 1) соединение психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и воплощению чувственных ценностей; 2) соединение психолого-реалистического и условно-театрального типов с особым вниманием к раскрытию и воплощению идеациональных ценностей» [8, с. 117].

В педагогике сценической речи в русле названных парадигм развиваются методики с соответствующими ценностями. Так, парадигма красноречия в технологиях работы с голосом и речью опирается на методы нормативной методики и фрагментарной, раздельной работы над компонентами речи и голоса, методики прямого воздействия. Тогда как методы, появившиеся в стан-

дартах парадигмы драматизма, основываются на комплексном методе обучения сценической речи, включающем в себя игровую методику, этюдный метод, напевно-речевую методику. Новейшее время акцентирует внимание педагогов на развитии парного тренинга, голосоречевой тренировке в диалоге и методике сенсорной организации голосоречевых функций организма.

XXI век принес новое течение – постдраматизм. Как отметила профессор Н. Л. Проколова на конференции в Екатеринбурге в 2021 году, еще нет описания методик, созданных в контексте зарождающейся парадигмы постдраматизма, но интуитивно педагоги уже используют в своих работах новые методы и приемы.

Основываясь на этих позициях, мы будем изучать движение педагогической мысли в театральных школах Урала. Необходимо отметить, что уральская сценическая речь – часть речи всеобщей, ее развитие, взлеты и падения неразрывно связаны с общими тенденциями всего театрального пространства России. Не будем здесь подробно останавливаться на истории театра Урала от крепостных и домашних театров до настоящего времени, отметим лишь, что театральное искусство Урала развивалось при активном влиянии столичных театров, актерских трупп, странствующих антреприз, приезжавших на гастроли в города Урала. Сосредоточимся на развитии методологии сценической речи в театральных школах Урала в XX и XXI веках.

Как было доказано в исследовании Н. Л. Прокоповой, до середины XX века в методологии сценической речи преобладала парадигма красноречия. На Урале в это время открываются первые театральные учебные заведения. Начинают преподавать сценическую речь преимущественно актеры без специальной методической подготовки. Педагоги-энтузиасты ездят в столичные вузы, общаются друг с другом, чтобы оснастить себя знаниями о методике преподавания, изобретают свои способы обучения сценической речи. И конечно, все пока работают в контексте парадигмы красноречия. Ярким представителем этого направления стал педагог Уральской консерватории Э. М. Чарели, который не являлся театральным актером или режиссером. Медик по образованию, Эдуард Михайлович стал автором более 40 изданий

о речи и голосе. Упражнения, описанные им в этих учебниках, являются примерами метода фрагментарного обучения дыханию, голосоведению.

Доцент Уральского государственного театрального института Гаянэ Аветовна Тушмалова не оставила письменных свидетельств своей большой интересной работы в театральном техникуме, а затем и в Свердловском театральном институте. Усилиями ее выпускников разных лет собрана маленькая книга «Памятью учеников жива», где по обрывкам воспоминаний можно почувствовать страстность и увлеченность педагога своей работой, учениками, театром.

Опытная актриса, чтица и педагог, Тушмалова не только сочетала в своей работе общеизвестные методы преподавания того времени: разделение занятия на технику речи и художественное слово, но и создала свою методику работы, используя новые для своего времени, неизвестные приемы: «Гаянэ Аветовна предлагала нам вести диалог скороговорками, ставя различные задачи. Диалоги строились как на одной, так и на нескольких скороговорках. Один, например, начинал: “Расскажите про покупки”, обращаясь к партнеру с заданным текстом. Другой, продолжая скороговорку, спрашивал: “Про какие про покупки?” Первый, продолжая, уточнял: “Про покупки, про покупки, про покупочки мои”. Так отрабатывалась наша речь с подтекстами к заданному диалогу» [1, с. 44]. Педагогический прием закрепления дикционных и орфоэпических навыков в процессе живого диалога с партнером и сегодня используется как элемент речевого тренинга многими педагогами.

К парадигме красноречия относится методика Веры Георгиевны Масаловой из Перми по коррекции говора: сознательное отслеживание звучания гласных звуков в отдельном слове, затем в слове с одним гласным, с двумя и, наконец, с тремя, изолированная работа над произношением в каждом слове.

Нельзя сказать, что эти методики не приносили результата. И сейчас некоторые педагоги успешно используют их в своей педагогической практике. Нужно отметить, что педагоги пермской кафедры сценической речи, владея методикой коррекции говора В. Г. Масаловой, вносили свою лепту в развитие этой методики, например

появились ритмические стихи и ритмические цепочки от И. В. Максимовой. Многие педагоги кафедры развивали различные виды дирижирования с акцентом на ударный слог и руками, и ногами, в шагах и танцах. Но эти приемы мы уже можем отнести к развитию парадигмы драматизма и поискам методики комплексного воздействия.

Движение педагогических поисков от парадигмы красноречия к парадигме драматизма наблюдается на Урале с последней трети XX века по настоящее время. Нам кажется, что это связано с отсутствием методологической и методической подготовки педагогов, с разным уровнем их профессиональной подготовки. Большинство педагогов – это действующие или бывшие актеры, использующие в обучении, по памяти своих студенческих лет, упражнения своих педагогов. Есть выпускники, ставшие педагогами, но не работающие в театрах, многие из них не имеют никакой методологической основы. Есть небольшое количество педагогов, прошедших аспирантуру в столичных вузах. Но направления подготовки в разных столичных школах различны, и существование на одной кафедре сценической речи педагогов-выпускников нескольких столичных аспирантур не способствует созданию единой школы сценической речи в отдельно взятом вузе. Вот как об этом отзывается режиссер Александр Сергеевич Кузин: «Мне пришлось разговаривать по поводу программ обучения с актрисой, которая сегодня как раз преподает сценическую речь. Да, разговор поневоле сбивается на “школу”, без которой ни в каком случае профессию приобрести невозможно. Вот и я спрашиваю актрису-педагога, по каким программам она работает со студентами. Мол, сами ли их разрабатывают? Не-ет, что вы, мы перерабатываем московские и питерские программы. Причем это такой микст, отовсюду понемножку. И эти программы в основном существуют для проверяющих. А работают они по ... собственным воспоминаниям. Но в таком случае есть еще одна существенная деталь: московские и питерские программы по учебному предмету “Сценическая речь” чрезвычайно сильно отличаются друг от друга: спецификой работы по орфоэпии, принципами формирования репертуара. Не менее существенно отличаются и про-

граммы разных московских вузов. В результате микст не просто рождает приблизительность, эклектику, но и лишает такую работу методологии» [3, с. 481].

Разумеется, многие провинциальные школы эту проблему видят, понимают. Одним из способов поиска решения стали научно-практические конференции, которые проводят секция сценической речи Пермского государственного института культуры и кафедра сценической речи Екатеринбургского государственного театрального института (ЕГТИ). Последние две конференции в Екатеринбурге были яркими, наполненными и представили для педагогов большой выбор путей для поиска методологии преподавания предмета «Сценическая речь». Настолько разнообразны были показы и доклады, что можно сказать: все существующие парадигмы были представлены на конференции в ЕГТИ.

Пермская кафедра сценической речи в последнее десятилетие стала проводить не только конкурс художественного слова, но и конференцию «Слово. Действие. Сцена». Это событие произошло потому, что педагоги кафедры разде-

лились в своем методологическом подходе на сторонников парадигмы красноречия и на педагогов, увлеченных парадигмой драматизма. В конференциях 2019 и 2021 годов разговор шел о проблемах слова и действия, методологическом поиске в контексте парадигмы драматизма.

Таким образом, можем сказать, что театральные школы провинциальных учебных заведений не только развиваются в русле общей тенденции формирования театрального искусства России, но и исторически претерпевали разные методологические и методические заимствования от центральных театральных школ и педагогов-новаторов, следуя и за новыми методиками, и за силой личностного обаяния педагога-новатора.

В данный момент сложилась уникальная ситуация в преподавании предмета «Сценическая речь»: одновременно сосуществуют разные методологические принципы, порой мешающие друг другу, а порой и дополняющие друг друга. Ни одна из парадигм не берет окончательный верх над другой по той причине, что практика преподавания отбирает эффективные способы работы годами и отвергает менее результативные.

### Литература

1. Брозолович В. Т., Сыркин Ю. С. Памятью учеников жива. – Екатеринбург: Автограф, 2009. – 87 с.
2. Кун Т. Структура научных революций. С вводной статьей и дополнениями 1969 года. – М.: Прогресс, 1977. – 300 с.
3. Кузин А. С. Речь сценическая, русская, осмысленная, выразительная. Режиссерский взгляд на проблему // Речевое творчество актера: данность и предчувствие / ред-сост.: А. М. Бруссер, Н. Л. Прокопова. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. – 600 с.
4. Минеев В. В. Методология и методы научного исследования: учебное пособие – Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева., 2014. – 90 с.
5. Новиков А. М., Новиков Д. А. Методология. – М.: СИНТЕГ, 2007. – 668 с.
6. Петрова А. Н. Сценическая речь. – М.: Искусство, 1982. – 191 с.
7. Петрова А. Н. Разговоры о слове. – М.: Московский художественный театр, 2021. – 316 с.
8. Прокопова Н. Л. Формирование критериев анализа образцов речевого искусства как репрезентантов культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2013. – № 22/2 – С. 114–123.
9. Рузавин Г. И. Методология научного познания. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. – 287 с.
10. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М.: Республика, 2001. – 719 с.

### References

1. Brozolovich V.T., Syrkin Yu.S. *Pamyat'yu uchenikov zhiva* [Alive in the memory of the students]. Ekaterinburg, Avtograf Publ., 2009. 87 p. (In Russ.).
2. Kun T. *Struktura nauchnykh revolyutsiy* [The structure of scientific revolutions]. Moscow, Progress Publ., 1977. 300 p. (In Russ.).
3. Kuzin A.S. *Rech' stsenicheskaya, russkaya, osmyslennaya, vyrazitel'naya. Rezhisserskiy vzglyad na problemu* [The speech is scenic, Russian, meaningful, expressive. Director's view of the problem]. *Rechevoe tvorchestvo*

- aktera: dannost' i predchuvstvie [Actor's speech creativity: a given and a presentiment]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2017. 600 p. (In Russ.).
4. Mineev V.V. *Metodologiya i metody nauchnogo issledovaniya: uchebnoe posobie [Methodology and methods of scientific research]*. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev Publ., 2014. 90 p. (In Russ.).
  5. Novikov A.M., Novikov D.A. *Metodologiya [Methodology]*. Moscow, SINTEG Publ., 2007. 668 p. (In Russ.).
  6. Petrova A.N. *Stsenicheskaya rech' [Voice and speech]*. Moscow, Iskustvo Publ., 1982. 191 p. (In Russ.).
  7. Petrova A.N. *Razgovory o slove [Conversations about the word]*. Moscow, Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr Publ., 2021. 316 p. (In Russ.).
  8. Prokopova N.L. Formirovanie kriteriev analiza obraztsov rechevogo iskusstva kak reprezentantov kul'tury [The forming of analysis criteria of the art speech models as representative items of culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 22/2, pp. 114-123. (In Russ.).
  9. Ruzavin G.I. *Metodologiya nauchnogo poznaniya [Methodology of scientific knowledge]*. Moscow, YuNITI-DANA Publ., 2012. 287 p. (In Russ.).
  10. *Filosofskiy slovar' [Philosophical Dictionary]*. Ed. I.T. Frolova. Moscow, Respublika Publ., 2001. 719 p. (In Russ.).

УДК 781.9

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-83-96

## СЕМАНТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ ДЖОАККИНО РОССИНИ

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

**Ивачева Дарина Андреевна**, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ), преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

Статья посвящена фортепианному наследию Джоаккино Россини. Внимание акцентируется на изучении инструментальных миниатюр композитора в ракурсе претворения театральных знаков, символов, атрибутов. Целью статьи является раскрытие роли театрального мышления Россини как одного из способов смыслообразования в его фортепианном творчестве. Материалом послужили некоторые фортепианные миниатюры из собрания камерных сочинений Россини «Грехи старости» (14 тетрадей), которые были написаны композитором во второй половине жизни, в 1857–1868 годах. Анализ произведений позволил выявить различные приемы на уровнях тематизма, формообразования, музыкального языка для конкретизации театральных проявлений в фортепианном творчестве композитора.

В процессе исследования было установлено, что театральное мышление Россини органично вписано в его фортепианное наследие в связи с тесной связью с собственным оперным творчеством, с косвенным влиянием эстетики романтизма (программность), ярким проявлением комического в музыке. Авторами сделаны выводы, что к собственно музыкальным принципам, способствующим актуализации театральности в фортепианной музыке Россини, можно отнести следующие: 1) активная работа композитора с жанровым началом тематизма в направлении его деформации для достижения комического эффекта; 2) стремление к максимально рельефной и даже гиперболизированной подаче музыкального материала; 3) игровое варьирование метроритмики и темпа как атрибутов театральности, изобретение авторских приемов работы с этими средствами музыкального языка; 4) использование прямых цитат из собственных опер. В ходе исследования авторы пришли к заключению, что Россини предвосхитил

композиторские принципы XX века, такие как монтаж, полистилистика, внедрение художественного слова, что также способствует проявлению театральности в его фортепианных миниатюрах.

**Ключевые слова:** Джоаккино Россини, театральность, фортепианная миниатюра, оперное творчество, программность, комическое, монтажность, полистилистика.

## SEMANTICS OF THEATRICALITY IN PIANO MINIATURES BY GIOACCHINO ROSSINI

*Sinelnikova Olga Vladimirovna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@narod.ru

*Ivacheva Darina Andreevna*, Postgraduate of Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation), Instructor of Department of Conducting and Academic Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

The article is devoted to the piano legacy of G. Rossini. Attention is focused on the study of the composer's instrumental miniatures from the perspective of the implementation of theatrical signs, symbols, attributes. The purpose of the article is to reveal the role of theatrical thinking in Russia as one of the ways of making sense in his piano work. The material was some piano miniatures from Rossini's collection of chamber works *Sins of Old Age* (14 notebooks), which was written by the composer in the second half of his life in 1857–1868. The analysis of the works made it possible to identify various techniques at the levels of thematism, form construction, musical language for the concretization of theatrical manifestations in the composer's piano work.

In the course of the research, it was found that Rossini's theatrical thinking is organically inscribed in his piano heritage due to the close connection with his own opera work, with the indirect influence of the aesthetics of romanticism, a vivid phenomenon of the comic in music. The authors conclude that the following can be attributed to the actual musical principles contributing to the actualization of theatricality in Rossini's piano music: 1) the active work of the composer with the genre beginning of thematism in the direction of its deformation to achieve a comic effect; 2) the desire to the maximum relief and even hyperbolized presentation of musical material; 3) game variation of metrorhythms and tempo as attributes of theatricality, the invention of the author's methods of working with these means of musical language; 4) the use of direct quotations from his own operas. In the course of the study, the authors concluded that Rossini anticipated the compositional principles of the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Gioacchino Rossini, theatricality, piano miniature, opera, programming, comic, montage, polystylistics.

Выдающийся композитор Джоаккино Россини, прежде всего, широко известен своими замечательными операми и их большим количеством (38), созданным за сравнительно небольшой срок его творческой жизни. Потрясающий талант Россини создавать с поразительной быстротой и легкостью красивые вокальные мелодии восхищал современников. Россини возродил и реформировал итальянскую оперу, задав ей направление дальнейшего развития, но неожиданно замолчал в главном своем жанре на пике славы, разочаровав своих многочисленных поклонников. Разумеется,

его творческое мышление априори театрально. Так или иначе, это сказалось в менее известных произведениях композитора других жанров, написанных им в последующие сорок лет жизни. Среди них в творческом наследии Россини осталось большое собрание камерных сочинений под названием «Грехи старости» (14 тетрадей), созданных во второй половине жизни (с 1857 по 1868 год). Оно включало в себя вокальные и инструментальные произведения, предназначенные для различных составов исполнителей, в том числе и фортепианные миниатюры. Их количе-

ство, по данным разных источников, колеблется от 150 до 240.

Фортепианное наследие Россини побуждает исследователей его творчества размышлять над вопросами, ответы на которые не лежат на поверхности. Почему же большая часть сочинений композитора в жанрах неоперной музыки, в том числе и фортепианные пьесы, осталась малоизвестной? Как оценивают его фортепианное творчество с точки зрения пианизма профессионалы? Например, пианист и музыковед Я. Мильштейн полагает, что великому мастеру оперного жанра в фортепианной области не хватало профессиональных знаний. Как же так? Ведь из биографических сведений о композиторе известно, что Россини был очень хорошим пианистом, а современники даже считали его непревзойденным аккомпаниатором. В своей вступительной статье к сборнику фортепианных пьес Россини Мильштейн, ссылаясь на высказывания композитора, называвшего свои творения «безделушками», «пустячками» (Lesriens), указывал на отсутствие в альбомах крупных форм (кроме вариаций) и на простую, однообразную и даже «примитивную» фактуру, на которой «лежит печать бытового музицирования» [6, с. 4]. Однако Мильштейн справедливо замечает, что в этих миниатюрах есть качества, которых *«порой не хватает многим произведениям, вышедшим из-под пера мастеров пианизма: мелодическое богатство, естественность развития, легкость, сердечность выражения, непринужденная, уютная атмосфера»* [6, с. 5]. Добавим, что есть среди фортепианных сочинений Россини и примеры рондо.

Общеизвестно, что Россини отличался острым умом и безграничным чувством юмора. Это была наиважнейшая черта его характера. Когда она покидала творца в периоды тяжелых болезней, казалось, что сама жизнь уходит от него. Поэтому и музыка Россини, несомненно, охвачена остроумием своего создателя. Цикл «Грехи старости» не является исключением, а, скорее, наоборот, юмор здесь проявляется еще ярче. Это *«множество прелестных и остроумных фортепианных миниатюр»* [2, с. 93] вобрало в себя всю палитру искрящегося веселья композитора.

Комическое тесно связано с представлением, с театральностью, ведь любая его форма, будь то шутка, пародия, ирония, сарказм, никогда не пере-

живается рассказчиком, а выставляется напоказ. Наделение произведения комическими характеристиками происходит с помощью интрамузыкальных выразительных средств, таких как тембр, жанр, характер и тип мелодического движения, лад, фактура. Все это служит для общей задачи воплощения конкретного в музыке. Надо сказать, что конкретизация музыкального языка априори связана с театральностью, вне зависимости от того, каким образом она проявляется: будь то претворение комического или воплощение элементов театрального через тематический, формообразующий, драматургический уровни.

Фортепианное творчество Россини пронизано театральностью. При этом наблюдаются разные механизмы и уровни ее проникновения в фортепианный текст. В первую очередь нужно остановиться на внешней стороне музыки композитора, а именно на оригинальной, порой даже эксцентричной программности. Названия миниатюр Россини кажутся нелепыми, на первый взгляд бессмысленными по отношению к музыкальному содержанию произведений. Однако композитор озаглавливал свои фортепианные экзерсисы именно таким образом неслучайно. Он, как «последний из классиков» [2, с. 92], жил и творил в период расцвета эпохи романтизма. Это было время больших обновлений, которые противоречили объективности музыкальных образов классицизма и сосредоточили свое внимание на внутреннем мире личности человека, на его субъективных переживаниях. Последовавшие за этими идеями инновации в области музыкального языка не всегда приветствовались композитором и, в силу его веселого, легкого характера, были даже им осмеяны.

Претворение комического на уровне программности фортепианных сочинений Россини можно условно классифицировать по нескольким тематическим группам:

1) пьесы, наделенные сюжетной программностью, в которых юмористическое содержание раскрывается по мере развития предполагаемого действия или маленькой сценки: «Маленькая увеселительная поездка», «Марш и воспоминание о последней поездке», «Похороны на карнавале», «Чистокровная тарантелла с мимом проходящей процессией»;

2) произведения, в названиях которых изначально заложено комическое содержание:

«Мелодия-шутка для правой руки», «Шуточная прелюдия», «Еще немного шутки»;

3) программное название намеренно нелепого, нескладного характера по отношению к фортепианному произведению: «Фух, горох!», «Ласки для моей жены», «Романтические отбивные», «Моя утренняя гигиеническая прелюдия», «Размашистая гимнастика»;

4) программность обобщенно-несюжетная, но с яркими оригинальными эпитетами, не применяемыми традиционно к фортепианным жанрам: «Наивная прелюдия с вариациями», «Безобидный экспромт», «Мучительный вальс», «Безвредная прелюдия», «Претенциозная прелюдия», «Конвульсивная прелюдия», «Якобы драматическая прелюдия», «Астматический этюд»;

5) программность обобщенно-несюжетная с эпитетами, вступающими в смысловое противоречие с жанровым знаком, наделяющими его приметами абсурдности: «Антитанцевальный вальс», «Хромой вальс», «Неправильная полька-мазурка»;

6) фортепианные миниатюры, в названиях которых нет ничего необычного, но есть внутри-музыкальные проявления комического: «Маленький каприз в стиле Оффенбаха», «Глубокий сон и внезапное пробуждение».

Большой пласт фортепианных произведений Россини составляют миниатюры с несюжетной программностью. Сочинения, объединенные под общим названием «Грехи старости», создавались композитором в 50–60-е годы XIX века. К этому времени некоторые композиторы, всецело принадлежащие веяниям романтизма, уже закончили свой жизненный и творческий путь: Шопен – в 1849 году, Шуман – в 1856-м. Россини был отлично знаком с искусством этих мастеров фортепиано, знал творчество композиторов и пианистов-виртуозов того времени: Ф. Листа, К. Черни, И. Гуммеля, С. Тальберга, И. Мошелеса. Возникшие в воображении Россини вариации, прелюдии, экспромты, вальсы, польки, этюды, обогащенные причудливыми эпитетами, возможно, были шутивными ответами этим композиторам. Непривычная несовместимость их жанров с программными характеристиками автора уже на внешнем уровне воспринимается как нечто смешное: «Похороны на карнавале», «Романтические отбивные», «Орехи. Моей дорогой Нини. Любов-

ные мысли к моей собаке». Россини пародирует и намеренно переворачивает смысл известных жанров и их национальные истоки: у него если вальс, то мучительный, мрачный, антитанцевальный или даже хромой; если экспромт, то невинный и тарантеллизированный; если прелюдия, то причудливая, претенциозная и мавританская; если полька и хорал, то почему-то китайские.

Особенно близки и любимы композитором медицинская и гастрономическая темы, отразившиеся в его фортепианных «пустячках»: «Астматический этюд», «Маленький вальс “Касторка”», Тема с вариациями «Анчоусы», Интродукция, тема и вариации «Корнишонь», пьесы «Редиска», «Миндаль», «Виноград», «Сухие фиги». Уже сами названия, такие как «Размашистая гимнастика», «Моя утренняя гигиеническая прелюдия», «Конвульсивная прелюдия», «Романтические отбивные», предвосхищают маленькие забавные и остроумные представления. Невероятное жизнелюбие и оптимизм Россини проявлялись во всем: и в творчестве, и в любви, и в еде.

А что касается программности, уводящей к «медицинским» ассоциациям, то они не столько погружают в некие болезненные состояния человека («Астматический этюд» и «Конвульсивная прелюдия»), сколько символизируют некоторое нездоровье современных Россини тенденций в области исполнительства. Многочисленные фортепианные миниатюры воплощали отношение композитора к этим романтическим тенденциям, над которым, судя по письмам, он частенько размышлял. Ведь XIX век привнес искусство виртуозности, которая, порой, как известно, была лишь причудливой «мишурой» без глубинного внутреннего содержания. А. Фраккароли приводит ироничные слова Россини, описывая в своей биографической повести визит к нему на виллу знаменитого в то время пианиста-виртуоза и композитора И. Мошелеса: «*Современные пианисты пугают. Они садятся за рояль с таким видом, словно идут на приступ, и играют с таким порывом, что кажется, будто стремятся уничтожить не только рояль, но и стул, на котором сидят*» [7, с. 330].

Обратимся к некоторым интересным примерам фортепианного наследия Россини. Уникальное для XIX столетия произведение Россини «Маленькая увеселительная поездка», возможно,

одно из первых, где использованы имитация механического движения поезда и художественное слово исполнителя. Эти находки впоследствии приобрели большое распространение в музыке XX века. Известны произведения композиторов, где использованы приемы подражания работе разных механических конструкций, оборудований, станков, транспорта, особенно в рамках музыкального урбанизма и конструктивизма 1920–1930-х годов: «Пасифик 231» (Симфоническое движение № 1), «Парк аттракционов» для Парижской выставки А. Онеггера, «Завод» А. Мосолова, «Рельсы» В. Дешеева, Симфонический плакат «Завод» Вс. Задерацкого, «Симфония гудков» А. Аврамова. Позднее такого рода изобразительность стала близка минималистам в связи с репетитивной техникой: Дж. Адамс «Краткая поездка в быстрой машине», С. Райх *Different rains*, П. Карманов *Different rains*. Однако все эти примеры из XX века.

Внедрение художественного слова приобрело большой размах в идейно-содержательном параметре музыкального искусства второго авангарда, а затем постмодерна. Примеров использования художественного текста и комментариев исполнителя в современной инструментальной музыке достаточно: Симфония Л. Берио, «Голос» Т. Такемицу, пьесы «Космические голоса», «Приведение-ноктюрн: друидам Стоунхенджа», «Призрак гондольера» из цикла «Макрокосмос» Дж. Крама, Хеня Л. Андриссена, Струнный квартет Н. Корндорфа, «Сад радости и печали» С. Губайдулиной, «Отзвуки ушедшего дня» В. Тарнопольского и др. Играя свои партии, исполнители, по замыслам композиторов, могут рассказывать, петь, читать стихи, комментировать музыкальное содержание произведения, конкретизируя его смысл. Но, как видно, свое зарождение данное явление получило в невинных музыкальных зарисовках Россини, который предвосхитил эту тенденцию в творчестве композиторов XX века.

В подзаголовке *Comique-Imitatif* («Комико-имитативная») к пьесе «Маленькая увеселительная поездка» автором декларируется комический ее характер. Пианист разыгрывает перед слушателем смешную сценку, начиная с того, что он сам объявляет название произведения, а далее делает краткие словесные комментарии к событийному ряду, который призвана изобразить музыка. Все ремарки тщательно выписаны композитором

в нотном тексте. Здесь Россини выступает автором не только музыки, но и сценария, режиссируя происходящее действие по ходу движения поезда. Каждой словесной ремарке соответствует свое музыкальное оформление, которое при возникновении нового комментария непременно меняется. Поэтому событийное развитие можно отслеживать по линии вставок художественного слова.

По смысловым и содержательным параметрам сюжетной программности пьесе можно разделить на пять частей, маркированных темповыми обозначениями и программными комментариями, которые образуют свободно организованную контрастно-составную форму из пяти частей с кодой (см. Приложение, схема 1). Игровая последовательность программного замысла такова. Первая часть (*Allegretto*): начало пути, первая поездка – движение поезда до станции. Вторая часть (*Andante*): остановка поезда и описание событий на станции. Третья часть (*I Tempo*): дальнейшее движение поезда и его крушение. Четвертая часть (*Largo*): траурный марш. Пятая часть (*Allegro vivace*): скорбь наследников по якобы погибшим в железнодорожной катастрофе пассажирам. Вторая с третьей и третья с четвертой части соединены модулирующими ходообразными построениями, переключающими действие с одной сцены на другую.

Начало первой части – вступление к трехчастной форме – сопровождается комментарием *Cloche d'Appel* («Звонят в колокол») (см. Приложение, пример 1). А в музыке – репетиции на ноте соль с пунктирным ритмом имитируют вокзальный колокольчик. Последующая ремарка *Montee en Wagon* («Садятся в вагон») конкретизируется фигурациями шестнадцатых на стакато, изображающих суету и поспешность пассажиров, размещающихся в вагоне.

Вступление основной темы движущегося поезда сопровождается словами *En avant la machine* («Поезд отправляется в путь»). Фортепианная фактура начинает имитировать нарастание скорости поезда. Грохот и раскручивание механизмов колес изображены в партии левой руки в трехдольной пульсации, которая сначала заполняется лишь на первую долю, затем на первые две, и только через 6 тактов образуются три равные доли. С 12-го такта появляется мелодическое образование, утяжеляющее первую долю и дополняющее картину движущегося поезда.

Из него вырастает полетная незатейливая мелодия в До-мажоре, изображающая приподнятое радостное настроение путешественников. Простота интонационного движения по звукам основных трезвучий на гармоническом обороте T-D-T-S-T, угловатая мелодия с минимальным количеством альтераций, чередующая «приседания» в синкопе на звуки *e* и *as*, представляются несколько карикатурными. Задержание звука *as* и несоответствие его доминантовой гармонии в аккомпанементе придает еще большую нелепость этой легкомысленной теме (см. Приложение, пример 2).

Неожиданная трель на *sff* сопровождается ремаркой *Sifflet satanique* («Дьявольский свисток»). Затем в сокращенной варьированной репризе музыка движущегося поезда постепенно угасает, изображая торможение, разряжаясь пустыми тактами в партии правой руки, а партия левой – «тормозит» за счет плавного убывания активных долей. Ремарка *Douce melodie du Flein* («Сладкая мелодия тормоза») ознаменована нисходящим движением по хроматической гамме с динамической линией от *ppp* до *sff* и последующим замиранием в *pp* (см. Приложение, пример 3).

Первая часть заканчивается комментарием *Arrivee a la Gare* («Прибытие на станцию»). Отдельного внимания заслуживают ремарки «Дьявольский свисток» и «Сладкая мелодия тормоза». Первая из них своим зловещим эпитетом усиливает эффект неприятного, резкого звучания свиста, имитированного трелью. Второй же несет в себе парадоксальную смысловую несочетаемость, являясь оксюмороном, обостряет комичность ситуации.

Второй небольшой раздел в миниатюрной трехчастной форме посвящен событиям на станции и озаглавлен ремаркой *Les Lions Pariiens offrant la main aux Biches pour descendre du Wagon* («Парижские львы предлагают свою руку ланям, чтобы сойти с вагона»). Грациозное *Andante* полифонического склада обрисовывает эту литературно наполненную аллегию. Изящные «лани» выходят из вагона (партия правой руки), «парижские львы» вторят им (партия левой руки), галантно вступая со слабой доли такта (см. Приложение, пример 4).

Темпо I возвращает слушателя в *Suite du Voyage* («Продолжение путешествия»). После одного пустого такта, излюбленного приема Росси-

ни, в данном случае гиперболизированно отграничивающего разные разделы, вновь возвращается эпизод движущегося «веселого» поезда, который внезапно прерывается ремаркой *Terrible deraillement du convoi* («Ужасное крушение транспорта»). Зловещий уменьшенный септаккорд на *ff* после двух тактов начинает восходящее движение по полутонам. Далее появляется *Premier Blesse* («Первый раненый») – *fis* и *Second Blesse* («Второй раненый») – *dis*, впоследствии энгармонически замененный на *es*. Два «персонажа» («раненые») отграничены не только отдельно закрепленными за собой звуками, но и определенными регистрами: первый неизменно звучит во второй октаве, второй – в первой (см. Приложение, пример 5).

Небольшой ходообразный раздел *Lento* изображает театральное «умирание» двух персонажей, которых ждет совершенно диаметрально противоположное будущее в потустороннем мире. *Premier mort en Paradis* – «Первый умерший в раю», а *Second mort en Enfer* – «Второй умерший в аду». Восшествие в рай мелодически ознаменовано восходящим движением, а погружение в ад – нисходящей фигурацией (см. Приложение, пример 6). Так, последние вздохи восьмыми на стаккато «Первого», гипертрофированно доведенные до *f*, разрешаются на полутон вверх: *fis* переходит в *g*. Все это – на фоне эллиптической последовательности доминантсептаккордов разных тональностей (G-E-Des). А далее каденция: процесс восхождения изображен арпеджированным триольным движением вверх по кадансовому квартсекстаккорду минора, у «Второго» же *es* спускается в *d*, а разложенный на ниспадающие тридцать вторые доминантсептаккорд к до мажору знаменует сошествие персонажа в ад (между  $K_{6/4}$  и  $D_7$  помещен для обострения тяготения альтерированный  $DDVII_7$  с пониженной терцией). Сцена «перемещения» двух пассажиров поезда в иной мир выглядит как кадры замедленной съемки, либо как типичная оперная «вампика» – шаблонная сцена, где вся ситуация соответствует театральным штампам. Нелогичность гармонических оборотов подчеркивает неестественность происходящего.

Четвертый раздел *Chant funebre* («Похоронная песня») в темпе *Largo* с ровным двухдольным движением, пройдя тональную неустойчивость, благоговейно возносит *Amen* («Аминь») на ут-

верждающем аккорде до мажора. Абсурдность и комичность ситуации усиливает ремарка *On ne m'y attrapera pas!* («Меня на этом не поведешь»), за которой следует пятая часть *Douleur aigue des heritiers* («Острая боль наследников»). Парадоксальность данного раздела заключается в диаметральной противоположности смыслов словесного комментария и музыкального оформления. Словесная фраза «Острая боль наследников» заставляет ожидать трагическую минорную музыку, написанную в ровном метре, без ритмических излишеств. Но изумленному слушателю представляется совершенно иная тема: блестящий «круговоротный» вальс, переходящий в коду, где через гармонии третьей и шестой низкой ступеней водворяется солнечный до мажор. После такого веселого финала уже не удивляет резюмирующий комментарий автора к последним тактам пьесы *Tout ceci est plus que naïf c'est vrai* («Все это более чем наивно, но это правда»).

В данном случае использован прием музыкального гротеска. Как указывает Т. Курышева, основной его характерной чертой является «парадоксальность, столкновение противоречивых начал» [5, с. 144]. Действительно, пятый раздел содержит яркое противоречие между словесным и музыкальным содержанием. Но подобную антиномичность можно наблюдать и в пьесе в целом. Само полное название «Маленькая увеселительная поездка. Комическая имитация» (или «Паровозик комико-имитативного настроения»), как вариант перевода) не настраивает слушателя на ожидание драмы, связанной с крушением и гибелью. Несоответствие слова и музыки усиливается имманентными средствами музыкального языка, внезапно переключающими эмоциональное состояние, подчеркивающими несерьезность, юмористичность происходящего: примитивизация мелодии движущегося поезда, резкая смена диатоники на хроматику, тональной устойчивости построений на неустойчивые, моменты расогласования мелодии с ее гармонизацией, неожиданные паузы, нарушающие равномерность метроритма, иллюстрирующие работу механизмов, гипертрофированные интонации вздохов, символизирующие умирающих пассажиров. Все свидетельствует о том, что это всего лишь игра, инструментальный театр, который пока не предполагает движение исполнителей по сцене, но Рос-

сини на столетие раньше вплотную приблизился к этому новому жанру-форме, возникшему во второй половине XX века.

Можно привести множество примеров фортепианных миниатюр Россини, где проявляются черты театральности – они высвечиваются на разных уровнях композиции. Но невозможно пройти мимо сочинения, которое является будто бы кратким конспектом оперного творчества Россини. Фортепианная пьеса «Марш и воспоминания о последней поездке» доказывает прямую театральную связь оперного и камерно-инструментального творчества композитора путем цитирования тематизма восьми самых известных его опер: «Танкред», «Золушка», «Дева с озера», «Семирамида», «Граф Ори», «Вильгельм Телль», «Отелло», «Севильский цирюльник». Для того чтобы не вводить в заблуждение слушателя, Россини сопровождает появление каждой темы названием оперы.

Можно сказать, что в этой пьесе Россини «заглядывает» в XX век, предвосхищая не только сам прием полистилистики, но и способы преподнесения цитатного материала монтажным способом. Есть всего лишь одно отличие с полистилистикой современной музыки: весь использованный тематизм является авторским и стилистических контрастов не обнаруживает. Кроме этого, маэстро изобличает собственное присутствие ироническим обозначением *Mon Portrait* по завершении череды оперных мелодий, якобы для подтверждения своего авторства.

Перед слушателем разворачивается целая панорама оперных образов, каждый из которых персонифицирован одной краткой темой (от 5 до 8 тактов), но такой, которая была популярна у современников и легко узнаваема слушателями. Кто же не знал каватину Танкреда *Di tanti palpiti...* («За все тревоги...») из оперы «Танкред», ставшую символом героической борьбы страны за свою свободу. А опера «Золушка» в свое время едва уступала по популярности «Севильскому цирюльнику» и «Вильгельму Теллю», несмотря на ее провал на премьере. Да и сегодня – это одно из самых репертуарных произведений, идущее во многих оперных театрах мира. В фортепианной пьесе используется грациозная тема Рондо Анжелины (Золушки) из второго действия. Две самые известные оперы Россини тоже присутствуют

в этом карнавале быстро меняющихся образов: «Севильский цирюльник» – в виде лирической темы Квинтета *Вуонасера* из второго действия, а последнее оперное творение Россини «Вильгельм Телль» – в виде головокружительной темы галопа из увертюры. Менее популярна опера-*seria* «Семирамида», но главная партия ее яркой увертюры на слуху у многих.

Все многообразие оперных образов облекается в форму многотемного четного рондо, рефреном которого служит траурный марш в *as-moll* – *As-dur*. Ему контрастируют преимущественно мажорные эпизодические темы (за исключением мелодии из «Отелло»), вызывающие ассоциации с какой-либо оперой (см. Приложение, схема 2). В экспозиционном проведении рефрена его структура сложная трехчастная с крайними разделами в простой трехчастной форме с сокращенной и варьированной репризой. Рефрен экспонирует целых три маршевые темы. Первая тема *as-moll*, с которой начинается пьеса, пожалуй, более всего соответствует жанру похоронного марша, за исключением неквадратности периода, которая несколько нарушает картину мерного шествия: минорный лад, пунктирный ритм, медленный темп (*Andantino mosso*), скорбные ниспадающие окончания фраз (см. Приложение, пример 7).

Вторая тема местной середины (10–19 тт.) в одноименном мажоре еще больше искажает эту размеренность за счет неожиданных синкоп, смещающих ударные доли. Третья тема *As-dur*, представленная в трио и маркированная словом *frappons* (с фр. – ударять, бить, чеканить), звучит необычно для жанра марша (см. Приложение, пример 8) в прикладном его значении. Ее головной мотив задает странное «прихрамывающее» движение благодаря ритмическому контрасту в оформлении такта: сильная доля мелко дробится (первая восьмая – на шестнадцатые, вторая – пауза), вторая доля замирает в тишине, а на относительно сильное время приходится тяжелая опора в виде длинного звучания аккорда (половинная длительность). При этом сильная и относительно сильная доли наделяются противоречивой динамикой (*sf* – на первую и *ppp* – на третью).

Реприза окончательно деформирует жанр траурного марша, поскольку основная тема всту-

пает в ином фактурном облике – полифоническом, что полностью размывает метроритмическую чеканность шествия. Только местная середина сохраняет первоначальный облик. Все дальнейшие проведения рефрена сильно сокращены и лишены каденций: маршеобразная мелодия обрывается неожиданными появлениями автоцитат. В качестве рефрена фигурирует то одна, то другая, то третья темы марша.

Одного только появления тем из восьми опер достаточно, чтобы погрузиться в мир россиневского театра. Но такой карнавальностью своих оперных персонажей из разных сословий и классов, из исторических и сказочных сюжетов маэстро не ограничивается. Тематические контрасты здесь обостряются многократно при помощи монтажного принципа формообразования, что еще больше актуализирует театральное начало (см. Приложение, примеры 9, 10). Ни одна цитированная тема не доводится даже до каденции – каждая из них внезапно прекращает свое звучание, недоговаривает фразу и замирает в глубокой паузе, после чего возобновляется причудливое шествие этих «персонажей», в конце которого стоит пометка *Requiem*. В этой необычной фортепианной пьесе, названной «Марш и воспоминания о последней поездке», Россини будто прощается со своими любимыми героями и с жанром оперы. А сопоставление тем способом короткого монтажа призывает слушателей, соединяя кадры-эпизоды, проводить ассоциативные связи между героями и вспоминать их амплуа.

XIX столетие дало толчок для развития новых, порой прямо противоположных предыдущим эпохам тенденций. В частности, впервые искусство индивидуализировалось, стало носить национальный характер. Это в значительной мере обогатило его, дало возможность вступить на неизведанное до той поры поле деятельности. Разумеется, романтическая эстетика повлияла на особенности претворения театральности в музыкальном искусстве. Прежде всего, линию театральности развивали композиторы, чье музыкальное мышление отличалось особой рельефностью, конкретностью, яркой образностью. И даже свой жизненный путь они олицетворяли как некое сценическое действие. В фортепианной музыке к таковым можно отнести Ф. Листа, С. Гальберга, Р. Шумана.

Джоаккино Россини стоит несколько особняком по отношению к перечисленным выше композиторам. Ведь являясь по времени своей жизни представителем эпохи романтизма, он не принимал того, что было чуждо его ясному и стройному мироощущению. Однако нельзя отрицать и того, что Россини, особенно в свой поздний неоперный период творчества, многое воспринял от романтизма, и в первую очередь это программность фортепианной музыки, которую он считал некой забавой. Отдельное влияние на его фортепианные работы оказал и «брильянтовый» стиль пианизма его современников – несмотря на ироничное отношение к этому стилю пьесы Россини не лишены виртуозности и далеко не так просты с точки зрения фортепианной техники. Огромное количество фортепианных миниатюр стали рефлексиями композитора на стремительно меняющееся время. В сфере оперного творчества Россини по преимуществу оставался «последним классиком», как он сам себя называл, не испытывая симпатий к реформаторской деятельности Вагнера и к «большой французской опере» Мейербергера, и как, собственно, видят его музыкальный театр многие авторитетные исследователи (см. [4, с. 360; 8]). Иначе обстояло дело в области камерно-инструментальной музыки, где «божественный маэстро» итальянской оперы разработал ряд новых приемов, связанных в первую очередь с конкретизацией ее музыкального содержания путем наполнения театральной атрибутикой и пародированием стилевых клише романтизма.

Выявляя приемы театральности, можно отметить присутствие немusикальней и собственно музыкальней театральной атрибутики.

Главным немusикальней фактором здесь, несомненно, становится программность, которая разнообразно трактована у Россини как в ее обобщенном варианте, концентрированном в названиях, так и в последовательно-сюжетной разновидности, где слушатели наблюдают за развитием событий, прописанных рукой автора. В обоих случаях немusикальней началом театрализации фортепианной миниатюры выступает слово, которое приобретает большое значение. В пьесах, подразумевающих сюжет, словесный текст внедряется в исполнительский процесс в виде комментариев происходящего на «сцене» («Маленькая увеселительная поездка», «Марш

и воспоминания о последней поездке»). Однако и в случае, когда лишь одно название направляет движение мысли слушателя, оно говорит о многом, благодаря своей длине («Чистокровная тарантелла с мимо проходящей процессией», «Прогулка из Пасси в Курбува, которую следует совершать (гомеопатически и по-пезарски) по всем каналам хроматической гаммы») либо лаконично обобщенным деталям («Венецианская лагуна в конце 1861 года», «Похороны на карнавале», «Глубокий сон и внезапное пробуждение», «Ласки для моей жены», «Итальянская невинность – французская открытость»).

К собственно музыкальным принципам, способствующим на разных уровнях музыкальней формы и музыкальней языка актуализации театральности в фортепианной музыке Россини, можно отнести следующие:

1. Активная работа композитора с жанровым началом тематизма в направлении его деформации для достижения комического эффекта. Ироничный подход к жанру и даже пародия на него часто декларируются в самом названии («Хромой вальс», «Неправильная полька-мазурка» и др.). Иногда деформация жанра происходит по мере развития музыкальней материала произведения.

2. На уровне формообразования Россини стремится к максимально рельефной, яркой подаче музыкальней материала. Для этого он использует на гранях разделов сильные темповые, фактурные, динамические контрасты, применяя форте-фортиссимо и пиано-пианиссимо высокой плотности, нехарактерные для своей эпохи (*ffff*, *pppp*), индивидуализируя систему обозначения нюансов итальянской и французской терминологией (усиление значений: *moderatissimo*, *marcatissimo*, *staccatissimo*, *legatissimo*). Кроме традиционных средств, усиливающих контрасты, Россини внедряет совершенно нетипичный для XIX века формообразующий принцип, такой как монтаж, предвосхищая распространение этого явления в музыке XX столетия.

3. На уровне тематизма театрализация фортепианней миниатюр Россини связана с использованием прямых автоцитат из собственных опер. Но и вне цитирования темы пьес выделяются яркой жанровостью, вокальней природой мелодии, что вызывает ассоциации с персонажами его опер. В собрании «Грехи старости» тоже имеются

легкие, игривые, танцевальные мелодии, будто предназначенные для сопрано; репетиции, напоминающие комические скороговорки баса-буффо; декламационные фразы, подобные речитативам *secco*; блестящие виртуозные темы, навеянные яркими оперными увертюрами. В итоге тематизм фортепианных пьес Россини восходит к характеристикам типовых амплуа буффонных героев: комический старик, молоденькая грациозная служанка, ловкий и сообразительный тенор-любовник.

4. С точки зрения музыкально-языковых атрибутов театральности важное значение имеет метроритм и темп. И здесь великий мастер оперного жанра, освободившись от текста, предается изысканной игре, вводя резкие синкопы, смещая акценты и слушая тишину пауз. Кроме того, в своих фортепианных пьесах Россини воспроизводит те же индивидуальные стилистические при-

емы, которые применяет в операх и в увертюрах. Это его таинственные *ritenuto* в ожидании выхода нового персонажа или смены декораций, это его излюбленные крещендо, сопровождавшиеся ускорением темпа в финалах арий, ансамблей и сцен.

Интересно, что театральная природа фортепианного творчества Россини нашла прямое подтверждение и реализацию в начале XX века. Его произведения вызвали интерес и легли в основу «реставраторского» спектакля, организованного Сергеем Дягилевым (см. [1, с. 403]), музыка которого была написана Отторино Респиги, а хореография поставлена Леонидом Мясным. Премьера состоялась 5 июня 1919 года в театре Альгамбра (Лондон). Это был одноактный балет «Волшебная лавка», в котором использовались пьесы из двенадцатого сборника «Грехи старости» – «Несколько мелочей для альбома» (см. [3, с. 108]).

#### Литература

1. Брезгин О. П. Сергей Дягилев. – М.: Молодая гвардия, 2016. – 640 с.
2. Бронфин Е. Ф. Дж. Россини. – Л.: Музыка, 1986. – 96 с.
3. Колпецкая О. Ю., Спиридонова Н. С. «Реставраторский» спектакль Л. Мясина – О. Респиги «Лавка чудес» на музыку Дж. Россини [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2019. – № 5. – URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=31031](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31031) (дата обращения: 13.02.2022).
4. Конен В. Д. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1974. – 376 с.
5. Курышева Т. А. Театральность и музыка. – М.: Сов. композитор, 1984. – 200 с.
6. Мильштейн Я. И. Джоаккино Россини и его фортепианное творчество // Избранные пьесы. – М.: Музыка, 1969. – С. 3–7.
7. Фраккароли А. Россини. – М.: АРМАДА, 1998. – 410 с.
8. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец XVII – первая половина XIX века. Очерки. – М.: Гос. муз. издат., 1962. – 368 с.

#### References

1. Brezgin O.P. *Sergey Dyagilev [Sergei Diaghilev]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2016. 640 p. (In Russ.).
2. Bronfin E.F. *Dzh. Rossini [G. Rossini]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1986. 96 p. (In Russ.).
3. Kolpetskaya O.Yu., Spiridonova N.S. “Restavratorskiy” spektakl’ L. Myasina – O. Respighi “Lavka chudes” na muzyku Dzh. Rossini [“Restoration” performance by L. Massine – O. Respighi “Shop of Miracles” to the music of G. Rossini]. *Chelovek i kultura [Man and culture]*, 2019, no. 5. (In Russ.). Available at: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=31031](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31031) (accessed 13.02.2022).
4. Konen V.D. *Teatr i simfoniya [Theater and symphony]*. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 376 p. (In Russ.).
5. Kuryшева T.A. *Teatral’nost’ i muzyka [Theatricality and music]*. Moscow, Sov. kompozitor Publ., 1984. 200 p. (In Russ.).
6. Milshiteyn Ya.I. *Dzhoakkino Rossini i ego fortepiannoe tvorchestvo [Gioacchino Rossini and his piano work]. Izbrannye p’esy [Selected plays]*. Moscow, Muzyka Publ., 1969, pp. 3-7. (In Russ.).
7. Frakkaroli A. *Rossini [Rossini]*. Moscow, ARMADA Publ., 1998. 410 p. (In Russ.).
8. Khokhlovkina A.A. *Zapadnoevropeyskaya opera. Konets XVII – pervaya polovina XIX veka. Oчерки [Western European opera. Late 17th – first half of the 19th century. Essays]*. Moscow, Gos. muz. izdat. Publ., 1962. 368 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1

A	B	ход	A <sub>1</sub>	ход	C	D	Coda
Вст.+a+b+a <sub>1</sub>	a+b+a <sub>1</sub>		Вст.+a+b+a <sub>1</sub>		a+b+a <sub>1</sub>	a+b+a <sub>1</sub>	
Allegretto	Andante		Tempo I	Lento	Largo	Allegro vivace	
C-dur	F-dur		C-dur	c-moll	C-dur	C-dur-As-dur-E-dur-C-dur	C-dur
1–185	186–209	210–214	215–362	363–376	377–409	410–509	510–535

Схема 2

P	Э <sub>1</sub>	P	Э <sub>2</sub>	P	Э <sub>3</sub>	P	Э <sub>4</sub>	P	Э <sub>5</sub>	Э <sub>6</sub>	P	Э <sub>7</sub>	Э <sub>8</sub>	P	Э <sub>9</sub>	P
A	B	A <sub>1</sub>	C	A <sub>2</sub>	D	A <sub>3</sub>	E	A <sub>4</sub>	F	G	A <sub>5</sub>	H	I	A <sub>6</sub>	J	A <sub>7</sub>
	«Танкред»		«Золушка»		«Дева с озера»		«Семирамида»		«Граф Ори»	«Вильгельм Тель»		«Отелло»	«Севильский цирюльник»		«Мой портрет»	
As	As	As	Ces	As	Fes	as	Des	f	F	F	c	c	As	as	As	as
1–62	63–69	70–77	78–83	84–91	92–96	97–106	107–113	114–120	121–128	129–133	134–141	142–149	150–158	159–167	168–175	176–196
т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.	т.т.

Пример 1

6. *(Cloche d'Appel)*  
Allegretto

*Ped. tenuto*

*(Montée en Wagon)*  
*pp*  
*senza ped.*

Пример 2

Musical score for Example 2, featuring a piano part with a melodic flourish and a bass line. The piano part begins with a series of sixteenth notes, followed by a more melodic line. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The score includes a measure number '806'.

Пример 3

Musical score for Example 3, divided into two sections. The first section, '(Douce mélodie du Frein)', features a piano part with a melodic line and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *ppp* and *cresc.*. The second section, '(Arrivée à la Gare)', continues the bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *sf*, *smorzando*, *p*, and *pp*. Measure numbers 175, 180, and 185 are indicated.

Пример 4

Musical score for Example 4, titled '(Les Lions Parisiens offrant la main aux Biches pour descendre du Wagon) Andante'. The score is in 3/4 time and features a piano part with a melodic line and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp*. Measure numbers 190 and 195 are indicated.

Musical score for Example 5, measures 365-380. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a series of chords and moving lines, while the left hand has a steady bass line. The score is divided into two systems. The first system covers measures 365-370, and the second system covers measures 370-380. The second system is marked with a fermata over measure 370 and includes the instruction *Recitativo* and *(Premier Blessé)*. The score ends with a fermata over measure 380 and the instruction *(Second Blessé)*.

Musical score for Example 6, measures 870-875. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a series of chords and moving lines, while the left hand has a steady bass line. The score is divided into two systems. The first system covers measures 870-872, and the second system covers measures 872-875. The first system is marked with *Adagio* and *ppp*. The second system is marked with *pp* and *veloce*. The score is divided into two sections: *(Premier mort en Paradis)* and *(Second mort en Enfer)*. The score ends with a fermata over measure 875 and the instruction *pp*.

Musical score for Example 7, measures 10-15. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a series of chords and moving lines, while the left hand has a steady bass line. The score is divided into two systems. The first system covers measures 10-12, and the second system covers measures 12-15. The first system is marked with *Andantino mosso* and *p*. The second system is marked with *cresc.* and *stacc.*. The score ends with a fermata over measure 15.

Пример 8

Musical score for Example 8, featuring piano and forte dynamics. The score is in a key with two flats and a 2/4 time signature. It includes markings for *(frappons)*, *N. B.*, and *PPP*. The piece concludes with a fermata over a final chord.

Пример 9

Musical score for Example 9, titled *(Tancredi)*. The tempo is marked *[Moderato 2/4]* with a note *d = d*. The score features a series of chords and melodic lines in both staves.

Musical score for Example 9, titled *[Tempo della Marcia]*. The tempo is marked *[Tempo della Marcia]*. The score includes an *(encore)* section with *PPP* dynamics. The piece concludes with a fermata over a final chord.

Пример 10

Musical score for Example 10, titled *(G. Tell)*. The tempo is marked *[Allegro vivace 2/4]*. The score features a series of chords and melodic lines in both staves, with a *pp* dynamic marking.

Musical score for Example 10, titled *[Rit. - - al Mend]*. The tempo is marked *[Rit. - - al Mend]*. The score features a series of chords and melodic lines in both staves, with a *pp* dynamic marking.

УДК 78.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-97-102

## КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ФОРТЕПИАННОГО МЫШЛЕНИЯ БЕЛЫ БАРТОКА НА ПРИМЕРЕ «ДЕМОНИЧЕСКОГО» СКЕРЦО ALLEGRO BARBARO

*Ли Цзыи*, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: Liziyi19950624@163.com

*Назарова Елена Олеговна*, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: art-neo2018@mail.ru

Бела Барток (1881–1945) вошел в историю мировой музыки в качестве одного из наиболее знаменитых композиторов-фольклористов. Принимая участие во многочисленных фольклорных экспедициях, Барток собрал большое число мажарских, словацких и румынских песен. Тематизм многих его произведений основан на народных мелодиях. Уникальность творческого почерка Бартока определяется сочетанием народной музыки и музыкального языка XX века.

Соединение новаторских выразительных средств с народными мелодиями обусловлено композиторским мышлением Бартока, которое проявлялось в различных аспектах. Полиладовость, политональность, синтез разных жанров и форм, диалектика контрастных образных и звуковых сфер являются характерными чертами его метода.

К числу известных в исполнительской практике фортепианных произведений Бартока принадлежит *Allegro barbaro*, которое завершает ранний период творчества. *Allegro barbaro* объединяет в себе все главные аспекты музыкального мышления Бартока. Танцевальная мелодия, построенная на пентатонике, гармонизируется с опорой на *fis-moll* и *cis-moll*. Тема *Allegro barbaro* подвергается мотивному развитию. Чеканный двухдольный размер и терпкость гармонических созвучий придают теме маршевый оттенок. *Allegro barbaro* создает чувство архаичной энергии, которая порождает волю к жизни.

Ключевые черты творческого метода Бартока в каждом случае имеют индивидуальное выражение. В *Allegro barbaro* метод композитора проявляется в полиладовой основе музыки; в сопоставлениях: тональностей *fis-moll* и *cis-moll*, темы, основанной на народных интонациях, гармоническому сопровождению; в контрастности между лирической серединой и крайними частями. Все аспекты музыкального языка соединяются в едином художественном образе, что обеспечивается динамизмом, строгими ритмическими формулами и логикой развития материала опуса.

**Ключевые слова:** Барток, народная музыка, полиладовость, политональность, *Allegro barbaro*.

## CONCEPTUAL FEATURES OF BELA BARTOK'S PIANO THINKING ON THE EXAMPLE OF THE *DEMONIC* SCHERZO ALLEGRO BARBARO

*Li Ziyi*, Postgraduate of Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: Liziyi19950624@163.com

*Nazarova Elena Olegovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: art-neo2018@mail.ru

Bela Bartok (1881–1945) entered the history of world music as one of the most famous folklore composers. Taking part in numerous folklore expeditions, Bartok collected a large number of Magyar, Slovak

and Romanian songs. The subject matter of many of his works is based on folk melodies. The uniqueness of Bartok's creative handwriting is determined by the combination of folk music and the musical language of the 20<sup>th</sup> century.

The combination of innovative expressive means with folk melodies is due to Bartok's compositional thinking, which manifested itself in various aspects. Polyadism, polytonality, synthesis of different genres and forms, dialectic of contrasting figurative and sound spheres are characteristic features of his method.

Among the well-known works of Bartok in performing practice is *Allegro Barbaro*, which completes the early period of creativity. *Allegro Barbaro* combines all the main aspects of Bartok's musical thinking. The dance melody based on the pentatonic harmonizes with the support of *fis-moll* and *cis-moll*. The *Allegro Barbaro* theme undergoes a motivational development. The hammered double-domed size and the astringency of harmonic harmonies give the theme a marching shade. *Allegro Barbaro* creates a sense of archaic energy that generates the will to live.

The key features of Bartok's creative method in each case have an individual expression. In *Allegro Barbaro*, the composer's method manifests itself in the polyadic basis of the music; in the juxtapositions: the keys of *fis-moll* and *cis-moll*, the theme based on folk intonations, harmonic accompaniment; in the contrast between the lyrical middle and the extreme parts. All aspects of the musical language are combined in a single artistic image, which is provided by dynamism, strict rhythmic formulas and the logic of the development of the opus material.

**Keywords:** Bartok, folk music, polyadism, polytonality, *Allegro Barbaro*.

Бела Барток является одним из признанных композиторов-новаторов XX века, в том числе и в области фортепианной музыки. Его деятельность включала в себя несколько направлений работы. Он был композитором, концертирующим пианистом, педагогом и музыковедом-фольклористом. В каждой из названных сфер работы Барток достиг выдающихся успехов. Опера «Замок герцога Синяя Борода» является одной из популярных на театральных площадках. Фортепианные произведения Бартока получили мировую известность, они часто входят в репертуар современных пианистов. Также исполняются его симфонические и камерно-инструментальные произведения. Выступая в качестве музыковеда-фольклориста, Барток собрал большое количество народных песен – мажарских, словацких и румынских. Патриотические взгляды автора основывались на многонациональном принципе.

Фортепианная музыка Б. Бартока представлена произведениями различных жанров и форм, среди которых, в частности, 2 румынских народных танца, импровизации на народные песни, *Allegro barbaro*, 10 легких пьес для фортепиано, цикл «Микрокосмос», рапсодии, багатели, соната. В этих сочинениях Бартока воплотились все главные черты его творческого метода.

Опусы Б. Бартока основаны на особенностях венгерского модерна. А. П. Наветная в качестве

ключевых черт модерна в венгерской культуре выделяет сфокусированность на национальной тематике (обращение к истории, искусству, фольклорным истокам) и плюрализм стилей, выражающийся в эклектичности применяемых техник. Так, в частности, в венгерской литературе совмещались тенденции символизма, экзистенциализма, экспрессионизма [3, с. 19]. На этой богатой почве зрел талант Бартока. Вместе с тем его мышление отличается достаточно большим количеством индивидуальных качеств, которые стали фундаментом самобытности фортепианного письма. Творчество Бартока характеризуют два аспекта: 1) опора на народную музыкальную культуру; 2) синтетизм композиторского подхода.

Барток неизменно обращался к народным мелодиям, что вызвано, в первую очередь, его живым интересом к фольклорному материалу. С 1906 года он систематически ездил в экспедиции, собирая сначала мажарские (мажары – самоназвание венгерского народа) и словацкие, а затем и румынские народные песни. Барток неизменно подчеркивал многонациональный характер венгерской культуры (см. [9, с. 104]). Народные мелодии (как песенные, так и танцевальные) часто применялись композитором в своих произведениях. Вместе с тем Барток также конструировал мелодии с опорой на интонации и интервалуки народной музыки. Наиболее показателен

в этом отношении сборник фортепианных пьес «Микрокосмос». Основу мелодики «Микрокосмоса» составляют как народные мелодии, так и авторские конструкты, оригинальные с точки зрения ритмической и ладовой трактовки [7, с. 205]. Цикл «Микрокосмос» в концентрированном виде не только вбирает в себя все черты творческого метода композитора, но и наглядно отражает концептуальные, технические и методологические особенности музыкального языка XX века.

Как и народная основа музыки, синтетизм подхода Бартока является характерной чертой его творческого метода. Л. Е. Гаккель пишет, что «оригинальная ценность бартоковского фортепианного стиля состоит в его дуалистическом характере и, вместе с тем, в сильно выраженном качестве синтетизма» [1, с. 166]. Наглядными примерами могут служить сочетание действительного и созерцательного начал в Первом и Втором фортепианных концертах, диалектика тритоновой и квартово-квинтовой звуковых сфер в Плачах ор. 9-а, двуединство ритма и контрапункта в 1920–30-е годы [1, с. 167].

Существенное значение имеет преломление синтетизма мышления в области ладовой организации музыкального материала. Б. Барток – один из немногих композиторов, которые на системном уровне воплощали принцип полиладовости. Для музыки XX века характерно сочетание различных видов ладов (народной музыки, хроматических). Однако полиладовость как явление состоит в наличии двух (изредка более) самостоятельных ладовых систем, которые сопоставляются друг с другом в качестве автономных образований. Одним из ярких примеров полиладовости является произведение *Allegro barbaro*, в котором пентатоника сопоставляется с хроматическим ладом.

Становление творческого метода Бартока происходило постепенно. Уже в конце раннего периода проявились все специфические особенности письма: этот этап завершился оперой «В замке герцога Синяя Борода» и тематически связанным с ней *Allegro barbaro*. Е. П. Мартыненко отмечает, что формирование стиля Бартока производилось по пути «высвобождения ладотональности и аккордики из классических “оков”, опираясь на синтез элементов фольклора разных национальных культур, а также особую роль ритмическо-

го начала и колористической выразительности» [2, с. 95]. В творчестве Бартока соединились основа на двенадцатитоновой системе, тональные черты венского классицизма и ладовые особенности старинной народной монодии [5, с. 252]. Барток стремился возратить музыку к естественной простоте, выражая тем самым несогласие с эстетикой позднего романтизма.

Одно из наиболее ярких фортепианных произведений Бартока – *Allegro barbaro*, написанное в 1911 году. Короткое скерцо несет в себе мощный волевой импульс, оно символизирует идею непрерывного архаичного движения. И. В. Нестьев замечает, что множество западных критиков характеризовали произведение не иначе, как «азиатскую дикость», напоминающую об «ордах Аттилы и Чингисхана». И действительно, в буквальном смысле «рубленное» *martellato* создает ощущение грубого топота, что рождает образ первобытной энергии и поистине варварской мощи [4, с. 154]. Впрочем, *barbaro* и переводится с итальянского языка как «варвар» или «варварский», что, вероятно, и вызвало соответствующие ассоциации. Между тем, *Allegro barbaro* лишь с формальной точки зрения считается программным произведением. Программность задается одним только названием. Музыка не связана ни с конкретными историческими событиями, ни с какими-либо определенными сюжетными сферами. Художественный образ произведения – стихия архаичной энергии, содержащая в себе изначальный волевой импульс.

Музыкальная ткань *Allegro barbaro* с точки зрения ладовой организации построена на сопоставлении пентатоники и хроматического лада. Произведение основано на одной музыкальной теме, которая подвергается активному развитию. Она располагается по звукам белоклавишной пентатоники (см. Приложение, рис. 1). Первое проведение темы начинается в пятом такте. Звукоряд темы – это e-eis-g-a-his. В данном случае Бартоком использована народная песня. Интонационное ядро состоит из большой секунды и малой терции (увеличенной примы). Первое проведение занимает 13 тактов. При втором проведении тема сдвигается на квинту вверх. Тема обладает тональным устоем «а», что в сочетании с белоклавишным звукорядом и колоритом звучания позволяет

трактовать тональность как a-moll. Однако второе проведение при данной логике следует определить в e-moll, то есть в тональности натуральной доминанты. Здесь необходимо подчеркнуть, что музыкальный язык XX века насыщен свободной трактовкой ладно-гармонических связей, поэтому методология анализа существенно отличается от исследования классико-романтической гармонии. Условность характеристики и игра оттенков имеют большое значение для музыковедческого разбора.

Тема *Allegro barbaro* имеет танцевальную основу, в ней присутствует скрытая трехдольность. Несмотря на то что первый элемент темы появляется на слабой доле, его акцентуация дает впечатление сильной доли, что порождает полиритмию. Сочетание трехдольности темы и двухдольности гармонического сопровождения, с учетом октавного удвоения и аккордовой фактуры, придают звучанию маршеобразный характер.

Гармонизация темы произведения создает полиладовость структуры музыкального материала. В гармонии имеются два тональных центра: *fis-moll* и *cis-moll*. Сопоставления пентатоники и хроматического лада образуют терпкие интервальные сочетания. В данном случае появление двух ладов приводит также и к тональному сопоставлению. Между тем, *cis-moll* не имеет автономного значения (что будет показано на примере формы произведения). Соответственно, политональное соотношение возникает между a-moll и *fis-moll*. Следует отметить сопоставление ритмических формул темы и сопровождения. Ритмические рисунки обладают самостоятельной логикой и не являются комплементарными (в том смысле, в котором комплементарность предполагает неравноправие и взаимодополнение).

Музыкальная форма *Allegro barbaro* обладает неоднозначностью. На первый взгляд может показаться, что она одночастна, на что указывает, в первую очередь, наличие одной музыкальной темы. Однако последняя активно развивается, что вызывает ассоциацию с вариационной структурой или даже с формой рондо. Полагаем, что наиболее верным с точки зрения анализа будет обращение к тональному плану и колориту. В середине произведения меняется характер темы. В ней появляется явственный лирический отте-

нок (см. Приложение, рис. 2). Она дается без начального октавного удвоения, фактура заметно облегчается, возникает консонирующее звучание. Совершается тональный переход в F-dur, о чем свидетельствуют опора на звуке «f» и подчеркивание звука «a». Тем самым образуется тоническая терция. Затем, ближе к концу произведения, снова возвратится *fis-moll* в качестве тонального центра. Тональный план *fis-moll* – F-dur – *fis-moll* говорит о трехчастности либо репризной двухчастности. Вместе с тем следует уделить внимание теме и ее проведениям, которые сопровождаются интермедиями. Многократное проведение темы в различных вариантах (с учетом второго, в доминанте), наличие интермедий между проведениями и эпизодами с мотивным развитием отчасти указывает на полифонический тип развития. Однако тема и ее трансформированные элементы всегда звучат в верхнем голосе, а тип фактуры – гомофонный. В этом случае имеет место синтез различных способов формообразования. Собственно, синтетизм и является одной из ключевых черт творчества Бартока.

С позиций тематизма и жанровой природы *Allegro barbaro* необходимо выделить ряд важных моментов. Й. Уйфалуши связывает музыку *Allegro* непосредственно с оперой «Замок герцога Синяя Борода», поскольку *Allegro* построено на знаковых элементах музыкального языка оперы. После того, как «Замок...» был представлен на конкурс и не получил премии, Барток написал *Allegro barbaro*, которое показало готовность композитора к борьбе. Й. Уйфалуши трактует основную интонацию темы, малую терцию (увеличенную секунду) в качестве трансформации мотива вздоха Синей Бороды, который приобрел характер силы, сметающей все на своем пути. В средней части звучит мотив вздоха Юдит. Тональное соотношение в гармонии здесь – *fis-moll* – *cis-moll*. В картине «плачущего замка» при закрытии седьмой двери *fis-moll* и *cis-moll* перебивают друг друга, что характеризует последнюю вспышку борьбы между Синей Бородой и Юдит (Юдифь) [6, с. 106]. Что же касается жанровой природы *Allegro*, то Й. Уйфалуши определяет ее в качестве демонического скерцо [6, с. 107]. Несмотря на то, что *Allegro barbaro* перекликается с оперой, его следует трактовать как полностью самостоятель-

ное произведение, поскольку оно обладает признаками цельности и завершенности, а определение *Allegro barbaro* в качестве «демонического» скерцо является весьма точным. Достаточно быстрый темп, чеканность ритма, лаконизм, острые гармонические обороты – все это указывает на жанр скерцо. Барток в данном случае мыслит с романтических позиций, поскольку именно романтики драматизировали этот жанр. «Демонический» же характер следует считать условным, поскольку архаика образа передает более глубокое и обобщенное содержание.

*Allegro barbaro* содержит в себе множество комплексных категорий: полиладовость, политональность, полиритмию. Помимо этого, присутствует синтетизм образных сфер – первоначаль-

ная энергичная архаика оттеняется лирическим уклоном. Однако обе сферы построены на одной и той же теме. Помимо того, синтетизм наглядно проявляется в сложности жанровой природы произведения, а также в применении разнохарактерных средств музыкального развития.

Таким образом, сочинения Бела Бартока объединяют в себе достижения музыкального языка XX столетия с народной основой. Ю. Н. Холопов отмечает, что Барток блестяще воплотил проблему соединения «архаичного интонационного материала с самыми новейшими достижениями европейского авангарда» [8, с. 250]. Тем самым композитор решил методологическую проблему синтеза новаторства музыкального языка с истоками музыкальной культуры общества.

#### Литература

1. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. – 2-е изд., доп. – Л.: Советский композитор, 1990. – 288 с.
2. Мартыненко Е. П. От Бартока к Куртагу: современная венгерская фортепианная культура и феномен «сложной простоты» // Таврические студии. Серия: культурология. – 2019. – № 18. – С. 93–100.
3. Наветная А. П. Стиль модерн и творчество Бела Бартока // Искусство и образование. – 2019. – № 4 (120). – С. 18–26.
4. Нестьев И. В. Бела Барток. – М.: Музыка, 1969. – 800 с.
5. Сигитов С. М. Ладовая система Бела Бартока позднего периода творчества // Проблемы лада. – М.: Музыка, 1972. – С. 252–287.
6. Уйфалуши Й. Бела Барток: Жизнь и творчество / пер. с венг. М. Погань-Берталан и Л. Шаргина. – Будапешт: Корвина, 1971. – 391 с.
7. Урванцева О. А. Моделирование музыкального языка XX века как метод изучения музыкального языка XX века в «Микрокосмосе» Б. Бартока // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1 (4). – С. 204–208.
8. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. – М.: Музыка, 1974. – 288 с.
9. Яблоков В., Борисова Е. Н. Бела Барток: композитор, фольклорист, медиатор культур // Художественное образование и наука. – 2019. – № 4. – С. 101–108.

#### References

1. Gakkel L. *Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [Piano music of the XX century. Essays]*. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1990. 288 p. (In Russ.).
2. Martynenko E.P. Ot Bartoka k Kurtagu: sovremennaya vengerskaya fortepiannaya kul'tura i fenomen "slozhnoy prostoty" [From Bartok to Kurtag: modern Hungarian piano culture and the phenomenon of «complex simplicity»]. *Tavrisheskie studii. Seriya: kul'turologiya [Tauride Studios. Series: cultural studies]*, 2019, no. 18, pp. 93-100. (In Russ.).
3. Navetnaya A.P. Stil' modern i tvorchestvo Bely Bartoka [Art Nouveau style and creativity of Bela Bartok]. *Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education]*, 2019, no. 4 (120), pp. 18-26. (In Russ.).
4. Nestyev I. *Bela Bartok [Bela Bartok]*. Moscow, Muzyka, 1969. 800 p. (In Russ.).
5. Sigitov S.M. Ladovaya sistema Bely Bartoka pozdnego perioda tvorchestva [Bela Bartok's fret system of the late period of creativity]. *Problemy lada [Problems of Fret]*. Moscow, Muzyka Publ., 1972, pp. 252-287. (In Russ.).
6. Uyfalusy Y. *Bela Bartok: Zhizn' i tvorchestvo [Bela Bartok: Life and creativity]*. Trans. with veng. M. Pogany-Bertalan and L. Shargina. Budapest, Korvina Publ., 1971. 391 p. (In Russ.).
7. Urvantseva O.A. Modelirovanie muzykal'nogo yazyka XX veka kak metod izucheniya muzykal'nogo yazyka XX veka v "mikrokosmose" B. Bartoka [Modeling of the musical language of the XX century as a method

of studying the musical language of the XX century in the «microcosm» of B. Bartok]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of musical science], 2009, no. 1 (4), pp. 204-208. (In Russ.).

8. Kholopov Yu. *Ocherki sovremennoy garmonii* [Essays on modern harmony]. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 288 p. (In Russ.).
9. Yablokov V., Borisova E.N. Bela Bartok: kompozitor, fol'klorist, mediator kul'tur [Bela Bartok: composer, folklorist, mediator of cultures]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], 2019, no. 4, pp. 101-108. (In Russ.).

### ПРИЛОЖЕНИЕ

**Tempo giusto** ( $\text{♩} = 76 - 84$ )

Рисунок 1. *Allegro barbaro*, такты 1–13

Рисунок 2. *Allegro barbaro*, такты 100–105

УДК 78.785.11

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-103-110

## ПРЕТВОРЕНИЕ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В СИМФОНИЯХ С. В. РАХМАНИНОВА

*Шаталова Алена Алексеевна*, аспирант, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: [www.alenashatalova.ru@mail.ru](mailto:www.alenashatalova.ru@mail.ru)

В статье рассматриваются принципы претворения знаменного распева в симфониях С. В. Рахманинова, где он, по его словам, открывает новые пути симфонии и симфонизма. Это определяет необходимость выявления способов преломления церковно-певческой традиции (в результате анализа тех атрибутов церковно-певческого искусства, которые в контексте симфонических форм становятся факторами их развертывания и соответствующей их концептуализации) в светском жанре. Научная литература о симфоническом творчестве С. В. Рахманинова свидетельствует об отсутствии в них, как правило, развернутых, аргументированных суждений относительно тех «совершенно новых путей», открытие которых в своей Первой симфонии Рахманинов связывал с церковно-певческими интонационными истоками ее тематизма (как правило, этот вопрос затрагивается «по касательной»). На наш взгляд, объяснение сущности рахманиновского «открытия» чрезвычайно необходимо. Можно предположить, что благодаря обращению к знаменному распеву как одному из истоков русской культуры (помимо фольклорного начала – народно-песенного), С. В. Рахманинов осуществил попытку приблизить слушателя не только к связи с питавшими его творчество интонационными источниками (связь ощутима во всех произведениях), но и к особому, христианизированному взгляду на окружающий мир. Рассмотрение таких приемов претворения знаменного распева, как монодийная фактура, формульный принцип формообразования, композиционная асимметрия, вариантный метод развития, модальная ладовая основа и их взаимодействие со средствами музыкальной выразительности, характерной для симфонических опусов, позволяет вникнуть в понимание композитором новых путей в симфонии. Их Рахманинов еще в юности связал с опорой на мелос, выражающий духовную сторону бытия России.

**Ключевые слова:** С. В. Рахманинов, симфония, лейтмотив, знаменный распев, трансформация, мотивная работа.

## IMPLEMENTATION OF THE CHURCH SINGING TRADITION IN THE SYMPHONIES OF S.V. RACHMANINOV

*Shatalova Alena Alekseevna*, Postgraduate, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: [www.alenashatalova.ru@mail.ru](mailto:www.alenashatalova.ru@mail.ru)

The article examines the principles of translating znamenny chant in the three S.V. Rachmaninov symphonies where he, in his own words, opens new ways of symphony and symphonism. This ideological orientation determines the necessity of special attention to revealing the ways of refracting the church-singing tradition found by the composer (through the analysis of those attributes of church-singing art, which in the context of symphonic forms become factors of their deployment and their corresponding conceptualization) in the orchestral, purely secular genre. The scientific literature on the symphonic works of S.V. Rachmaninov testifies to the absence in them, as a rule, of detailed, reasoned judgments regarding those *completely new paths*, the discovery of which in his First Symphony Rachmaninov associated with the church-singing intonation sources of its thematism (as a rule, this issue is touched upon *tangentially*). An explanation of the essence of Rachmaninov's *discovery* is extremely necessary. It can be assumed that due to the appeal to the znamenny chant as one of the sources of Russian culture (in addition to the folk song), Rachmaninov made an attempt to bring the listener closer not only to the fundamental link with the intonation sources that nourished his art

(this link is palpable in all his works), but also to his own particular Christianized view of the world around him. The analysis of such features of znamenny chant as monodic structure, formulaic principle of phrasing, compositional asymmetry, variant method of development, modal harmony basis and their interaction with the means of musical expression typical of symphonic opuses allows us to understand the composer's perception of new ways of symphony. Even in his youth, Rachmaninov associated them with reliance on Melos, expressing the spiritual side of the life of Russia.

**Keywords:** S.V. Rachmaninov, symphony, leitmotiv, znamenny chant, transformation, motif work.

О творчестве С. В. Рахманинова изданы научные и популярные монографии [19; 32], исследования, посвященные жанрам, отдельным произведениям, музыкальному языку и стилю композитора ([4; 5; 6; 16] и др.), эпистолярные и мемуарные публикации ([11; 27] и др.).

Рассмотрение симфонических произведений Рахманинова акцентирует внимание на тяготении композитора к концепциям философского, морально-этического характера и, кроме того, трагедийной направленности его творчества в целом. Больше внимание уделяется Второй симфонии и «Симфоническим танцам», меньше – Третьей симфонии и совсем мало – Первой. Между тем именно в Первой симфонии Рахманинов, по его собственным словам, открывает новые пути симфонии и симфонизма: «Я был высокого мнения об этом произведении, построенном на темах из “Обихода” – книги хоров с песнопениями из служб русской церкви – во всех восьми тональностях. Радость созидания захватила меня. Я был убежден, что в Симфонии открыл совершенно новые пути в музыке <...>» (цит. по [26]). Вероятно, под «новыми путями» композитор, в частности, подразумевал особый интонационный строй, восходящий к русской церковно-певческой традиции, а также концептуальные метаморфозы жанра в целом. Этим обусловлен особый подход к осмыслению рахманиновских симфоний, сосредоточенный на выявлении связей их музыкального тематизма с одним из его интонационных истоков, наряду со светским и фольклорным. Важно сформулировать принципы преломления Рахманиновым церковно-певческой традиции, которые в симфониях становятся факторами экспонирования тематического материала, его развертывания и соответствующей его концептуализации (последняя в настоящей статье не рассматривается).

Обращение композитора к материалам богослужебной функции – не исключительное явление.

К цитированию церковных напевов прибегали и предшественники Рахманинова (М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский), и его современники, сочинявшие хоровую музыку в церковных жанрах и/или занимавшиеся обработкой церковно-певческого материала<sup>1</sup>. В этом же русле Рахманиновыми были созданы хоровые циклы «Литургия Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение», хоровые концерты «Пантелей Целитель» и «В молитвах неусыпающую Богородицу». Но уже на раннем этапе творчества Рахманинов пришел к мысли о возможности привнести церковную мелодику в светские жанры как носителя особого интонационного материала и как содержательно-стилевой строй, определяющий характер воплощения духовного начала симфоническими методами.

Рахманинову была знакома церковная музыка позднего, концертного стиля, «дораскольная» певческая традиция и знаменный распев. Ориентация на них и осознание их различий способствовали образованию специфичного творческого метода, обусловленного стилистическими атрибутами знаменного распева:

– синкретическое единство молитвословной поэзии и мелодики, то есть единство, обусловленное богослужебным контекстом<sup>2</sup>;

<sup>1</sup> В. М. Металлов, С. В. Смоленский, А. В. Преображенский, Н. Ф. Финдейзен, М. А. Гольтисон, Н. И. Компанейский, М. А. Лисицын, П. К. Селиверстов, К. П. Нелидов и др. (подробнее см. [3]).

<sup>2</sup> «Отличие богослужебного пения от музыки видно и в используемых знаменным распевом средствах. Главная функция его – ясное и сильное произнесение слова – диктует использование монодии, отсутствие метрической пульсации и периодичности в форме. Богослужебному пению свойственна ровность, беспорывность, соответствующие постоянству молитвенного подвига. В нем нет собственно музыкальных формальных эффектов, кульминаций, динамических и темповых контрастов. Нет изоляции, завершенности, характерной для музыкального произведения. Песнопения разомкнуты, включены в целое богослужения» [25].

- монодийная фактура (в строчном многоголосии – линейно-вариантная);
- формульный принцип формообразования;
- композиционная асимметрия, обусловленная ритмическими и метрическими особенностями молитвословной поэзии;
- вариантный метод развертывания мелодической формы;
- модальная ладовая основа (осмогласие).

Не все из этого перечня может быть применено к светской музыке, даже в случаях цитирования церковных мелодий. Исключение богослужебной коммуникативной функции симфонических произведений подразумевается само собой.

Монодия как тотально организующий принцип симфонической фактуры маловероятен, хотя локальное свертывание многоголосия в монодию подчас встречается и вызывает, как правило, семантические ассоциации<sup>3</sup>.

Другое дело – второй элемент темы Вступления к I части Первой симфонии – унисонный (на тоническом органном пункте) «ответ» фанфарной, хроматически заостренной (повышенная VII и пониженная II ступени) ритмоформуле «судьбы», утверждающей тонику. Диатоническая основа (плагальность), плавный звуковысотный контур и тембры низких струнных инструментов ассоциируются со стилистикой знаменного распева и с конкретными его попевками<sup>4</sup> (см. Приложение, рис. 1).

Разумеется, маршеобразный ритмический рисунок с последовательной акцентностью каждой опоры мелодии в симфонии, квадратная структура (2+2) в стилистику распева не вписываются. Они претворяют церковную мелодику в языковом поле симфонии, тематизм которой восходит к множеству интонационных и жанровых истоков (песенно-романсовых в темах побочных партий I и IV частей цикла, темах III части; моторных – фанфарных, маршевых, танцевальных, скерцозных в ряде других тем и пр.).

<sup>3</sup> Классическими примерами могут служить «унисонные» зачины в первых частях «Богатырской» симфонии А. П. Бородина и Четвертой симфонии П. И. Чайковского, в Вальсе-фантазии М. И. Глинки. У Рахманинова это начальные мотивы Прелюдии соч. 3 № 2 и Вступления к первой части «Симфонических танцев».

<sup>4</sup> Здесь и далее попевки знаменного распева приводятся по изданиям [13; 14].

Именно тема-«попевка» наделяется лейт-функцией в драматургии симфонии. Из нее «прорастает» и ее оборотом замыкается мелодия темы главной партии (см. Приложение, рис. 2).

Аналогичным образом можно охарактеризовать унисонные зачины-«попевки» в темах Вступления к первым частям Второй и Третьей симфоний (см. Приложение, рис. 3, 4). Эти темы, как и тема Вступления к I части Первой симфонии, наделены лейт-функцией<sup>5</sup>.

Рахманинов сочетает лейтмотивный принцип формообразования с принципом вариантного «прорастания», восходящим к «Жизни за царя» М. И. Глинки. Рахманиновский метод развертывания симфонической формы имеет сходство с вариантным методом развертывания мелодической формы церковных песнопений<sup>6</sup>.

Ключевая тема Первой симфонии в цикле не имеет буквальных повторов. В нее привносятся иные тембровые краски, варьируется ритмический или звуковысотный рисунок, уплотняется фактура (фугато, аккордовая, линейная); жанровая модификация изменяет облик темы почти до неузнаваемости (хоральность, воинственная или праздничная маршевость, скерцозность, танцевальность и т. д.). Благодаря этому раскрывается образно-смысловой потенциал лейт-темы. Музыкально-тематическая ткань цикла оказывается как бы насквозь пронизанной интонациями ключевой темы во множестве ее преломлений и, соответственно, образных нюансов. Другие темы находятся будто в ее «магнитном» поле. И она сама предстает в череде метаморфоз, вплоть до утраты своей идентичности. Сопряженностью этих двух «встречных» процессов определяется один из значимых векторов развертывания у Рахманинова интонационной драматургии цикла. Важную роль играет характерный для рахманиновской

<sup>5</sup> Лейт-функция в статье используется в значении ведущей смысловой нагрузки, основной идеи, то есть в рамках рассмотрения музыкальной формы и ее функциональной стороны, а не как термин, используемый для обозначения отношения аккорда или степени шкалы к тональному центру.

<sup>6</sup> На «господство принципа непрерывной изменчивости, то есть вариантности» в качестве основного принципа тематического развития в симфонических произведениях Рахманинова обратил внимание А. И. Кандинский [16, с. 91].

мелодики прием «нанизывания» родственных ячеек, напоминающий формульное строение церковных песнопений. Почти полное отсутствие монодии восполняется линейным складом, который очевидно преобладает в фактуре симфоний (и многих инструментальных произведений). Подчеркнем вокальную (вокально-хоровую) природу рахманиновского линейаризма, сочетающую романсовые, народно-песенные и церковно-певческие интонации.

Ритмическая асимметрия богослужебных песнопений воссоздается в симфониях Рахманинова разными приемами, отметим в частности следующие: посредством переменного метра; переноса ритмических акцентов с сильных на слабые доли; фразировки, возникающие словно «поперек» структурных границ мелодических/мелодико-гармонических «синтагм». Часто эти три способа применяются одновременно, благодаря чему эффект асимметрии усиливается.

С ритмической закономерным образом связана асимметрия композиционная. Заложенная в архетипе европейского симфонизма эта идея, реализуемая в том числе посредством преобладания квадратных композиционных структур, не была, конечно, незыблемым законом композиторской практики.

Обычной для главных партий сонатных *allegri* рахманиновских симфоний является трехчастная форма с «разработкой» и динамизированной репризой (аналогично строение основных тем скерцо и финалов цикла). В темах медленных частей более характерно сочетание подобной трехчастности (или двухчастности) с вариационно-строфической, песенной по происхождению формой. В этих схемах, как правило, наблюдается избегание квадратности, присущей простым, периодическим структурам, из которых складываются масштабнo-тематические структуры более высокого уровня.

Ладовая основа музыки Рахманинова, как и многих его современников, – расширенная тональность. В обращении к неомодальности («новомодальной гармонии» – термин Ю. Н. Холопова [33, с. 208]) в начале XX столетия в связи с увлечением языческой архаикой (И. Ф. Стравинский) и фольклоризмом (И. Ф. Стравинский, Б. Барток и др.) Рахманинов не нуждался. Для него

«русская старина» была органичной частью национальной культуры как единого целого. Однако «модализмы» (термин Ю. Н. Холопова [33, с. 175, 208]) являются характерной особенностью ладово-гармонического аспекта рахманиновской музыки. Их появление в условиях тональности обусловлено значимой ролью народно-песенных и церковно-певческих истоков тематизма в произведениях Рахманинова. К наиболее заметным признакам «модализмов» Ю. Н. Холопов относит преобладание диатоники и ладовую переменность при сохранении главенства тонально-функциональных методов мышления [33, с. 215–217]. Гармония в музыке Рахманинова характеризуется относительным равновесием диатоники и хроматики, а также сочетанием субсистемных хроматических отклонений, нормативных для тональной системы, с нетипичными для последней функциональными оборотами типа: I-III, I-VI, I-VII, I-II-III, III-VI, III-VII и т. п., которые, в свою очередь, образуют свои диатонические и хроматические субсистемы отклонений. Это позволяет говорить о паритете тональных и модальных закономерностей.

Изложенные выше наблюдения подводят к следующим выводам.

Следуя своим творческим принципам, композитор вводит в симфонии выразительные приемы, позволяющие ему обозначить черты традиционных церковных мелодий. К ним мы относим, в частности, следующие: интонационное ядро в обозначенных произведениях образует краткий по форме, емкий в образно-содержательном плане оборот, так или иначе производный от знаменного распева. Вбирая духовную энергию знаменного «первоисточника», содержательный пласт симфоний композитора приобретает новые черты. Процесс преображения охватывает всю систему музыкально-выразительных средств симфонии: мелодику, ладовые характеристики, лексику, фактуру, формообразование, а в конечном итоге – смысл произведения.

Таким образом, идея привнесения в симфонию мелодических элементов церковно-певского происхождения, осуществленная С. В. Рахманиновым в начале его творческой деятельности, действительно во многих отношениях открыла «новые пути в музыке», в первую очередь, – в симфонии.

Литература

1. Алейников М. И. О религии в духовном мире С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов и мировая культура: мат-лы V Междунар. науч.-практ. конференции 15–16 мая 2013 года / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» / ред.-сост. И. Н. Вановская. – Ивановка: РИО МУРИ, 2014. – С. 17–26.
2. Алексеева Г. В. Древнерусское певческое искусство. Музыкальная организация знаменного распева: монография. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1983. – 172 с.
3. Артемова Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX века: историко-стилевой аспект: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – М., 2015. – 479 с.
4. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Асафьев Б. В. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – С. 31–57.
5. Бекетова Н. В. «Колокола» С. Рахманинова: концепция предостережения // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: мат-лы науч.-практ. конференции. – М.: Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 64–73.
6. Бобыкина И. В. Некоторые вопросы объединения цикла в симфонических произведениях Рахманинова // Вопросы теории музыки. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 3. – С. 157–175.
7. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. – Л.: Музыка, 1972. – 423 с.
8. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. – М.: Советский композитор, 1976. – 646 с.
9. Винарова М. Р. Отзвук вечности [Электронный ресурс] // Православие.Ru. – URL: <http://pravoslavie.ru/60508.html> (дата обращения: 20.11.2020).
10. Владышевская Т. Ф. Основы канона древнерусского певческого искусства [Электронный ресурс] // Стилевые особенности знаменного пения. – URL: <http://mirznanii.com/a/316540/stilevye-osobennosti-znamenno-go-peniya> (дата обращения: 20.11.2020).
11. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян. – М.: Музгиз, 1961. – Т. 2. – 510 с.
12. Ефимова И. В. Логос и мелос в знаменном распеве: монография. – Красноярск: КГАМиТ, 2008. – 234 с.
13. Ефимова И. В., Кипа Е. А. Словарь попевок знаменного распева: учебное пособие. – Красноярск, 2006. – 197 с.
14. Знамена, попевки, лица, фиты и строки осмогласного пения: (на материале двознаменника «Ключ разумения» монаха Тихона Макарьевского) / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; авт.-сост. Н. В. Мосягина. – СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2015. – 141 с.
15. Иванов А. В., Журавлева С. М. Духовность и ее атрибуты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 14–22.
16. Кандинский А. И. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Советская музыка. – 1991. – № 7. – С. 91–95.
17. Кандинский А. И. О симфонизме Рахманинова. Очерк первый // Советская музыка. – 1973. – № 4. – С. 83–93.
18. Кандинский А. И. Симфонические танцы Рахманинова // Статьи о русской музыке. – М.: Московская консерватория, 2010. – С. 292–327.
19. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время: монография. – М.: Музыка, 1973. – 432 с.
20. Ковалев А. Б. Литургический аспект в творчестве С. В. Рахманинова // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2020. – № 39. – С. 99–114.
21. Левашов Ю. А. Третья симфония Рахманинова // Проявление контраста в музыке: Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1988. – С. 98–110.
22. Лозовая И. Е. Знаменный распев [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла (электронная версия). – URL: <http://www.pravenc.ru/text/199937.html> (дата обращения: 20.11.2020).
23. Лозовая И. Е. Столповой знаменный распев (вторая половина XV–XVII век). Формульная структура. – М.: Московская консерватория, 2015. – 80 с.
24. Назайкинский Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: мат-лы науч.-практ. конференции. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 90–110.
25. Нечипоренко Е. Ю. Знаменный распев (против известных заблуждений) [Электронный ресурс] // Знаменное пение. – URL: <https://azbyka.ru/znamennoe-penie> (дата обращения: 20.11.2020).

26. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные О. фон Риземаном. – М.: Классика-XXI, 2010. – 248 с.
27. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред. З. А. Апетян. – М.: Советский композитор, 1978. – Т. 1. – 648 с.
28. С. Рахманинов – сайт «Сенар» [Электронный ресурс] // С. В. Рахманинов. – URL: <http://senar.ru> (дата обращения: 20.11.2020).
29. Сарафанникова Н. В. К прочтению Второй симфонии Рахманинова // Музыкаведение. – 2008. – № 9. – С. 22–25.
30. Синявская Л. П. О симфонизме Рахманинова. К уточнению жанровой природы // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: мат-лы науч.-практ. конференции. – М.: Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 53–63.
31. Скафтымова Л. А. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки. – Л., 1973. – С. 103–122.
32. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. – М.: Музыка, 1984. – 160 с.
33. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: учебник. – М.: Музыка, 1988. – 512 с.

#### References

1. Aleynikov M.I. O religii v dukhovnom mire S.V. Rakhmaninova [About religion in the spiritual world S.V. Rachmaninova]. *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy V mezhdunar. nauch.-prakt. konferentsii 15-16 maya 2013 goda [S.V. Rakhmaninov and World Culture. Materials of the V International Scientific-practical Conference May 15-16, 2013]*. Ivanovka, RIO MURI Publ., 2014, pp. 17-26. (In Russ.).
2. Alekseeva G.V. *Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo. Muzykal'naya organizatsiya znamennoogo rospeva: monografiya [Old Russian singing art. Musical organization of Znamenny chant. Monograph]*. Vladivostok, FEGU Publ., 1983. 172 p. (In Russ.).
3. Artemova E.G. *Dukhovno-muzykal'naya kul'tura Peterburga kontsa XIX – nachala XX veka: istoriko-stilevoy aspekt: dis. doktora iskusstvovedeniya [Spiritual and musical culture of St. Petersburg in the late 19th – early 20th century: historical and stylistic aspect. Dr. of Art History. Diss.]*. Moscow, 2015. 479 p. (In Russ.).
4. Asafyev B.V. S.V. Rakhmaninov [S.V. Rachmaninov]. *Asafyev B.V. O muzyke XX veka [Asafyev B.V. On the music of the XX century]*. Leningrad, Music Publ., 1982, pp. 31-57. (In Russ.).
5. Beketova N.V. «Kolokola» S. Rakhmaninova: kontseptsiya predosterezheniya [“The Bells” by S. Rachmaninov: the concept of warning]. *S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii [S.V. Rachmaninov. To the 120th anniversary of the birth: Proceedings of the scientific-practical Conference]*. Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory Publ., 1995, pp. 64-73. (In Russ.).
6. Bobykina I.V. Nekotorye voprosy ob"edineniya tsikla v simfonicheskikh proizvedeniyakh Rakhmaninova [Some questions of combining the cycle in Rachmaninov's symphonic works]. *Voprosy teorii muzyki [Questions of Music Theory]*. Moscow, Music Publ., 1975, vol. 3, pp. 157-175 (In Russ.).
7. Brazhnikov M.V. *Drevnerusskaya teoriya muzyki [Ancient Russian theory of music]*. Leningrad, Music Publ., 1972. 423 p. (In Russ.).
8. Bryantseva V.N. *S.V. Rakhmaninov [S.V. Rachmaninov]*. Moscow, Soviet Composer Publ., 1976. 646 p. (In Russ.).
9. Vinarova M.R. Otvuk vechnosti [The echo of eternity]. *Pravoslavie.Ru [OrthoChristian.Com]*. (In Russ.). Available at: <http://pravoslavie.ru/60508.html> (accessed 20.11.2020).
10. Vladyshevskaya T.F. Osnovy kanona drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [Fundamentals of the canon of ancient Russian singing art]. *Stilevye osobennosti znamennoogo peniya (str. 1-6) [Stylistic features of znamenny singing (pp. 1-6)]*. (In Russ.). Available at: <http://mirznani.com/a/316540/stilevye-osobennosti-znamenno-go-peniya> (accessed 20.11.2020).
11. *Vospominaniya o Rakhmaninove: v 2 t. [Memories of Rachmaninov. In 2 volumes]*. Comp., Ed., Note and Foreword. Z.A. Apetyan. Moscow, Muzgiz Publ., 1961, vol. 2. 510 p. (In Russ.).
12. Efimova I.V. *Logos i melos v znamennoem rospeve: monografiya [Logos and melos in znamenny chant. Monograph]*. Krasnoyarsk, KGAMiT Publ., 2008. 234 p. (In Russ.).
13. Efimova I.V., Kipa E.A. *Slovar' popevok znamennoogo rospeva: uchebnoe posobie [Dictionary of chants of znamenny chant. Textbook]*. Krasnoyarsk, 2006. 197 p. (In Russ.).
14. *Znamena, popevki, litsa, fity i stroki osmoglasnogo peniya: (na materiale dvoznamennika «Klyuch razumeniya» monakha Tikhona Makaryevskogo) [Banners, chants, faces, feats and lines of vociferous singing: (on the material of the double-sign «Key of Understanding» by monk Tikhon Makarievsky)]*. Comp. N.V. Mosyagina. St. Petersburg, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory Publ., 2015. 141 p. (In Russ.).

15. Ivanov A.V., Zhuravleva S.M. Dukhovnost' i ee atributy [Spirituality and its attributes]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 57, pp. 14-22. (In Russ.).
16. Kandinskiy A.I. «Vsenoshchnoe bdenie» Rakhmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov [Rachmaninov's All-Night Vigil and Russian Art at the Turn of the Century]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1991, no. 7, pp. 91-95. (In Russ.).
17. Kandinskiy A.I. O simfonizme Rakhmaninova. Ocherk pervyy [On the symphonism of Rachmaninov. Essay One]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1973, no. 4, pp. 83-93. (In Russ.).
18. Kandinskiy A.I. Simfonicheskie tantsy Rakhmaninova [Rachmaninov's Symphonic Dances]. *Stat'i o russkoy muzyke* [Articles on Russian Music]. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2010, pp. 292-327. (In Russ.).
19. Keldysh Yu.V. *Rakhmaninov i ego vremya: monografiya* [Rachmaninov and his time. Monograph]. Moscow, Music Publ., 1973. 432 p. (In Russ.).
20. Kovalev A.B. Liturgicheskiy aspekt v tvorchestve S.V. Rakhmaninova [The liturgical aspect in the work of S.V. Rachmaninov]. *Vestnik pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. Series 5: Issues in the History and Theory of Christian Art], 2020, no. 39, pp. 99-114. (In Russ.).
21. Levashev Yu.A. Tret'ya simfoniya Rakhmaninova [Rachmaninov's Third Symphony]. *Proyavlenie kontrasta v muzyke: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [Manifestation of contrast in music. Interuniversity Collection of Scientific Papers]. Voronezh, Voronezh University Publ., 1988, pp. 98-110. (In Russ.).
22. Lozovaya I.E. Znamenny raspev [Znamenny chant]. *Pravoslavnaya entsiklopediya pod redaktsiyey Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Kirilla (elektronnaya versiya)* [Orthodox Encyclopedia edited by Patriarch Kirill of Moscow and All Russia (electronic version)]. (In Russ.). Available at: <http://www.pravenc.ru/text/199937.html> (accessed 20.11.2020).
23. Lozovaya I.E. *Stolpovoy znamenny raspev (vtoraya polovina XV–XVII vek). Formul'naya struktura* [Stolpova znamenny chant (second half of the 15th – 17th centuries). Formula structure]. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2015. 80 p.
24. Nazaykinskiy E.V. Simvolika skorbi v muzyke Rakhmaninova (k prochteniyu Vtoroy simfonii) [Symbolism of sorrow in Rachmaninov's music (to the reading of the Second Symphony)]. *S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [S.V. Rachmaninov. To the 120th anniversary of the birth. Proceedings of the scientific-practical conference]. Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory Publ., 1995, pp. 90-110.
25. Nechiporenko E.Yu. Znamenny raspev (protiv izvestnykh zabluzhdeniy) [Znamenny chant (against known delusions)]. *Znamennoe penie* [Znamenny singing]. (In Russ.). Available at: <https://azbyka.ru/znamennoe-penie> (accessed 20.11.2020).
26. Rakhmaninov S.V. *Vospominaniya, zapisannye O. fon Rizemanom* [Rachmaninov S.V. Memoirs recorded by O. von Rizemann]. Moscow, Classics-XXI Publ., 2010. 248 p. (In Russ.).
27. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie: v 3 t.* [Rachmaninov S.V. Literary heritage. In 3 volumes]. Ed. Z.A. Apetyan. Moscow, Soviet Composer Publ., 1978, vol. 1. 648 p. (In Russ.).
28. S. Rakhmaninov – sayt «Senar» [S. Rachmaninov – site «Senar»]. *S.V. Rachmaninov* [S.V. Rachmaninov]. (In Russ.). Available at: <http://senar.ru> (accessed 20.11.2020).
29. Sarafannikova N.V. K prochteniyu Vtoroy simfonii Rakhmaninova [To the reading of Rachmaninov's Second Symphony]. *Muzykovedenie* [Musicology], 2008, no. 9, pp. 22-25. (In Russ.).
30. Sinyavskaya L.P. O simfonizme Rakhmaninova. K utochneniyu zhanrovoy prirody [About Rachmaninov's symphonism. To clarify the nature of the genre]. *S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [S.V. Rachmaninov. To the 120th anniversary of the birth: Proceedings of the scientific-practical conference]. Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory Publ., 1995, pp. 53-63. (In Russ.).
31. Skaftymova L.A. O melodike Rakhmaninova [About Rachmaninov's melody]. *Stranitsy istorii russkoy muzyki* [Pages of the history of Russian music]. Leningrad, 1973, pp. 103-122. (In Russ.).
32. Sokolova O.I. *Sergey Vasilyevich Rakhmaninov* [Sergei Vasilyevich Rachmaninov]. Moscow, Music Publ., 1984. 160 p. (In Russ.).
33. Kholopov Yu.N. *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs: uchebnik* [Harmony: Theoretical course: Textbook]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 512 p. (In Russ.).

## ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Тема вступления к I части Первой симфонии. Попевки «кулизма», «паук»



Рисунок 2. Главная партия I части Первой симфонии

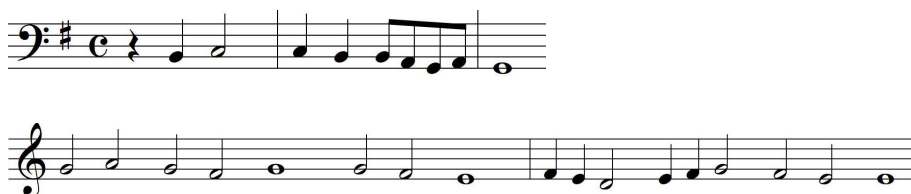


Рисунок 3. Тема вступления к I части Второй симфонии. Попевка «наметка»

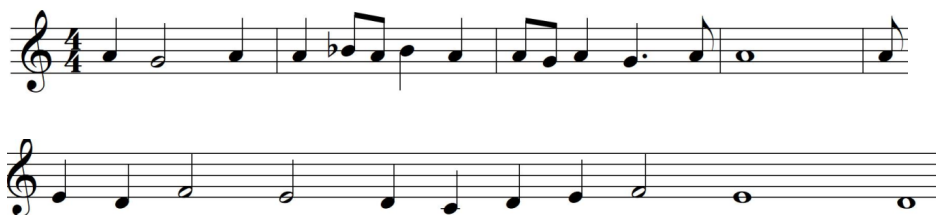


Рисунок 4. Тема Вступления к I части Третьей симфонии. Попевка «колчанец»

УДК 786

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-111-118

## ПЕРВАЯ СОНАТА НИКОЛАЯ МЕТНЕРА: ЭЛЕМЕНТЫ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

*Ожерельева Марина Юрьевна*, ассистент-стажер, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: mpopova555@mail.ru

*Мичков Павел Александрович*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: p.michkov@nsglinka.ru

Статья посвящена одной из малоизученных сонат Николая Метнера – Сонате для фортепиано f-moll op. 5. Активизация интереса к творчеству композитора связана включением в репертуарные списки современных исполнителей фортепианных произведений Метнера и появлением новых исследований в музыковедении. Этим фактом обусловлена актуальность работы. За период 2010–2020-х годов в научном поле по изучению наследия композитора появились работы, завершённые в объёме диссертационных исследований. Цель статьи – изучение раннего произведения Метнера с точки зрения особенностей формообразования и исполнительской интерпретации. Методологическая основа работы заключается в применении стилистического анализа: определяются особенности письма композитора, ставшие впоследствии визитной карточкой его творческого стиля. Авторы также обращаются к исполнительскому анализу: поиск трудностей, с которыми может столкнуться пианист при работе с Сонатой f-moll op. 5. Подспорьем в работе могут служить приведенные в статье отрывки из книги Н. Метнера «Повседневная работа пианиста и исполнителя». Особое внимание авторами статьи уделено эпистолярному наследию композитора. В статье приводятся воспоминания из писем его друзей, коллег, знакомых: музыкантов, композиторов, деятелей искусства (встречаются высказывания С. Рахманинова, С. Танеева, А. Гольденвейзера, Н. Кашкина и др.). Результатом работы являются выводы о том, что черты фортепианного стиля Метнера находят свое воплощение уже в первой фортепианной сонате: лаконичное использование педальной техники, сквозное драматургическое развитие, выстраивание логики агогической композиции.

**Ключевые слова:** соната соч. 5 Метнера, современники Метнера, ремарки Метнера, наследие Метнера.

## THE FIRST SONATA OF NIKOLAY METNER: ELEMENTS OF CREATIVE STYLE AND PERFORMANCE FEATURES

*Ozherelyeva Marina Yuryevna*, Trainee Assistant, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: mpopova555@mail.ru

*Michkov Pavel Aleksandrovich*, PhD of Art History, Associate Professor of Department of Music Theory, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: p.michkov@nsglinka.ru

Nikolai Metner's piano works are of particular interest. The first work created by the composer in this genre has received little attention in musicology. At the same time, the intensification of interest in the composer's works is noticeable in the performing practice. This is connected with the inclusion of Metner's works in the repertoire lists of contemporary performers and the appearance of new studies in musicology. This fact is the reason for the relevance of this work. In the last decade scientific studies dedicated to the figure of the composer and his works have appeared. The aim of the article is to study Metner's Sonata F-moll Op. 5 from the point of view of the peculiarities of formation and performance interpretation. The methodological basis of the work lies in the application of stylistic analysis: the peculiarities of the composer's writing, which later became a hallmark of his creative style, are defined. The authors also turn to the performing analysis: the search for the

difficulties a pianist may encounter when working with the F-moll Sonata Op. 5. Of particular interest are letters by Metner and his relatives, in the texts of which information about the first piano sonata is found. The article also includes memoirs from letters of his friends, colleagues, and acquaintances-musicians, composers, and artists (there are statements by S. Rachmaninov, S. Taneev, A. Goldenweiser, and N. Kashkin, among others). As a result of analytical work on the musical text of the work, conclusions are drawn: the features of Metner's piano style are already embodied in the first piano sonata: laconic use of pedal technique, through-dramaturgical development, and the development of the logic of agogic composition.

**Keywords:** Metner's Sonata Op. 5, Metner's contemporaries, Metner's remarks, Metner's epistolary legacy.

Фортепианное творчество Николая Карловича Метнера в последнее время становится объектом пристального внимания. Достаточно назвать исследования, завершённые в объёме диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук таких авторов, как Анна Штром [11], Татьяна Шевченко [9], Екатерина Предвечнова [7].

Среди зарубежных исследований, проведенных в последние годы, особый интерес представляет работа доктора музыкальных наук Клемента Ацеведо (Clement Acevedo) Nikolai Medtner: A new source for Sonata in F Minor, op. 5 [14]. В 2018 году автор обнаружил в библиотеке университета Вирджинии первое издание партитуры Сонаты op. 5 с авторскими пометками Метнера. Автор работы не только описал ремарки, но также сделал сравнительный анализ трех изданий сонаты: 1904 года, 1955 года («переработанное издание» Беляева) и 1959 года (изд. «Музгиз»). В исследовании, в частности, отмечается, что первую сонату Метнер посвятил своему брату Эмилию, что гласит рукописная подпись на титульном листе сонаты [14, с. 8]. Также благодаря обнаруженной партитуре автор находит отредактированный композитором нотный текст, который, однако, не попал в издания Музгиза и Беляева.

Волна интереса к фигуре композитора вызвана, по всей видимости, не только активной научной деятельностью по изучению его творческого наследия, но и благодаря талантливому молодому пианисту Люке Дебаргу, исполнившему Сонату f-moll соч. 5 Метнера на втором туре XV Международного конкурса имени П. И. Чайковского, что определяет актуальность работы.

В эпистолярном наследии Николая Метнера относительно первой фортепианной сонаты есть высказывания отца композитора: *«Первому (Иосифу) Метнер сыграл свою сонату на бехштейновском концертном флюгеле и когда он закончил, то попросил играть сонату еще два раза,*

*слушал с большим вниманием и, наконец, выразил свое полнейшее восхищение этим произведением. Он хвалил сонату чрезвычайно: “Она отлита из одного куска” – было его характерным изречением»* [4, с. 41–42].

Жанр сонаты занимает одно из главных мест в фортепианном творчестве Николая Метнера. В русской фортепианной музыке конца XIX – начала XX века подобное внимание к этому жанру характерно лишь для А. Н. Скрябина (им создано 10 фортепианных сонат) и С. С. Прокофьева (также создано 10 сонат для фортепиано). К примеру, другие композиторы, в частности А. К. Глазунов и С. В. Рахманинов, в своем творчестве обращались к этому жанру значительно реже. Глазуновым написано две сонаты, а Рахманинов создал одну сонату для виолончели и фортепиано и две фортепианные сонаты. Метнер же создавал сонаты практически на протяжении всей своей жизни. Им написано 14 фортепианных сонат, соответствующих русскому и зарубежному периодам жизни. *«Повышенная эмоциональная температура и наличие беспокойства, томления, порыва, протестующего тона и возбужденного пафоса»* – вот что, по мнению Б. Асафьева, свойственно сонатам Метнера [1, с. 248]. Как пишет Р. Г. Шитикова, фортепианные сонаты составляют значительную часть творческого наследия композитора и являются уникальной звуковой моделью для реализации его идей, изложенных в книге «Муза и мода» [10]. В то же время, в исследовательской литературе уделено недостаточное внимание первой сонате композитора. Несмотря на первый опыт в данном жанре и явные тенденции к позднеромантическому стилю, уже в этом сочинении прослеживается творческий облик композитора.

Основываясь на письмах и высказываниях критиков, коллег и товарищей Николая Метнера, можно полагать, что с самых раннихopusов

обозначилось мастерство письма, столь неожиданное для юноши, словно он был призван подтвердить, что истинными композиторами рождаются. «Метнер появился сразу какой-то готовый, будто Афина-Паллада из головы Зевса. Не было у него слабых, ранних произведений, – такое мастерство, что эти сочинения могли быть созданы и в пору, куда более позднюю» – так отзывался в своих воспоминаниях о Метнере А. Гольденвейзер (см. [3, с. 16]).

По словам И. Зетеля, «молодой музыкант вошел в жизнь сформировавшимся композитором, художником со своим приметным голосом, впечатляющим и сильным» [3, с. 16]. Для подтверждения этих слов достаточно вспомнить интересный факт из биографии Метнера. Один из первых его концертов совпал с премьерой оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сервилия». Однако многих видных музыкантов в тот вечер было не встретить в театре, они были в концертном зале. «*Sonaten-Abend* молодого московского композитора и пианиста Н. К. Метнера привлек многих слушателей, горячо и по заслугам принимавших артиста», – это мнение газеты «Русский листок» разделялось многими критиками (см. [3, с. 17]). Центром программы, оттеснив на второй план Прелюдии Рахманинова, стала недавно созданная Первая соната Метнера. Как уже было сказано, еще до публичного исполнения ею заинтересовался Гофман и пожелал получить ноты. А затем назвал сонату «самым значительным явлением из всех знакомых ему современных фортепианных пьес того времени» (см. [4, с. 41–42]). Сергей Иванович Танеев же, услышав эту сонату, сказал: «Метнер родился с сонатной формой!» (см. [3, с. 17]).

Первая соната Николая Карловича Метнера была написана в предреволюционное время – в 1904 году. В эти годы молодой, 24-летний композитор создавал опусы, которые, к слову, нельзя в полной мере назвать «ранними». Им созданы сочинения для солирующего инструмента («Восемь картин настроений» ор. 1, «Три импровизации» ор. 2, «Четыре пьесы» ор. 4), Метнер осваивает и жанр камерно-вокальной музыки: создает произведения для голоса и фортепиано («Ангел» ор. 1 b, «Три романса» ор. 3). В этих опусах ярко прослеживаются черты, которые будут сохраняться на протяжении всего периода

творчества композитора: полифоничность изложения, лаконичность и интеллектуальная строгость основных мыслей, повествовательность, непрерывная текучесть развития, яркость и колорит звучания рояля, смелое применение острых ритмических сочетаний.

Выбор тональности обнаруживает сходство с первыми сочинениями в этом жанре, созданными Л. Бетховеном, А. Н. Скрябиным и С. С. Прокофьевым. Если задаваться вопросом выбора тональности, то следует упомянуть, что большое влияние на композиторов оказало баховское осмысление тональностей. К примеру, f-moll является тональностью «со смертельной, роковой (физической или душевной) мукой сердца» [6, с. 33]. Именно такую характеристику дает ей Мильштейн.

Ранняя соната еще не совсем самостоятельна по стилю, скорее она отражает увлечение композитора романтической музыкой, особенно Шуманом, Мендельсоном, Брамсом и Рахманиновым. Однако будет ошибочным считать, что в первом подобного рода сочинении Метнер подражал кому-либо из вышеперечисленных. Сложный творческий сплав, который именуют метнеровским стилем, уже в ранних произведениях совмещает в себе проявления романтизма со сдерживающим академизмом. «Я не хочу быть русским Брамсом, я хочу быть русским Метнером», – именно так говорил о себе композитор, когда встречал упоминания о себе своего брата Эмилия в русле «подражания другим композиторам» (см. [3, с. 56]). С. В. Рахманинов справедливо утверждал на этот счет, что Метнер слишком индивидуален, чтобы походить на кого бы то ни было, кроме как на самого себя – русского композитора Метнера (см. [3, с. 57]). По верному замечанию Е. О. Предвечной, «содержание сонат Н. К. Метнера обусловлено мифопоэтическим мышлением композитора. Программность сонат определяется близостью философско-эстетических взглядов Н. К. Метнера к сочинениям поэтов И. В. Гете, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета» [7, с. 17].

Обращают на себя внимание особенности формообразования и интонационной драматургии в Сонате ор. 5. При создании большинства сонат Метнер не придерживался традиционной трактовки цикла. Из четырнадцати сонат, созданных Метнером, девять являются одночастными,

остальные же могут состоять из двух сонатных аллегро. Однако первый опыт в данном жанре – Соната оп. 5 – представляет собой классический четырехчастный цикл. В то же время в первой из его сонат уже проявляется стремление к объединению в отношении формы: четыре части сонаты рассматриваются не как обособленные, а как звенья одной цепи; вторая, третья и четвертая части следуют одна за другой без перерыва. В плане развития интонационных связей обнаруживается сходство интонационных моделей в заключительных построениях второй и третьей частей:

- Coda II части (см. Приложение, пример 1).
- Coda III части (см. Приложение, пример 2).

При этом кульминация финала строится на материале побочной партии первой части, а ведущие темы сонаты связаны интонационным единством.

Трактовка сонатного цикла может вызвать трудности при исполнении, ведь основной идеей, нашедшей свое последующее отражение в творчестве Метнера, являются цельность, единство, одночастность. Именно поэтому музыканту следует соблюдать авторские ремарки в необходимости исполнять непрерывно, без пауз одну часть за другой. Финал же сонаты, являющийся кульминацией сочинения, написан в рапсодически-мозаичном стиле, соединяя и наделяя новыми смыслами темы из предыдущих частей.

Анализируя фортепианный стиль Н. К. Метнера, необходимо отметить высказывание о высокой степени интеллектуализма, характерного для фортепианной музыки начала XX века: «*Фортепианный стиль Метнера не из тех, которые легко даются заурядному пианисту*», – именно так говорил Ю. Энгель [12, с. 320]. Преодоление технических трудностей возможно благодаря проведению исполнительского анализа. Приемы полифонического насыщения музыкального полотна, дифференциация голосов и регистров отличают стиль фортепианной фактуры Сонаты Н. Метнера. Главной сложностью исполнения полифонии является звуковой и механический контроль всех голосов в одновременном их звучании, что требует от исполнителя высокой степени концентрации. Соната оп. 5 наполнена полифонической фактурой, однако особенно ярко она выражена в эпизоде фугато в финале (см. Приложение, пример 3).

Проблема дифференциации и соотношения регистров имеет большое значение в фортепианной музыке в целом и в данной сонате в частности. Тонкая градация голосоведения позволяет создать более яркую музыкальную ткань, насыщенную колористическими вкраплениями. Уже в самом начале сонаты перед исполнителем стоит задача образно разнообразить звуковую палитру инструмента, исполняя тему вступления, основанную на интонациях которые впоследствии сформируют тему главной партии, более плотным, насыщенным звуком, а интервалы – более легким, создавая эффект расслоения (см. Приложение, пример 4).

Для создания объемности звучания исполнитель использует педализацию в анализируемом сочинении. Педаль рассматривается не только как «инструмент для соединения звуков», а больше, как «колористический прием». Интересны мысли самого композитора: «*Педаль! Не утомлять ею. Больше 1/8, 1/4, 1/2, педаль*» [5, с. 23]. Метнером педаль указана экономно, лишь несколько раз она упоминается в нотном тексте, что означает следующее: исполнитель сам вправе выбирать вектор педализации, дополняя и помогая воплощать идеи собственной интерпретации.

Этап исполнительского анализа играет важную роль. Так, А. М. Таюкин указывает, что на данном этапе «исполнитель решает вопрос, что в произведении главное» [8, с. 172]. Различных вопросов исполнительского характера Метнер лично касался в его книге «Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек». Особое значение автор придает элементам слухового контроля и умению выдерживать паузы: «*Главное слух, слух и слух!!! Если он утрачивает должное внимание, перестает слушать и контролировать каждую ноту во всей ее интенсивности, то все постепенно расползается и пальцы перестают повиноваться. Всегда помнить о паузах, вдохах, хотя бы на мгновенных молчаниях: без этого музыка превращается в хаотический шум*» [5, с. 15]. О темпе и ритме Метнер говорит следующее: «*Долой метроном-градусник. Он некомпетентен в художественном движении. <...> Ритмическое (“rubato”) flessibile состоит в едва заметной постепенности ускорений или замедлений, не нарушающих должного соотношения длительности соседних нот. Такое*

*flessibile* всегда сохраняет общую, главную ось темпа» [5, с. 17].

Итак, в сочинении Николая Метнера прослеживаются черты поэмности, ставшие в определенной степени характерными для произведений этого периода. По мнению П. Васильева, сформулированному в очерке о фортепианных сонатах Метнера, «в ней (в сонатной форме) ему дышалось свободно, и она воспринималась им не как схема, а как русло, всякий раз новое, по которому текла его музыкальная речь» [2, с. 10]. Стоит отметить, что повествовательность – это истинно метнеровская сфера высказывания. Уже в Первой сонате Н. Метнер умело владеет

драматургией сонатной формы, он контролирует внимание и слушателя, и музыканта с самого начала – с первым показом темы. Метнер-композитор предстает как музыкант-мыслитель. Основная идея в его произведениях не на поверхности, ее нужно понять и особенно умело воплотить. Он нередко стремился «очищать» многие сочинения от подчеркнутой бытовой основы. Его музыка лишена тени развлекательности, глубокая и насыщенная смыслами, что делает ее требовательной как к исполнителям, так и к слушателям. Фортепианное творчество Метнера также передает богатую шкалу переживаний, в чувственных истоках которых присутствуют и черты интеллектуализма.

#### Литература

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века – Л.: Музыка, 1968. – 324 с.
2. Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера. – М.: Музгиз, 1962. – 43 с.
3. Зетель И. Н. К. Метнер-пианист. Исследование. – М.: Музыка, 1981. – 231 с.
4. Метнер Н. К. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. – М., 1937. – 648 с.
5. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1979. – 72 с.
6. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. – М.: Музыка, 1967. – 300 с.
7. Предвечнова Е. О. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера: особенности стиля и семантики: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2018. – 24 с.
8. Таюкин А. М. Анализ музыкального произведения как активный метод освоения в классе специального инструмента // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 169–177.
9. Шевченко Т. А. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера в художественном пространстве европейской музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Одесса, 2017. – 22 с.
10. Шитикова Р. Г. Традиции А. Скрябина и Н. Метнера в русской советской фортепианной сонате 20-х годов. – Л., 1980. – 28 с.
11. Штром А. А. Роль фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н. К. Метнера: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2009. – 26 с.
12. Энгель Ю. Музыка Н. Метнера. // Глазами современника: избр. статьи о русской музыке. – М., 1971. – С. 319–321.
13. Генкина О. Метнер [Электронный ресурс] // Семь искусств. – 2016. – № 9 (78). – URL: <http://7iskusstv.com/2016/Nomer9/Genkina1.php> (дата обращения: 12.09.2021).
14. Acevedo Clement Barrera. Nikolai Medtner: A new source for Sonata in F Minor, Op. 5 [Электронный ресурс]: дис., 2018. – 199 p. – URL: <https://commons.lib.jmu.edu/diss201019/199> (дата обращения: 04.10.2021).

#### References

1. Asafyev B.V. *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian music. XIX and early XX century]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1968. 324 p. (In Russ.).
2. Vasilyev P. *Fortepiannyye sonaty Metnera [Medtner's Piano Sonatas]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1962. 43 p. (In Russ.).
3. Zetel I. N.K. *Metner-pianist. Issledovanie [Medtner is a pianist. Study]*. Moscow, Muzyka Publ., 1981. 231 p. (In Russ.).
4. Metner N.K. *Pis'ma [Letters]*. Comp. Ed. Z.A. Apetyan. Moscow, 1937. 648 p. (In Russ.).
5. Metner N.K. *Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora. Stranitsy iz zapisnykh knizhek [The daily work of a pianist and composer. Pages from notebooks]*. Moscow, Muzyka Publ., 1979. 72 p. (In Russ.).
6. Milshhteyn Ya.I. *Khorosho temperirovanny klavir I.S. Bakha [J.S. Bach's Well-Tempered Clavier]*. Moscow, Muzyka Publ., 1967. 300 p. (In Russ.).

7. Predvechnova E.O. *Fortepiannyye sonaty N.K. Metnera: osobennosti stilya i semantiki: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [N.K. Medtners Piano Sonatas: Peculiarities of style and semantics. Authors abstract of Diss. PhD in Art History: 17.00.02].* Novosibirsk, 2018. 24 p. (In Russ.).
8. Tayukin A.M. *Analiz muzykal'nogo proizvedeniya kak aktivnyy metod osvoeniya v klasse spetsial'nogo instrumenta [Analysis of a piece of music as an active method of mastering a special instrument in the classroom]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kulture i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 55, pp. 169-177. (In Russ.).*
9. Shevchenko T.A. *Fortepiannyye sonaty N.K. Metnera v khudozhestvennom prostranstve evropeyskoy muzyki: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [N.K. Medtner's Piano Sonatas in the artistic space of European music. Author's abstract of Diss. PhD in Art History: 17.00.02].* Odessa, 2017. 22 p. (In Russ.).
10. Shitikova R.G. *Traditsii A. Skryabina i N. Metnera v russkoy sovetskoy fortepiannoy sonate 20-kh godov [Traditions of A. Scriabin and N. Medtner in the Russian Soviet Piano Sonata of the 20s].* Leningrad, 1980. 28 p. (In Russ.).
11. Shtrom A.A. *Rol' fortepiannoy partii v kamerno-vokal'nom tvorchestve N.K. Metnera: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The role of the piano part in the chamber-vocal work of N.K. Medtner. Author's abstract of Diss. PhD in Art History: 17.00.02].* Nizhniy Novgorod, 2009. 26 p. (In Russ.).
12. Engel Yu. *Muzyka N. Metnera [Music by N. Medtner]. Glazami sovremennika: izbr. stat'i o russkoy muzyke [Through the eyes of a contemporary. Selected Articles about Russian music].* Moscow, 1971, pp. 319-321. (In Russ.).
13. Genkina O. *Metner [Medtner]. Sem' iskusstv [Seven arts], 2016, no. 9 (78). (In Russ.). Available at: <http://7iskusstv.com/2016/Nomer9/Genkina1.php> (accessed 12.09.2021).*
14. Acevedo Clement Barrera. *Nikolai Medtner: A new source for Sonata in F Minor, Op. 5. Diss., 2018. 199 p. (In Russ.). Available at: <https://commons.lib.jmu.edu/diss201019/199> (accessed 04.10.2021).*

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Кода II части

The image displays a musical score for the Coda of the second movement of N.K. Medtner's Sonata in F Minor, Op. 5. The score is written for piano and is divided into three systems. The first system is marked 'Moderato' and features dynamics such as *p cres.*, *et m.s.*, and *accel.*. The second system is marked 'Andante' and includes dynamics like *sino doppio movimento et ff* and *fff*. The third system shows dynamics *f*, *mf*, and *p*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

*dim.* *p* *Moderato* *p poco a poco cresco. et accel. m.s.*

*doppio movimento* *m.s.*

*Andante* *rit.* *ff* *f* *mf* *p* *allacca*

*sempre sotto*

*voce*

*m.s.*

*m.s.*



УДК 781.61

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-118-125

## АЛЕМДАР КАРАМАНОВ – КОМПОЗИТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ

**Клочкова Елена Викторовна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыковедения, Институт «Академия имени Маймонида», Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (г. Москва, РФ). E-mail: l\_klochkova@mail.ru

Проблематика статьи охватывает два направления творчества Алемдара Караманова: композиторское и исполнительское. Впервые подробно освещается исполнительская деятельность, особенности интерпретации выдающегося музыканта второй половины XX века.

Материалом исследования послужили сохранившиеся аудиозаписи интерпретаций Караманова собственных сочинений (Первый и Второй фортепианные концерты), транскрипции для фортепиано симфонических произведений и импровизации, также литературные тексты, содержащие воспоминания об исполнительском искусстве Караманова, оставленные его матерью и сокурсниками по консерватории – А. Шнитке и Э. Гульбисом. Отдельным материалом для изучения стали собственные беседы автора статьи с Карамановым в Симферополе и его фортепианные импровизации, записанные во время бесед.

На основе изучения аудиозаписей делаются выводы об исполнительском стиле композитора: преобладание фресковой манеры игры, владение токкатно-ударными приемами, всем арсеналом крупной техники, богатой палитрой красочного туше, оркестровой трактовкой звучания рояля, импровизационностью наравне с глубокой передачей образно-художественного содержания.

Помимо выявления особенностей исполнительского стиля в статье проанализированы этапы исполнительского творчества Караманова: детский, консерваторский и последний – религиозный период. Прослеживается взаимовлияние композиторского и исполнительского стилей в творчестве Караманова, отмечается отражение композиторских стилистических идей – классико-романтических, импрессионистических, авангардных – в исполнительском искусстве автора.

**Ключевые слова:** Алемдар Караманов, исполнительский стиль, фресковая манера игры, импровизационность.

## ALEMDAR KARAMANOV – COMPOSER AND PERFORMER

*Klochkova Elena Viktorovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musicology, Maimonides Academy Institute, Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art) (Moscow, Russian Federation). E-mail: l\_klochkova@mail.ru

The problematics of the article covers two areas of Alemdar Karamanov's creativity: composing and performing. First time, the performance activity, features of the interpretation of an outstanding musician of the second half of the 20th century are covered in detail.

The material of the study was the remaining audio recordings of Karamanov's interpretations of his own compositions (First and Second Piano Concertos), piano transcriptions of symphonic works and his improvisations. Also, literary texts containing memories of the performing arts of Karamanov, left by his mother and A. Schnittke and E. Gulbis, fellow students at the conservatory. Separate material for study was the author's own conversations with Karamanov in Simferopol, and his piano improvisations recorded during the conversations.

Based on the study of audio recordings, conclusions are drawn about the composer's performing style: the predominance of the fresco style of playing, mastery of toccata-percussion techniques, the entire arsenal of large-scale equipment, a rich palette of colorful ink, orchestral interpretation of the piano sound, improvisation along with a deep transmission of figurative and artistic content.

In addition to identifying the features of the performing style, the article analyzes the stages of Karamanov's performing art: from childhood, through the conservatory and, ending with the last religious period. The mutual influence of composer and performing styles in Karamanov's work is traced, the reflection of composer's stylistic ideas – classical-romantic, impressionistic, avant-garde – in the author's performing art is noted.

**Keywords:** Alemdar Karamanov, performing style, fresco playing style, improvisation.

Композиторскому творчеству Алемдара Караманова (1934–2007) посвящено немало исследований. Прежде всего они касаются творческой биографии, судьбы композитора, проблем его музыкального стиля, религиозных симфоний зрелого периода. Это работы Ю. Н. Холопова «Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов» [10], Т. В. Чередниченко – глава об Алемдаре Караманове и Галине Уствольской в книге «Музыкальный запас. 70-е» [11], А. Т. Тевосяна «Откровение и благовествование Алемдара Караманова» [8], Е. Г. Польшаевой «Апокриф или послание?» [5] и многие другие. Во всех перечисленных трудах упоминается и о том, что композитор был превосходным пианистом. Необходимо уточнить, что, Караманов был именно высокопрофессиональным пианистом. Он окончил Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по двум факультетам: композиторскому, в классе С. С. Богатырева, и фортепианному, в классе В. А. Натансона. После окончания консерватории Караманову пророчили карьеру круп-

ного исполнителя-виртуоза, которой он, тем не менее, пожертвовал ради композиторского творчества, полностью сосредоточившись на создании масштабных симфонических, хоровых и фортепианных полотен.

Личное общение с Алемдаром Карамановым в последние годы его жизни, в Симферополе, куда он уехал в 1964 году после окончания Московской консерватории, раскрыло многие подробности творчества композитора. Фактически, его жизнь после отъезда из Москвы являлась отшельнической, уединенной в тишине небольшого города и вдали от славы и признания. Но это была жизнь, наполненная глубочайшим творческим смыслом, постоянной композиторской работой и неустанным изучением религиозно-философских текстов, по которым Караманов создавал симфонические макроциклы: «Совершишася» по четырем Евангелиям, *In amorem at vivificantem*, «Быть» по Апокалипсису. В последние годы композитор часто повторял фразу: «Я пишу музыку с нотного листа Неба».

Встречи и беседы в Симферополе нашли отражение в монографии автора этой статьи «Библейские симфонии Алемдара Караманова» [4]. Во время бесед с композитором удалось записать комментарий и программы всех его религиозных сочинений. Это, конечно, было основным смыслом бесед и главной исследовательской задачей. Но было и еще одно ярчайшее впечатление от общения с Мастером – это его феноменальное владение фортепиано, которое проявилось в показе огромных фрагментов собственной симфонической музыки, а также импровизациях, покоряющих музыкально-слушательское восприятие. Импровизации возникали абсолютно стихийно, в основном, когда композитор уставал от бесед, он садился за пианино, и начиналось действительно музыкальное чудо, импровизации-высказывания. Два этих качества, а именно: умение воспроизводить на фортепиано сложнейшие, сорокастрочные и более симфонические партитуры и импровизации – были присущи Караманову на протяжении всей его творческой жизни. Практически всю музыку, которую композитор создавал для разных исполнительских составов, он мог сыграть на рояле. Некоторые свои сочинения, например Третий концерт для фортепиано с оркестром Ave Maria, Четвертый фортепианный концерт, последнюю, Двадцать пятую симфонию композитор долгое время не записывал, носил в голове и мог сыграть, что еще раз подтверждает не только его уникальную память, но и мастерское владение инструментом. И сожалеть остается только о том, что некоторые из названных сочинений так и не были записаны.

Исполнительский стиль Караманова сложился, прежде всего, под влиянием симфонического мышления, индивидуального чувства оркестра, его красок, дара раскрывать на фортепиано многообразие звучаний симфонического оркестра, причем именно карамановского оркестра, многопластового, с мощными экзотическими кульминациями, создающими ощущение, что все пласты многослойной фактуры приходят в движение. Реализуется своеобразная «динамика преодоления», когда включаются сверхзвучности, охватывающие полный акустический объем.

Важным фактором исполнительского стиля Караманова стала передача на фортепиано тем-

бров различных музыкальных инструментов, иногда очень контрастных и неожиданно сменяющих друг друга. Интересно вспомнить, что начиная с юношеского возраста Караманов часто исполнял на фортепиано прослушанные им симфонические произведения любимых авторов. Хорошо известен факт, что Алемдар Сабитович при поступлении в Московскую консерваторию по памяти сыграл большой фрагмент Пятой симфонии Бетховена в собственном переложении, двухручном, и комиссии было понятно, что выучил он этот фрагмент не по партитуре, а по слуху.

Современники вспоминали, как Караманов играл большие двадцатиминутные фрагменты Десятой симфонии Шостаковича после премьеры, когда партитуру невозможно было достать. Композитор слышал ее только на концерте. Об этом рассказывал Альфред Шнитке, Геннадий Прохоров, Евгений Крылатов – сокурсники и друзья Караманова в консерватории. Альфред Шнитке тогда настолько был покорен своим однокурсником, что говорил: «Алемдар Караманов – тот, вокруг которого должно все объединиться» [9, с. 26].

Еще один друг и сокурсник Караманова, в будущем известный дирижер Эдуард Гульбис в своих воспоминаниях приводит показательный фрагмент, освещающий уровень владения фортепиано композитором. Это воспоминание наполнено юношеским задором и тонким юмором, отражающим общую атмосферу студенческой консерватории тех лет, поэтому привожу его полностью: «В один прекрасный день в физкультурном зале Московской консерватории наша “спортивная команда”, во вполне спортивной форме, ощущая вполне спортивный подъем, ожидает концертмейстера. Он запаздывает. Тогда А. Шнитке, вдруг, вполне уместно замечает, что ему кажется, что ни композиторы, ни дирижеры, ни, тем паче, теоретики без музыки смаршировать просто не сумеют. Ждем. Концертмейстера нет. Он... не приходит. Заболел. Ну, что ж? Не беда. Алемдар Караманов, ни слова не говоря, подходит к роялю, поднимает крышку, садится в спортивной форме за рояль и вдруг – восторгам нашим нет предела – полились прекрасные звуки А. Н. Скрябина!!! “Божественная поэма”, “Поэма экстаза” и т. д. И все... на память!» [2, с. 40]. Интересно

заметить по поводу данного воспоминания, что Караманов играл именно сочинения любимого им Скрябина. Стиль этого композитора, а также его философские идеи найдут непосредственное отражение во многих произведениях композитора более позднего периода творчества. В частности, уникальный тип программности, который сформировался в религиозных симфониях Караманова, указывает на их преемственную связь с симфоническими поэмами Скрябина. Она проявляется в воплощении космического пространства, экстаических кульминациях, но более всего Караманова со Скрябиным сближает наличие в их мировоззрении некой сверхидеи.

Исполнение Карамановым собственных симфоний на фортепиано отличалось широтой и размахом, полным арсеналом владения фресковой манерой игры. Фортепиано под пальцами композитора превращалось в оркестр, звучание кульминаций зачастую производило впечатление движения лавин звучностей. О подобном исполнении свидетельствует сохранившаяся запись Первой симфонии «Ибо так возлюбил Бог мир» из цикла «Совершишася», которая была сделана В. В. Горностаевой на одной из встреч с композитором в Москве, в 1989 году. Вера Васильевна провела концерт студентов своего класса, в котором прозвучали три фортепианных концерта Алемдара Караманова. В развернутом вступительном слове, произнесенном Горностаевой перед звучанием музыки, она отметила важные черты фортепианного стиля композитора: «...превосходный арсенал пианистических средств, знание рояля... Для пианистов – концерты Караманова благодатны – у нас такой дефицит сочинений, где присутствовало бы подобное поразительное чувство фортепиано» [1, с. 246].

Алемдар Караманов создавал фортепианные произведения на протяжении всего своего творческого пути и зачастую сам являлся их первым интерпретатором. В раннем возрасте, начиная с шести лет, он писал миниатюры, наполненные образами романтических грез, любованием природой, используя романтические и импрессионистические фактурные формулы фортепианного письма. На формирование фортепианного стиля Караманова оказало существенное влияние его

детское увлечение театральными постановками. Полина Сергеевна – мать композитора, описывает в своих воспоминаниях, как Алемдар со своей сестрой Севиль готовили спектакли в их квартире и приглашали всех знакомых детей. Алемдар не только сопровождал музыкальными импровизациями эти спектакли, играл в них основные роли, но и с огромным удовольствием рисовал декорации, афиши, придумывал световые эффекты: «Он всегда был чем-то занят, не пустяками, а каким-то творчеством» [3, с. 23]. В ранних фортепианных сочинениях проявилось яркое образное мышление композитора, тяготение к программности, передаче определенного пылко-восторженного чувства, непосредственной импровизационности изложения музыкального материала. Многие фортепианные пьесы имеют программные названия: «Моя тайна», «Осенний вечер», «У моря», «Вечерний закат», «Грезы в пути» и другие<sup>1</sup>.

В Симферопольском музыкальном училище Караманов достигает большого пианистического мастерства, исполняя сложные крупные сочинения Ф. Листа и С. Рахманинова. Полина Сергеевна вспоминала: «...он не добивался “бисерной” техники, но умел вложить в исполняемое произведение глубочайшее понимание музыкальной мысли, чувства, блеска, страстности, изложение которых доступно только истинному таланту» [3, с. 22].

В консерваторские годы Караманов создает, помимо первых десяти симфоний и множества хоровых и камерных сочинений, два концерта для фортепиано с оркестром. Оба одночастные, первый написан в 1958 году, второй – в 1961. Автор явился первым исполнителем концертов, которые были представлены им на выпускных экзаменах: Первый – при окончании консерватории, Второй – аспирантуры. Сохранились уникальные записи этих исполнений и именно по ним мы

<sup>1</sup> Сейчас эти пьесы с большим удовольствием исполняются не только юными музыкантами, но и взрослыми. Они постоянно звучат на Международных конкурсах молодых музыкантов имени Караманова, в Симферополе, входят в программу Международного музыкального конкурса имени Алемдара Караманова, который проходит каждые два года в Детской школе искусств, носящей имя композитора, в г. Гурьевске Калининградской области.

можем судить о поистине гениальной виртуозности автора-исполнителя. Г. Свиридов в рецензии, данной после выпускного экзамена в консерватории, писал: «Яркое впечатление производят работы А. Караманова. Он, несомненно, обладает сильным, оригинальным дарованием. Мы слышали его Симфониетту, фортепианный концерт (уверенно, с молодым задором сыгранный самим автором), симфоническую сюиту, увертюру, несколько хоров. Этот юноша словно напоен музыкой, в нем бродят молодые силы... Иногда музыка Караманова напоминает по своему общему тону искусство юного Прокофьева – та же мускулистость, неумный задор; динамизм, жизнелюбие. К этому еще присоединяется богатая, цветистая фантазия южанина (Караманов родом из Крыма), склонность к буйным, сочным краскам, к пестрой, несколько преувеличенной фантастике. Во всем этом чувствуются признаки своего художественного мира, пусть еще не осознанного до конца, но – яркого и своеобразного, отнюдь не подражательного» [6, с. 28–29]. В ранних фортепианных концертах Караманова убедительно воплотился принцип соединения двух типов трактовки инструмента, утвердивших свое значение в XX веке, – токкатно-ударной (реально-беспедальной манеры) и иллюзорно-педальной (по определению Гаккеля).

Два ранних концерта Караманова обладают довольно сложной фортепианной фактурой. Композитор соединяет принципы листовского фортепианного письма, насыщенного разнообразными приемами крупной техники, ударной токкатности, отсылающей к прокофьевскому пианизму и проникновенной лирической кантиленности романтического пианизма с колористическими элементами. Шнитке замечал, что в этих произведениях нет резких конфликтов и драматизма: «...это проявления “играющего” таланта, едва успевающего отразить в музыке нескончаемый поток ярких впечатлений» [12, с. 32–33]. Однако Второй фортепианный концерт наполнен жестко-диссонантным звучанием в контрасте с романтически-возвышенными лирическими темами и импрессионистическими гармоническими красками, часто использующими цепочки нонаккордов. Фортепианная каденция Второго концерта представляет немалую сложность для исполне-

ния. Она почти целиком написана в динамике от *ff* до *ffff* и чрезвычайно трудна для исполнения из-за широких аккордов в пределах ноты.

В консерваторские годы Карамановым созданы и четыре фортепианные сонаты<sup>2</sup>. Они определяются классико-романтическими стилистическими тенденциями и фактурными принципами. И. С. Стогний в статье «Идея “двоемирия” в стилиевой интерпретации» делает важный вывод относительно Первой фортепианной сонаты: «Классико-романтический стиль представлен в сонате А. Караманова как целостное и множественное явление. Он словно “собирается” из разных исторических и авторских “версий”» [7, с. 51]. В Первой сонате возможно уловить интонации Листа, Брамса, Скрябина, Рахманинова, Дебюсси, Гершвина, что позволяет говорить о возможных аллюзиях на авторские стили любимых Карамановым композиторов и одновременно демонстрирует присутствие индивидуальной композиторской логики и драматургии. К сожалению, записей исполнения фортепианных сонат автором не сохранилось, хотя в беседах композитор неоднократно говорил о том, что он часто играл сонаты в кругу своих близких и друзей.

Следующим этапом композиторского творчества Караманова является увлечение авангардными техниками письма. В начале шестидесятых композитор выдвинулся в число ярких и своеобразных советских авангардистов. Ему открылось поле художественной деятельности в области диссонанса и двенадцатитоновой хроматики. Ю. Н. Холопов пишет о сочинениях этого периода: «Пронзительная резкость созвучий, их обжигающая диссонантность, стихийная необузданность экспрессии, полная эмоциональная раскованность – черты столь же отчетливо обрисовывающие стиль Караманова, как и разлив кантиленного мелодизма в сочинениях его раннего периода» [10, с. 122]. Одно из первых авангардных сочинений было написано для фортепиано. Это небольшой триптих «Пролог, Мысль и Эпилог». В этом опусе Караманову удалось изобрести нечто новое в звукоизвлечении на инструменте.

<sup>2</sup> Из четырех фортепианных сонат полностью сохранились только три – первая, третья и четвертая. Из Второй фортепианной сонаты сохранилась только третья часть – Рондо.

«Мысль» (середина триптиха) полностью построена на особом пианистическом приеме: нужно играть тыльной стороной руки. Композитор говорил, что «когда хорошо овладеешь этим приемом, получается нечто алеаторически-додекафонное, вероятностное совпадение всех звуков, которые обязательно зацепливаются» и дальше продолжал, что он «не писал строго серийную музыку, не следовал определенному ряду, но звучит она как чисто серийная»<sup>3</sup>.

Особая роль во многих фортепианных композициях Караманова отведена импровизационности. Эта черта стала определяющей как в принципе строения некоторых его сочинений, так и в самом музыкальном и исполнительском стиле композитора.

Ю. Н. Холопов отмечал, что «одно свойство объединяет музыкальное мышление Караманова на всем протяжении его творческого пути, при всех крутых поворотах – тенденция к свободе структуры» [10, с. 122]. Сохранилось ценное свидетельство Альфреда Шнитке о том, что Караманов, единственный из студентов консерватории того времени, мог импровизировать в жанре фуги. Альфред Гарриевич рассказывал в беседах с Шульгиным о том, что это были действительно фуги, точно воспроизводящие все признаки именно этого жанра, но рождающиеся у Караманова спонтанно, без предварительной подготовки [13, с. 56]. Эти импровизации производили необычайно сильное воздействие на слушателей. В 1964 году Караманов создал цикл для фортепиано «Девятнадцать концертных фуг», и еще через два года жанр фуги снова нашел свое воплощение в четвертой части симфонического цикла «Совершилася» – двенадцатиголосной двойной фуги для двух органов и оркестра.

Мне посчастливилось, как это было уже отмечено, слышать импровизации Алемдара Караманова в Симферополе, в последние годы его жизни. В это время он импровизировал в джазовом стиле, его всегда больше интересовал гармонический джаз, нежели ритмический, как он сам говорил.

Последнее крупное сочинение для фортепиано с оркестром – это Третий концерт Ave Maria

<sup>3</sup> Из бесед композитора с автором этой статьи в ноябре 1999 года, в мае и ноябре 2001 года, в ноябре 2003 года в Симферополе.

(1968), одно из самых органичных произведений композитора. Он открывает новые стилистические черты, которые будут присущи всем последующим творениям Караманова на религиозные темы, характеризующимся: собственным тональным мышлением; «системой гиперфонии», «супертональностью» (термины Караманова); принципом разных вариантов полиладовости; многозвучной, часто доходящей до двенадцатитоновой аккордовой вертикали; использованием риторических фигур и баховских символов; монопопевочностью; применением специфического гармонического оборота, ставшего символом всего религиозного периода творчества композитора. Этот оборот имеет авторское название «поглощение минора». Как объяснял Караманов: «...особого рода смешение минора и мажора в одновременности, символ преодоления смерти, Воскресения». Три части концерта раскрывают разные грани лирико-созерцательного состояния, устремленного к экзотическим кульминациям. Господствующим является молитвенное созерцание, пребывание, а не стремление. В концерте полностью отсутствуют прежние, столь любимые автором токатно-ударные приемы, его фактура построена на волнообразном, мелодическом движении, включающем полнзвучные аккордовые построения и хоральный тип изложения. Караманов раскрывает в данном сочинении еще одну грань звучания фортепиано – певучего, поющего инструмента.

И вновь проявляется важная стилистическая черта композитора – наличие импровизационности на уровне драматургии и формы концерта. Первая и третья части построены по принципу: тема (оркестр) – импровизация (солист).

В завершение возможно сделать вывод о том, что искусство Караманова-пианиста раскрывает владение превосходным арсеналом пианистических средств, знание многообразных фактурных принципов рояля. Для пианистов фортепианные сочинения Караманова представляют, с одной стороны, богатство и трудность фортепианной фактуры, но, с другой – удобность и естественность изложения. В них присутствует поразительное чувство фортепиано, его красок, тембральности, богатых виртуозных возможностей, которыми в высшей степени обладал композитор.

## Литература

1. Горностаева В. В. Вступительное слово на авторском концерте Алемдара Караманова // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Классика-XXI, 2005. – С. 244–247.
2. Гульбис Э. Н. Первые воплощения, первые искры космического, божественного огня симфоний Алемдара Караманова. Симфония «Америка» // Алемдар Караманов. Как живой с живыми говоря. – М.: Академика, 2013. – С. 39–50.
3. Караманова П. С. Воспоминания о детстве и ранней юности Алемдара Караманова // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Классика-XXI, 2005. – С. 12–27.
4. Клочкова Е. В. Библейские симфонии Алемдара Караманова. – М.: Классика-XXI, 2010. – 228 с.
5. Польшяева Е. Г. Апокриф или послание? // Музыкальная академия. – 1996. – № 2. – С. 1–15.
6. Свиридов Г. В. В добрый путь // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Классика-XXI, 2005. – С. 28–29.
7. Стогний И. С. Идея «двоемирия» в стиливой интерпретации // Проблемы художественной интерпретации: материалы Всероссийской научной конференции, 9–10 апреля 2009 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – С. 39–51.
8. Тевосян А. Т. Откровение и благовествование Алемдара Караманова // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Классика-XXI, 2005. – С. 56–66.
9. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. – Челябинск: Аркаим, 2003. – 253 с.
10. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. – М.: Композитор, 1994. – Вып. 1. – С. 120–138.
11. Чередниченко Т. В. Галина Уствольская. Алемдар Караманов // Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 354–380.
12. Шнитке А. Г. В поисках своего пути // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Классика-XXI, 2005. – С. 29–34.
13. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 160 с.

## References

1. Gornostaeva V.V. Vstupitel'noe slovo na avtorskom kontserte Alemdara Karamanova [Opening speech at the author's concert by Alemdar Karamanov]. *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba. Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi* [Alemdar Karamanov. Music, life, fate. Memoirs, articles, conversations, studies, radio broadcasts]. Moscow, Classic-XXI Publ., 2005, pp. 244-247. (In Russ.).
2. Gulbis E.N. Pervye voploshcheniya, pervye iskry kosmicheskogo, bozhestvennogo ognya simfoniy Alemdara karamanova. Simfoniya «Amerika» [The first incarnations, the first sparks of cosmic, divine fire of Alemdar Karamanov's symphonies. Symphony «America»]. *Alemdar Karamanov. Kak zhivoy s zhivyimi govorya* [Alemdar Karamanov. As living with living speaking]. Moscow, Akademika Publ., 2013, pp. 39-50. (In Russ.).
3. Karamanova P.S. Vospominaniya o detstve i ranney yunosti Alemdara Karamanova [Memories of childhood and early youth of Alemdar Karamanov]. *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba. Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi* [Alemdar Karamanov. Music, life, fate. Memoirs, articles, conversations, studies, radio broadcasts]. Moscow, Classic-XXI Publ., 2005, pp. 12-27. (In Russ.).
4. Klochkova E.V. *Bibleyskie simfonii Alemdara Karamanova* [Biblical symphonies by Alemdar Karamanov]. Moscow, Classic-XXI Publ., 2010. 228 p. (In Russ.).
5. Poldyaeva E.G. Apokrif ili poslanie? [Apocrypha or epistle?]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1996, no. 2, pp. 1-15. (In Russ.).
6. Sviridov G.V. V dobryy put' [Good luck]. *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba. Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi* [Alemdar Karamanov. Music, life, fate. Memoirs, articles, conversations, studies, radio broadcasts]. Moscow, Classic-XXI Publ., 2005, pp. 28-29. (In Russ.).
7. Stogniy I.S. Ideya «dvoemiriya» v stilevoy interpretatsii [The idea of «two worlds» in stylistic interpretation]. *Problemy khudozhestvennoy interpretatsii: Materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, 9-10 aprelya 2009 goda* [Problems of artistic interpretation: Proceedings of the All-Russian Scientific Conference April 9-10, 2009]. Moscow, RAM im. Gnesinykh Publ., 2010, pp. 39-51. (In Russ.).

8. Tevosyan A.T. Otkrovenie i blagovestvovanie Alemdara Karamanova [Revelation and Gospel of Alemdar Karamanov]. *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba. Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radiopredachi* [Alemdar Karamanov. Music, life, fate. Memoirs, articles, conversations, studies, radio broadcasts]. Moscow, Classics-XXI Publ., 2005, pp. 56-66. (In Russ.).
9. Kholopova V.N. *Kompozitor Alfred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Chelyabinsk, Arkaim Publ., 2003. 253 p. (In Russ.).
10. Kholopov Yu.N. Autsayder sovetskoy muzyki: Alemdar Karamanov of Soviet music: Alemdar Karamanov]. *Muzyka iz byvshego SSSR. Sbornik statey* [Music from the former USSR. Digest of articles]. Moscow, Composer Publ., 1994, iss. 1, pp. 120-138. (In Russ.).
11. Cherednichenko T.V. Galina Ustvol'skaya. Alemdar Karamanov [Galina Ustvol'skaya. Alemdar Karamanov]. *Muzykal'nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical reserve. 70s. Problems. Portraits. Cases]. Moscow, New Literary Review Publ., 2002, pp. 354-380. (In Russ.).
12. Schnittke A.G. V poiskakh svoego puti [In search of their own way]. *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba. Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radiopredachi* [Alemdar Karamanov. Music, life, fate. Memoirs, articles, conversations, studies, radio broadcasts]. Moscow, Classics-XXI Publ., 2005, pp. 29-34. (In Russ.).
13. Shulgin D.I. *Gody neizvestnosti Alfreda Shnitke. Besedy s kompozitorom* [The years of obscurity Alfred Schnittke. Conversations with the composer]. Moscow, Direct-Media Publ., 2014. 160 p. (In Russ.).

УДК 788.43

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-125-133

## СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МУЗЫКИ ЭЖЕНА БОЗЗА НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ПРЕЛЮДИЯ И ДИВЕРТИСМЕНТ» ДЛЯ АЛЬТ-САКСОФОНА (ИЛИ КЛАРНЕТА) И ФОРТЕПИАНО

**Янборисов Тимур Рашидович**, курсант V курса, Военный университет имени князя Александра Невского, Министерство обороны Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: dlokotyanova@mail.ru

**Локотьянова Диана Евгеньевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Военный университет имени князя Александра Невского, Министерство обороны Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: dlokotyanova@mail.ru

Творчество выдающегося французского композитора XX века Эжена Бозза весьма обширно: его перу принадлежат три оперы, два балета, вокально-хоровые произведения (три оратории, три кантаты, три мессы, реквием и др.), оркестровые (пять симфоний, пять концертов, семь концертино, симфонietta, сюита, увертюра и др.). Широкую известность ему принесли камерные сочинения для духовых инструментов (свыше 150 опусов), в числе которых произведения для солирующего инструмента (свыше 100 опусов), четырнадцать дуэтов, три трио, шесть квартетов, одиннадцать квинтетов и семь больших ансамблей [7]. Однако в русскоязычном музыкознании на сегодняшний день крайне мало научных трудов о творческом наследии этого плодовитого музыканта. Круг музыковедческих работ представлен несколькими статьями таких отечественных исследователей, как А. М. Понькина [4; 5], Ф. А. Ревенко [6], О. В. Дедюхина [1].

Между тем сочинения Бозза отличаются художественной глубиной и композиционно-техническим своеобразием. Произведения его все чаще привлекают внимание музыкантов-исполнителей. Этим фактом обуславливается актуальность данной работы. Прожив практически весь XX век, Бозза оказался ровесником различных музыкальных направлений, течений, техник, учений (экспрессионизм, футуризм, объективизм, сериализм, минимализм и др.). Одна из ярких примет «композиторского почерка» состоит в том, что музыка европейского мастера вбирает в себя различные художественные традиции и

новации, воссоздающие в оригинальном композиторском претворении новую «палитру красок» французской музыкальной культуры XX века. В этой связи в статье поставлена цель осветить стилевое своеобразие музыки Эжена Бозза на примере одного из широко исполняемых камерных сочинений композитора – «Прелюдии и дивертисмента» для альт-саксофона (или кларнета) и фортепиано.

**Ключевые слова:** Бозза, саксофон, музыкальная культура Франции, барокко, классицизм, импрессионизм, джаз.

## THE STYLISTIC ORIGINALITY OF EUGÈNE BOZZA'S MUSIC ON THE EXAMPLE OF THE CHAMBER WORK *PRELUDE AND DIVERTISSEMENT* FOR ALTO SAXOPHONE (OR CLARINET) AND PIANO

*Yanborisov Timur Rashidovich*, 5th Year Cadet, Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation). E-mail: dlokotyanova@mail.ru

*Lokotyanova Diana Evgenyevna*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Theory and History of Music, Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation). E-mail: dlokotyanova@mail.ru

The work of outstanding French composer of the 20<sup>th</sup> century Eugene Bozza is very impressive: operas (three), ballets (two), vocal and choral compositions (oratorios (three), cantatas (three), masses (three), requiem, etc.), orchestral compositions (symphonies (five), concertos (five), concertino (seven), symphonietta, suite, overture, etc.). He became widely known for his chamber compositions for wind instruments (over 150 opuses), among which there are works for solo instrument (over 100 opuses), duets (fourteen), trios (three), quartets (six), quintets (eleven) and large ensembles (seven) [7]. However, there are very few scientific works on the creative heritage of this prolific musician in Russian musicology today. The circle of musicological compositions is represented by several articles by such domestic by A.M. Ponkina [4; 5], F.A. Revenko [6], O.V. Dedyukhina [1].

Meanwhile, Bozza's compositions are distinguished by artistic depth and compositional and technical originality. His writings are increasingly attracting the attention of performing musicians. This fact distinguished the relevance of this work. Having lived almost the entire 20<sup>th</sup> century, Bozza turned out to be the same age as various musical trends, techniques, teachings (expressionism, futurism, objectivism, serialism, minimalism, etc.).

One of the striking features of his *composer's handwriting* is that the European master incorporates various artistic traditions that recreate in the original composer's implementation a new *palette of colors* of the French musical culture of the 20<sup>th</sup> century. In this regard, the aim of the article is to highlight the stylistic diversity of Eugene Bozza's music by the example of one of the composer's widely performed chamber compositions – *Prelude and Divertissement* for alto saxophone (or clarinet) and piano.

**Keywords:** Bozza, saxophone, musical culture of France, baroque, classicism, impressionism, jazz.

Жизнь и творчество Эжена Бозза (04.04.1905–28.09.1991) – французского композитора, скрипача и дирижера, одного из мэтров французской музыки – приходятся на пестрый XX век, прошедший под знаком глобального синтеза [8]<sup>1</sup>. Одна из

тенденций этого времени – «диалог» различных художественных традиций, что можно обнаружить и в творчестве французского композитора. Музыка Бозза создавалась как бы на пересечении академических традиций и новых экспериментальных идей, витавших в музыкальном искусстве Франции: в ней слышны связи с искусством барокко, классицизма, романтизма, импрессионизма, джаза, с музыкальными экспериментальными идеями XX века.

<sup>1</sup> В русскоязычном музыкознании фамилия французского композитора употребляется в двух вариантах – Бозза и Боцца. В данной статье представлен первый вариант перевода фамилии.

Бозза родился в семье музыканта (отец Умберто Бозза был скрипачом), получил начальное образование как скрипач. В 1915 году он вместе с отцом переехал в Италию во избежание последствий и страшных событий Первой мировой войны. Там он учился играть не только на скрипке, но и на фортепиано, изучал сольфеджио в Национальной академии Св. Цецилии. В 1919 году получил диплом профессора скрипки. В 1922 году Эжен вернулся во Францию и поступил в Парижскую консерваторию. Обучение происходило у таких мастеров, как А. Бюссе, А. Рабо, игре на скрипке Бозза обучался у Э. Надо. В 1934 году Бозза стал победителем конкурса композиторов «Гран-При-де-Рим» (*Prix de Rom*). Награда – поездка в Рим, проживание на вилле Медичи в течение четырех лет.

С 1938 года в течение десяти лет Бозза был дирижером парижского оркестра «Опера-Комик». 1950 год ознаменовался назначением Эжена директором «Национального музыкального общества» (*École Nationale de Musique*), располагающегося в городе Валансьен. Данный пост Эжен будет занимать до самой пенсии. В этот период композитор трудится над методическими разработками для своей школы (им написано множество работ, в том числе этюды). Выйдя на пенсию в 1975 году, Эжен, оставаясь в Валансьене, продолжает сочинять музыку, но, к сожалению, он подхватывает неизлечимое заболевание, от которого умирает.

Итак, композитор получил начальное образование именно как академический музыкант. И он будет обращаться к достижениям прошлого на протяжении всего творческого пути. Связь музыки Бозза с барочными и классико-романтическими традициями можно проследить на уровне жанров, которые встречаются в его творчестве (опера, оратория, кантата, месса, симфония, концерт, концертно, соната, сонатина и т. д.), в названиях многих его сочинений: «Итальянская фантазия» (1939), «Скерцо» (1943), «Баллада» (1944), «Симфоническая поэма» (1945), «Французская сюита» (1967), «В стиле Баха» (1957) и др. Веяния импрессионизма проступают в программных названиях таких опусов, как «Ноктюрн на озере Бурже» (1923), «Образ» (1939), «Двойные оттиски» (1967), «Двойные впечатления»

(1969, 1972), «Атмосферы» (1978), «Эскиз» (1979) [8]. Особенно сильна связь с музыкальными традициями прошлого в первый и во второй периоды творчества композитора<sup>2</sup>.

Кроме академической музыки на творчество Бозза начиная с 30–40-х годов заметное влияние стал оказывать джаз, что тоже со всей очевидностью можно наблюдать в самих названиях сочинений («Рапсоди Нисуаз» (1944, 1977), «Импровизация по имени Марселя Турнье» (1979), «Ноктюрн-данс» (1967), «Новый Орлеан» (1962), «Рэг-музыка» (1981) и др.), в обращении к популярному в джазе саксофону (более 20 опусов) [3]. Эта связь упрочивается во второй и третий периоды творчества композитора.

Такой беглый взгляд – лишь внешний признак следования той или иной художественной традиции. Между тем, более пристальный музыкальный анализ его творчества показывает, что довольно часто в музыке Бозза встречаются произведения, в которых удивительным образом соединяются и академические традиции, и современные веяния музыкальной культуры Франции XX века. К числу таких сочинений принадлежит одна из «жемчужин» творчества Эжена Бозза – «Прелюдия и дивертисмент» для альт-саксофона (или кларнета) и фортепиано (1960), об истории создания которой, к сожалению, практически ничего не известно.

Это произведение является удивительным примером гармоничного сочетания музыкально-языковых элементов различных эпох, которые, однако, звучат в новом авторском преломлении. Особенно отчетливо это проступает в области жанра, гармонии, мелодики и формы.

Произведение представляет собой двухчастный мини-цикл. Традиция обращения к подобной форме уходит своими корнями в эпоху барокко (вершина жанра – «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха), являющийся высшим выражением его полифонического письма в музыке для клавира). Однако, продолжая барочную традицию, молодой французский композитор заменяет привычную нам «фугу» на «дивертисмент».

<sup>2</sup> В данной статье автор придерживается той периодизации творчества Эжена Бозза, которая представлена в статье современного отечественного музыковеда А. М. Понькиной [4].

Прелюдия написана в темпе *Moderе*. Тонально-гармонический план части выдержан в рамках классицистских традиций: начинается в тональности *c-moll* с модуляцией-переходом в тональность *g-moll*. Начало прелюдии характеризуется медленным фортепианным вступлением. Именно в нем появляется аккомпанемент, который будет характерен для всей прелюдии под видом разложенных аккордовых фигураций. Уже с первых тактов звучат «терпкозвучные» септаккорды. Так, первая гармоническая функция – это тоника с секстой, которая часто встречается в гармонии импрессионистов (что, в свою очередь, идет от джазовой музыки). За ней следует септаккорд альтерированной двойной доминанты с пониженной V ступенью ( $DD_2^{b5}$ ), после чего снова звучит тоника с секстой). Уже во вступлении возникает красочный колористический эффект (см. Приложение, пример 1).

Два раздела составляют первую часть малого цикла – прелюдию. Таким образом, форма прелюдии – простая двухчастная безрепризная. Каждый из разделов по мелодико-гармонической структуре может напоминать период. Первый раздел представляет собой разомкнутый период, состоящий из двух предложений с остановкой на тонической функции в первом предложении и на доминантовой – во втором предложении.

На фоне размеренного фортепианного аккомпанемента, заданного в однотактном вступлении, в партии солиста появляется тема прелюдии. Гармонический язык темы так же, как и в однотактном вступлении, усложнен – в его основе звучат те же начальные аккорды. Партия солиста представлена довольно изысканной ритмикой, а мелодика отличается плавностью и гибкостью: для нее характерно волнообразное движение по звукам дважды гармонического минора. Благодаря вышеуказанным средствам музыкальной выразительности создается восточный музыкальный образ, который полон лирики, задумчивости и мечтательности (см. Приложение, пример 2).

Если первый раздел представлен довольно четко в структурном отношении, то второй предстает в достаточно «рыхлом» виде с расширением во втором предложении. Развертывание мелодии происходит на доминантовом органном пункте.

Мелодия обогащается различными украшениями, в ней появляются форшлаги, подчеркивающие ее восточный колорит звучания. Аккомпанемент остается таким же, как прежде, и только с восьмого такта появляются переходы между двумя партиями, имитирующие переключку – в этом месте звучит нисходящее движение по звукам дважды гармонического минора.

Кульминация первой части малого цикла приходится на 13-й и 14-й такты. На фоне продолжающегося размеренного движения в аккомпанементе в партии саксофона звучит триольный нисходящий ход с ослаблением динамики и замедлением, чему и соответствует одна из ремарок автора (*cedez*, с фр. – замедляя). В кульминации появляется многоярусная звучность, после чего происходит смена гармонической функции с доминантовой ( $D35$ ) – на трезвучие третьей ступени ( $III35$ ) (*Es-dur*). Это приводит к обогащению традиционной функциональной гармонии. Активность функциональных тяготений, между тем, ослаблена (см. Приложение, пример 3).

За вторым разделом следует переход на органном пункте *C-dur*, который приводит к каденции Прелюдии. Импровизационное начало, и так присущее жанру прелюдии, здесь проступает особенно отчетливо. В подобном введении элементов концентрирования просматриваются связи с джазом. Джазовые влияния обнаруживают себя и в присущей этому разделу мелодико-ритмической сложности. В каденции встречаются различные типы мелодических движений. Фразы отличаются разной степенью протяженности, в структурном плане они довольно свободны (см. Приложение, пример 4).

Таким образом, с точки зрения музыкально-языковых средств уже в Прелюдии Бозза можно обнаружить следование музыкальным традициям эпох барокко, классицизма, романтизма и импрессионизма, а звучание тембра саксофона и каденция солиста вносят в музыку джазовые черты.

**Дивертисмент** по отношению к прелюдии вносит образный, темповый и жанровый контраст (подобный контраст присущ малому баховскому циклу). Однако если в баховском малом цикле импровизационная по характеру прелюдия подводила к средоточию музыкальной мысли – фуге, в музыке Эжена Бозза наоборот: после задумчи-

вой первой части звучит яркое и жизнерадостное скерцо (*Allegro giocoso*). Также стоит отметить, что у французского композитора ни прелюдия, ни дивертисмент не наполнены полифоническими приемами, которые свойственны фугам Баха.

Вторая пьеса цикла написана в простой трехчастной форме (А-В-А1) с наличием в ней динамизированной репризы. Данная форма отсылает к классицистским традициям. На фоне незатейливого аккомпанемента, который представлен чередованием красочных септаккордов (причем с нарочитым выделением параллельных квинт в басу), начинается безостановочное моторное движение шестнадцатыми в партии солиста. Фактура сопровождения гомофонно-гармоническая, что указывает на связь с эпохой классицизма (см. Приложение, пример 5).

Первый раздел (тт. 1–9) в структурном отношении представляет период единого строения. Второй раздел (с 10-го по 32-й тт.) является серединой трехчастной формы (*scherzando*). Он схож по настроению с первым, являясь его варьированным изложением. Тонально-гармонический план здесь отличается неустойчивостью. Структура раздела – период единого строения.

Во втором разделе сохраняется тип аккомпанемента «бас-аккорд», но пульсация шестнадцатыми длительностями переходит от солиста в партию фортепиано. У солиста мелодия то скачкообразная в пунктирном ритме с акцентами, то снова обогащается хроматизмами при движении шестнадцатыми длительностями. Мы слышим чередование мажорных и минорных гармоний (см. Приложение, пример 6).

Третий раздел (А1) (цифра 8) является динамизированной репризой, расширенной. Завершается произведение триольным восходящим движением на нарастающей динамике. Обрывает это стремительное движение мажорный аккорд с пониженной секстой (*A-dur*) в партии фортепиано (см. Приложение, пример 7).

Итак, с точки зрения выбора музыкальных жанров, связей с различными художественными традициями в малом цикле «Прелюдия и дивертисмент» для альт-саксофона (или кларнета) и фортепиано Эжена Бозза выявлено следование музыкальным традициям различных эпох: барокко, классицизма, импрессионизма, джаза.

Взяв за основу форму малого барочного цикла, Бозза заменяет привычную фугу на дивертисмент. Опора на классицистские традиции проявляется в четкой структуре музыкальной формы произведения, гомофонно-гармонической фактуре. Часто гармонический язык представлен аккордами, характерными для музыки импрессионизма, джаза (господствует красочно-колористический принцип, функциональные тяготения ослаблены). Мелодика произведения изобилует новаторскими приемами, интонационной остротой. Тонкое внимание к выбору солирующего инструмента, к использованию его возможностей, наличие каденции отсылают к веяниям джазовой культуры.

Композиторская деятельность Эжена Бозза пришлась на годы, когда Франция начала отходить от академизма и импрессионизма в искусстве, подчас отдавая предпочтение смелым, новаторским идеям, вплоть до того, что в сочинения композиторов стали проникать джазовые элементы. Достаточно вспомнить знаменитый французский манифест Жана Кокто «Петух и арлекин» [2].

Стиль Эжена Бозза формировался под влиянием всех этих тенденций, поскольку в его музыке соединяются и традиции импрессионизма, и классицистские традиции, и совершенно новые для того времени музыкальные интонации. Однако чаще всего его творчество музыковеды связывают с неоклассицизмом в искусстве. В этой связи музыкальный стиль французского композитора оказывается ближе всего к музыке русского композитора Игоря Федоровича Стравинского, что проявляется, в первую очередь, в тонком использовании возможностей инструмента.

#### Литература

1. Дедюхина О. В. Обучение студентов-флейтистов исполнительской интерпретации музыкальных произведений с учетом их стилистических особенностей (на примере пьесы Э. Бозза «Агрестид» для флейты и фортепиано ор. 44) // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 5 (90). – С. 207–210.
2. Кокто Ж. Петух и арлекин. – СПб.: Кристалл, 2000. – 864 с.
3. Конен В. Рождение джаза. – М.: Советский композитор, 1984. – 312 с., ил.

4. Понькина А. М. Роль Эжена Ботца в эволюции духового исполнительского искусства XX столетия // Вестник магистратуры. – 2015. – № 11 (50), т. 4. – С. 31–36.
5. Понькина А. М. Эжен Ботца: творчество для духовых инструментов // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2015. – № 11 (1). – С. 13–23.
6. Ревенко Ф. А. Некоторые исполнительские комментарии к прочтению пьесы Э. Ботца «Сельские картинки» для трубы и фортепиано. – Ростов н/Д.: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2017. – С. 9–19.
7. Список произведений Эжена Ботца [Электронный ресурс]. – URL: [https://datewiki.ru/wiki/List\\_of\\_compositions\\_by\\_Eug%C3%A8ne\\_Bozza](https://datewiki.ru/wiki/List_of_compositions_by_Eug%C3%A8ne_Bozza).
8. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.

#### References

1. Dedyukhina O.V. Obuchenie studentov-fleytistov ispolnitel'skoy interpretatsii muzykal'nykh proizvedeniy s uchetom ikh stilisticheskikh osobennostey (na primere p'esy E. Bozza «Agrestid» dlya fleyty i fortepiano or. 44) [Teaching students-flutists of performing light density, taking into account their stylistic features (on the example of E. Bozza's play *Agrestide* for flute and piano, op. 44)]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2021, no. 5 (90), pp. 207-210. (In Russ.).
2. Kokto Zh. *Petukh i arlekin [Rooster and harlequin]*. St. Petersburg, Kristall Publ., 2000. 864 p. (In Russ.).
3. Konen V. *Rozhdenie dzhaza [Birth of Jazz]*. Moscow, Sovetskiy Kompozitor Publ., 1984. 312 p., ill. (In Russ.).
4. Ponkina A.M. Rol' Ezhena Bottsa v evolyutsii dukhovogo ispolnitel'skogo iskusstva XX stoletiya [The role of Eugène Bozza in the evolution of wind performing art of the 20th century]. *Vestnik magistratury [Bulletin of the Magistracy]*, 2015, no. 11 (50), vol. 4, pp. 31-36. (In Russ.).
5. Ponkina A.M. Ezhena Bottsa: tvorchestvo dlya dukhovykh instrumentov [Eugene Bozza: creativity for wind instruments]. *Nauchnaya diskussiya: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii [Scientific discussion: questions of philology, art history and cultural studies]*, 2015, no. 11 (1), pp. 13-23. (In Russ.).
6. Revenko F. A. *Nekotorye ispolnitel'skie kommentarii k prochteniyu p'esy E. Bozza «Sel'skie kartinki» dlya truby i fortepiano [Some performance comments on the reading of the piece "Country Pictures" by E. Bozz for trumpet and piano]*. Rostov on Don, Rostov State Rachmaninov Conservatoire Publ., 2017, pp. 9-19. (In Russ.).
7. *Spisok proizvedeniy Ezhena Bozzy [List of compositions by Eugène Bozza]*. (In Russ.). Available at: [https://datewiki.ru/wiki/List\\_of\\_compositions\\_by\\_Eug%C3%A8ne\\_Bozza](https://datewiki.ru/wiki/List_of_compositions_by_Eug%C3%A8ne_Bozza).
8. Shneerson G. *Frantsuzskaya muzyka XX veka [French music of the 20th century]*. Moscow, Muzyka Publ., 1970. 576 p. (In Russ.).

#### ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1 (mm. 1–2)

Э. Ботца

Modéré (avec une grande tendresse)

Alto Sax.

Piano

Musical score for Example 2, measures 3-9. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line starts at measure 3 and ends at measure 9. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes a first ending bracket labeled '1' at the end of measure 9. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in measures 7 and 9.

Musical score for Example 3, measures 12-14. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line starts at measure 12 and ends at measure 14. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes triplets in the melodic line and the word *cedez* (cedez) written above the melodic line in measures 13 and 14. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in measure 14.

Пример 4 (тт. 27–36)

Musical score for Example 4, measures 27–36. The score is written for a single melodic line in treble clef. It begins at measure 23 with a circled number 4. The tempo/mood is indicated as *cadence très lièvre*. The music features a series of sixteenth-note runs, with a circled number 6 above a specific passage. Dynamic markings include *mf* and *f*. The score concludes with a final flourish.

Пример 5 (тт. 48–51)

Musical score for Example 5, measures 48–51. The score is written for a piano, with a circled number 5 at the beginning. The tempo/mood is indicated as *Allegro giocoso*. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). It features a series of sixteenth-note runs in the right hand, starting with a *p* dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic markings include *mf* and *p*.

Пример 6 (тт. 56–58)

Musical score for Example 6, measures 56–58. The score is written for a piano, with a circled number 6 at the beginning. The tempo/mood is indicated as *scherzando*. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). It features a series of sixteenth-note runs in the right hand, starting with a *p* dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic markings include *p*.



УДК 780.6

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-133-138

## ТРАДИЦИОННАЯ КИТАЙСКАЯ БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА: ИСТОРИЯ, ЭВОЛЮЦИЯ И СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА

*Цзи Яньи*, аспирант кафедры музыкального образования и воспитания, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 332911934@qq.com

Для современного академического музыкального искусства Китая бамбуковая флейта имеет важное значение и занимает особое место в сфере инструментального исполнительства этой страны. Данный музыкальный инструмент, чья история уходит корнями в далекое прошлое, и в настоящее время вызывает к себе интерес как ведущих музыкантов-исполнителей Китая, китайских композиторов, так и исполнителей, и исследователей флейтового искусства всего мира. Повышенное внимание к бамбуковой флейте связано с рядом факторов, среди которых значительная роль отводится широкому спектру исполнительских возможностей.

Несмотря на богатую историю развития профессионального исполнительства на бамбуковой флейте, исследование традиций игры, техник исполнения, методики преподавания, а также различных нововведений и усовершенствований в сложившуюся конструкцию музыкального инструмента и по сей день представляется актуальной задачей как для музыковедов, так и для преподавателей игры на этом инструменте.

Цель данного исследования заключается в определении функционального значения бамбуковой флейты в музыкальной исполнительской практике Китая и шире – ее места в системе современного китайского инструментального искусства. Методология данного исследования базируется на взаимодействии структурно-функционального и типологического подходов.

**Ключевые слова:** традиционное искусство, музыкальный инструмент, китайская музыка, бамбуковая флейта, исполнительская практика, техника игры.

## TRADITIONAL CHINESE BAMBOO FLUTE: GENESIS, EVOLUTION AND MODERN PERFORMING PRACTICE

*Ji Yanyi*, Postgraduate of Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 332911934@qq.com

For modern academic music of China, the bamboo flute is important and it takes a special place in the field of instrumental performance of this country. The flute has come a long way of adaptation in the system of academic instrumental performance in China. This was not due to the remoteness of China from Europe; rather, the long-term adaptation took place due to the ideological attitudes and conservatism of the Chinese society. Therefore, China's response to the innovations of the European musical tradition was rather slow.

This musical instrument, which history goes back to the distant past, is currently attracting the interest of leading Chinese performing musicians, Chinese composers, performers and researchers of flute art around the world. Increased attention to the bamboo flute is associated with a number of factors, among which a significant role is given to a wide range of fulfilling capabilities. Despite the rich history of professional performance on the bamboo flute, the study of the tradition of playing, performance technique, teaching methods, as well as various innovations and improvements in the current design of the musical instrument and to this day is an immediate task both for music scholars and teachers of this instrument. The purpose of this study is to determine the functional value of the bamboo flute in musical performance of China and, wider, its place in the system of modern Chinese instrumental art. The methodology of this study is based on the interaction of structural, functional and typological approaches.

**Keywords:** traditional art, musical instrument, Chinese music, bamboo flute, performing practice, musical technique.

### Введение

Флейтовое искусство современного Китая является одной из самых развитых и популярных отраслей музыкального искусства в мире. В этой стране флейта появилась впервые еще в самом конце XIX века и входила в состав инструментов духового оркестра для усиления его звучания. Однако активное развитие исполнительской практики, создание методики преподавания и появление оригинального репертуара для этого инструмента, написанного национальными композиторами, произошло только в начале XX века. В это же время в высших учебных музыкальных заведениях Китая на отделениях духовых инструментов была открыта специализация профессионального флейтового исполнительства.

Исторический путь адаптации флейты в академическом музыкальном искусстве Китая был действительно долгим. Это не было связано с удаленностью Китая от Европы, хотя история изобилует примерами длительного усвоения и принятия европейских изобретений. Медленное

реагирование Китая на определенные западные новшества скорее связано с обстоятельствами идеологического характера, а также с консервативностью китайского социума. После Опиумной войны (1884) Китай оказывается открытым для инокультурных заимствований. Для развития музыкального искусства эти процессы сыграли во многом позитивную роль, поскольку прежде китайские интеллектуалы традиционно презирали музыку в целом. Под влиянием западных культурных установок интеллектуальная элита Китая изменила свою точку зрения, признав важность музыкального искусства и его значимое место в жизни общества. Однако это признание относилось лишь к западной музыке: традиционная китайская музыка по-прежнему не рассматривалась как имеющая эстетическую и социальную ценность. Этот подход отразился и в сфере музыкального образования. Следует отметить, что первые консерватории Китая были организованы по западному образцу: консерватории, в основном немецкого типа, были открыты

в 1930–40-х годах (например Шанхайская консерватория). Все более интенсивное воздействие европейской музыки с конца XIX – начала XX века привело фактически к доминированию западных культурных канонов в ущерб китайской музыкальной традиции.

Подобные тенденции вызвали справедливые опасения по поводу утраты традиционной культурной идентичности. Однако не все в традиционном культурном ландшафте было столь безрадостным. «С 1949 по 1966 год, даже находясь под сильным влиянием русской культуры, правительство Нового Китая возродило интерес к традиционной китайской культуре и ее музыке» [3, с. 60]. Новое правительство Китая добилось этого, впервые обратившись к специалистам во всех направлениях китайского традиционного искусства: литературе, изобразительном искусстве, музыке, театре, архитектуре и скульптуре. Впоследствии представители этого сообщества экспертов были приглашены в качестве преподавателей консерваторий и университетов по всей стране. С 1949 года европейски ориентированные консерватории синтезировали опыт высших музыкальных учебных заведений Европы, России и США (с преобладанием российского подхода).

Несмотря на длительный период адаптации флейты в китайском музыкальном искусстве, в начале XXI века в результате совершенствования духового исполнительства, активной концертной деятельности в Китае лучших мировых исполнителей, постепенного открытия флейтовой специализации в консерваториях, а также установления разносторонних творческих контактов развитие флейтового искусства Китая на протяжении последних двадцати лет прошло путь, который в Европе музыканты осуществили за сто пятьдесят лет. Таким образом, флейтовое искусство Китая сформировалось как важное самостоятельное явление, обратившее на себя внимание всего музыкального мира. Внимание ученых привлекают вопросы истоков формирования флейтовой музыки, истории флейты, анализа ее позиционирования в контексте культуры конкретной исторической эпохи и фигур выдающихся исполнителей. Значительная часть информации о развитии музыкальной культуры XXI века – это общие сведения

о структуре учебных заведений, а также проекты, направленные на развитие флейтовой музыки, фестивали современной музыки, сайты компаний, где представлены фотографии модификаций флейт, описание исполнительских возможностей, аудио- и видеофайлы, которые содержат примеры их практического применения.

Однако, несмотря на наличие исследований отдельных аспектов этой проблематики, наблюдается отсутствие обобщений, теоретического осмысления и панорамного рассмотрения флейтового искусства Китая как комплексного явления, «которое включает в себя композиторское и исполнительское творчество, научно-методические достижения, особенности образования репертуара для флейты и направления его развития в китайской культуре» [7, с. 14].

#### **Китайская бамбуковая флейта: морфология и техника игры**

Обратимся к генезису традиционной китайской флейты и ее конструктивным особенностям. Этот инструмент представляет собой поперечную флейту, изготавливаемую из бамбука – потому чаще всего его именуют бамбуковая флейта дизи (ее также иногда называют *ди*). «Бамбуковые флейты дизи, вероятно, датируются примерно V веком до нашей эры, хотя считается, что какая-то форма поперечной флейты существовала еще в IX веке до нашей эры» [2, с. 332]. Известно, что уже «в конце I века до н. э. (династия Хань) флейта играла ключевую роль в исполнении духовой музыки, получившей название “хенчуй”» [6, с. 85]. Бамбуковая флейта дизи широко используется в народной музыке, операх и оркестрах.

Традиционная бамбуковая флейта дизи имеет мембрану из бамбуковой или тростниковой ткани, закрывающую полость, расположенную между отверстием для рта и шестью игровыми (пальцевыми) отверстиями. Эта мембрана создает звук, характерный для большинства китайских флейт. Дополнительные два или более торцевых отверстия способствуют вытеснению воздуха и иногда используются для прикрепления декоративных шелковых кисточек.

Играют на бамбуковой флейте дизи так же, как на обычной флейте. Отличительной особен-

ностью этого деревянного духового инструмента является ее богатый и глубокий тембр. Исполнять произведения на флейте дизи достаточно сложно, однако при искусном освоении техники игры исполнение музыки на этом инструменте может быть очень выразительным. Бамбуковые флейты дизи имеют двухоктавный диапазон, но есть и западные модели с расширенным диапазоном, а также множество разновидностей этой флейты традиционной длины и конструкции.

Это название инструмента когда-то применялось и к флейтам с выдувным концом (сяо), но теперь используется исключительно для поперечных флейт. Существует два основных типа дизи: куди, названные так, потому что используются для сопровождения кунцю, разновидности южно-китайской оперы, и бангди, используемые для сопровождения банджикси, формы северной оперы. Куди около 2 футов (примерно 60 см) в длину.

«Северная (“бана ди”) и южная бамбуковые флейты отличаются друг от друга мощностью звучания» [5, с. 198–199]. Музыка для флейты северной школы свойственна быстрая, ритмичная и виртуозная игра. При этом используются такие техники, как глиссандо, тремоло, вибрато.

При игре на бамбуковой флейте дизи часто используют различные современные исполнительские приемы. В частности, речь идет о перманентном дыхании, слайдах, стаккато, трели, двойном языке. Большинство профессиональных исполнителей отдают предпочтение набору из семи бамбуковых флейт дизи. Кроме того, виртуозы флейтового искусства используют как очень маленькие, так и очень большие флейты.

Перманентное дыхание (круговое дыхание) – это техника, характерная для духовых инструментов и, в частности, для бамбуковой флейты дизи. Применяя ее, исполнитель дышит носом, одновременно выгоняя воздух через рот. Таким образом, создается непрерывный звук мелодии.

В южной школе (Нанпай), которая функционирует в Южном Китае, бамбуковая флейта является ведущим духовым инструментом Кунку оперы. В этом регионе бамбуковая флейта используется в такой музыке, как Цзяннань Сичжи. По размерам она длиннее и имеет более мягкий, лирический тембр. Звучание музыки южной шко-

лы, как правило, медленнее. А орнаментация преимущественно представлена короткими мелодическими оборотами, трелями.

В отличие от современной западной концертной флейты (Boehm), где одна флейта может играть во всех тональностях (что имеет как преимущества, так и недостатки при настройке), при использовании одной китайской бамбуковой флейты дизи исполнитель не может играть во всех стилях китайской музыки. Например, невозможно использовать длинные куди из южного Китая для исполнения северной китайской музыки.

Также невозможно использовать короткие бангди из северного Китая для воспроизведения южнокитайской музыки. Флейты нужно выбирать в зависимости от региона, где исполняется данный репертуар. В густонаселенном Китае есть много регионов и этнических групп, у каждой из которых своя долгая история культуры и развития. Исполнение октавы на южно-китайской длинной флейте (куди) достаточно проблематично, при игре на этом инструменте невозможно достичь качества и виртуозности, необходимых для северного китайского репертуара более короткой флейты (бангди), и наоборот, короткая бангди не даст лирического и мягкого тембра. Более длинная куди необходима для отражения характерных черт, присущих репертуару южных регионов.

Бангди – это северокитайская бамбуковая флейта дизи, внешне она короче куди, южнокитайской бамбуковой флейты дизи. Бангди сыграла значительную роль для оперной традиции северного Китая (опера бангзи), а также для народной и традиционной музыки. Способ игры на бангди такой же, как и на куди, за исключением того, что бангди требует превосходных технических навыков, таких как очень быстрый двойной язык, тройной язык, ровное вдувание воздуха. Поскольку бангди короче по длине, чем южное куди, бангди издает более высокие звуки. Обычно бангди записываются как Bb, A, G и F.

Профессиональные бамбуковые флейты дизи всегда записываются C, D, E, F, G, A, B, на отверстиях для 3-го пальца для обозначения диао – ключа. Неважно, длинный инструмент или короткий, высокий или низкий, отверстие для третьего пальца используется для «до» (тоники). Это указывает на то, что дяо находится в «сяогун дяо» (小二调).

Когда используется отверстие для шестого пальца для «до», оно называется «чжэнгун дяо» (正宫调). Когда используется отверстие для четвертого пальца для «до», оно называется «фанци дяо» (凡字调). Когда используется пятое отверстие для «до», оно называется «люцзи диао» (六字调). Когда все пальцы закрыты для «до», это называется «yizi diao» (乙字调). Когда используется первое отверстие для «до», оно называется «шанци дяо» (上字调). Когда используется вторая лунка с перекрестной аппликатурой для «до», она называется «чизи дяо» (尺字调). Этот рисунок пальцев похож на европейские барочные узоры флейты.

Для того чтобы изменить диао, исполнитель на дизи изменяет положение пальца. С теоретической точки зрения, на бамбуковой флейте дизи можно играть в любой тональности, но из-за сложности интонирования полутонов исполнителю на бамбуковой флейте дизи удобнее воспроизводить правильную высоту только для пяти из всех возможных ключей следующим образом:

1. Все отверстия для пальцев закрываются для «соль» (доминанты). Открывается отверстие для 3-го пальца для «до». Это называется «сяогун диао» (小工调).

2. Все отверстия для пальцев закрываются на «ре». Открывается отверстие для третьего пальца для «соль». Это называется «чжэнгун диао» (正宫调).

3. Все отверстия для пальцев закрываются для «до» (тоника). Открывается отверстие для 3-го пальца для «фа». Это называется yizi diao (乙字调).

4. Все отверстия для пальцев закрываются на «ля» (субдоминанта). Открывается отверстие для третьего пальца для «ре». Это называется «чези диао» (尺字调).

5. Все отверстия для пальцев закрываются на «ми» (3-я ступень). Открывается отверстие для третьего пальца для «ля». Это называется «люцзи диао» (六字调) [8].

Для начинающих учеников на бамбуковой флейте дизи сначала необходимо начать практиковать «сяогун дяо» и «чжэнгун дяо». После тщательной практики двух вышеупомянутых диао ученик может начать практиковать другие три диао.

Известно о деятельности нескольких флейтистов XX века, которые внесли свой вклад в развитие исполнительства на бамбуковой флейте дизи. Их творчество преимущественно основано на региональных фольклорных стилях или адаптированных к нему стилях. Среди этих флейтистов Фенг Зикун (冯子存, 1904–1987), Лю Гуаньюй (刘管乐, 1918–1990), Лу Чанлинг (陆春龄, 1921–2018), Чжао Сонтинг (赵松庭, 1924–2001), Ю Сюнфа (俞逊发, 1946–2006), Ма Ди (馬迪) – современный композитор и солист, известный своей виртуозной техникой игры на флейте.

Отдельно следует отметить личность Тан Цзюньцяо – профессионального исполнителя на дизи и члена нескольких международных оркестров. Он разработал методику для начинающих игроков с множеством упражнений для практики и улучшения их исполнительства.

### Заключение

Таким образом, несмотря на долгую адаптацию флейты в системе китайского инструментального исполнительства, в настоящее время флейтовое искусство Китая занимает особое место в мировом музыкальном искусстве.

В нашей работе мы обратились к истории развития флейтового искусства Китая, изложили исторический путь адаптации флейты в системе академического музыкального искусства этой страны, определили конструктивные особенности инструментов, попытались сравнить разновидности китайской бамбуковой флейты и подробно рассказать о технике игры и исполнительских нюансах на каждом инструменте. Мы видим, что возникновение музыкальных стилей и приемов игры неразрывно связано с конструктивными модификациями, которые нередко включают в себя заимствования от других инструментов семейства флейт, в том числе и этнических. Одной из ведущих тенденций современности является взаимодействие различных сфер музыкального искусства, которое ранее развивались замкнуто и обособленно.

Подводя итоги исследования, также отметим, что в настоящее время развитие музыкальной практики происходит путем взаимодействия между исполнителями, изготовителями музы-

кальных инструментов и композиторами. В современной музыке для бамбуковой флейты можно увидеть взаимопроникновение традиций Европы и Востока. В этом смысле показательными являются современные музыкальные аранжировки традиционных китайских мелодий для бамбуковой флейты дизи.

Однако, на наш взгляд, особую ценность представляет то, что китайское флейтовое исполнительство смогло сохранить характерное специфическое звучание своей музыкальной традиции вопреки сильнейшему влиянию, оказанному со стороны европейской музыки.

#### Литература

1. Го Н. Современная музыка и наследие прошлого // Культуры: Древняя и современная культура Китая / UNESCO. – М.: Прогресс, 2014. – С. 65–72.
2. Желоховцев А. Н. Музыка // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / под ред. М. Л. Титаренко. – М.: Восточная литература, 2010. – Т. 6. – 1126 с.
3. Ли Ф. Исторические сведения о происхождении и музыкальных особенностях китайских народных инструментов. Значение их в развитии и расцвете древнекитайской музыкальной культуры // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – 2004. – № 9. – С. 59–66.
4. Морева Я. В. Семантика тембра флейты в воплощении художественного образа музыкальных произведений // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 1 (49). – С. 129–134.
5. Музыкальные инструменты: энциклопедия. – М.: Дека-ВС, 2008. – 786 с.
6. Рябова Т. В. О возникновении и развитии флейты в мире и в России. – Иркутск, 2011. – 274 с.
7. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока – Китай, Корея, Япония: историко-теоретический анализ: дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 2011. – 544 с.
8. Чань С., У А. Китайские иероглифы: флейта [Электронный ресурс] // The Epoch Times. – URL: <https://www.epochtimes.com.ua/ru/kitayskie-ieroglify/kitayskie-ieroglify-fleyta-116044> (дата обращения: 08.05.2021).
9. Чжан Чж. Развитие и трансформация флейты // Музыка и искусство, 1984. – С. 76–79.

#### References

1. Go N. *Sovremennaya muzyka i nasledie proshlogo* [Modern music and heritage of the past]. *Kul'tury: Drevnyaya i sovremennaya kul'tura Kitaya* [Cultures: Ancient and Modern Culture of China]. Moscow, Progress Publ., 2014, pp. 65-72. (In Russ.).
2. Zhelokhovtsev A.N. *Muzyka. Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya: v 5 t.* [Music. Spiritual Culture of China: An Encyclopedia. In 5 vol.]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2010, vol. 6. 1126 p. (In Russ.).
3. Li F. *Istoricheskie svedeniya o proiskhozhdenii i muzykal'nykh osobennostyakh kitayskikh narodnykh instrumentov. Znachenie ikh v razvitii i rastsvete drevnekitayskoy muzykal'noy kul'tury* [Historical information about the origin and musical characteristics of Chinese folk instruments. Their importance in the development and flowering of ancient Chinese musical culture]. *Visn. Khark. derzh. akad. dizaynu i mistetstv* [Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts], 2004, no. 9, pp. 59-66. (In Russ.).
4. Moreva Ya.V. *Semantika tembra fleyty v voploshchenii khudozhestvennogo obraza muzykal'nykh proizvedeniy* [Semantics of the timbre of the flute in the embodiment of the artistic image of musical works]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], 2017, no. 1 (49), pp. 129-134. (In Russ.).
5. *Muzykal'nye instrumenty: entsiklopediya* [Musical instruments. Encyclopedia]. Moscow, Deko-VS Pub, 2008. 786 p. (In Russ.).
6. Ryabova T.V. *O vozniknovenii i razvitii fleyty v mire i v Rossii* [On the emergence and development of the flute in the world and in Russia]. Irkutsk, 2011. 274 p. (In Russ.).
7. U Gen-Ir. *Traditsionnaya muzyka Dal'nego Vostoka – Kitay, Koreya, Yaponiya: istoriko-teoreticheskiy analiz: dis. ... doktora iskusstvovedeniya* [Traditional Music of the Far East - China, Korea, Japan: Historical and Theoretical Analysis. Diss. Dr of Art History]. St. Petersburg, 2011. 544 p. (In Russ.).
8. Chan S., U A. *Kitayskie ieroglify: fleyta* [Chinese characters: flute]. *The Epoch Times*. (In Russ.). Available at: <https://www.epochtimes.com.ua/ru/kitayskie-ieroglify/kitayskie-ieroglify-fleyta-116044> (accessed 08.05. 2021).
9. Chzhan Ch. *Razvitie i transformatsiya fleyty* [Flute development and transformation]. *Muzyka i iskusstvo* [Music and art], 1984, pp. 76-79. (In Russ.).

УДК 782.9

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-139-145

## СИМВОЛИКА ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ

*Ли Юбин*, аспирант, институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 961141867@qq.com

В фокусе исследования данной статьи оказывается символика Пекинской оперы, проникающая как в визуальную сферу, так и в жестовую (связанную с движением и пластикой), что является несомненно важнейшим фактором взаимодействия разнообразных выразительных средств этого синтетического жанра. Применяемый метод анализа в данном случае – компаративный. Предполагается сравнить различные архетипы китайской традиционной культуры, их коннотации и символику Пекинской оперы. Литература, к которой апеллирует данная статья, основывается на культурологических исследованиях Клиффорда Гирца, а также опирается на теорию коммуникации Де Флера и Болла-Рокича, различные труды о Пекинской опере и ее символическом содержании. Выводом из исследования становится то, что Пекинская опера являет собой символический театр, опирающийся на архетипические образы из традиционной китайской культуры, демонстрирующий определенную систему ценностей и четкую иерархию социального устройства, существовавшую испокон веков в культуре Китая. Пекинская опера была создана двести лет назад как особая идеологическая и ценностная парадигма, которую правящие аристократы стремились распространить на социальную среду имперского общества. основополагающими элементами выражения становятся символы, воплощенные через визуальные представления: особые костюмы, элементы грима и художественного оформления спектакля. Не менее важным и выразительным становится сам вербальный текст Пекинской оперы. Использование системы символического выражения в костюмах Пекинской оперы – проекция из повседневной жизни в разных династиях, следующая строгой иерархии традиционного Китая. В течение всех трех исторических эпох Китайской государственности: имперского периода (1790–1911), республиканского периода (1911–1949) и коммунистического периода (с 1949 года по настоящее время) – Пекинская опера оставалась ядром традиционной китайской культуры. Многие социальные условности, ритуалы и желаемые модели поведения, символизирующие также и ментальные особенности китайцев, транслировались через символические выражения Пекинской оперы: это положение становится основным выводом из исследования, проведенного в статье.

**Ключевые слова:** Пекинская опера, символические персонажи, визуальные образы конфуцианства.

## SYMBOLS OF THE PEKING OPERA

*Li Youbing*, Postgraduate, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 961141867@qq.com

The focus of this article is the symbolism of the Peking Opera, penetrating both the visual sphere and the gesture and associated with movement and plastics, which is undoubtedly the most important factor in the interaction of various expressive means of such a synthetic genre as the Peking Opera. The applied analysis method in this case is comparative. It is intended to compare the various archetypes of Chinese traditional culture, their connotations and the symbolism of the Peking Opera. The literature to which this article appeals is based on the cultural studies of Clifford Geertz, and also relies on the theory of communication of De Fleur and Ball-Rockich and various works about the Peking Opera and the symbolic content of its actions. The conclusion from the study is that the Peking Opera is a symbolic theater based on archetypal images from traditional Chinese culture, demonstrating the certain system of values and clear hierarchy of social structure that has existed from time immemorial in the culture of China. The Peking opera was created two

hundred years ago as a special ideological and value paradigm that the ruling aristocrats sought to spread to the social environment of imperial society. The fundamental elements of expression are symbols embodied through visual representations: special costumes, elements of make-up and artistic design of the performance. No less important and expressive is the verbal text of the Peking Opera itself. The use of the system of symbolic expression in the costumes of the Peking Opera is a projection from daily life in different dynasties, following the strict hierarchy of traditional China. During all three historical eras of Chinese statehood: the Imperial period (1790–1911), the Republican period (1911–1949) and the Communist period (from 1949 to the present), the Peking Opera has remained the core of traditional Chinese culture. Many social conventions, rituals and desired behaviors, which symbolize the mental characteristics of the Chinese, were broadcasted through the symbolic expressions of the Peking Opera – this position becomes the main conclusion from the study conducted in the article.

**Keywords:** Peking Opera, symbolic characters, visual images of Confucianism.

Символика Пекинской оперы пронизывает визуальную сферу и жестовую, связанную с движением и пластикой, что является важнейшим фактором взаимодействия разнообразных выразительных средств этого синтетического жанра. В рамках компаративного метода предлагается сравнить различные архетипы китайской традиционной культуры, их коннотации и символику Пекинской оперы.

Основополагающими исследованиями для данной статьи стали культурологические работы Клиффорда Гирца [7], а также исследования Де Флера и Болла-Рокича, посвященные теории коммуникации [6], работы о Пекинской опере и ее символическом содержании [1; 3; 4; 5]. Одна из форм традиционной китайской оперы – Пекинская опера (или опера Цзинцзюй) – объединила музыкальные и художественные формы традиционного театра различных регионов Китая. Созданная двести лет назад, она предстает как особая идеологическая и ценностная парадигма, через которую правящие аристократы стремились распространить определенные правила поведения на социальную среду имперского общества. Основополагающие элементы выражения – визуальные символы: костюмы, элементы грима и художественного оформления спектакля. Не менее важным и выразительным становится вербальный текст пекинской оперы.

Опера Цзинцзюй впитала в себя различные региональные влияния (существует более чем триста ее форм), объединившие пение, речь, танец, музыку и акробатику в интегрированном представлении. Сегодня термин Цзинцзюй включает в себя три возможных типа исполнения: традиционное, историческое и современное.

В течение трех исторических эпох Китайской государственности: имперского периода (1790–1911), республиканского (1911–1949) и коммунистического (с 1949 года по настоящее время) – Пекинская опера оставалась ядром традиционной китайской культуры. Многие социальные условности, ритуалы и желаемые модели поведения, символизирующие также и ментальные особенности китайцев, транслировались через ее символические выражения.

Культурный антрополог Клиффорд Гирц (1926–2006), автор интерпретативной концепции (сочетающей в себе элементы структурализма, герменевтики, философии символических форм и социологии), утверждает, что культура – это «исторически переданный образец значений, воплощенных в символах, система унаследованных концепций, выраженных в символических формах, посредством которых происходит коммуникация индивидуумов и через которые они сохраняют и развивают свои знания и свое отношение к жизни» [7, с. 89].

Как основополагающее средство китайской культурной коммуникации Пекинская опера полагается на символическое выражение художественных средств через архетипы, происходящие из древних традиций. Они передаются через определенные символы, которые были созданы и использовались для распространения определенных сообщений.

В соответствии с теорией массовой коммуникации Де Флера и Болла-Рокича [6, с. 99], когда люди читают, идентифицируют, осознают и запоминают, информация укореняется и воздействует на сознание через предварительно разработанную систему символов. Таким образом, моделируются

взгляды на происходящее, которые формируются под воздействием этих символов.

Конфуцианство в Китае рассматривалось как основа имперской идеологической и ценностной системы. В Китае конфуцианство как этико-социально-политическое учение развивалось в период Чуньцю (723–481 годы до н. э.) – эпоху глубоких социальных и политических потрясений; а в период династии Хань конфуцианство стало официальной государственной идеологией. «Конфуцианство стало доминирующей и одновременно ортодоксальной идеологией во время правления императора У» [9, с. 69]. Правящие аристократы и сменявшие друг друга династии придерживались конфуцианской философии и распространяли ее в имперском китайском обществе. «Гуманность» и «справедность» – важнейшие элементы конфуцианства. Этими добродетелями обладает «дзюнцизи» – «добродетельный человек», «идеальный мужчина» [4, с. 48].

Ритуалы (Ли 禮) занимают видное место в конфуцианской мысли. Семья с позиции конфуцианства – это основа государственности, а «политика зиждется на расширении семейной и личной этики, в связи с чем и политические конфликты должны решаться в соответствии с принципами, используемыми в семейном контексте» [9, с. 184]. Этические нормы конфуцианства распространялись от семейных до политических и социальных отношений, даже – на судебную систему.

Литература и музыка (органичное сочетание которых представлено и в Пекинской опере) считались наиболее подходящими и эффективными способами просвещения и нравоведения. Грамотных представителей китайского высшего сословия мотивировали к изучению литературы и усвоению через нее традиционных этических оснований и ценностей, в то время как для более низших социальных групп носителями этих этических норм были художественные формы – танец и литературные тексты песен [5, с. 46]. Происходя из оснований конфуцианской мысли, юэ (乐 – «музыка») была одним из шести искусств, необходимых для изучения во времена династии Чжоу (1122–256 годы до н. э.).

Актеры Пекинской оперы облачены в замысловатые головные уборы и сложные костюмы с ярко раскрашенными лицами при минимальном количестве реквизита на сцене. Привлекают вни-

мание их гиперболизированные формы и стилизованная жестикуляция. Выделяются четыре типа персонажей. Первые два типа персонажей разделены по половому признаку: роли Шэн – для мужчин и Дан – для женщин. В каждой гендерной категории роли подразделяются по возрасту: лаошэн (зрелые мужчины), сяошэн (молодые люди), лаодань (зрелые женщины), джинги (женщины молодого и среднего возраста) и хуадань (молодая женщина). В обоих гендерных типах служащие в армии выделены как ушэн (воин) и удан (воительница) – они в меньшей степени вокализированы и призваны исполнять очень зрелищную акробатику.

Характеристика третьего основного типа персонажей основана на внушающей благоговение моральной стойкости: цзин (буквально «чистый») объединяет все мужские роли честных судей, а также бандитов, свирепых воинов, даже богов и духов. Термин «цзин» относится к окрашенной маске – гриму, нанесенному на лицо актера. К этой категории относятся еще три подкатегории: чжэн цзин (первичный), фу цзин (вторичный) и у-цзин (военный).

Четвертый тип персонажей – это чжоу (клоун). Они часто играют глупцов. Три подкатегории включают в себя: вэн чжоу (гражданский персонаж), вучоу (военный персонаж) и кайдан (женский персонаж чжоу, также известный как чоудан). Эти роли обычно играют мужчины, изображающие женщин [5, с. 45].

Как отмечает исследователь Юн Чэнь Жуань, «различение амплуа по костюмам позволяет зрителю догадываться о характере героя с первого взгляда и, не отвлекаясь на разгадывание персонажа, сконцентрироваться на исполнительском искусстве. Именно поэтому актеру так важно “попасть в костюм”» [1, с. 84].

Интенсивно накрашенные гримом лица персонажей «шэн» и «дан» подчеркивают заостренные мимические человеческие черты. Таким образом зрители могут наблюдать мимику актера издалека. Но «цзин» и «чжоу» (также известный как «мало раскрашенное лицо») имеют значительно более сложный грим, который призван выразить внутренние характеристики роли, которую они играют.

Роли в каждой категории подразумевали наличие костюмов и аксессуаров. Они разделялись

на четыре основных типа: ман (судейские мантии), пи (формальное одеяние с центральным отверстием), као (сценический доспех для высокопоставленных генералов), ансуеци (асимметричное одеяние).

Помимо гендерной принадлежности (мужчины / женщины), возраста (молодые / старые) и официальной функции (гражданские / военные), был важен социальный статус (высокий / низкий), богатство (богатые / бедные) и этническая принадлежность (национальное большинство (ханьцы) / меньшинство). Из всех этих различий воссоздается символическая структура имперской бюрократии, формирующей основной социальной порядок в реальной жизни, спроецированной в театральное пространство.

Идеологические и этические нормы основаны на конфуцианстве. Сюжеты Пекинской оперы нравоучительны: в них вознаграждаются персонажи за достойное поведение и наказываются за недостойное.

В своем исследовании Александра Бондс описывает Пекинскую оперу как интеграцию трех эстетических принципов: «синтеза, стилизации и условности» [5, с. 28–29]. Синтез относится к действию, разворачивающемуся в одновременности пения и танца, в эстетической форме, которая воссоздает основы повседневного поведения и создает свой перформативный словарь символов. Во второй главе книги «Мир традиционных костюмов цзинцзюй» Бондс объясняет, как форма, цвет и конструктивные особенности костюмов используются для различения идентичности различных персонажей и их подкатегорий.

Основные цвета раскрашенных лиц современной Пекинской оперы: красный, фиолетовый, черный, белый, синий, зеленый, желтый, розовый, серый, золотой и серебряный. Первоначально эти цвета использовались только для того, чтобы подчеркивать или преувеличивать естественный цвет лица человека. Постепенно этот цвет приобрел символические значения. Красный – это цвет верности и отваги; пурпур – мудрости, храбрости и стойкости; черный – цвет верности и честности; водянисто-белый – цвет жестокости и предательства; маслянисто-белый – цвет надутого властного человека; синий – цвет доблести и решимости; зеленый – отваги и благородства; желтый – цвет жестокости; темно-

красный – верный, испытанный временем воин; серый – негативный персонаж. Золото и серебро предназначены для сверхъестественных персонажей, таких как боги, духи и демоны. Персонаж также проецируется и посредством жестикуляции, специфики сценического движения. Реальность вытесняется символическим порядком, который доминирует в действии, то есть костюмы создавались без привязки ко времени, и неважно, происходили ли изображаемые события зимой или летом, в северном или южном Китае, где климатические условия различаются (что обуславливает и социальные особенности).

Изображенные символы также комментируют действие: вышитая магнолия означает весну, а вышитые безлистные цветки сливы символизируют зиму [5, с. 75].

Оговорим, что стандартизированных персонажей можно сравнить с аналогичными героями из итальянской комедии дель арте. Так же как итальянская публика узнавала Арлекино, в Китае публика воспринимала персонажа клоуна.

В исследовании «Чжун го цзин цзю фу ши (Китайские костюмы для Пекинской оперы)» [3, с. 97] говорится о том, что костюмы были типологизированы в соответствии с назначением каждого из них. Автор книги подробно описывает костюм каждого персонажа с трактовкой символов. Костюмы, описываемые в исследовании Чжао, следующие:

- Ман (蟒) – костюм, который носил только тот исполнитель, который играл роль члена королевской семьи, премьер-министра или генерала.
- Гуань И (官衣) – костюм низшего офицера.
- Гун Чжуан (宫装) – повседневная одежда исполнителя, игравшего королевскую особу.
- Пэй (帔) – повседневная одежда исполнителя, который играл члена королевской семьи или человека высшего сословия.
- Кай Чанг (开氅) – костюмы, которые используются для церемониальных ролей или роли военного офицера.
- Чжэ Цзы (褶子) – повседневная одежда исполнителя роли представителя среднего класса или обычного человека.
- Цзянь И (箭衣) – костюм для персонажа, отправляющегося на охоту или на верховую езду.
- Сянь Ню Чжуан (仙女) – специальные костюмы для роли феи.

– Ба Гуа Йи (八卦衣) – специальные костюмы для роли гадалки.

– Као (靠) – разновидность костюма для роли воина.

– Да И Да Ку (打衣打裤), Бао И Бао Ку (抱衣抱裤) – костюмы, которые носят для акробатических ролей и ролей с участием боевых искусств; а также некоторые стилизованные костюмы для ролей молодых женских персонажей или ролей горничной в семьях высшего сословия.

Определенные символы были также выбраны и для разнообразных костюмов с изображением зверей, птиц и фантастических существ, включая драконов, фениксов, птиц, диких зверей, цветов и растений, обозначенные китайскими иероглифами «福» (удача) и «寿» (долголетие) – символами из буддизма и даосизма. У этих символов были разные функциональные особенности, они использовались в костюмах для обозначения социального статуса персонажей, профессии, семейного положения и семьи, ролевой специфики. Частота использования определенных визуальных символов связана с социальным статусом персонажей. «Дракон» и «феникс» представляли членов королевской семьи и представителей высшего сословия; распутившиеся цветы олицетворяли простых, но образованных и обеспеченных людей; простые темные костюмы носили персонажи низших сословий. Для офицеров от первого до девятого ранга таким символом мог быть журавль, золотой павлин, дикий гусь, выпь, перепел, а также кылин (мифическое существо с копытами), лев, леопард или тигр. На мантии часто вышивали медведя, носорога и морского конька.

Символы дракона и феникса возникли в древней мифологии, которая передала восприятие веры в духов китайской культуры в повседневную жизнь [3, с. 78]. Образы драконов и фениксов во многих аспектах используются и вербально в китайском языке. Дракон и феникс как мифологические существа, представление о которых датируется в китайской культуре периодом 500–223 годов до н. э., выражают в концентрированной форме канонические идеи об имперском Китае. В истории Китая дракон считался тотемным существом – властелином природы; имперская власть в древнем Китае отождествлялась с силой и божественностью. Использование символа дракона получило распространение и в китайской литературе: стихах, драмах, устных

выражениях. Дракон – воплощение мужественности, родственен символу Янь (мужчина) (в отношениях Инь и Янь в даосизме). Дракон символизирует императоров, подчеркивая их высший статус и благородное происхождение. В более широком смысле образ дракона также относится и к людям, рожденным в семьях высшего сословия.

Китайский иероглиф дракона (龙) встречается в именах мальчиков, его используют, чтобы привлечь успех, силу и многообещающее будущее к новорожденному ребенку. Известные личности, имена которых включают символическое имя дракона, – это Брюс Ли (李小龙) и Джеки Чан (成龙). Продвигая кунг-фу (как сферу китайской традиционной культуры) во всем мире, эти имена представляют их как потомков Дракона.

Феникс – это зеркальное отражение дракона. Он использовался для обозначения женственности, или Инь, дополняющей Ян, или мужественность. Феникс также ассоциируется с высшим достоинством королевской женщины. Аналогично дракону, обозначающему императора, феникс символизировал происхождение императриц, которые соответствовали императорам в их безусловном совершенстве. Таким образом, пара дракона и феникса гармонизирует отношения Инь и Янь. Феникс предсказывает своим появлением покой и удачу. В традиционном обществе новорожденных девочек обычно называли, используя китайский иероглиф феникс (凤). Родители часто включали феникса в имена своих дочерей, надеясь, что их дочери смогут улучшить свое благосостояние благодаря удачному замужеству.

Использование системы символического выражения в костюмах Пекинской оперы было экстраполировано из повседневной жизни в разных династиях, следуя строгой иерархии традиционного Китая [2, с. 64]. В частности, символы, используемые в Пекинской опере, и костюмы преимущественно основаны на официальной униформе династии Мин (1368–1644), которая непосредственно предшествовала династии Цин. В суде Мин офицерам предписывалось носить униформу с определенными символами в соответствии с достаточно строгими правилами [2, с. 32]. Эти правила суда династии Мин послужили источником использования символов в Пекинской опере. Через такие символы прочитывалось происхождение персонажей, социальный статус, род занятий и родство. Кроме того,

символы, используемые в костюмах и текстах Пекинской оперы, связаны между собой. Некоторые из символов обнаруживают общие значения.

Отдельно можно отметить, что «узор и орнамент костюмов Пекинской оперы часто имеют двойной аллегорический смысл: Сеинь и Сянсинь. Сеинь – благозвучие. Сянсинь – символика. Сеинь – сочетание иероглифов, звуков и орнамента, связанных с ситуацией, создающих целостный образ» [1, с. 85].

Символическое выражение костюмов распространилось также и на риторику. Спектакли Пекинской оперы были написаны на основе популярной художественной литературы и фольклора. Гу отмечает, что эволюция китайской художественной литературы претерпела «два фундаментальных сдвига: переход от уличных разговоров и сплетен к зрелой форме повествования и переход от повествования к художественному искусству» [8, с. 67]. Последние сформировали художественную эстетику китайского сяошуо. Этот сдвиг в эстетических принципах китайского искусства влияет на многие сферы художественного творчества, включая и театральную драму. Литературные источники Пекинской оперы прошли в итоге те же стадии эволюции, что и другие литературные произведения. Пекинская опера представляет «гиперболизированную реальность, имитирующую в символической форме социальные условия и психологию человеческого поведения в обществе» [8, с. 119].

Символы, используемые в текстах песен Пекинской оперы, указывают на отношения персонажей, их социальный статус и его случайные изменения, которые могут возникнуть в рамках определенных обстоятельств и ситуаций. Эти символические выражения следуют определенному набору правил. Они относятся к визуальной символике костюмов. Они не только формализуют стилизованную китайскую эстетику и способы коммуникации, но и становятся символическими выражениями, нацеленными на создание ролевых моделей посредством повествования.

Символы дракона и феникса в определенных ситуациях становятся медиаторами между конфуцианскими идеями (имперскими идеологическими и ценностными системами) и образом мышления и действия индивидуумов. В частности, визуальные символы (дракон и феникс) идентифицируются, анализируются и интерпретируются

в рамках определенных коннотаций с позиции аудитории, которой необходимо обладать знаниями о символах, сформулированных в результате многократного их применения в определенных драматических спектаклях. Буквальные символы, такие как птица, тигр, дикий гусь и дракон, использовались для того, чтобы подчеркнуть конфликты. Разрешение конфликта оценивалось в соответствии с конфуцианскими символами.

Многократное знакомство с Пекинской оперой укрепляет концепции специально разработанной системы символов, передаваемых искусством. Так, в Пекинской опере «Брак дракона и феникса» (龙凤呈祥) мужской персонаж (Лю Бэй) характеризуется преданностью, милосердием и состраданием. По своему социальному статусу он является королем Шу в эпоху Троецарствия [8, с. 36]. По политическим причинам он женится на Сун Шансян, сестре короля У. Символы, используемые в костюмах, отражают их происхождение из высшего сословия. Костюмы Лю можно сгруппировать в соответствии с отдельными функциями: красный халат с драконом – для официальных случаев, желтый повседневный костюм с драконом – для дворца, а также костюм для охоты и верховой езды для путешествий. Дракон всегда, в том или ином виде, появляется в его костюмах. Соответственно, для его жены Сун феникс используется в изображении на ее халате, повседневном костюме и дорожном костюме. Символы дракона и феникса олицетворяют могущество и особое происхождение этой супружеской пары, а также их гармоничные супружеские отношения. Более того, использование дракона и феникса для идентификации не меняется до тех пор, пока сохраняется их социальный статус. В пьесе «Прощай, дворец, и принести в жертву мужа» (别宫祭江), являющейся продолжением сюжета «Брака дракона и феникса» (龙凤成祥), Лю умирает. Сун покидает дворец и идет к реке. Сун облачена в желтый повседневный костюм членов королевской семьи (пей) с символом феникса. Затем Сун переодевается в белую мантию с менее ярким изображением феникса, когда проводит церемонию по своему умершему мужу. Визуальные символы являются комментариями и одновременно предвосхищают события.

Выводы проведенного исследования подтверждают, что Пекинская опера являет собой

символический театр, опирающийся на архетипические образы традиционной китайской культуры. В работе впервые на русском языке символика Пекинской оперы разбирается с позиций отражения принципов конфуцианства как основы имперской идеологической и ценностной системы Китая (в исторической ретроспективе). Цветовая символика костюмов Пекинской оперы рассматривается в соотнесении со строгой иерархией социального устройства. Показано, что именно цветовое

решение и символика костюмов подчеркивает разделение персонажей оперы Цзинцзюй на четыре типа; при этом ключевое значение имеет показ, прежде всего, социального статуса персонажа (и его возможного изменения). Символика Пекинской оперы соотносится с традициями китайской культуры, включенными в повседневную жизнь, демонстрирует определенную систему ценностей и четкую иерархию социального устройства, существовавшую испокон веков в культуре Китая.

#### Литература

1. Жуань Юн Чэнь. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 9 (23), ч. I. – С. 84–88.
2. Чжан Цыси. Исторические материалы о грушевом саду в Янду в период династии Цин. – Пекин: Китайское издательство драмы, 1988. – Т. I. – 628 с. (张次溪. 清代燕都梨园史料 上册. 北京: 中国戏剧出版社, 1988年. 628页).
3. Чжао Шаохуа. Китайские костюмы для пекинской оперы. – Пекин: Пять континентов, 1999. – 103 с. (赵少华. 中国京剧服饰. 北京: 五洲传播出版社, 1999年. 103页).
4. Чэнь До, Е Чанхай. Китайская пекинская опера. – Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1999. – 317 с. (陈多, 叶长海. 中国京剧. 上海: 上海古籍出版社. 1999年. 317页).
5. Bonds A. B. *Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture*. – Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008. – 376 p.
6. DeFleur M. L., & Ball-Rokeach S. *Theories of mass communication*. – New York: Longman Inc. 1988. – 194 p.
7. Geertz C. *Thick description: Toward an Interpretative theory of culture*. – New York: Basic Books, Inc. 1973. – 478 p.
8. Gu M. D. *Chinese theories of fiction: A non-Western narrative system*. – Albany: State University of New York Press, 2006.
9. Yao Xin. Zhong. *An Introduction to Confucianism* [Электронный ресурс]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511800887> (дата обращения: 10.11.2021).

#### References

1. Zhuan, Yun Chen. Simvolika i uslovnost' v iskusstve Pekinskoj opery [Symbolism and conventionality in the art of Peking Opera]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice]. Tambov, Gramota Publ., 2012, no. 9 (23), part I, pp. 84-88. (In Russ.).
2. Chzhan Tsysi. *Istoricheskie materialy o grushevom sadu v Yandu v period dinastii Tsin* [Historical Records of the Yangdu Pear Orchard in the Qing Dynasty]. Pekin, Kitayskoe izdatel'stvo dramy Publ., 1988, vol I. 628 p. (In Chin.).
3. Chzhao Shaokhua. *Kitayskie kostyумы dlya pekinskoj opery* [Chinese costumes for Peking Opera]. Pekin, Pyat' kontinentov Publ., 1999. 103 p. (In Chin.).
4. Chen Do, E Chankhay. *Kitayskaya pekinskaya opera* [Chinese Peking Opera]. Shankhay, Shankhayskoe izdatel'stvo drevnikh knig Publ., 1999. 317 p. (In Chin.).
5. Bonds A.B. *Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008. 376 p. (In Engl.).
6. DeFleur M.L., & Ball-Rokeach S. *Theories of mass communication*. New York, Longman Inc Publ., 1988. 194 p. (In Engl.).
7. Geertz C. *Thick description: Toward an Interpretative theory of culture*. New York, Basic Books, Inc Publ., 1973. 478 p. (In Engl.).
8. Gu M. D. *Chinese theories of fiction: A non-Western narrative system*. Albany, State University of New York Press, 2006. (In Engl.).
9. Yao, Xin. Zhong. *An Introduction to Confucianism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511800887> (accessed 10.11.2021).

УДК 781.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-146-154

## ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ И РИТУАЛ В «ОРКЕСТРОВОМ ТЕАТРЕ» ТАНЬ ДУНЯ

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

Статья посвящена преломлению перформативной эстетики в творчестве китайского и американского композитора Тань Дуня. Прослеживая историю развития перформанса в музыкальном искусстве, автор статьи останавливается на связи этого нового явления рубежа XX–XXI веков с традиционным ритуалом, формы которого уходят в глубокую древность, указывает на использование в современных перформативных акциях таких понятий, как «опыт перехода», «пороговые переживания», заимствованных в этнографии, изучающей обряды рождения, инициации и смерти, существующие у разных народов. В статье отмечается, что перформанс считается успешным в том случае, если зрителю удастся выйти за пределы обыденного восприятия и переродиться духовно, что в некотором отношении уподобляет современное действие архаическому ритуалу. При этом сакральность, обязательная для ритуала, не является таковой для перформанса.

Основная часть статьи посвящена анализу четырех произведений концептуального проекта Тань Дуня, названного им «Оркестровый театр», где ярче всего выражена перформативность. В трактовке идеи каждой части тетралогии автор статьи опирается на комментарии самого композитора. В статье обосновывается, что все произведения цикла тесно связаны с природой ритуала, а перформативное начало усиливается от первого к четвертому. «Оркестровый театр I» имитирует некую абстрактную ритуальную практику аборигенов. «Оркестровый театр II: Re» уже охватывает ритуальное участие публики с нетрадиционной организацией пространства концертного зала. «Оркестровый театр III: Red Forecast» использует в качестве контрапункта к музыке документальный видеоряд, включающий в ритуальное действие кадры городской среды. В «Оркестровом театре IV: The Gate» композитор встраивает ритуальное мышление в мультимедийную композицию: высокие технологии соединяются с элементами традиционного профессионального искусства в мультикультурной концепции. Делается вывод, что тетралогия «Оркестровый театр» появилась в последние годы XX века и послужила точкой отсчета для реализации концептуальных проектов Тань Дуня в XXI веке, соединяющих Восток и Запад.

**Ключевые слова:** эстетика перформативности, ритуал, традиционная культура, Тань Дунь, «Оркестровый театр», Восток и Запад.

## PERFORMATIVITY AND RITUAL IN TAN DON'S ORCHESTRAL THEATER

*Sinelnikova Olga Vladimirovna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@narod.ru

The article is devoted to the refraction of performative aesthetics in the works of Chinese and American composer Tan Dun. Tracing the history of the development of performance in musical art, the author of the article dwells on the connection of this new phenomenon of the turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries with the traditional ritual, the forms of which go back to ancient times. It is pointed out the use in modern performative actions of such concepts as *transition experience*, *threshold experiences* borrowed from ethnography studying the rites of

birth, initiation and death that exist among different peoples. The article notes that a performance is considered successful if the viewer manages to go beyond ordinary perception and be reborn spiritually, which likens a modern action to an archaic ritual. At the same time, the sacredness required for the ritual is not the same for the performance.

The main part of the article is devoted to the analysis of works of Tan Dun's conceptual project, called by him *Orchestral Theater*, where performativity is most pronounced. In interpreting the idea of each part of the tetralogy, the author of the article relies on the composer's own comments. The article substantiates that all the works of the cycle are closely related to the nature of the ritual, and the performative beginning increases from the first to the fourth. *Orchestra Theater I* imitates some abstract ritual practice of the aborigines. *Orchestra Theater II: Re* already covers the ritual participation of the public with an unconventional organization of the concert hall space. *Orchestra Theater III: Red Forecast* uses a documentary video series as a counterpoint to the music, including the footage of the urban environment in the ritual action. In *Orchestra Theater IV: The Gate*, the composer embeds ritual thinking into a multimedia composition.

**Keywords:** aesthetics of performativity, ritual, traditional culture, Tan Dun, *Orchestral theater*, East and West.

«Если мы посмотрим на идею “художественной музыки” с четким разделением исполнителя и аудитории, мы увидим, что ее история сравнительно коротка. Однако история музыки как неотъемлемой части духовной жизни, как ритуала стара, как само человечество» [6]. Это слова известного современного китайского композитора-экспериментатора Тань Дуня. Примерно такого же мнения был и его предшественник, знаменитый авангардист Джон Кейдж, с которым юный композитор общался, приехав в 1986 году в Америку.

В 1993 году в память о выдающемся лидере послевоенного авангарда Тань Дунь написал пьесу C-A-G-E в сериальной технике с использованием только четырех тонов монограммы Кейджа во всех регистрах фортепиано. Своему американскому наставнику Тань Дунь посвятил и крупное произведение – Концерт для фортепиано-пиццикато и десяти инструментов (1995). Здесь он исследует бесчисленные способы артикуляции и резонирования все той же монограммы C-A-G-E. Но замысел заключается не только в посвящении путем обыгрывания монограммы имени. Композиция не включает в себя никаких музыкальных или философских идей Кейджа. Тань Дунь просто услышал в этой последовательности звуков столь родную для ушей китайца пентатонику. Солирующее фортепиано демонстрирует различные модификации этой серии из четырех нот в разных регистрах: они исполняются в основном на струнах рояля. Тембровый колорит отдельных тонов обогащается манипулированием струна-

ми с помощью тарелки и бутылки. Кроме того, в Концерте композитор использовал пространственное размещение исполнителей по кругу «как ритуальных танцоров на деревенской церемонии», пианист находится в центре этого круга (см. Приложение, рис. 1), а звуки будто бы перемещаются по часовой стрелке и против, меняя направление движения. Это и были первые произведения Тань Дуня, реализующие эстетику перформативности под влиянием Кейджа.

В 60-е годы XX века актуализация перформативных форм достигла той границы, когда можно было говорить о формировании культурной тенденции, охватывающей практически все виды искусства, включая традиционные жанры. История перформанса достаточно известна, а эволюцию перформативности можно кратко обозначить рядом довольно популярных имен – представителей различных искусств и творческих объединений: Марсель Дюшан, Курт Швиттерс, Оскар Шлемер, Джон Кейдж, Мерс Каннингем, Аллен Кэпроу, Ив Кляйн, Марина Абрамович, группа «Флюксус», body art, концептуализм.

В музыке первым официально признанным перформансом или хэппенингом считается нашумевший «4'33”» Дж. Кейджа (1952) (в афише премьеры значилось «перформанс»), а далее его же композиции: «Демонстрация звуков окружающей среды» (1971) и «В поисках утраченной тишины» (1978). Хотя были предтечи этого явления у Э. Сати, Ч. Айвза, которые уводят даже к «Прощальной симфонии» Й. Гайдна. Все опысы Кейджа можно рассматривать как протест против

традиционных форм исполнения и создания музыки. К примеру, перформанс «Воссоединение», где Д. Кейдж и М. Дюшан в течение шести часов играли в шахматы на звуковой доске: каждая клеточка доски имела свою высоту, благодаря чему создавалась некая звуковая комбинация. Еще дальше, чем Кейдж в «4'33"», пошел Бен Войтье – представитель группы «Флюксус» – в композиции «Я вернусь через десять минут»: исполнитель устанавливает на сцене плакат «Я вернусь через 10 минут!» и спокойно отправляется выпить чашечку кофе через дорогу.

Современные композиторы все больше и больше проявляют интерес к данной форме представления. Вслед за Кейджем можно назвать М. Кагеля, К. Штокхаузена, Э. Вареза, Д. Крама, К. Вульфа, в отечественной музыке – В. Екимовского, П. Айду, О. Каравайчука, С. Загния, И. Соколова. Даже такие признанные классики отечественной музыки второй половины XX – начала XXI века, как В. Мартынов и С. Губайдулина, не прошли мимо подобных экспериментов.

Перформативных форм в разных видах искусства сейчас довольно много, но в музыке как-то больше укрепились инструментальный театр со своими разновидностями (оркестровый, фортепианный), пространственная музыка, собственно перформанс и хэппенинг, а такие, как музыкальный акционизм, энвайронмент, отошли в прошлое. Разница между ними довольно условна, так как все они представляют собой «неизобразительное, художественное процессуальное творчество, а не направление, вид или жанр искусства» [1]. Но перформанс все-таки более камерный феномен, требующий от зрителей проживания некоего события, нередко связанного с испытанием возможностей человеческого тела и духовным опытом, что приближает его к спектаклю. Хэппенинг же похож на игру: это создание абсолютно случайной ситуации без какого-либо четкого плана по принципу «А что, если...».

К концу XX столетия понятие «перформанса», пришедшее в широкое употребление из филологии (термин «перформативность» Дж. Остина) и мира искусства<sup>1</sup>, ныне применяется едва ли

<sup>1</sup> Сам термин на Западе стал употребляться в конце 1970-х, в Америке, а в Россию он пришел в начале 1990-х годов, когда впервые появились образцы так называемого «провокативного» перформанса, которые до этого назывались просто «действиями».

не во всех областях человеческой деятельности: производственной сфере, технологиях, науке, политике, спорте, развлечениях. Поэтому очевиден тот факт, что в современных условиях природа перформативности может быть осмыслена полноценно только на междисциплинарном уровне – на пересечении разных наук: социологии, психологии, философии, культурологии, теории коммуникации, искусствоведения. Описание перформанса с точки зрения разных наук повлекло за собой подчас крайне широкое его понимание. Эрика Фишер-Лихте приходит к выводу о необходимости создания новой эстетики, способной к описанию и анализу перформативного искусства (см. [4]).

Остановимся лишь на одном, но существенном свойстве перформанса, которое особенно проявилось в музыке современных композиторов. Стоит отметить, что все исследователи перформативных форм в театре, музыке и изобразительном искусстве акцентируют черты ритуальности как проявления коллективного бессознательного (см. [1–5]). К примеру, Фишер-Лихте говорит об этом уже в начале своего исследования, описывая перформанс Марины Абрамович «Уста Св. Фомы». Что же общего между ритуалом и перформативными практиками? Исследователи обращают внимание на следующие факторы: «Коммуникативная природа, эмоциональная вовлеченность, ритмичность и координация действий, общий фокус внимания, сосредоточенного на некоем объекте, который порождает единство эмоционального настроения и общность эмоциональной энергии» [2, с. 29]. При этом перформанс являет собой некое, выходящее за рамки повседневной жизни нерациональное и непрагматическое действие, но структурируется оно, по мнению исследователей, так же как ритуал в архаическом обществе, осуществляя в процессе его исполнения переход в иное пространство-время и, соответственно, перерождение самих участников этого события. «Сходство с ритуалом проявляется в том, что перформанс вызвал процесс трансформации как в художнице, так и в отдельных зрителях (этот процесс, однако, не привел, как это свойственно ритуалам, к признанной обществом смене статуса и идентичности)», – пишет Э. Фишер-Лихте о перформансе Абрамо-

вич [4, с. 26]. Зрители, удивляясь и ужасаясь, сами становились соучастниками действия.

В современных performance studies используются даже понятия, такие как «liminal experience» / «опыт перехода», или «пороговые переживания», подсказанные этнографическим изучением ритуалов рождения, инициации и смерти. Представление-перформанс считается успешным в том случае, если в ходе него зрителю удастся выйти за пределы обыденного восприятия, пережить «опыт лиминальности» и преобразиться, переродиться духовно – иными словами, если спектакль в некотором отношении подобен ритуалу. Однако сакральность, обязательная для ритуала, не является таковой для перформанса.

Тань Дунь в процессе эволюции своего творчества задумывал несколько крупных концептуальных проектов, которые объединяются в группы по несколько композиций и взаимопересекаются под знаком его главной идеи синтеза традиционного искусства своей страны, классической музыки и авангарда. Концепция композитора под названием «Оркестровый театр», где ярче всего выражена перформативность, объединяет несколько произведений с включением в инструментальные в своей основе тексты вокальных партий, актерской игры, видеоряда и непосредственного участия зрителей. Цикл произведений «Оркестровый театр» родился в ходе размышлений Тань Дуня о музыке и о человечестве в мире, природе и обществе. Вот как описывает свою концепцию сам автор: *«Таким образом, идея “оркестрового театра” постепенно пришла ко мне как способ вернуть изолированное исполнительское искусство людям, зрителям. Музыка снова может стать ритуальным мостом между творческим и ре-творческим, завершая круг духовной жизни. Поэтому я начал задавать себе некоторые конкретные вопросы. Если классический оркестр может звучать не классически, может ли он передать чувство другой культуры, ритуал инструментов и вокализации? Можно ли сделать то, что часто встречается в китайском театре и на народном празднике, с западным оркестром? Какими были бы примитивные звуки с западной гармонией? Я начал видеть сам оркестр как драматическую среду, как театр»* [6].

В результате Тань Дунь задумал четыре произведения, которые были связаны еще и ав-

тобиографическим замыслом: все вместе они не только погружают в философские вопросы, но и представляют собой обзор жизни Тань Дуня сквозь призму идеи пути, которая является весьма важной для его творчества. Так, «Оркестровый театр I» (1990) воссоздает архаическую ритуальную церемонию на празднике в деревне; «Оркестровый театр II: Re» (1993) воспроизводит «ритуал звука, пространства и тишины», с использованием пения для имитации воображаемой тибетской духовной церемонии. В «Оркестровом театре III: Красный прогноз» (1996) автор размышляет над различными экзистенциальными вопросами. Откуда взялось человечество? Куда и как далеко мы идем? Должны ли мы принять потерю идеалов и традиций как цену за сложные технологии и развитие человечества в городском обществе?<sup>2</sup> «Оркестровый театр IV: Врата» (1999) создан в преддверии нового тысячелетия, когда стремительно крепнущий глобализм может еще дальше увести от традиций, которые так важно не растерять.

Первый «Оркестровый театр» непосредственно воссоздает архаичную атмосферу древних ритуалов. Оркестранты не просто играют: сочинение включает их голоса и действия двух дирижеров. Различные звуки окрашивают ритуальный «Оркестровый театр» – крики, пение, бормотание, удары, производимые как инструментально, так и голосами оркестрантов; вокализованные слоги не принадлежат к определенному языку и не имеют реального значения, но трактуются как чистый звук. Композитор применяет в партитуре необычные способы звукоизвлечения, часто заимствуя их из китайской традиционной музыки. Например, струнные инструменты иногда играют как ударные, арфа играет как чжэн, а флейта-пикколо – как бамбуковая флейта. Произведение не имеет программности, сюжетная линия не подразумевается, но в отличие от полностью абстрактной музыки выражает сильные драматические и эмоциональные образы, наполнено внутренней театральностью. О своем процессе создания первого оркестрового театра Тань Дунь вспоминает: *«Когда я писал эту пьесу в Нью-Йорке, у меня*

<sup>2</sup> Эти размышления во многом стимулировала дата – в 1996 году исполнилось 10 лет, как Тань Дунь эмигрировал из Китая в США.

в голове крутилось множество вещей: лица актрис пекинской оперы, жертвоприношение, человеческий шум на площади Тянь Ань Мэнь – все эти образы казались мне галлюцинациями, смешанными на огромной сцене» [7].

Вся форма 18-минутной пьесы, начинаясь с соло литавр и возгласа «Хэй!», вырастает из отдельных звуков, шорохов, криков, противопоставленных печальной мелодии флейты. Акустическое пространство расширяется по мере того, как формируется тема и развивается крещендирующими волнами, каждая из которых завершается кульминацией. Во втором разделе, который начинается тем же возгласом «Хэй!», присоединяются новые тембры, имитирующие бытовые и природные звуки: стуки, скрипы, шелесты, звон стекла и металла. Третий раздел с многократным произнесением «Хэй! О!» в начале основан на континуальном росте оркестровой темы (на *crescendo*) на фоне остинато ударных и завершается генеральной кульминацией. В последнем разделе остается лишь одинокое пение скрипки и флейты с отдаленным гулом оркестра. Композиция замыкается зеркально – возгласом оркестрантов «Хэй! О! Хэй!», который структурирует форму этого оркестрового ритуала, внося контрастирующий тембр и акцентируя внимание на границах разделов, переводящих обрядовое действие на новый смысловой этап. Собственно, именно эта декламация музыкантов вносит перформативный элемент в оркестровую пьесу. Острые темброво-динамические контрасты придают этому ритуалу почти зримый эффект представления, будто бы «визуализируя» традиционный обряд в деревне.

В качестве основного материала для «Оркестрового театра II: Ре» используется одна-единственная нота «ре». Минимализируя музыкальный материал до одного звука, Тань Дунь открывает в этом произведении поэтику тишины. Свой замысел автор поясняет так: *«Две тысячи лет назад китайский философ Лао-цзы сказал, что величайший звук можно услышать только в тишине. Я стал очень интересоваться тишиной и динамикой внутри нее. Я начал думать о паузах, как о позитивных силах, как о “поющей мелодии”, которая соединяет динамические контрасты и создает активные связи внутри музыкальной*

*структуры. Тишина также дает нам возможность услышать неожиданное, как внутри, так и вне нас»* [6].

В «Оркестровом театре II: Ре» уже должны участвовать не только музыканты (солирующий бас, оркестранты) и дирижер, но и зрители в качестве хора – ведь в ритуале нет зрителей, только исполнители. Бас и дирижеры вокализуют на тексты китайского философа Лао Цзы и поэта Лиу Чжун Юаня, чьи слова цитируются в деконструктивной форме. Автор просит, чтобы зрители сотрудничали в исполнении этого сочинения в определенные моменты совместно с разделенным на две части оркестром под управлением двух дирижеров. Перед исполнением произведения зрители должны прочесть инструкцию, где прописано участие публики в двух фрагментах по знаку дирижера: первый раз, ближе к началу композиции, они должны интонировать вместе с игроками на одной ноте «D»; второй раз, в среднем разделе формы, им нужно петь на слова *Hong mi la ga yi go*, повторяя эту фразу в течение примерно 30 секунд, начиная как можно тише и постепенно повышая высоту звука на крещендо.

В «Оркестровом театре III: Красный прогноз» противопоставляются три основных слоя композиции: музыка, которая включает в себя звучание новостей на пяти языках, видеоизображения и драматическое освещение. Важную символическую функцию в произведении выполняют две темы, часто упоминаемые в текстах и видео: «Погода» и «1960-е годы». Погода служит метафорой для истории, 60-е годы символизируют идеализм для Тань Дуня. Развернутая 45-минутная партитура *Red Forecast* в шести частях сочетает классический стиль, джаз, поп- и рок-музыку с медитативной музыкой традиционных даосских похоронных процессий, которые Тань Дунь наблюдал в своей родной деревне в детстве. Фрагменты мелодий из 60-х годов идут как воспоминания, провоцируя участие аудитории: в частности пятая часть «Буря и документальность» представляет собой сюрреалистический коллаж из известных политических мелодий, включая «Интернационал» и несколько китайских массовых песен периода культурной революции.

В тетралогии «Оркестровый театр» Тань Дунь варьирует различные значения термина

«театр». В то время как оркестровые театры I и II обращены к понятию ритуала как «театра», «Красный прогноз» предполагает характеристику западной драмы. Здесь используется перемещение музыкантов и звука по залу, как актеров в пьесе. Видеокомпонент включает в себя архивные кадры 1960-х годов с изображением исторических событий и фигур, а также фильм о бытовой домашней жизни. Эти образы, структурно переплетенные с музыкой, дают иронический комментарий. Последняя часть композиции посвящена памяти жертв угнетения, увиденных в видеомонтаже, и «песне любви» к природе и будущему. Музыкальная атмосфера становится оптимистичной, а все видеоизображения постепенно превращаются в пятна красного света, цвета, который символизирует для Тань Дуни перемены, революцию и вообще имеет важную позитивную символику для китайской культуры. В финале композиции более ярко высвечивается смысл загадочного названия произведения. Предсказание для человечества – это возрождение страсти, возвращение идеализма и духовной силы.

В «Оркестровом театре IV: The Gate», Тань Дунь продолжает транслировать свой личный интерес к мультимедийности и мультикультурализму. Четвертое из серии сочинений композитора для «оркестрового театра» «Врата» сочетает три различных стиля актерской игры и пения с симфонической партитурой и видеопозаком, осуществляемым со сцены в режиме реального времени. У Врат Суда стоит страж-судья, к которому обращаются три покончившие с собой из-за любви литературные героини, которые просят о том, чтобы они могли родиться заново. Это шекспировская Джульетта – ее партию поет академическое сопрано, Ю. Джи из пьесы «Прощай, моя наложница», партия которой предназначена актрисе Пекинской оперы, и куртизанка Кохару из драматической поэмы японского драматурга Тикамацу Мондзаэмона «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей», которую играет актриса традиционного японского кукольного театра бунраку.

Истории трех повествовательных традиций имеют в качестве отправной точки один центральный мотив – «роковую любовь», которая складывается трагически из-за независящих от героинь внешних обстоятельств. Общая линия драмы пер-

сонажей реализуется в форме темы с вариациями, которая является основой музыкальной концепции «Врата». Поэтому Тань Дунь использует во всей композиции один музыкальный материал, который содержится в первой части, но развивает музыкальную драматургию каждого персонажа с помощью стилей в соответствии с национальными, лингвистическими, театральными и медиа-традициями их культуры.

Для того чтобы более выпукло показать значимость вечных философских категорий жизни, любви и смерти, Тань Дунь задумал сложную сценическую драматургию с участием видеорядов, освещения и привлечения аудитории к действию. Композитор также пригласил принять участие в создании этой работы современного видеохудожника Элейн Маккарти. В отличие от видео в Red Forecast, в котором использовались заранее подготовленные, связанные с программным замыслом кадры хроники, в The Gate вводятся видеоизображения, абстрагированные от действия на сцене и созданные непосредственно во время представления: исполнители фотографируются в прямом эфире, их изображения проецируются на экран. Композитор и видеохудожник устанавливают через этот мультимедийный замысел полифонически разветвленные драматургические связи и линии, выделяя образы сценического действия, усиленные реальным участием аудитории.

В партитуре произведения вместе с составом оркестра и вокалистами имеется план размещения оркестрантов, вокалистов, дирижера и аудитории в концертном зале, а также подробное описание технического оборудования и осветительных приборов для создания нужных сценических эффектов. Необычное размещение оркестра в этой пространственной композиции позволяет зрителям, окруженным группами первых и вторых скрипок, ощутить «объемный звук» (см. Приложение, рис. 2). В результате пространственный образ концертного зала напоминает зал суда в аду: каждому назначаются конкретные роли. Дирижер играет роль судьи, оркестр и вовлеченные в представление зрители действуют как народ, сочувствующий героиням.

Тетралогия «Оркестровый театр» появилась в последние годы XX века и послужила точкой отсчета для реализации концептуальных проектов Тань Дуни в XXI веке. Все части цикла тесно свя-

заны с природой ритуала. Одновременно в каждом следующем «Оркестровом театре» (от первого к четвертому) усиливается перформативное начало. «Оркестровый театр I» имитирует некую абстрактную ритуальную практику аборигенов на основе сопоставления подражания тембрам этнических инструментов со звучанием симфонического оркестра. Композитор старается создать иллюзию того, что музыканты играют не только на академических инструментах. Первое произведение включает только ритуальные возгласы оркестрантов. «Оркестровый театр II: Re» уже охватывает ритуальное участие публики с нетрадиционной организацией пространства концертного зала. «Оркестровый театр III: Red Forecast» является первым опытом Тань Дуня, использующим видео в качестве средства документирования (новостей, звука, песни и текста) и контрапункта к музыке. Ритуализованное действие включает в себя элементы городской среды. В «Оркестровом театре IV: The Gate» композитор уже встраивает ритуальное мышление в мультимедийную композицию: высокие технологии соединяются здесь с элементами традиционного профессионального искусства в мультикультурной концепции.

В оркестровом «театральном» цикле сталкиваются два мира: Восток и Запад, примитивный шаманский и современный городской, духовный и светский. Эти миры – прошлое и настоящее Тань Дуня – взаимодействуют друг с другом, и полученный синтез дает ключ к его будущему. Перформативное мышление композитора вполне гармонично сочетается с традиционным классическим. Как правило, перформативность не обретает у него крайне авангардные формы, но зато проникает в другие области творчества. Так он наполняет ритуальной перформативностью не только свой инновационный проект оркестрового театра, но и традиционные музыкальные жанры: оперу («Марко Поло», «Пионовый павильон», «Чай: зеркало души», «Первый император»), симфонию и сюиту (Интернет-симфония «Героическая»), Концерт «Крадущийся тигр» для виолончели с камерным оркестром, «Ню Шу: Тайные песни женщин»: Симфония для арфы/гитары, 13 микрофильмов и оркестра), концерт (Концерт для виолончели с видео и оркестром «Карта», Концерт для тромбона с оркестром «Три музы в видеоигре»), ораторию («Страсти по Будде»,

«Водные страсти по Матфею»). В качестве примеров можно привести Концерты для солиста с оркестром из уже известной серии Тань Дуня «Органическая музыка»: Water Concerto для водной перкуссии и оркестра (1998), Paper Concerto для бумажной перкуссии и оркестра (2003), Earth Concerto для керамических и каменных инструментов с оркестром (2009). Только в качестве солиста выступают не традиционные инструменты, а природные материалы: вода, бумага, камни.

Сегодня перформанс стал развлекательным и вполне безобидным явлением (в отличие от перформанса М. Аврамович). Музыкальные перформансы не только прочно вошли в концертную практику, но и уже давно оказывают огромное влияние на классическую музыку. Достаточно вспомнить любое авангардное режиссерское прочтение классической оперы, которое подчас более походит на перформанс, а от традиционного жанра остается лишь музыка, да и то часто с купюрами. С одной стороны, это хорошо: есть возможность разнообразить исполнительские приемы, привлечь более широкий круг слушателей, с другой – это ведет к тому, что духовная основа классической музыки все больше растворяется в формате зрелищного, но низкопробного шоу.

Отчего же у современных творцов возникает такое стремление к почти архаичным формам художественного самовыражения в век высоких технологий, причем одновременно с их использованием? По-видимому, в этом есть протест, желание освободиться от традиционной понятийной оценочности, интеллектуальной загруженности, привычного музеефицирования искусства, это преодоление агрессивности массовой культуры и формализованности творчества и, наконец, попытка убрать границу между реальностью и искусством или хотя бы немножко ее приоткрыть. Поэтому приходится признать, что перформативность, объединяющая театральное, музыкальное и визуальное искусства в некий новый синкретизм, – это не временное явление, а закономерное, которое еще долго будет иметь большое значение, какой бы критике оно ни подвергалось. И чем лучше мы поймем основу перформанса, предпосылки его появления и процесс развития, тем легче нам будет понять современное искусство и ориентироваться в инновациях будущего, которые нас ожидают непременно.

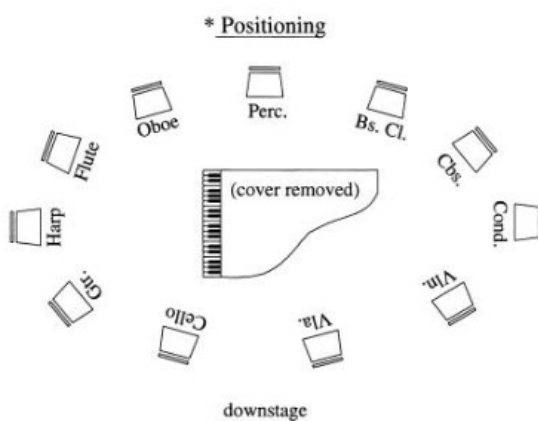
Литература

1. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства [Электронный ресурс]. – URL: [https://royallib.com/book/gnirenko\\_yuliya/performans\\_kak\\_yavlenie\\_sovremennogo\\_otchestvennogo\\_iskusstva.html](https://royallib.com/book/gnirenko_yuliya/performans_kak_yavlenie_sovremennogo_otchestvennogo_iskusstva.html) (дата обращения: 18.04.2022).
2. Крылова А. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 1. – С. 27–35.
3. Петров В. Исторические истоки современного перформанса // Культура и искусство. – 2015. – № 2 (26). – С. 198–208.
4. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. – М.: Канон+, 2015. – 376 с.
5. Schechner R. A New Paradigm for Theatre and the Academy // The Drama Review. – 1992. – Vol. 36, no. 4. – P. 7–10.
6. Wise music Classical. Tan Dun искусства [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33578> (дата обращения: 18.04.2022).
7. Wise music Classical. Tan Dun искусства [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33571/Orchestral-Theatre--Tan-Dun> (дата обращения: 18.04.2022).

References

1. Gnirenko Yu. *Performans kak yavlenie sovremennogo otchestvennogo iskusstva* [Performance as a phenomenon of modern Russian art]. (In Russ.). Available at: [https://royallib.com/book/gnirenko\\_yuliya/performans\\_kak\\_yavlenie\\_sovremennogo\\_otchestvennogo\\_iskusstva.html](https://royallib.com/book/gnirenko_yuliya/performans_kak_yavlenie_sovremennogo_otchestvennogo_iskusstva.html) (accessed 18.04.2022).
2. Krylova A. K voprosu o prirode art-performansa [To the question of the nature of art performance]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian musical almanac], 2020, no. 1, pp. 27-35. (In Russ.).
3. Petrov V. Istoricheskie istoki sovremennogo performansa [Historical origins of modern performance]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2015, no. 2 (26), pp. 198-208. (In Russ.).
4. Fisher-Lichte E. *Estetika performativnosti* [Aesthetics of performativity]. Moscow, “Kanon+” Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).
5. Schechner R. A New Paradigm for Theatre and the Academy. *The Drama Review*, 1992, vol. 36, no. 4, pp. 7-10. (In Engl.).
6. *Wise music Classical. Tan Dun*. (In Engl.). Available at: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33578> (accessed 18.04.2022).
7. *Wise music Classical. Tan Dun*. (In Engl.). Available at: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33571/Orchestral-Theatre--Tan-Dun> (accessed 18.04.2022).

ПРИЛОЖЕНИЕ



\* All players are to stand facing the piano during the entire piece. The soloist should face the conductor.

Рисунок 1. Концерт для фортепиано-пиццикато и десяти инструментов.  
Схема пространственного размещения исполнителей

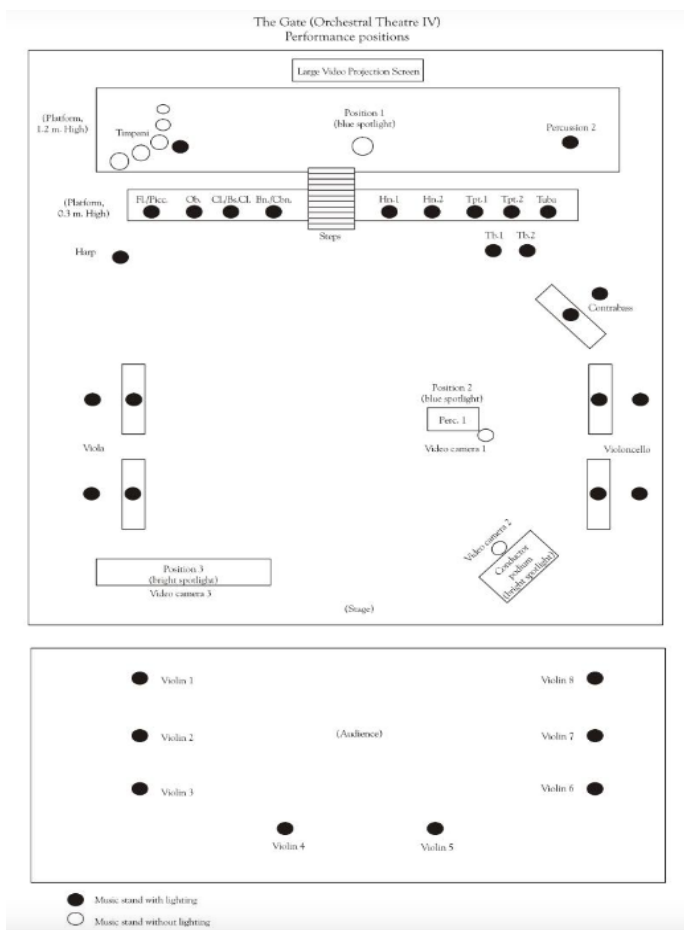


Рисунок 2. *The Gate*. Схема пространственного размещения исполнителей, дирижера, публики и видеоаппаратуры

УДК 75.047

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-154-164

## ЧУВСТВО ПРИРОДЫ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ. К ИССЛЕДОВАНИЮ ЛЕНИНГРАДСКОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

**Бойко Алексей Григорьевич**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры дизайна, Санкт-Петербургский государственный университет; главный специалист по музейно-образовательной деятельности, Государственный Русский музей (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: boyco.rusmuseum@gmail.com

**Цветкова Анна Юрьевна**, соискатель, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена; заместитель генерального директора по развитию, просветительской и образовательной деятельности, Государственный Русский музей (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: annafond@gmail.com

Актуальность представленного в настоящей статье исследования определяется поиском новых подходов к историко-художественной интерпретации пейзажной живописи советского периода отечественной истории в процессе истолкования, переосмысления и искусствоведческого применения понятия «чувство природы», ранее сложившегося и развивавшегося в естествознании, литературоведении, русской религиозной философии XVIII–XX веков. Цель исследования – дополнить сложившуюся в искусствоведении характеристику ленинградской пейзажной живописи второй половины XX века в результате обоснованного использования научных представлений о чувстве природы. В исследовании реализован междисциплинарный подход, необходимый для формирования научных представлений о чувстве природы, адекватных историко-художественному пониманию пейзажной живописи и при том включающих в себя содержание, почерпнутое из других областей гуманитарного знания и естествознания. Искусствоведческое понимание чувства природы включено в стилистический анализ и биографическое исследование жизни и творчества ленинградских пейзажистов 1960–1980-х годов. В результате исследования локальная идентичность ленинградской пейзажной живописи второй половины XX века впервые связана с воплощением в ней чувства природы в его пяти основных проявлениях – на основе эстетических, гедонистических, нравственных эмоций, религиозного переживания и исследовательского опыта. Как показало исследование, в ленинградской пейзажной живописи чувство природы включало в себя восприятие природно-культурной среды города и рефлексию на нее во взаимосвязи с отзывчивостью на особенности культуры и природы других регионов и стран. Сделаны выводы о незавершенности и перспективности данного направления мысли в изучении отечественной пейзажной живописи.

**Ключевые слова:** пейзаж, жанровый анализ, жанровый синтез, ленинградская пейзажная живопись.

## THE FEELING OF NATURE IN LANDSCAPE PAINTING. ON THE STUDY OF LENINGRAD ART OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

*Boyko Aleksey Grigoryevich*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Design, St. Petersburg State University; Chief Specialist in Museum Educational Activities, State Russian Museum (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: boyco.rusmuseum@gmail.com

*Tsvetkova Anna Yuryevna*, Applicant, Herzen State Pedgogical University of Russia; Deputy General Director for Development, Instuctive Activities and Education, State Russian Museum (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: annafond@gmail.com

The topicality of the research is determined by the search for new approaches to the art historical interpretation of landscape painting of the Soviet period of Russian history in the process of reinterpretation of the concept of *feeling for nature* in the art history. The purpose of the study is to enrich the characteristic of Leningrad landscape painting of the second half of the 20th century that has developed in art criticism based on actual scientific representation about the feeling for nature. The study implements an interdisciplinary approach necessary for the formation of scientific ideas about the feeling for nature, adequate to the art historical understanding the landscape painting and, at the same time, it includes content drawn from other fields of humanities and natural sciences. The art historical understanding the feeling of nature is included in the stylistic analysis and biographical study of the life and work of Leningrad landscape painters of the 1960s – 1980s. As a result of the study, the local identity of Leningrad landscape painting of the second half of the 20th century is associated with the embodiment of a feeling of nature in its five main manifestations – based on aesthetic, hedonistic, moral emotions, religious experience and research practice for the first

time. As the study showed, a feeling of nature in the Leningrad landscape painting included the perception of the natural-cultural space of the city and reflection on it in conjunction with responsiveness to the features of the culture and nature of other regions and countries.

**Keywords:** landscape, genre analysis, genre synthesis, Leningrad landscape painting.

Пейзаж может занимать исключительное место в творчестве художника, определяя собой основной, всецело доминирующий его жанровый состав, и именно в таком случае мы имеем дело с искусством художника-пейзажиста. На основополагающих для русской культуры примерах профессионального развития и творческих судеб Шишкина и Левитана видно, что жанровая специализация «пейзажист» была не уделом, а осознанным выбором художника. Достаточно всмотреться в редкий по мастерству и человековедению портрет Кувшинниковой кисти Левитана (глядя на который, не верится, что его писал тот же человек, который доказывал своему другу Константину Коровину, что ему, пейзажисту, не к чему изучать пластическую анатомию) или посмотреть на ранние шишкинские картины бытового жанра, чтобы оценить сочетание любви и воли, предопределившее пейзажную стезю классиков русской реалистической живописи. Следует помнить о том, что в период господства реализма в русском искусстве выбор судьбы пейзажиста предопределял и особенности обучения, и специфику экспонирования произведений на больших выставках, и сообразные жанру экономические отношения в сфере искусства. Более того, и это особенно важно в контексте данного исследования, пейзажист создает для себя жизненный уклад, в котором работа на открытом воздухе, восприятие природы, ее постижение, ее претворение в образах и диалог с природой в самом широком понимании становятся постоянными, неизбывными, наиважнейшими процессами и событиями личностной самореализации. Природа художественного образа, созданного пейзажистом «из реалистов», отличается от фундаментальных свойств образов, созданных в реалистическом портрете, натюрморте или историческом полотне. Такой пейзажный образ сопряжен с ходом жизни художника не только через призму эстетического отношения к действительности: в нем фрагмент этой жизни явлен как свершенный, прожитый и одновременно адресованный будущему.

Многообразие значений пейзажного художественного образа также получило обоснование в жанровой теории профессора Н. А. Яковлевой, полагающей, что наряду с моноструктурными жанрами, в которых доминирует один родовый образ (в нашем случае – образ природы), можно выявить бинарные или полиструктурные жанры, в которых два или более родовых образа целостно объединены (например природа и культура или природа, человек, духовный мир) [15]. Жанровый синтез в русской живописи, получивший свои первые сильные импульсы во второй половине – конце XIX столетия и сразу же явившийся в таком совершенном виде, как у В. Серова («Девочка с персиками»), вел художников к углублению и расширению представленности природы и отношения к ней человека. Идея, доказанная на высоком уровне обобщения материала, получила подтверждение в исследованиях ленинградского искусства второй половины XX века [9]. При всей своей значимости, феномен жанрового синтеза не позволяет в полной мере выявить глубину и сложность интерпретации природы, которая присуща пейзажной живописи. В поисках категории, обладающей теоретическим содержанием, необходимым для исследования сложной образной полифонии ленинградской пейзажной живописи, обратимся к понятию, разработанному еще в XIX столетии и активно возрождаемому в российской науке XXI века, – «чувство природы».

Происхождение междисциплинарного понятия «чувство природы», объединяющего и природные, и социальные, и научные, и религиозные аспекты, непосредственно связано с эстетикой романтизма и исследовательскими путешествиями XIX века. К середине 1910-х годов оно было разработано в отечественном литературоведении (В. Ф. Саводник) и привлекло внимание искусствоведа, православного мыслителя П. А. Флоренского.

В современном гуманитарном знании рассматриваемое понятие «синтезирует в себе понимание природы, то есть мировоззренческий аспект,

и чувственное восприятие естественной среды, определяющее качества ее художественного изображения» [4, с. 15]. Следовательно, «чувство природы» представляет здесь как сенсорно-эмоциональные процессы, так и горизонт познания во взаимодействии человека с природой. Такая интеллектуализация чувства отражает современные подходы психологии. Об этом свидетельствуют теория эмоционального интеллекта и введение в научный оборот понятия «когмочия», обозначающего нераздельность когнитивного (интеллектуального) и эмоционального в деятельности человека [10, с. 497]. Категория «чувство природы» необходима для изучения взаимодействия человека с природой, адекватного творчеству пейзажиста, вкладывающего и душу, и мысли в свои живописные образы.

Чувство природы, включающее в себя ее творческое восприятие, переживание, понимание и интерпретацию, может иметь в своем основании:

1) эстетические эмоции, то есть переживание и понимание природы в контексте красоты, совершенства, возвышенного, комического и трагического и т. д.;

2) гедонистические эмоции, то есть способность получать удовольствие от случайного, безотчетного или целенаправленного общения с природой;

3) нравственные эмоции, то есть способность человека становиться лучше благодаря контактам с природой, испытывать тревогу и радость в отношении с ней, развивать в себе эмпатию, ассоциировать изображения природы с нравственной стороной человеческих взаимоотношений;

4) религиозное переживание, то есть способность воспринимать и интерпретировать природу пантеистически или как отражение замысла божия, божественного предначертания, во всей полноте отклика на него души человека [4, с. 16];

5) опыт исследования природы, то есть способность рассматривать природные явления, вникать в их сущность, происхождение и взаимосвязи в процессе познания и творческой деятельности.

Чувство природы – исторически изменчивое явление. Говоря словами позапрошлого века, «так

как каждой нации и каждой эпохе принадлежит особый, свойственный ей образ мыслей, и так называемый дух времени подвержен постоянно-му превращению, то и эстетическое воззрение на природу, так же как теоретическое мировоззрение, постоянно изменяется; каждый век видит природу по-своему» [2, с. 7]. Его конкретное наполнение зависит от уровня и содержания естественно-научного знания, философии, нравственного состояния общества, актуальных для него эстетических концепций и практик, общего развития культуры и ее локальной обусловленности.

Вновь согласимся с выводами, сделанными в литературоведении: «...“чувство природы” осмыслено как понятие различными науками, оно содержательно, определено, имеет понятийную базу; ... 4) понятие “чувство природы” позволяет осуществить системное, комплексное исследование отражения в литературе темы природы; введение данного понятия в активный научный оборот является насущной научной задачей» [4, с. 20]. Впрочем, один из часто называемых в литературе факторов, предопределяющих чувство природы, подтверждается не повсеместно и не во все времена. Альфред Бизе, подобно другим авторам в XIX веке, полагал, что «интенсивное чувство природы обуславливается всегда достаточною высотой культурности, достаточным развитием ума и сердца» [2, с. 7]. Так ли это на самом деле?

В XX–XXI столетиях непрерывная демократизация сферы культуры, открывшийся для многих доступ к художественному творчеству без художественного образования в статусной образовательной организации, акцент на профессиональных навыках в сравнении с необязательным для художественной среды высоким уровнем познаний в науках, литературе, искусствах, философии – все эти процессы нарушили господство аристократических по своей сути требований к «высоте культурности» живописца. Чувство природы формируется у людей с разными приоритетами в деятельности, вне зависимости от социального статуса и возможностей творческой самореализации. И все же согласимся: «Тот, в ком хотя отчасти не живет художник, ничего не увидит в природе, кроме листьев, деревьев, гор, кроме неба, земли, воды и т. п.» [2, с. 7]. Дей-

ствительно, чувство природы глубоко укореняется в самой натуре художника-пейзажиста и в полной мере проявляется в его творчестве.

В самочувствии любого пейзажиста есть непременно что-то от всеохватной страсти к природе Жан-Жака Руссо [8]. Подобно пейзажисту, он воспринимал природу как источник своих жизненных сил, здоровья: «Чувствуя себя хуже обыкновенного, я говорил: “Когда увидите, что я умираю, отнесите меня под тень дуба, и я обещаю, что оживу”» [11, с. 207]. От имени своего лирического героя он выразил впечатления от путешествия на лоне природы: «Все, что ни попадалось мне на глаза, дарило моему сердцу какую-то радость и наслаждение. Величие, разнообразие, подлинная красота всего окружающего делали это очарование достойным разума» [11, с. 56]. Прогулки такого рода освобождают восприятие природы от стереотипов, наполняют его живым чувством свободы. Эмоциональное восприятие природы и даже шире – душевное ее переживание – открывает художнику возможность творческого ее видения и понимания, ибо «жизнь зрелища природы сосредоточивается в сердце человека; чтобы ее видеть, нужно ее чувствовать» [12, с. 153]. Отметим, что в лосевском тексте такое отношение к природе характеризуется как «большая культура сердца» [8, с. 157]. Пейзажист совершает эмоциональную работу (термин из социологии А. Хохшильда), предусматривающую сопереживание, прочувствование эмоций, а не только их фиксацию и отображение [10, с. 506]. Эмоциональное переживание встречи с природой родственно для пейзажиста ощущению свободы. На вольном воздухе природы политические и личные обстоятельства, печаль от неустойчивости собственного или общественного, давление со стороны и требования измениться, обращенные регуляторами художественной жизни к творческой личности, – на этом вольном воздухе все, что обычно так тревожит живописца и мешает ему, теряет над пейзажистом власть. Здесь ощущает он подлинное пристанище своей свободы: здесь по-настоящему в любви и одухотворенности рождаются художественные образы, которым, возможно, еще предстоит измениться ради каких-либо компромиссов. В непосредственном обще-

нии с природой, ее наблюдении и изображении этого не произойдет.

Чувство природы пейзажиста связано с причастностью к родной стороне, Родине во всех смыслах этого слова. «Какой-то безотчетный патриотизм – не тот узкий, мрачный, который разделяет людей, а более широкий, светлый, который их соединяет общей связью с общей родиной, более обширной, чем та, которая показана на картах» [13, с. 234].

Присутствие в пейзаже фигуры человека всегда заметно и существенно, наделяет картину многими значениями и нюансами. И все же подлинная человечность в творчестве пейзажиста достигается и ощутима вне прямой связи с этим, поскольку, как точно отметил А. К. Тимирязев, «любовь к природе ...простая, здоровая любовь к природе как-то всегда шла рука об руку с любовью к человеку» [13, с. 235]. Геоцентрический, в терминологии профессора Н. А. Яковлевой, образ, в каком-либо конкретном случае и вовсе лишенный видимой фигуры человека, может быть сполна пропитан пониманием и чувствованием судьбы человека, отношением личности к мирозданию и даже стать отражением конкретных перипетий жизни автора. В равной мере и в судьбе пейзажиста, и в его творениях сказывается тот эмоционально-энергетический обмен с природой, о котором написал К. А. Тимирязев: «Среди природы находит успокоение человек, бегущий от людей, ищущий только передышки, для того чтобы вернуться вновь к борьбе: пример – Руссо. Среди той же природы сознает человек еще сильнее свою близость к людям, охотнее делится их радостями: недаром только среди ликующей весенней природы, сбросившей с себя ледяной покров зимы, и среди вырвавшейся “из оков тяжелого труда”, “из мрака душного жилища” на свет и волю веселой, праздничной толпы – заставил раз в жизни ощутить – Hier bin ich Mensch, hier darf ich’s sein. Среди природы же более чуток человек и к человеческому горю» [13, с. 234–235]. В своих размышлениях Тимирязев обращается к монологу Фауста (первая часть, «Сцена у ворот») – в природном окружении чистота и сила энергии, радостных состояний и горя становятся доступными, открываются даже у такого уму-

дренного знаниями и изызывленного гордыней человека, каковым явлен заглавный персонаж в трагедии, вышедшей из-под пера И. В. Гете.

Рассмотрим рождение пейзажного образа из глубины *эстетических и гедонистических эмоций* в творчестве ленинградских художников.

В пейзаже-картине Г. П. Татарникова «Исакиевская площадь» (1958) точное воспроизведение архитектуры – не самоцель. Художник был устремлен к передаче общей атмосферы города, ритма его жизни. Все детали подчинены целому; единство впечатления достигается изысканной, жемчужной, светлой гаммой. Пейзаж отличает глубокий лиризм, в нем ощутимо глубоко личное переживание города, восхищение которым укоренилось в самой душе пейзажиста. Индивидуальный взгляд на мир и благородная душа мастера отразились в этом произведении.

Георгий Павлович Татарников (1917–1971) создал серию картин, посвященных Ленинграду. Его влюбленность в величавый, стройный город – результат формирования чувства природы, объединившего ранние жизненные впечатления от родного Саратова, его волжских и собственно городских видов и крепко полюбившегося ему Ленинграда, в котором учился, за который воевал в финскую и Великую Отечественную войны, в котором состоялась его личная жизнь и творчество. Став по своему жизненному и душевному укладу ленинградцем, он не поступился и родственным чувством к Волге, в течение всей жизни работая над пейзажами, написанными в тех местах. Таким образом, чувство природы ленинградских художников было обусловлено не только проникновенным восприятием и осознанием природно-культурной среды города. Оно благодаря отзывчивости Петербурга – Ленинграда, точнее – петербуржцев, ленинградцев, способно к обогащению, интегрирует память и восприятие ценностей, пространств, артефактов, вошедших в жизнь художников из других регионов России и даже иных стран. В случае же с Саратовом мы обнаруживаем сцепление судеб и обстоятельств – существенную линию в развитии ленинградского пейзажа. Г. П. Татарников – не единственный саратовец, волжанин, связавший свою жизнь с городом на Неве. Саратовская «диаспора» здесь

представлена именами скульптора А. Т. Матвеева, живописцев К. С. Петрова-Водкина, с 1931 года – П. С. Уткина, А. Е. Карева, сыгравших в XX столетии огромную роль в развитии ленинградского пейзажа. Петербургское притяжение саратовцев отозвалось в ленинградском пейзаже второй половины XX века.

Вспомним еще об одном выдающемся пейзажисте, выходец из Саратова – Владимире Ивановиче Овчинникове (1911–1978). Биография В. И. Овчинникова позволяет определить еще один, оставшийся пока без нашего внимания фактор формирования чувства природы у пейзажиста: образовательный опыт художника. У В. И. Овчинникова он был и сложным, и осознанным, и результативным. Не получив целостного академического образования, он учился вначале в Саратове, у известного участника знаменитой выставки символистов «Голубая роза» П. С. Уткина, вновь обретя его поддержку годы спустя, после переезда П. С. Уткина из Саратова в Ленинград. Он также освоил профессию художника-оформителя, в 1932–1942 годах работал по договорам в государственных учреждениях Ленинграда. Тогда же он занимался в частной студии Василия Евмениевича Савинского (1859–1937), академика живописи еще Императорской академии художеств. В. Е. Савинский продолжил обучение по методике своего учителя, прославленного педагога П. П. Чистякова, чьими учениками считали себя И. Е. Репин, В. Д. Поленов, В. А. Серов, М. А. Врубель и многие другие. Методика Чистякова и Савинского была направлена на овладение целостным аналитическим рисунком, развитие художнической наблюдательности и на этой основе – мастерства реалистического художественного изображения. Затем в Ленинградском институте повышения квалификации работников искусств В. И. Овчинников вновь получил уроки художника-символиста – на этот раз от П. С. Наумова – и развивал свой профессионализм на занятиях еще одного саратовца, А. Е. Карева, а также Р. Р. Френца.

За сухим перечислением мест обучения и учителей В. И. Овчинникова открывается важный компонент как в формировании чувства природы у художников, так и в сложении регио-

нальной идентичности ленинградской пейзажной живописи: образовательный опыт художника. На протяжении всего XX века город предоставлял возможность сложной траектории обучения живописи, включавшей в себя не только ключевые высшие учебные заведения, но также и выдающиеся по уровню преподавателей и преподавания курсы повышения квалификации, частные мастерские и студии, неофициальные школы под эгидой мэтра, создавшего собственную концептуальную живописно-пластическую систему, собственное направление в искусстве. Пользовались известностью и авторские студии в системе самодеятельности взрослых во Дворцах и Домах культуры. Обладая разным социальным статусом и значением для карьеры советского живописца, все они составляли притягательное поле для молодых художников, искавших возможность выразить себя и добиться настоящего мастерства в искусстве. Петроград – Ленинград был известен как среда для реализации таких возможностей, и это репутация была составной частью локальной идентичности для ленинградских художников-пейзажистов.

Выделяя ленинградский образовательный опыт в развитии чувства природы, отметим его непосредственную связь со сложением локальной идентичности пейзажной живописи как в целом, так и конкретных художников Ленинграда. Обучение у известных мастеров, выдающихся педагогов здесь в особенности сопрягается с формирующим личностное воздействие самого города, со своего рода обучением у города. Воздействие города комплексно, если отнести эту характеристику к явлениям и свойствам Петербурга – Ленинграда; оно целостно, если помыслить прежде всего те свойства и черты человека, на которые он оказывает воздействие. Мотивы и образы, прославленные и по-своему харизматичные места, здания, пространственные и пропорциональные отношения, их характеризующие, типичная в разные времена года и суток световоздушная среда и атмосфера, погодные состояния и колорит, классические (казалось бы, извечные) символы, знаки и приметы современности, изменчивость города, его визуальная археология и актуальная картинность (он словно предназначен

повсеместно и акцентно для компоновки изображений), его исторические и встречающиеся на пути нашего следования персонажи, легенды, мифы, его художественная иконография и художественная жизнь, городской текст в целом... – все это воздействует на видение, мышление, надсознание, эмоции, пристрастия художника, побуждает изучать среду в ее собственно природном и культурном аспектах, сказывается на профессиональной деятельности творца через выбор мотивов, сюжетов, пространств для работы, проявляется в типичных художественных решениях и заметном сходстве, стилистике его произведений. Глубокая взаимосвязь образовательного опыта, приобретенного художниками в Ленинграде, локальная идентичность их искусства и обретенное ими чувство природы объясняются экзистенциальным уровнем вживания в город, глубиной его эмпатического освоения, который мы неизменно встречаем у ленинградских пейзажистов второй половины XX века.

Возвращаясь к искусству В. И. Овчинникова, отметим, что чувство природы нашло отражение во множестве его пейзажей приволжских мест, Ленинграда и иных земель.

Пейзажи Г. П. Татарникова и В. И. Овчинникова, отнюдь не близкие друг другу по отбору мотивов и исполнению, объединяет исходная мотивация: показать и выразить красоту видов природы (часто именно города), вызывающих радостное приятие, восторг и упоение художника.

Определение *нравственных эмоций* в качестве некоей доминанты затруднено, если имеешь дело с реалистическим произведением, написанным на открытом воздухе. Однако иногда очевидные свойства пейзажа надежно подкрепляются сопутствующим комментарием, и происхождение образа сомнений не вызывает. Таков, например, «Старый конь» (1969) ленинградского художника Владимира Федоровича Токарева. В сумеречном окружении незатейливого вида средней полосы России лежащий на траве конь, словно уже не имеющий сил, чтобы встать, кажется порождением места: цветотональное и фактурное решение пейзажа отличаются исключительной монолитностью, фигура и ее окружение нераздельны. И одновременно, благодаря укрупненному соотноше-

нию со средой, старый конь, слабым движением шеи обративший голову на зрителя, воспринимается как своего рода печальное видение, явленное воспоминание. Любовь и печаль, сочувствие персонажу и витальность природы, ощущение ее красоты, неизбежности в единстве с печальным ладом общего звучания картины побуждают нас к сопереживанию какой-то пограничной, между жизнью и смертью, образной реальности. Мы наслаждаемся красотой письма, испытываем необъяснимую тревогу и печаль при взгляде на старого коня, надеемся на преодоление сумрака светом. Таково впечатление – таков профессиональный анализ композиции. Его результаты конкретизирует нарратив [14]. Рассказывают, что Серого, любимого коня художников на Академической даче, по старости его приговорили: решили сдать на мясо. В. Ф. Токарев, бывший одно время художественным руководителем Академической дачи, а затем поселившийся в соседнем с ней селе, был известен попечением о молодых художниках, решительным и добрым характером, всегдашней заботой обо всей «дачной» живности. Владимир Федорович выкупил ослабевшего коня и обеспечил ему пенсионное содержание; Серый прожил до 36 лет. Образная ткань пейзажа и рассказ очевидцев сходятся, образуя канву нравственно-эмоционального происхождения и воздействия произведения пейзажной живописи.

Нравственный нарратив и нравственная же подоплека (контексты) пейзажей – значимый и вместе с тем частный случай в отечественной живописи второй половины XX века. Испытав на себе прямое воздействие социально-исторических обстоятельств и идеологических требований советского времени, она сохраняла типичную для русской культуры в целом установку на единство этики и эстетики. В этом широком поле этико-эстетического единства нравственные, эстетические, гедонистические основания чувства природы часто утрачивали свою ясную разграниченность, объединяясь также и с религиозным переживанием.

**Религиозное переживание как основа чувства природы** присуще творчеству стерлиговцев, учеников и последователей В. В. Стерлигова, его чашно-купольной системы, в свою очередь родившейся в качестве «прибавочного элемен-

та» освоения супрематического универсума К. С. Малевича. В пейзажах Г. Г. Зубкова, ученика В. В. Стерлигова, «Три дерева. Ангеловедение» (1975), «На Каменном острове. Форма делает форму» (1993) ассоциации органических форм и визуальное воплощение их ангелоподобия основаны как на глубоком понимании живописной системы Стерлигова и ее духовных основ, так и на собственных исследованиях. В них мир «предстает разумно устроенным, гармоничным, соразмерным человеку. Он дан... как надежда, как упование, как идеал» [5, с. 8]. Религиозное переживание соединилось у автора с волей к исследованию живописных систем (импрессионизм, кубизм и др.) и творческим следованием в искусстве по пути, намеченном учителем.

Эсхатологический ракурс города, его метафизическая запредельность появляются в творчестве Р. Васми, других художников арефьевского круга [1] благодаря уникальному сочетанию исторического и индивидуального: к историческому (и историко-художественному) отнесем – состояние города и экзистенциальный опыт художников после блокады, а также формирование особой творческой среды, культивировавшей высокодуховное понимание целей и назначения искусства; к индивидуальному – католическое вероисповедание Р. Васми и его способность чувствовать горный мир без прямого конфессионального регулирования этого процесса.

Таким образом, в ленинградской живописи религиозные переживания могли явиться одним из ключевых оснований для чувства природы у пейзажиста благодаря интегративному фактору, объединившему в себе исторический, историко-художественный и индивидуальный компоненты. При этом необходимо учитывать и его развитие в жизни и творчестве конкретных художников – ярким примером в этом отношении может служить творчество ленинградского живописца К. К. Иванова [6]. Формирование чувства природы на основе религиозных переживаний в случае с К. К. Ивановым было обусловлено верой, сложившейся в лоне семейной традиции, в сочетании с глубоким погружением в любование природой и освоением реалистического способа ее изображения и со временем обогащения его визуальным метафорами духовного плана.

Наконец сосредоточим внимание на воплощении в пейзажной живописи чувства природы, базирующегося на *опыте исследования природы*. Важно подчеркнуть, что «исследование» здесь понимается не в качестве процедуры, верифицированной нормами, правилами, парадигмой какой-либо научной дисциплины или синтеза междисциплинарного знания, а шире: как нацеленная, связанная с творчеством деятельность художника, в которой может иметь место и научное познание.

Художники с академическим образованием и любители участвовали в XIX – начале XX века в научных, военных, репрезентационно-просветительских экспедициях [3]. В истории ленинградского пейзажа 1960–1980-х годов также очевидны результаты путешествий, которые служили открытиями в своего рода художественном природоведении. Назовем многолетние камчатские экспедиции Е. С. Барского: с 1978 года и до сих пор камчатские вулканы, природа края – неисчерпаемый источник изучения для художника и вдохновенных образов его экспрессивной живописи, не имеющей аналогов ни со стороны жизненных сюжетов и философии природы, ни со стороны выразительности во всей истории отечественного искусства. Многие годы отдал изучению Арктики, островов Врангеля и Ратманова, Чукотки А. А. Лобода, чьи лапидарные картины северных и восточных земель России неизменно привлекали внимание зрителей и критиков на выставках в Союзе художников в Ленинграде 1980-х годов.

Наиболее распространенную версию чувства природы на основе опыта ее исследования в творчестве ленинградских пейзажистов 1960–1980-х годов мы усматриваем во включении исследовательского восприятия и интерпретации природы в иные практики отношения художника к действительности: эстетические, гедонистические, нравственные, религиозные. Действительно, пейзажист реалистического направления – неслучайный исследователь природы, какими бы иными основаниями он ни руководствовался в отношении к миру. В выборе мотива, в пленэрной живописи, в построении авторской композиционно-пластической системы, в постижении нравственного контекста или эффекта пейзажного образа – во всем, чему мы уже уделили внимание выше,

реалист использует творческую тактику, навыки исследователя, при этом переживая гамму чувств, присущую человеку, совершающему открытие.

Таким образом, правомерно, полагаем, сделать следующие выводы:

1) для интерпретации культурных контекстов и собственной глубины образов, созданных ленинградскими пейзажистами, необходимой эвристической ценностью обладает понятие «чувство природы», дополняющее научные представления о жанровой хронологии и жанровом синтезе в реалистической живописи;

2) в категории «чувство природы» отражены сенсорно-эмоциональные, познавательные, творческие процессы во взаимодействии человека с природой, в которых могут доминировать эстетические, гедонистические, нравственные эмоции, религиозное переживание, опыт исследования природы;

3) чувство природы пейзажиста поддерживает в нем особое ощущение собственной внутренней свободы, приобретавшее большое значение для творчества в период партийно-государственного регулирования сферы культуры; сообщает подлинность его отношению к родине во всех смыслах этого слова; определяет силу и выраженность проявления чувств по отношению к жизни, окружающему миру; связано с пониманием творческого труда, мастерством и художественным вкусом живописца;

4) в ленинградской пейзажной живописи чувство природы включало в себя восприятие природно-культурной среды города и рефлексию на нее во взаимосвязи с отзывчивостью на особенности культуры и природы других регионов и стран;

5) обладая историческим измерением, чувство природы было глубоко связано с образовательным опытом и формированием локальной идентичности пейзажной живописи в целом и конкретных художников Ленинграда второй половины XX века;

6) в истории пейзажной живописи Ленинграда нравственные, эстетические, гедонистические основания чувства природы часто утрачивали свою ясную разграниченность, объединяясь также и с религиозным переживанием.

## Литература

1. Андреева Е. Стратегия полисной жизни. Идеология и эстетика советского искусства второй половины 1950–1960-х годов в Ленинграде // Искусствознание. – 2017. – № 4. – С. 174–189.
2. Бизе А. Историческое развитие чувства природы / [соч.] Альфреда Бизе; пер. Д. Коробчевского. – СПб.: Русское богатство, 1890. – 390 с.
3. Воробьев Б. В. Художественные репортажи и визуальный нарратив научных и военных экспедиций. – М.: Военный университет, 2021. – 80 с.
4. Гурленова Л. В. Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х годов. – Сыктывкар: Сыктывкарский университет, 1998. – 179 с.
5. Карасик И. Н. Геннадий Зубков: методология живописи // Геннадий Зубков. – СПб.: Типография НП-принт, 2010. – С. 6–8.
6. Константин Иванов. – СПб.: Петрополь, 2008. – 199 с.
7. Коровин К. А. Воспоминания о современниках. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. – 425 с.
8. Лосев А., Тахо-Годи М. Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана. – М.: Наука, 2006. – 419 с.
9. Начев Д. Особенности сочетания натюрморта и пейзажа в одной картине в творчестве художников ленинградской школы живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 43. – СПб.: Ассоциация искусствоведов, 2017. – С. 37–44.
10. Плампер Я. История эмоций. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 568 с.
11. Руссо Ж.-Ж. Исповедь // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: в 3 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 3. – С. 9–570.
12. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. – СПб.: Школа и жизнь, 1913. – 489 с.
13. Тимирязев К. А. Фотография и чувство природы // Братская помощь пострадавшим в Турции армянам: литературно-научный сборник. – М.: Типо-литография К. Ф. Александрова, 1897. – С. 228–236.
14. Токарева А. Ф. Качели судьбы. – Каширино: Изд. Юга Л. Г., 2005. – 215 с.
15. Яковлева Н. А. Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2016. – № 6. – С. 741–750.

## References

1. Andreeva E. Strategiya polisnoy zhizni. Ideologiya i estetika sovetskogo iskusstva vtoroy poloviny 1950-kh – 1960-kh godov v Leningrade [Strategy of Polis Life. Ideology and Aesthetics of Soviet Art of the Second Half of the 1950s – 1960s in Leningrad]. *Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 2017, no. 4, pp. 174-189. (In Russ.).
2. Bize A. *Istoricheskoe razvitiie chuvstva prirody [Historical development of the feeling for nature]*. St. Petersburg, Russkoe bogatstvo Publ., 1890. 390 p. (In Russ.).
3. Vorobyev B.V. *Khudozhestvennye reportazhi i vizual'nyy narrativ nauchnykh i voennykh ekspeditsiy [Artistic reports and visual narrative of scientific and military expeditions]*. Moscow, Voennyi Universitet Publ., 2021. 80 p. (In Russ.).
4. Gurlenova L.V. *Chuvstvo prirody v russkoy proze 1920-1930-kh godov [The Feeling of Nature in Russian Fiction of the 1920s-1930s]*. Syktyvkar, Syktyvkar'skiy Universitet Publ., 1998. 179 p. (In Russ.).
5. Karasik I.N. Gennadiy Zubkov: metodologiya zhivopisi [Gennady Zubkov: Methodology of Painting]. *Gennadiy Zubkov [Gennady Zubkov]*. St. Petersburg, Tipografiya NP-print Publ., 2010, pp. 6-8. (In Russ.).
6. *Konstantin Ivanov [Konstantin Ivanov]*. St. Petersburg, Petropol Publ., 2008. 199 p. (In Russ.).
7. Korovin K.A. *Vospominaniya o sovremennikakh [Memories of contemporaries]*. Moscow, Berlin, Direkt-Media Publ., 2017. 425 p. (In Russ.).
8. Losev A., Takho-Godi M. *Estetika prirody. Priroda i ee stilevye funktsii u R. Rollana [Aesthetics of nature. Nature and its style functions in R. Rollan]*. Moscow, Nauka Publ., 2006. 419 p. (In Russ.).
9. Nachev D. Osobennosti sochetaniya natyurmorta i peyzazha v odnoy kartine v tvorchestve khudozhnikov leningradskoy shkoly zhivopisi [Features of the Combination of Still life and Landscape in One Painting in the Works of Artists of the Leningrad School of painting]. *Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi [St. Petersburg Art History Notebooks]*. St. Petersburg, Association of Art Critics Publ., 2017, iss. 43, pp. 37-44. (In Russ.).
10. Plamper J. *The History of Emotions*. Siedler Verlag, 2012, 568 p. (Russ. ed.: *Istoriya emotsiy*. Moscow, NLO Publ., 2018. 568 p.).
11. Russo Zh.-Zh. *Ispoved' [The Confessions]*. Jean-Jacques Russo. *Izbr. soch.: v 3 t. [Selected Works. In. 3 vol.]*. Moscow, GIHL Publ., 1961, vol. 3, pp. 9-570. (In Russ.).
12. Russo Zh.-Zh. *Emil', ili O vospitanii [Emile, or On Education]*. St. Petersburg, Shkola i zhizn' Publ., 1913. 489 p. (In Russ.).

13. Timiryazev K.A. Fotografiya i chuvstvo prirody [Photography and feelings for nature]. *Bratskaya pomoshch' post-radavshim v Turtsii armyanam: literaturno-nauchnyy sbornik [Fraternal assistance to the Armenians to suffered in Turkey: a literary-scientific miscellany]*. Moscow, Tipo-litografiya K.F. Aleksandrova Publ., 1897, pp. 228-236. (In Russ.).
14. Tokareva A.F. *Kacheli sud'by [Swing of fate]*. Kashirino, Yuga L.G. Publ., 2005. 215 p. (In Russ.).
15. Yakovleva N.A. Zhanrovaya khronotipologiya: bazovaya teoreticheskaya model' i ee poznavatel'nyy potentsial [Genre chronotypology: the basic theoretical model and its cognitive potential]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 2016, no. 6, pp. 741-750. (In Russ.).

УДК 745/749

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-164-173

## ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НОВГОРОДСКОГО ХУДОЖНИКА – ТАМАРЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ ГАВРИЛОВОЙ

**Воропаева Татьяна Александровна**, старший научный сотрудник, хранитель, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник (г. Великий Новгород, РФ). E-mail: voropaevamuseum@gmail.com

Новгородский фарфор имеет богатую историю. К сожалению, творчество отдельных мастеров, принесших весомый вклад в развитие отечественного декоративно-прикладного искусства, представляющих регион и страну в целом на крупнейших выставках не только в России, но и за рубежом, изучены недостаточно полно. Примером может служить творчество Тамары Александровны Гавриловой (1924–1998), новгородского скульптора, педагога, художника-фарфориста, одного из авторов знаменитой «синей посуды», оказавшей влияние на формирование жизненно-пространственной среды жилых квартир каждого новгородца и внешнего облика города в целом в период с конца 1960-х по 1990-е годы. Тамара Александровна неоднократно избиралась членом правления Новгородской организации Союза художников РСФСР, где секция «Декоративно-прикладное искусство» в силу развития фарфоровой отрасли в регионе в советский период была самой значительной. Тамара Александровна – член Союза художников СССР с 1967 года, в 1979 году Указом Президиума Верховного Совета СССР она награждена орденом «Знак Почета».

В статье предпринята попытка впервые всесторонне представить творчество Гавриловой Тамары Александровны; рассмотрены основные этапы ее творчества, серии работ, тематика произведений, особенности их форм и декора; исследованы неопубликованные материалы Государственного архива Новгородской области, коллекции скульптуры и фарфора Новгородского музея-заповедника, Музея художественной культуры Новгородской земли.

**Ключевые слова:** Т. А. Гаврилова, новгородский фарфор, завод «Возрождение».

## CREATIVE HERITAGE OF THE NOVGOROD ARTIST – TAMARA ALEKSANDROVNA GAVRILOVA

**Voropaeva Tatyana Aleksandrovna**, Sr Researcher, Curator, Novgorod State United Museum-reserve (Veliky Novgorod, Russian Federation). E-mail: voropaevamuseum@gmail.com

Novgorod porcelain has a rich history. Unfortunately, the work of individual masters, who have made a significant contribution to the development of domestic arts and crafts not only at the regional level but

representing the region and the country as a whole at major exhibitions, not only in Russia but also abroad have not been studied sufficiently. Like work of Tamara Aleksandrovna Gavrilova (1924–1998), Novgorod sculptor, teacher, porcelain artist, who made a significant contribution as a sculptor to the appearance of the city, and as one of the authors of famous *blue dishes*, which influenced the formation of life-spatial environment of residential apartments of each Novgorodian in the period of the late 1960s to the 1990s. Tamara Aleksandrovna was repeatedly elected a member of the board of the Novgorod organization of the Union of Artists of the RSFSR, where the section *Decorative and Applied Arts*, due to the development of the porcelain industry in the region, was the most significant in the Soviet period. Since 1967, Tamara Aleksandrovna has been a member of the Union of Artists of the USSR, in 1979, by the Decree of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR, Gavrilova was awarded the Order of the Badge of Honor.

The article attempts for the first time to comprehensively present the work of Tamara Aleksandrovna Gavrilova and considers the main stages of her work, a series of works, themes of works, features of their forms and decor. The research materials were archival unpublished materials of the State Archive of Novgorod Region, the collection of sculpture and porcelain of the Novgorod Museum-Reserve, the Museum of Artistic Culture of Novgorod Land.

**Keywords:** T.A. Gavrilova, Novgorod porcelain, Factory *Vozrozhdenie*.

Жизнь и творчество Тамары Александровны Гавриловой были связаны с Великим Новгородом. Несмотря на значительный вклад Гавриловой в формирование декоративно-прикладного искусства Новгорода, активную выставочную деятельность, а также научный интерес к искусству советского фарфора, до сих пор не появилось исследований, в полном объеме анализирующих творчество художника с точки зрения искусствоведения. Таким образом, представляется актуальным провести комплексный искусствоведческий анализ творчества Тамары Александровны Гавриловой. Цель исследования заключается во всестороннем изучении и искусствоведческом анализе творческого наследия художника. Достижение поставленной цели обусловлено решением следующих задач: исследованы имеющиеся публикации о художнике, а именно каталоги выставок, статьи в периодических изданиях о новгородском фарфоре; изучены архивные материалы, связанные с жизнью и творчеством Т. А. Гавриловой, позволившие ознакомиться с биографией художника, в том числе с полным перечнем выставок, в которых она участвовала; проанализированы произведения автора из фондов Новгородского музея-заповедника, Музея художественной культуры Новгородской земли; выявлены особенности творчества, а именно тематика произведений, стилистические особенно-

сти, ассортимент; определены все направления деятельности Т. А. Гавриловой как художника, скульптора, педагога, члена правления Новгородской организации Союза художников РСФСР, а также ее значительная роль в формировании новгородского декоративно-прикладного искусства 1960–1990-х годов.

Творчество Т. А. Гавриловой, особенно в период работы на заводе «Возрождение», всегда было предметом выставочного интереса. Анализ существующей литературы позволяет выделить ряд изданий, связанных с творчеством художника. К ним относятся, прежде всего, каталоги выставок, статьи в периодических изданиях об участии новгородских художников в выставках, а также статьи об истории новгородского фарфора в целом. Это статьи сотрудников Новгородского музея-заповедника и Новгородской организации Союза художников РСФСР Т. В. Володиной и Т. Б. Зозуленко. Таким образом, анализ степени изученности творчества художника демонстрирует необходимость комплексного искусствоведческого исследования произведений Т. А. Гавриловой.

В данной работе использованы общенаучные методы исследования: биографический, исторический метод, формально-стилистический и иконографический анализ произведений Т. А. Гавриловой.

Тамара Александровна Гаврилова родом из города Волховстрой. Художница переехала в Новгород в 1954 году после окончания в этом же году Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной по двум специальностям «Декоративная скульптура» с квалификацией ученого рисовальщика по декоративной скульптуре и «Архитектурно-декоративная скульптура» с квалификацией декоративно-прикладного искусства. Ее дипломная работа «Садово-парковая скульптура “Авиамodelисты”» для оформления пионерского лагеря оценена на «отлично». Руководителем был профессор Р. К. Таурит [4, л. 1–3]. Выпускники «мухинки» работали в Новгороде в разных видах искусства и сыграли значительную роль в их формировании в Новгороде. Большинство оставались верны полученной специальности: «художник ДПИ», включая фарфор, стекло, ткани, «художник монументально-декоративного искусства», «художник интерьера» [1, с. 110]. Одной из них была Гаврилова Тамара Александровна.

Свою трудовую деятельность в Новгороде Гаврилова начала как скульптор, этот период творчества составил 10 лет. Тамара Александровна приехала в Новгород по распределению училища в Специальную научно-реставрационную производственную мастерскую. Работала архитектором, скульптором-модельщиком до 1959 года. В 1957 году выполнила барельеф на городском Доме советов, украшающий здание по сей день. С 1958 года Гаврилова занималась восстановлением лепнины городских зданий, пострадавших в годы Великой Отечественной войны, например, Кордегардии на ул. Большой Санкт-Петербургской, где Гаврилова отреставрировала и воссоздала геральдические барельефы, а также выполнила лепнину потолка в Розовом зале областной филармонии. В 1953 году в Новгороде по проекту Игоря Георгиевича Явейна (1903–1980) был построен новый железнодорожный вокзал, являвшийся одним из первых крупных общественных зданий, появившихся после войны. Задумка здания заключалась в идее воплотить образ городских ворот. Само здание перекликается с архитектурой древнего Новгорода: мотивами монастырских стен, новгородских звонниц, бе-

лых Врат. Часть убранства в конце 1950-х годов выполнила Тамара Александровна. Это барельеф «Александр Невский», который по сей день украшает здание городского вокзала.

В 1958 году Гаврилова создала лепной орнамент потолка в актовом зале городского Дома пионеров имени Л. Голикова. В тот же период, когда Гаврилова работала над оформлением здания для детского творчества, у нее возникла идея организации занятий по скульптуре для детей [5, л. 1], которую она воплотила в жизнь. Так, с 1959 по 1960 год Гаврилова являлась руководителем кружка «Юный скульптор» в Новгородском Доме пионеров имени Л. Голикова. После небольшого перерыва (с 1960 по 1961 год), когда Тамара Александровна работала скульптором-модельщиком в организациях п/я № 11 и тресте «Новгородстрой», она продолжила преподавать скульптуру вплоть до 1963 года. Среди ее учеников известные новгородские скульпторы: Владимир Викторович Журавлев (1949–1996), Наталья Александровна Карпова (1948 г. р.). С 1963 по 1967 год Гаврилова была архитектором в Новгородском «Облпроекте». Активно занимаясь творческой деятельностью, она приняла участие в конкурсе на создание монументов в честь победы в Отечественной войне 1812 года и победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов. Проект получил III место.

Новый период в жизни и творчестве художницы начался с 1967 года, когда Тамара Александровна пришла на только что созданный завод по выпуску фарфоровых изделий «Возрождение». Новгород с конца 1960-х годов активно восстанавливался после войны. Как крупнейший исторический центр, богатый достопримечательностями, город становится привлекательным для туристов [2, с. 23]. Наряду с организацией «Интурист», обществами дружбы, администрацией города, ключевую роль сыграл Новгородский музей-заповедник, руководством которого уже с первой половины 1960-х годов ставилась задача превратить город в полноценный туристический центр.

Произведения, выпускаемые на «Возрождении», стали «визитной карточкой» города, были популярны не только среди новгородцев и гостей города, но и вывозились в качестве сувениров

за рубеж [3, с. 56]. Декоративно-прикладное искусство Новгорода развивалось в соответствии с общероссийскими тенденциями. Так, в конце 1960-х годов на смену «декоративному минимализму» приходит «новый декоративизм». «Актуальными проблемами в отечественной культуре становятся поиски своего пути, своей национальной идентичности, но это не исключает современных художественных поисков» [15, с. 35].

В этот период и возникает сувенирное предприятие «Возрождение». К 1969 году определяется стилистическая концепция предприятия, авторами которой стали Владимир Владимирович Смоляр (1935–2010) и Тамара Александровна Гаврилова. Сырье на заводе «Возрождение» было невысокого качества [12, с. 87], и, принимая во внимание особенности материала, художники разработали технологию крытья кобальтом. Кроме того, на производстве внедрили роспись солями металлов, люстровыми покрытиями, золотом в сочетании с белыми бликами.

Тамара Александровна проработала на предприятии 29 лет. Решая задачу создания новгородского сувенира, она обратилась к теме древнерусского города. Эта тенденция проявилась в первую очередь в форме изделий, в которых прослеживаются очертания теремов, башенок, куполов церквей, архитектуры храмов. Например, штоф «Господин Великий Новгород» (1969) [6, л. 10–11] (см. Приложение, рис. 1), своей строгой формой напоминающий архитектуру новгородских церквей, или набор для ликера (1975) [7, л. 17–18]: форма графина перекликается с формой купола, орнамент выполнен по мотивам скани, популярной у новгородских серебряников Средневековья. Сканный орнамент зачастую применялся автором в декоре изделий в виде росписей и рельефов, как в наборе «Кружевной» (1976) [8, л. 1–3] (см. Приложение, рис. 2). Форма кофейника, сахарницы и сливочника ассоциируется с древней новгородской архитектурой. В основу формы положено сочетание граненого и круглого объемов. Завершают кофейник и сахарницу крышки куполообразной формы. Ручку и носик украшают лепные декоративные детали. Характер рисунка росписи выполнен по мотивам древней новгородской скани.

В следующую группу изделий входят произведения связанные с образами древнерусских богатырей, к ним относятся скульптуры малых форм, например, скульптуры «Васька Буслаев – богатырь новгородский» (1972) и «Александр Невский» (см. Приложение, рис. 3), представленные на персональной выставке произведений Гавриловой в 1975 году. Скульптура «Александр Невский» представляет собой фигуру князя Александра Невского, сидящего на коне, держащего в руках меч, опущенный вниз, что символизирует призыв к добру и миру. Скульптура декорирована подглазурной росписью кобальтом и золотом. Художница долго размышляла над образом великого русского полководца. Готовясь к воплощению образа, Тамара Александровна много работала с книгами, изучала личность Александра Невского, его эпоху. В итоге получилась скульптура, наделенная глубоким патриотическим смыслом. Образы Александра Невского воплотились в нескольких произведениях автора: карандашницах, вазах, посуде [14]. Образы богатырей представлены и в сувенирной посуде: штоф из набора «Новгород» (1960–1970-е годы), в форме которого прослеживается силуэт воина; крышка штофа выполнена в виде шлема, в росписи крышки просматривается стилизованный портрет воина. Мотивы кольчуги присутствуют в росписи кружки «Новгород» (1970), а на изображении щита, украшенного орнаментом, выполнена русской вязью надпись «Новгород» [9, л. 20–21].

Фарфор с изображением Садко изготавливался практически на всех крупных отечественных предприятиях по выпуску фарфора всего советского периода [16]. Тамарой Александровной Гавриловой было создано несколько скульптур Садко. Первая скульптура, выполненная ею в конце 1960-х, изображает Садко, поймавшего чудо-рыбу. Перекликаются с данным образом и две другие скульптуры конца 1960-х годов, а в 1975 году Гаврилова создает традиционную для завода скульптуру с росписью голубой солью и кобальтом. Садко изображен сидящим на камне и играющим на гусях, скульптура украшена русским орнаментом. Коньячный набор «Садко» (1971): форма сосуда уплощенная, напоминает старинный шлем воина по силуэту, на одной из плоскостей сосуда

изображен Садко, на другой – пляшущий морской царь, вокруг росписи на обеих плоскостях – рельефный орнамент по мотивам древней новгородской скани. Набор выпускался в двух вариантах: кобальтовом и солевом [10, л. 1–3].

Следующая группа изделий включает произведения, в формах которых прослеживаются мотивы традиционной русской керамики: глиняных горшков, крынок, кувшинов, а в росписях – мотивы древнерусских орнаментов, растительные узоры и композиции.

Сувенирная продукция завода «Возрождение» часто украшалась древнерусским орнаментом, в научно-технической документации предметов указывается как «древний новгородский орнамент». Сюда относятся мотивы орнаментов, заимствованных из миниатюр рукописей, стенописей церквей, ювелирного искусства, резьбы по дереву, а также бытовых предметов периода X–XVII веков.

Обращаясь к иллюстрированному справочнику С. И. Писарева [17], в котором объединены образцы древнерусского орнамента X–XVII веков, можно проследить мотивы орнаментов Средневековья в росписях изделий Гавриловой. Подтверждают это и эскизы автора, выполненные для фарфоровых изделий, на которых изображены буквицы славянского алфавита с орнаментом, отдельные фрагменты орнаментов резьбы, элементы веревочного орнамента и другие зарисовки [11].

Выразительные цветочные орнаменты, красота русской природы – еще одна тема росписей Гавриловой. Наборы посуды Гаврилова украшала цветочными орнаментами в полосе или цветочными композициями в виде букетов. Ярким примером являются кофейные сервизы «Веночек» (1979) (см. Приложение, рис. 4) и «Нежность» (1976). Форма предметов наборов идентична, наборы отличаются только росписью, в первом – на фоне крытья кобальтом выполнен тонкий цветочный орнамент из белых бликов с золотом в полосе, во втором – подглазурная роспись кобальтом, золотом выполнены отводки крышки и горлышка, цветочные росписи ассоциируются с венками, брошенными на формы. Наборы «Свадебный» (1987) и «Цветущий кобальт» (1995) украшены

кобальтовой подглазурной росписью в виде цветочных композиций, в которых прослеживается народная традиция. Здесь следует упомянуть о том, что Гаврилова создала свой вариант орнамента «сеточка». Вдохновленная знаменитой «Кобальтовой сеточкой» (1944) Анны Адамовны Яцкевич, выпущенной на Ленинградском фарфоровом заводе имени Ломоносова [18], Гаврилова создала свою роспись «сеточка» для кофейного набора в двух вариантах исполнения, первый – на фоне крытья кобальтом выполнен тончайший орнамент золотом с белыми бликами в виде цветочков, второй – подглазурная роспись кобальтом на белом фоне, также с элементом цветка на пересечении волнистых линий сетки, кобальтовая роспись дополнена декором золотом.

Богато представлена у Гавриловой тема скomorошества: мелкая пластика, солонки, наборы штофов, декоративные тарелки. Тамара Александровна создавала произведения на тему скomorошества на протяжении всего периода работы на заводе «Возрождение». Особенность этих произведений в том, что персонаж скomorоха один и тот же, но показан в разных ситуациях, связанных со скomorошьей профессией. Это скomorоха с чашей, танцующий скomorоха, скomorоха, играющий на музыкальных инструментах, скomorоха с куклой Петрушкой или птичкой, скomorоха, показывающий носики и др. Традиционно предметы расписывались кобальтом или солью, иногда с золотым декором в виде тончайших орнаментов.

Гаврилова не обошла стороной темы, связанные с Ильмень-озером. Сюда относятся изделия в виде рыбок, изделия, в формах и росписях которых прослеживается ладь. Например, набор подсвечников «Волхова» (1993) (см. Приложение, рис. 5). Он состоит из трех подсвечников: центральный выполнен в виде русалки в русском кокошнике, держащей в руках две чаши, являющиеся подставками для свечей; два других подсвечника выполнены идентичными и представляют собой рыбок, между которыми помещен цветок. Подсвечники декорированы подглазурной росписью кобальтом и голубой солью, дополненной декором золотом.

С большим интересом и положительными рецензиями была принята серия «Наши дети»

(1969–1970-е годы) [4, л. 3], впервые показанная на зональной выставке «Советский север» (1969), а затем на новгородской областной выставке в 1970 году. В серию вошли скульптуры: «Мазила», «В музыкальную школу», «Заговорщицы», «Зеленая улица», «Петухи» и «Концерт». Здесь представлены образы детей в обычной повседневной жизни, и складывается впечатление, что непосредственные и яркие персонажи как будто выполнены автором с натуры: тут и девочка со скрипкой, которую провожает мама на занятия в музыкальную школу, школьницы, что-то живо обсуждающие так, чтобы никто не услышал, поспорившие мальчишки и другие сценки из обычной повседневной жизни советских детей. Произведения серии «Наши дети» показывают чудесный мир ребенка, рассказывают о бескорыстной детской дружбе. Работы отличаются большой теплотой и мягким юмором, проникнуты особым отношением автора к детям. В продолжение этой серии уже в 1990 году Гаврилова создала композицию «Зимние забавы» (см. Приложение, рис. 6). Здесь же можно выделить тему материнства, представленную у автора достаточно широко не только в фарфоровой пластике [13, с. 5]. Например, скульптуры из шамота «Скульптурная композиция с голубем» (1970-е годы) и композиция «Колыбельная» (1979). Следует отметить, что женские образы в целом воплощены автором очень современно, ее героини не просто представительницы различных профессий, а разносторонние, всегда с активной жизненной позицией, совмещающие в своей жизни материнство, трудовую деятельность и общественную жизнь. К таким скульптурам относятся «Русская песня» (1983), «Прорыв» (1970–1980-е годы), «Женщина с ребенком» (1970–1980-е годы) и другие, выполненные из шамота. Лаконичные, но при этом пластически проработанные, образы достоверны, и в них отчетливо читаются характеры героинь.

Следует отметить, что на протяжении длительного периода творчества, связанного с заводом «Возрождение», художница работала не только в фарфоре, но также в шамоте, гипсе, терракоте и майолике. Гаврилова воплощала образы современников. Ее герои – музыканты, спортсмены, строители, рабочие и другие персонажи, изобра-

женные в обычной повседневной жизни. Скульптуры «Фарфористка» (1984), «Новгородский сувенир» (1979), «Бронницкие умельцы» (1983), «Портрет О. Чураковой» (1987) и другие, выполненные из шамота портреты, жизненно правдивые. Гаврилова наблюдала за изображаемыми людьми непосредственно на их рабочих местах и в своих скульптурах раскрывала характеры и лучшие качества своих героев. Отдельно среди портретов современников можно выделить портреты новгородских спортсменов, выполненные в гипсе и шамоте. Гавриловой удается добиться не только портретной достоверности, но и передать в образах отношение к идеалам советского спорта, волю к победе и патриотизм каждого из них. Примечательны из этой серии «Портрет чемпиона РСФСР по гребле Андрейченко Сергея» (1974), «Портрет заслуженного мастера спорта СССР Нины Абрамовой» (1975), «Портрет чемпиона мира по гребле Александра Морозова» (1975) (см. Приложение, рис. 7).

Педагог в прошлом, за время своей трудовой деятельности в качестве ведущего художника завода «Возрождение» Тамара Александровна Гаврилова оказала большое влияние на становление индивидуальных почерков художников, пришедших на завод в конце 1970-х годов: О. Н. Чураковой, М. В. Андреевой, А. С. Круглова и др. В первую очередь это выразилось в комплексном подходе к созданию изделий, введении традиции не разделять художников на формовщиков и декораторов, наставлении молодых художников работать как над формой, так и над декором изделий в комплексе.

Проведенный системный анализ творческого наследия Тамары Александровны Гавриловой позволяет сделать следующие выводы по результатам исследования:

1. Жизнь и творчество Тамары Александровны Гавриловой были посвящены Новгороду. Созданные скульптором барельефы еще в 1950–1960-х годах и по сей день – неотъемлемая часть облика Великого Новгорода, что подтверждает ее значительный вклад в городское убранство.

2. Несмотря на то что педагогом в кружке «Юный скульптор» Гаврилова проработала совсем недолго, тем не менее под ее наставни-

чеством сформировались как профессионалы известные новгородские скульпторы. А в годы работы на заводе «Возрождение», являясь членом правления Новгородской организации СХ РСФСР, Гаврилова всегда поддерживала и наставляла молодых новгородских прикладников, чем оказала значительное влияние на становление ведущих новгородских художников декоративно-прикладного искусства.

3. Будучи одним из авторов знаменитой «синей посуды», ставшей «визитной карточкой» города, имевшей невероятный успех как у жителей, так и у гостей города, Гаврилова своим творчеством внесла большой вклад в формирование жилого пространства советской квартиры. 30 лет продукция завода «Возрождения» была

на пике популярности. Во многом секрет успеха был обусловлен следующими ключевыми факторами: профессионализмом и мастерством авторов, а также вдумчивым и пытливым подходом к изучению древнерусской культуры, стремлением привнести эти знания, впечатления и ощущения в свои изделия. Гаврилова блестяще достигла этого в создании сувенирной продукции, обладающей высоким художественным уровнем.

4. Отдельно можно выделить в творческом наследии художницы портреты современников, выполненные с блестящей точностью в передаче характеров, типажей портретного сходства, позволяющие проникнуться атмосферой того времени, понять и узнать героев той эпохи.

#### Литература

1. Володина Т. В. Выпускники ЛВПУ имени В. И. Мухомовой в Новгороде. Художественный фарфор // Ежегодник Новгородского музея-заповедника 2017. – СПб., 2017. – С. 110–116.
2. Володина Т. В. «Синяя посуда» – новгородский сувенир 1970–1980-х годов // Образ, знак и символ сувенира: материалы IV Всероссийской национальной научно-практической конференции. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2018. – С. 23–30.
3. Воропаева Т. А. Художественный фарфор Бронницкого завода фарфоровых изделий «Возрождение» // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2022. – Т. 22, № 1. – С. 55–63.
4. Государственный архив Новгородской области. – Ф. Р-4181. – Оп. 1.
5. Государственный архив Новгородской области. – Ф. Р-4181. – Оп. 1. – Д. 41.
6. Государственный архив Новгородской области. – Ф. Р-4573. – Оп. 2. – Д. 17.
7. Государственный архив Новгородской области. – Ф. Р-4573. – Оп. 2. – Д. 8.
8. Государственный архив Новгородской области. – Ф. Р-4573. – Оп. 2. – Д. 9.
9. Государственный архив Новгородской области. – Ф. Р-4573. – Оп. 2. – Д. 2.
10. Государственный архив Новгородской области. – Ф. Р-4573. – Оп. 2. – Д. 3.
11. Государственный каталог музейного фонда РФ [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=гавриловаТ.А.Эскизы&imageExists=null> (дата обращения: 02.04.2022).
12. Зозуленко Т. Б., Володина Т. В. Искусство современного Новгорода. Прелесть русского фарфора // Челю: альманах. – Великий Новгород: Новгор. гос. ун-т имени Ярослава Мудрого; Администрация Новгор. обл., 1999. – С. 84–90.
13. Зозуленко Т. Б. А. Завьялов. Т. Гаврилова. Живопись. Скульптура. Художественный фарфор. Каталог. – Новгород: РИО Упрполиграфиздата, 1987. – 20 с.
14. Коллекция онлайн. Новгородский музей-заповедник [Электронный ресурс]. – URL: <https://novgorod-iss.kamisccloud.ru/cross-search?query=Гаврилова Александр Невский> (дата обращения: 02.04.2022).
15. Крамаренко Л. Г. Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стили предметно-пространственной среды: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04. – М., 2005.
16. Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: каталог с оценкой редкости. – М.: Локус Стэнди, 2008. – 479 с.
17. Писарев С. И. Древнерусский орнамент с X по XVII век включительно на парчах, набойках и других тканях [Электронный ресурс]. – URL: <https://orpk.org/books/1628> (дата обращения: 02.04.2022).
18. Цвет небесный, синий цвет... Кобальт на фарфоре Императорского – Ломоносовского фарфорового завода XVIII–XXI веков. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2007. – 288 с.

## References

1. Volodina T.V. Vypuskniki LVPKhU imeni V.I. Mukhinoy v Novgorode. Khudozhestvennyy farfor [Graduates of LVPCU them. IN AND. Mukhina in Novgorod. Art porcelain]. *Ezhegodnik Novgorodskogo muzeya-zapovednika 2017 [Yearbook of the Novgorod Museum-Reserve 2017]*. St. Petersburg, 2017, pp. 110-116. (In Russ.).
2. Volodina T.V. «Sinyaya posuda» – novgorodskiy suvenir 1970-1980-kh godov [“Blue dishes” – Novgorod souvenir of the 1970-1980s]. *Obraz, znak i simbol suvenira: materialy IV Vserossiyskoy natsional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Image, Sign and Symbol of a Souvenir Proceedings of the IV All-Russian National Scientific and Practical Conference]*. St. Petersburg, Saint-Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz Publ., 2018, pp. 23-30. (In Russ.).
3. Voropaeva T.A. Khudozhestvennyy farfor Bronnitskogo zavoda farforovykh izdeliy «Vozrozhdenie» [Artistic porcelain of the Bronnitsa Porcelain Factory “Vozrozhdenie”]. *Vestnik YuUrGU. Seriya «Sotsial'no-gumanitarnye nauki» [Bulletin of the South Ural State University. Series “Social and Humanitarian Sciences”]*, 2022, vol. 22, no. 1, pp. 55-63. (In Russ.).
4. *Gosudarstvennyy arkhiv Novgorodskoy oblasti [State archive of the Novgorod region]*, F. R-4181, Op. 1. (In Russ.).
5. *Gosudarstvennyy arkhiv Novgorodskoy oblasti [State archive of the Novgorod region]*, F. R-4181, Op. 1, D. 41. (In Russ.).
6. *Gosudarstvennyy arkhiv Novgorodskoy oblasti [State archive of the Novgorod region]*, F. R-4573, Op. 2, D. 17. (In Russ.).
7. *Gosudarstvennyy arkhiv Novgorodskoy oblasti [State archive of the Novgorod region]*, F. R-4573, Op. 2, D. 8. (In Russ.).
8. *Gosudarstvennyy arkhiv Novgorodskoy oblasti [State archive of the Novgorod region]*, F. R-4573, Op. 2, D. 9. (In Russ.).
9. *Gosudarstvennyy arkhiv Novgorodskoy oblasti [State archive of the Novgorod region]*, F. R-4573, Op. 2, D. 2. (In Russ.).
10. *Gosudarstvennyy arkhiv Novgorodskoy oblasti [State archive of the Novgorod region]*, F. R-4573, Op. 2, D. 3. (In Russ.).
11. *Gosudarstvennyy katalog muzeynogo fonda RF [State catalog of the museum fund of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=ГавриловаТ.А.Эскизы&imageExists=null> (accessed 02.04.2022).
12. Zozulenko T.B., Volodina T.V. Iskusstvo sovremennogo Novgoroda. Prelest' russkogo farfora [Art of modern Novgorod. The charm of Russian porcelain]. *Chelo: al'manakh [Chelo: almanac]*. Velikiy Novgorod, Yaroslav – the – Wise Novgorod State University, Administration of novgorod region Publ., 1999, pp. 84-90. (In Russ.).
13. Zozulenko T.B. A. Zavyalov. T. Gavrilova. Zhivopis'. Skul'ptura. Khudozhestvennyy farfor. Katalog. Zhivopis'. Skul'ptura. Khudozhestvennyy farfor [A. Zavyalov. T. Gavrilova. Painting. Sculpture. Artistic porcelain. Catalog. Painting. Sculpture. Artistic porcelain]. Novgorod, RIO Uprpoligrafizdata Publ., 1987. 20 p. (In Russ.).
14. *Kolleksiya onlayn. Novgorodskiy muzey-zapovednik [Collection online. Novgorod Museum-Reserve]*. (In Russ.). Available at: <https://novgorod-iss.kamiscloud.ru/cross-search?query=Гаврилова Александр Невский> (accessed 02.04.2022).
15. Kramarenko L.G. *Dekorativnoe iskusstvo Rossii XX veka: k probleme formoobrazovaniya i slozheniya stilya predmetno-prostranstvennoy sredy: dis. ... d-ra iskusstv: 17.00.04 [Decorative art of Russia of the 20th century: on the problem of shaping and adding the style of the object-spatial environment. Diss. Dr of Art History: 17.00.04]*. Moscow, 2005. (In Russ.).
16. Nasonova I.S., Nasonov S.M. *Sovetskiy farfor: Katalog s otsenkoy redkosti [Soviet Porcelain: Catalog with rarity rating]*. Moscow, Lokus Standi Publ., 2008. 479 p. (In Russ.).
17. Pisarev S.I. *Drevnerusskiy ornament s X po XVII vek vklyuchitel'no na parchakh, naboykakh i drugikh tkanyakh [Old Russian ornament from the 10th to the 17th centuries inclusive on brocades, heels and other fabrics]*. (In Russ.). Available at: <https://orpk.org/books/1628> (accessed 02.04.2022).
18. *Tsvet nebesnyy, siniy tsvet... Kobal't na farfore Imperatorskogo – Lomonosovskogo farforovogo zavoda XVIII–XXI vekov. Katalog vystavki. Gosudarstvennyy Ermitazh [Heavenly color, blue color... Cobalt on porcelain of the Imperial-Lomonosov Porcelain Factory of the 18th-21st centuries. Exhibition catalogue. State Hermitage]*. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2007. 288 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Штоф «Господин Великий Новгород». 1969



Рисунок 2. Сервиз кофейный «Кружевной». 1976



Рисунок 3. Скульптура «Александр Невский». 1975



Рисунок 4. Сервиз кофейный «Веночек». 1979



Рисунок 5. Набор «Волхова». 1993



Рисунок 6. Композиция скульптурная  
«Зимние забавы». 1990



Рисунок 7. Портрет чемпиона РСФСР  
по гребле Морозова. 1975

УДК 75.046

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-174-181

## ЗАКАЗНЫЕ ИКОНЫ АФОНСКОГО ПИСЬМА В ХРАМАХ АЛТАЯ

*Крейдун Юрий Александрович*, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: krey70@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0746-8875>

*Булгаева Галина Дмитриевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусств, костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1608-3299>

Проблема выявления новых иконописных центров с годами не теряет своей актуальности. Выявление подписей и надписей на произведениях иконописи акцентирует на себе внимание современных исследователей. Работа посвящена выявлению подписей афонских икон конца XIX – начала XX века, выполненных в русских обителях, их атрибуции и бытованию. Такие произведения исследователи выделяют в отдельную группу. Это обусловлено, с одной стороны, глубоким их почитанием, так как большая часть из них является списками с чудотворных афонских образов. С другой стороны, стилистические особенности, техника исполнения и технология изготовления этих икон не позволяют поставить их в один ряд с другими произведениями иконописи этого времени. Заказы на такие образы принимались из России в большом количестве, о чем свидетельствуют не только архивные документы, но и сохранившиеся иконы в храмах нашего Отечества. Данное исследование основано как на литературных и архивных источниках, так и на сохранившихся произведениях иконописи из храмов Алтая. Авторы обращаются к трудам реставраторов, культурологов, музееведов, активно участвующих в научной деятельности, а также подтверждают изыскания сведениями из архивных документов и других важных исторических источников. Результаты деятельности по выявлению афонских икон позволили оперировать значительным количеством информации, в том числе сопоставить исторические данные по определенным иконам и фактическое наличие этих образов в храмах Алтайской митрополии. Ряд сохранившихся произведений имеет подписи, в которых фиксируется конкретное место и время их происхождения. Сохранность икон позволяет свидетельствовать об их стилистических особенностях. В связи с широким распространением афонских икон по всей Российской империи и прилегающих территориях особую значимость данная работа представляет не только на региональном, но и на международном уровне. В работе предпринята попытка систематизации выявленных произведений иконописных мастерских рубежа XIX–XX веков на Святой Афонской Горе на протяжении нескольких десятилетий.

**Ключевые слова:** икона, Афон, Алтай, подписи, атрибуция, иконописная мастерская.

## CUSTOM-MADE ICONS OF THE ATHOS MODE IN THE CHURCHES OF ALTAI

*Kreydun Yuriy Aleksandrovich*, Dr of Art History, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: krey70@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0746-8875>

*Bulgaeva Galina Dmitrievna*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of History of Art, Costume and Textile, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1608-3299>

The problem of identifying the new icon-painting centers does not lose its relevance over the years. The identification of signatures and inscriptions on icon paintings draws the attention of modern researchers.

A significant number of monuments lacking the attribution inscriptions indicate the need for the development of this direction. The work is dedicated to identifying the signatures, Athos icons of the late 19th and early 20th centuries, made in the Russian monasteries of their attribution and existence. The Athos icons, made in Russian monasteries, are distinguished by researchers into a separate group. This is due to deep veneration of them, since most of them are copies of the miracle-working Athos images. In addition, the stylistic features, the technique of execution and the technology of making these icons make it impossible to put them on a par with other works of icon painting of that time. Orders for such images were taken from Russia in large numbers, as evidenced by not only archival documents, but also the preserved icons in the churches of our Fatherland. This research is based on literary, archival sources and on the surviving works of icon painting in Altai. The results of the search for the Athos icons made it possible to reveal a significant amount of information, including the comparison of historical data on certain icons and the actual presence of these images in the churches of the Altai Metropolis. A number of surviving works have signatures, which record a specific place and time of their origin. The preservation of the icons allows testifying to their stylistic features. In connection with the widespread distribution of Athos icons throughout the Russian Empire and adjacent territories, this work is of particular importance at both not only regional and international level. The work is an attempt to systematize the revealed works of icon painting workshops at the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries on the Holy Mount Athos for several decades.

**Keywords:** icon, Athos, Altai, signatures, attribution, icon painting workshop.

Исследование тесной связи культурных процессов, бытования произведений иконописи и наличие подписных образов на территории всей страны, а также за ее рубежами акцентирует на себе внимание современного научного сообщества. Особый интерес вызывает наличие подписей, которые фиксируют место и происхождение иконы. На основании исследования стилистических характеристик и технологических данных эти произведения объединяют в группы, устанавливая их происхождение благодаря надписям, свидетельствам из архивных документов и сведениям из исторических публикаций.

Описания монастырей Афона, их святынь, церковных традиций и повседневной жизни встречаются в устном и письменном наследии паломников на протяжении многих столетий. Наиболее полное такое описание представлено в трудах Василия Григоровича-Барского, составленных в середине XVIII века и изданных в 1885 году по авторским рукописям стараниями Православного Палестинского общества [3]. Описательный характер носит издание 1892 года «Вышний покров над Афоном, или Сказания о святых, чудотворных, во Афоне прославившихся, иконах». Научный интерес к афонским святыням и произведениям иконописи, созданным и находящимся на Афоне, прослеживается и в начале XX века. Одним из значимых исследований является

научный отчет Н. П. Кондакова «Памятники христианского искусства на Афоне», опубликованный в 1902 году как результат деятельности экспедиции, которая была организована Российской Академией наук [5]. В этой книге акцентируется внимание на системе храмовых росписей. Автор описывает монастырские ризницы, в которых хранятся церковные древности Афона, приводит стилистический и иконографический анализ выявленных произведений искусства. Положение о состоянии иконописных мастерских, действующих в конце XIX – начале XX века, освещено в публикациях более позднего времени. Исторический обзор и описание, научный анализ по данной теме представлен в работах 1990-х годов таких исследователей, как архимандрит Августин (Никитин), епископ Варсонофий (Судаков), С. Кадас и другие. В юбилейный год русского пребывания на Афоне в России и за ее рубежами прошел ряд значительных мероприятий: симпозиумов, выставок, конференций, круглых столов, приуроченных к этой дате. Были опубликованы монографии общесторического характера и исследования, раскрывающие стилистические и технико-технологические особенности афонских икон рубежа XIX–XX веков. На региональном уровне изучение афонских образов, написанных в русских обителях, освещали Г. В. Янович из Кургана в публикации «Афонские иконы в храмах Зауралья»,

Т. В. Прохорова, Ю. А. Крейдун и другие. В данной работе предпринята попытка осветить исторические факты взаимоотношения Афона и Алтая и систематизировать выявленные афонские образы, написанные в русских обителях, из алтайских храмов и найти взаимосвязь между ними.

Достоверными источниками по теме являются подписные афонские иконы, выполненные в XIX и XX веках. Благодаря выявлению таких произведений иконописи удалось установить названия русских афонских обителей, в которых были иконописные мастерские, выполнявшие заказы для России, в частности для Алтая. Важным источником при изучении деятельности иконописных мастерских при русских обителях на Афоне являются архивные документы и современные им статьи в периодической печати. В них отражены сведения, касающиеся заказов святых образов на Афоне, бытования и особого почитания их на местах. В неофициальном разделе епархиальных ведомостей в начале XX века с заметной стабильностью публикуют сообщения о событиях, которые связаны со святыми иконами, в том числе прибывшими с Афона. Особый интерес представляют статьи, освещающие крестные ходы с такими иконами. В них не только может встретиться описание самой иконы, но и ее почитание на местном уровне, значимость для определенного региона, что раскрывает событие в историческом и культурологическом аспекте.

Иконы могли быть заказаны непосредственно в монастырях и обителях Святой Горы, либо на их подворьях. Связи Российской империи с Афonom, Иерусалимом и другими землями Ближнего Востока осуществлялись через Императорское православное палестинское общество, созданное в 1882 году. В Сибири было его Тобольское отделение [6, с. 32]. В самой духовной столице Сибири сохранились несколько афонских икон, в частности в кладбищенском храме г. Тобольска житийная икона великомученика Пантелеимона, написанная в русском монастыре. Об этом свидетельствует печать на обороте иконы. На Алтай афонские иконы прибывали через г. Томск<sup>1</sup>. Архивные документы свидетельствуют о встрече икон, зака-

<sup>1</sup> Алтайская миссия. Извлечения из всеподданнейшего отчета обер-прокурора Святейшего С. Победоносцева, по ведомству православного исповедания за 1879 год. – СПб.: Синодальная типография, 1881. – С. 37.

занных на Святой Горе, в Бийске<sup>2</sup>. Образ великомученика Пантелеимона был перенесен крестным ходом жителями с. Курья из Семипалатинска<sup>3</sup>.

Не менее значима в процессе распространения афонских икон роль подворий русских святогорских обителей, основанных в Одессе, Таганроге и других городах империи [1, с. 102]. Заказы из России принимали в основном русские монастыри, скиты и кельи. В афонских кельях (скитах), наряду с храмами и келейными корпусами, имелись различные мастерские, типографии и др. «По данным на 1902 год на Афоне была 31 русская келья и 183 русские каливы. Всего монахов 3615 человек; причем общее количество иноков-греков было меньше – 3207» [9, с. 380].

Часть икон с горы Афон имеют на обороте штамп монастыря или келии, где была освящена икона (см. Приложение, рис. 1). Наряду с печатями на оборотной или лицевой стороне афонских икон нередко встречаются надписи, расположенные в нижней части указанных образов. Содержание их отражает время и место освящения образа и, соответственно, происхождение. Такие тексты выполнены на русском языке. Этот факт подтверждает предположение о том, что иконы на заказ в русском монастыре и кельях писали выходцы из России, которые и в Греции сохраняли свои традиции. По свидетельству современников, иконописцы русского монастыря и келий были российского происхождения и имели русское академическое художественное образование [4, с. 98]. Живопись таких икон имеет свои особенности. Образы выполнены по тонкому левкасу тончайшими лессировками, часто обильно используется твореное золото. Для Богородичных образов характерна высокая посадка [2, с. 25].

Наибольшее количество среди выявленных подписных икон было создано и освящено в Русском Свято-Пантелеимоновом монастыре. Данные образы могли иметь подписи с лицевой стороны внизу или печати, располагающиеся на обороте. На Алтайской земле находятся списки

<sup>2</sup> Государственный архив Алтайского края (ГААК). – Ф. 164. – Оп. 2. – Д. 20. – Л. 105.

<sup>3</sup> Известия и заметки. Икона святого великомученика и целителя Пантелеимона в храме села Курьинского, Змеиногорского уезда, Томской Епархии // Томские епархиальные ведомости. – 1902. – № 9. – Неоф. отд. – С. 26–27.

со всех особо чтимых икон монастыря, но точная дата указана лишь на нескольких иконах. Обычно даты ставили на развернутых печатях, расположенных на оборотах больших икон, в соответствии с чем их можно ограничить 1890–1907 годами. Самая ранняя дата указана на иконе Богоматери «Достойно есть» в подписи, выполненной темной краской с лицевой стороны: после 1879 года. Образ написан в Свято-Пантелеимоновом монастыре и хранится в Ксении-Покровском монастыре г. Яровое.

Стилистические характеристики произведений свидетельствуют о различных приемах и колористических решениях, которыми владели их авторы. Однако есть и общие черты. Прежде всего это точное воспроизведение иконографического извода. В качестве исключения следует рассматривать различные изображения положения складок одежды и декор на ковчеге в иконах великомученика Пантелеимона. Отличительной особенностью этих образов является их яркое колористическое решение и наличие золота как по фону, так и в характерной моделировке пробелов. Обильным использованием золота отличаются иконы Богородицы «Всех скорбящих Радость» (изготовлена в Пантелеимоновском монастыре, Андреевском скиту, сохранилась в Дмитриевском храме г. Алейска, с. Чемал Республики Алтай) и «Достойно есть» из Крестовоздвиженской келии (Покровский храм г. Камня-на-Оби); великомученик Пантелеимон в житии (см. Приложение, рис. 2, изготовлена в Ильинском скиту, сохранилась в Казанском храме г. Бийска); великомученик Пантелеимон поясной (такие иконы писали в Свято-Пантелеимоновом монастыре, сегодня сохранились в храмах Барнаула, Алейска, Бийска и Белокурихи) и священномученик Харалампий (Михайло-Архангельский храм г. Рубцовска).

Икона Богоматери «Достойно есть» (см. Приложение, рис. 3), находящаяся в Покровском храме города Камня-на-Оби, происходит из Крестовоздвиженского скита. Образ Богоматери «Достойно есть» написан при иеросхимонахе Пантелеимоне в 1905 году. Икона выполнена на золотом фоне. Тонкая моделировка личного, изысканный орнамент одежд, мягкие колористические сочетания – все свидетельствует о высоком уровне исполнения.

К другой группе можно отнести произведения с более сдержанной цветовой гаммой и

мягкими переходами. Например, икона Господь Вседержитель. Поясное изображение Спасителя соответствует традиционному иконографическому изводу. Христос одет в розовый хитон с коричневой окантовкой и голубой гематий с золотым орнаментом по кайме. Десница в благословляющем именовании, в левой руке раскрытый кодекс с текстом, написанным уставом: «ПРИЙДИТЕ КО МНЕ ВСИ ТРУЖДАЮЩИЕСЯ И ОБРЕМЕНЕННИИ, И АЗ УПОКОЮ ВАС. ВОЗЬМИТЕ ИГО МОЕ НА СЕБЕ И НАУЧИТЕСЯ ОТ МЕНЕ» (Мф. 11, 28–29). Фигура Спасителя представлена на сером фоне. Надписи и крестчатый нимб выполнены золотом: в верхних углах – «ИИС ХРС», на уровне плеч – «Господь Вседержитель», в нимбе – «О W Н». Силуэт обрамлен золотой линией. По периметру тонкая двойная голубая опушка. Общий колорит образа приглушенный, выдержан в холодных тонах.

Судя по количеству сохранившихся образов, другим крупным центром на Афоне, принимающим иконописные заказы из России, был Ильинский скит. Его также населяли выходцы из Российской империи, большая часть которых были из малороссов. Из образов, которые были освящены в этом скиту, находящихся в храмах Алтайской митрополии, почти все были написаны при архимандрите Максиме в 1902–1908 годах. Они сохранились в храмах Бийска, Новоалтайска, Алейска. Список с иконы Богоматери «Млекопитательница» (см. Приложение, рис. 4) находится в храме Рождества Богородицы г. Рубцовска. Он выполнен в период начальствования игумена Гавриила, который был канонизирован в 1994 году. Рака с его мощами установлена в соборном храме бывшего афонского подворья Ильинского монастыря в Одессе [9, с. 214]. Образы Ильинского скита отличаются красочной насыщенностью, цветовым контрастом, применением золотого орнамента. Большая часть икон решена на цветном фоне, золотом выделены нимбы и золотые пробела.

Два образа из этой обители объединяет не только дата, но история бытования. Образ Богородицы «Скоропослушница» из Дмитриевского храма г. Алейска изготовлен в 1902 году по заказу жителей казачьего поселка Слюденского Антоньевской станицы Бийского уезда<sup>4</sup>. Икона отличается обильным использованием сусального золота, орнаментированными углами. В моделировке

<sup>4</sup> ГААК. – Ф. 164. – Оп. 1. – Д. 20. – Л. 117–119.

складок одежды и характере лика Богомладенца прослеживается тонкий след упрощения. Некоторая плоскостность решения, присущая процессу копирования, отражена в трактовке карнации и ткани.

Образ мучеников Трифона, Евстафия и Иулиана был написан в 1903 году по заказу жителей Михайловского Бийского уезда (Усть-Калманский район Алтайского края)<sup>5</sup>. Ныне он хранится в женском Знаменском монастыре г. Барнаула. Фигуры святых изображены фронтально с крестами в руках, слегка загораживая друг друга. К сожалению, фон, нимбы и позем в нижней части под записью, авторская живопись местами потерты, в центре значительные лаковые потеки. Это не позволяет в полной мере воссоздать первоначальный облик всей иконы. Следует отметить, что заказом было обусловлено содержание иконы, в которой представлены святые, покровительствующие земледелию. Еще один образ, бытование которого удалось установить по архивным данным, это икона священикомученика Харалампия, сохранившаяся в Христорождественском храме г. Рубцовска. Написана эта икона была в 1912 году по заказу жителей с. Покровского (ныне Ярки) Змеиногорского уезда. В день памяти святого, 10 февраля (по ст. ст.), икона торжественно была внесена в местный храм. Крестьяне особо почитали священикомученика Харалампия «как великого предстателя пред Богом и покровителя их семейного благосостояния и скота»<sup>6</sup>.

Хорошо сохранился в Барнаульском Знаменском монастыре образ Божией Матери «Неувядаемый Цвет» (см. Приложение, рис. 5). Он был написан в 1909 году в келье Иоанна Златоуста. В данном образе Богородица изображена по пояс, на Ее левой руке восседает Спаситель. Они облачены в царские одежды, в руках Богомладенца держава и скипетр. В правой руке Богоматерь держит цветок лилии, а в левой – пальмовую ветвь. Звезды девства на плечах и челе Богоматери имеют разную форму и цвет. По фону размещены символы из пророчеств Ветхого Завета о Богородице: Солнце, Луна, Скрижали Завета, Жезл Ааронов, Лествица Иакова, Скинния, Гора Нерукосечная, Чаша, Лжица, Сосуд, Семисвечник, Светильник, Престол. Богородице предстоят ангелы

<sup>5</sup> ГААК. – Ф. 164. – Оп. 1. – Д. 20. – Л. 104–106.

<sup>6</sup> Томские епархиальные ведомости. – 1913. – С. 516–517.

на облаках со свитками в руках. Внизу вдоль всей плоскости изображен веночек из роз и лилий. Колорит мягкий. Значительное использование твореного золота. Почитание этого образа восходит к Святой Горе Афон. Иконографическим изводом стала гравюра, которую издали афонские монахи Стефан и Неофит. Образ воплощает церковное песнопение Богородице «Ты еси Корень девства и Неувядаемый Цвет чистоты», а также многочисленные символы и прообразы Приснодевы. В России почитание иконы начинается с XVII–XVIII веков и имеет несколько вариантов. Икона данного извода находилась в Московском Алексеевском девичьем монастыре и прославилась как чудотворная [7, с. 21]. На иконе из Знаменского храма лики Богородицы и Спасителя обладают особенной мягкостью и тонким переходом светотеневой градации. Складки на одеждах легко ниспадают, скрывая под собой объем фигур. Детальная проработка и сдержанный колорит основного изображения контрастируют с фризом из цветов и зелени, который расположен на первом плане. Соответственно, данная икона требует отдельного, более пристального изучения.

Житийная икона св. пророка Илии по стилистическим характеристикам близка к образам из Пантелеимонова монастыря (находится в Успенском соборе г. Бийска). Этот образ не имеет подписи с лицевой стороны, но его происхождение, вероятно, из рассматриваемого скита, в соответствии с иконографией и аналогичным памятником. Идентичный образ житийной иконы с подписью Ильинского скита находится в Никольском соборе города Омска.

До начала XIX века заказ афонских святынь для храмов Русской Православной Церкви еще не носил массового характера. Ситуация изменилась в 1830-е годы, когда Греция при поддержке Российского государства была освобождена от османской оккупации. На Афоне был возрожден Русский Свято-Пантелеимонов монастырь, появились многочисленные русские скиты. Тысячи русских монахов связали свою жизнь с Афоном, среди них были десятки талантливых художников-иконописцев, организовывавших при своих новых обителях иконописные мастерские [10, с. 86]. Это открыло дорогу афонским иконам в храмы и обители по всей обширной территории Российской империи. Наиболее известны и рас-

пространены в России были иконы, написанные в русских Свято-Пантелеимоновом монастыре, Ильинском и Андреевском скитах, о чем свидетельствуют часто встречающиеся надписи на оборотной стороне икон.

Иконы афонского письма в России представлены сравнительно ограниченным кругом сюжетов. Это прежде всего списки с чудотворных образов Божией Матери, «афонской Игуменьи», которые находились в афонских обителях: Иверская, Скоропослушница, Треручица, Вратарница, Достойно есть, Отрада и Утешение и др., а также ростовые и полуфигурные изображения святых<sup>7</sup>. Так, образ великомученика и целителя Пантелеимона в русских церквях прочно ассоциируется с иконой афонского письма, поскольку иконы этого святого, написанные в Русском Свято-Пантелеимоновом монастыре, особенно часто встречаются в России. То же относится и к многочисленным афонским спискам иконы Божией Матери «Иверская», присутствовавшим во многих храмах и особенно в женских монастырях России. Встречались, однако, и достаточно редкие афонские иконы. Так, в 1860 году с Афона в Курскую губернию был прислан список с иконы Божией Матери «Млекопитательница» [8, с. 346].

Во второй половине XIX века наблюдается значительный рост заказов икон с Афона. Причем теперь заказчиками являются не только знатные и высокопоставленные лица, как было ранее, но и простые прихожане городских и сельских храмов. Помимо Свято-Пантелеимонова монастыря, основными иконописными центрами Афона, выполнявшими заказы из России, были скиты Ильинский, Андреевский, Крестовоздвиженский и келья Игнатия Богоносца и Иоанна Златоуста.

Особый научный интерес представляет как иконографическая наполненность исследуемых образов, так и их стилистические характеристики. В результате можно проследить традиции почитания афонских чудотворных икон в России (на Алтае) и выявить наличие фактов составления на Афоне иконографических изводов по заказу жителей определенной местности. Несмотря на то что материалом нашего исследования послужили образы, выявленные на Алтае, известно, что и в других регионах России сохранились аналогичные афонские образы. Это говорит о необходимости создания и публикации каталогов сохранившихся афонских икон, находящихся не только в храмах, но и различных музейных и частных собраниях. Значимость таких изданий продиктована потребностью в атрибуции большого количества неподписанных афонских икон. Кроме того, точные даты позволят составить хронологическую последовательность развития каждого иконописного центра Афонской горы с выявлением его стилистических характеристик и изменений на протяжении десятилетий. Совместная работа в этом направлении позволит выявить более устойчивые тенденции художественного подхода и сформулировать закономерности воспроизведения стилистических особенностей икон из русских обителей на Афоне. Значимость результатов исследования подтверждается потребностью общества в целостном и достоверном представлении об утраченных иконописных центрах и сохранившихся произведениях иконописи. Полученный результат позволит восполнить пробел в историческом изучении как памятников регионального и общероссийского значения, так и художественных процессов, протекающих в рассматриваемый период.

#### Литература

1. Августин (Никитин) архимандрит. Афон и Русская Православная Церковь // Богословские труды. – 1997. – № 33. – С. 76–110.
2. Булгаева Г. Д. Иконография и архетипы иконы Богоматери Одигитрии в русском искусстве // Культурное наследие Сибири. – 2011. – № 12. – С. 23–31.
3. Григорович-Барский В. Второе посещение Святой Афонской горы Василия Григоровича-Барского, им самим описанное. – М.: Индрик, 2004. – 476 с.
4. Дмитриевский А. А. Русские на Афоне. – М.: Индрик, 2010. – 351 с.
5. Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. – М.: Индрик, 2004. – 312 с.

<sup>7</sup> *Азарий, монах*. Вышний покров над Афоном, или Сказания о святых, чудотворных, во Афоне прославившихся, иконах. – М.: Изд-во Ефимова, 1892. – С. 120.

6. Максимова Г. Иконописание: столичная мода в провинции // Мир музея. – 2003. – № 1. – С. 31–35.
7. О Тебе радуется. Русские иконы Богоматери XVI – начала XX века: каталог выставки из фондов Музея имени Андрея Рублева / сост. Л. П. Тарасенко. – М.: Авангард, 1995. – 80 с.
8. Поселянин Е. Н. Богоматерь. Описание ее земной жизни и чудотворных икон: в 2 т. – М.: Отдых христианина, 2002. – Т. 1. – 702 с.
9. Талалай М., Троицкий П., Шкаровский М. История Русского Афона. – М.: Индрик, 2016. – 465 с.
10. Троицкий П. Русские на Афоне. Середина XIX – начало XX века. – М.: Русское небо, 2001. – 126 с.

#### References

1. Avgustin (Nikitin) arkhimandrit. Afon i Russkaya Pravoslavnaya Tserkov' [Athos and the Russian Orthodox Church]. *Bogoslovskie Trudy [Theological Works]*, 1997, no. 33, pp. 76-110. (In Russ.).
2. Bulgaeva G.D. Ikonografiya i arkhetypy ikony Bogomateri Odigitrii v iskusstve [Iconography and archetypes of the icon of the Mother of God of the Hodegetria in Russian art]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri [Cultural Heritage of Siberia]*, 2011, no. 12, pp. 23-31. (In Russ.).
3. Grigorovich-Barskiy V. *Vtoroe poseshchenie Svyatoy Afonskoy gory Vasiliya Grigorovicha-Barskogo, im samim opisannoe [The second visit to the Holy Mount Athos by Vasily Grigorovich-Barsky, described by himself]*. Moscow, Indrik Publ., 2004. 476 p. (In Russ.).
4. Dmitrievskiy A.A. *Russkie na Afone [Russians on Athos]*. Moscow, Indrik Publ., 2010. 351 p. (In Russ.).
5. Kondakov N.P. *Pamyatniki khristianskogo iskusstva na Afone [Monuments of Christian Art on Mount Athos]*. Moscow, Indrik Publ., 2004. 312 p. (In Russ.).
6. Maksimova G. Ikonopisanie: stolichnaya moda v provintsii [Iconography: metropolitan fashion in the province]. *Mir muzeya [The world of the museum]*, 2003 no. 1, pp. 31-35. (In Russ.).
7. *O Tebe raduetsya. Russkie ikony Bogomateri XVI – nachala XX veka: katalog vystavki iz fondov Muzeya imeni Andrey Rubleva [He rejoices about You. Russian icons of the Mother of God of the 16th – early 20th centuries. Exhibition catalog from the funds of the Andrei Rublev Museum]*. Comp. L.P. Tarasenko. Moscow, Avangard Publ., 1995. 80 p. (In Russ.).
8. Poselyanin E.N. *Bogomater'. Opisanie ee zemnoy zhizni i chudotvornykh ikon: 2 t. [Mother of God. Description of her earthly life and miraculous icons. In 2 vol.]*. Moscow, Otdykh khristianina Publ., 2002, vol. 1. 702 p. (In Russ.).
9. Talalay M., Troitskiy P., Shkarovskiy M. *Istoriya Russkogo Afona [History of Russian Athos]*. Moscow, Indrik Publ., 2016. 465 p. (In Russ.).
10. Troitskiy P. *Russkie na Afone. Seredina XIX – nachala XX veka [Russians on Athos. Mid 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century]*. Moscow, Russkoe nebo Publ., 2001. 126 p. (In Russ.).

#### ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Печать на обороте иконы «Великомученик Пантелеимон». Дерево, масло. 107х75,5х4,5 см.  
Собрание Пантелеимоновского храма, г. Белокуриха



Рисунок 2. Икона великомученика Пантелеимона. 1893.  
Дерево, масло, золочение. 88,5x62,5x3,5 см.  
Собрание Казанского храма, г. Бийск



Рисунок 3. Икона Богородицы «Достойно есть».  
После 1894 года. Дерево, масло, золочение.  
106x70x3 см. Собрание Крестовоздвиженской церкви,  
г. Камень-на-Оби



Рисунок 4. Икона Богородицы «Млекопитательница».  
После 1898 года. Дерево, масло, золочение. 85x58x3 см.  
Собрание Богородице-Рождественской церкви,  
г. Рубцовск



Рисунок 5. Икона Богородицы «Неувядаемый Цвет».  
1909. Дерево, масло, золочение. 140x90x3 см.  
Собрание Знаменского храма, г. Барнаул

УДК 7.033.54

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-182-193

## ОРНИТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЖИВОПИСИ ИТАЛИИ (СУЩНОСТЬ, ЗНАЧЕНИЕ, ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА)

*Парфенова Елена Викторовна*, историк искусства, старший преподаватель кафедры промышленного дизайна, Московский государственный технический университет имени Н. Э. Баумана, соискатель Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия (г. Москва, РФ). E-mail: legolubeva@yandex.ru

В статье рассматривается такая особенность декоративного оформления в средневековой живописи Италии, как орнитологические мотивы. Различные виды птиц стали важной деталью оформления типов иконографий Мадонны с Младенцем. В частности, эти мотивы использовались флорентийскими, сиенскими живописцами XIV–XV столетий, такими как Таддео и Аньоло Гадди, Бернардо Дадди, Орканья, Якопо и Нардо ди Чьоне, Андреа ди Бартоло, Ченни ди Франческо, Никколо ди Пьетро Джерини, Лоренцо ди Биччи, Лоренцо ди Никколо, Джованни дель Бьондо, а также многими анонимными художниками периода. Проведен комплексный анализ символического содержания образа птицы. Полагается, что даже в декоре итальянские мастера повествовали о главном лейтмотиве искусства Средних веков: о высоком и низменном, о борьбе добра и зла. В эпоху Возрождения смысл орнитологических мотивов в живописи меняется, утрачивая бывшее религиозное значение, постепенно эволюционируя от христианского воплощения Мадонны до символа морали и нравственности, достатка, богатства и процветания. Кроме того, в настоящем исследовании постулируется важное практическое значение орнитологических мотивов в средневековой живописи Италии: в качестве дополнительного средства, которое может использоваться для атрибуции работ эпохи.

**Ключевые слова:** искусство, образ, декор, птицы, попугай, черепахи, Средние века, флорентийская школа, Мадонна и Младенец, Гадди, Чьоне.

## ORNITHOLOGICAL MOTIFS OF MEDIEVAL ITALIAN PAINTING: ESSENCE, MEANING, EVOLUTION OF THE IMAGE

*Parfenova Elena Viktorovna*, Art Historian, Sr Instructor of Department of Industrial Design, Bauman Moscow State Technical University, Applicant of Saints Cyril and Methodius Institute for Postgraduate Studies (Moscow, Russian Federation). E-mail: legolubeva@yandex.ru

In the article, the author examines such a feature of decorative design in medieval Italian painting as ornithological motifs. Various types of birds have become an important part of the design of the types of iconography of the Madonna and Child. In particular, these motifs were used by Florentine, Siennese painters of the 14–15<sup>th</sup> centuries, such as Taddeo and Agnolo Gaddi, Bernardo Daddi, Orcagna, Jacopo and Nardo di Chione, Andrea di Bartolo, Cenni di Francesco, Niccolo di Pietro Gerini, Lorenzo di Bicci, Lorenzo di Niccolo, Giovanni del Biondo, as well as many anonymous artists of the period. A comprehensive analysis of the symbolic content of the bird image is carried out. It is believed that even in the decor, Italian masters told about the main leitmotif of the art of the Middle Ages: about the high and the low, about the struggle of good and evil. In the Renaissance, the meaning of ornithological motifs in painting is changing, losing its former religious significance, gradually evolving from the Christian incarnation of the Madonna to a symbol of morality and morality, prosperity, wealth and prosperity. In addition, this study postulates the important

practical significance of ornithological motifs in medieval Italian painting: as an additional means that can be used for attribution of works of the era.

**Keywords:** art, image, decor, birds, parrot, turtles, Middle Ages, Florentine school, Madonna and Child, Gaddi, di Chione.

Изящные живописные портативные и монументальные алтари средневековой эпохи являются полноценными источниками, дающими историкам знания о жизни, устоях и верованиях европейского общества. Пристальное внимание исследователи уделяют рассмотрению основных персонажей, их окружения, установлению более четкой религиозной принадлежности, дается общая характеристика живописного пространства, перспективных элементов и красочной палитры. Подробное рассмотрение второстепенных элементов живописной работы, к которым относится и декоративное оформление, также может приоткрыть некоторые интересные стороны средневекового искусства и заслуживает внимания.

Работы готического периода с изображением Мадонны и Младенца традиционно изобилуют декоративными элементами. Ими испещрены и спинки тронов, и фон, и одежды святых. Чаще всего художники использовали геометрические и флоральные орнаменты, из которых одними из самых популярных были изображения лилии или располагаемое, например по контуру нимба святого, чередование цветков в форме пятилистника и стебля с симметрично расположенными листьями.

Весьма интересное и оригинальное декоративное оформление в XIV столетии демонстрировали итальянские живописцы, в частности флорентийские и сиенские. Помимо вполне традиционных орнаментов – геометрических и флоральных – они использовали орнитологические мотивы: птицы различных видов в сочетании с цветами, листьями или другими животными. Среди таких мастеров живописи: Таддео и Аньоло Гадди, Бернардо Дадди, Орканья, Якопо и Нардо ди Чьоне, Андреа ди Бартоло, Ченни ди Франческо, Никколо ди Пьетро Джерини, Лоренцо ди Биччи, Лоренцо ди Никколо, Джованни дель Бьондо, а также анонимные художники периода.

В представленной статье, находящейся в русле исследований преимущественно искусства

Треченто, предпринята попытка рассмотреть некоторые аспекты использования орнитологических мотивов в декоративном оформлении изображений Мадонны и Младенца. Цель настоящего исследования – с одной стороны, показать уникальность этого декора, который использовался сравнительно небольшим количеством живописцев и сравнительно небольшое количество времени, что потенциально может служить важным средством идентификации работ Средневековья. С другой – рассмотрев эволюцию самого принципа использования образа птицы в средневековых готических работах и в произведениях последующих периодов, убедиться в том, что для средневековых художников была характерна глубокая степень разработки именно христианского вероучения в использовании этого образа. Это существенно отличается от грядущих эпох.

Образ птицы в культуре является одним из важнейших. В различные эпохи изображения птиц, имея многочисленные трактовки в зависимости от вида пернатых, появлялись в мифологии, литературе, в искусстве. Например, одним из самых известных становится мотив пеликана, разрывающего грудь, ставший символом жертвы Христа и милосердия [3, с. 423]. Что касается развития европейского средневекового религиозного искусства, то уместно вспомнить, что в иконографии Девы Марии с Младенцем птица также является одним из часто встречающихся символических объектов. Обычно в руках Младенца изображается щегол. Связь именно этого вида пернатых с Младенцем Христом обеспечила известная легенда, согласно которой красное пятнышко появилось у щегла, когда он сел на голову Христа, идущего на Голгофу. Птица выдернула терновую колючку из брови Христа, и на щегла попала капля крови. В живописи встречаются другие изображения: голубя, олицетворяющего мир, невинность, чистоту, душу; павлина, как идеи вечности и бессмертия; ворона, который кормит многих пустыльников.

Птицы становятся участниками историй. Их неизменно живописуют гнездящимися на дереве, когда ангел приносит благую весть Анне (Иоаким и Анна). Таддео Гадди в фоне сцены бракосочетания Иосифа и Марии<sup>1</sup> изобразил высокую стену, из-за которой видны пышные деревья – на них разнообразные птицы. Одна из самых замечательных иконографий в истории искусства, связанных с птицами, – это фреска «Св. Франциск, проповедующий птицам». В качестве примера можно привести фреску Джотто ди Бондоне, расположенную на входной стене верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (1297–1300). Несмотря на кажущуюся простоту сюжета она является своего рода квинтэссенцией всего учения Св. Франциска. Это – безграничная любовь, которая распространяется не только на мир людей, но и на все живое, на все Божьи творения. Общению Св. Франциска с птицами посвящена глава XVI «Цветочков Франциска Ассизского»: «Сестрицы мои пташки, вы многим обязаны своему Создателю Богу, и всегда, и во всяком месте должны славословить Его: за то, что Он дал вам свободу летать на просторе, а также дал вам двойную и даже тройную одежду; после, за то, что Он сохранил семя ваше в Ноевом ковчеге, чтобы род ваш не прекратился на земле; еще вы обязаны ему воздушной стихией, которую Он отдал вам. Кроме того, вам не нужно ни сеять, ни жать, и сам Бог пасет вас и дает вам реки и источники для питья, и дает вам горы и долины как убежище, и высокие деревья для ваших гнезд; и, зная, что вы не умеете прясть и шить, Бог сам одевает вас и ваших детей; и, значит, сильно любит вас Творец, раз Он дает вам такие блага; и потому берегитесь, сестрицы мои, греха неблагодарности и всегда старайтесь славословить Бога» [4, с. 800]. Важно и то, что было дальше. После того как святой совершил крестное знамение и отпустил их, птицы разделились на четыре стороны: север, юг, восток и запад. Таким образом, птицы предстают носителями христианского вероучения, разносящими его по всему миру. Иногда над головой пишущего евангелиста Матфея изображается голубь, как символ Святого Духа. Птицы связаны с моментом благовество-

<sup>1</sup> Таддео Гадди. Капелла Барончелли церкви Санта-Кроче. 1328–1338. Флоренция, Италия.

вания. Святой Дух в обличье голубя спускается к Деве Марии<sup>2</sup>.

В духовной культуре<sup>3</sup> к птицам особенное отношение: отчасти потому, что они, полностью не принадлежа ни миру земному, ни миру горнему, будто занимают промежуточное положение. Они ближе к Богу, чем все остальные земные существа: их бытие аллегорически сравнивают с бытием ангелов, нисходящих с небес на землю. Интересно описывает птиц немецкая монахиня Хильдегарда Бингенская: «Птицы холоднее, чем звери, которые живут на земле, потому что они появляются на свет не через такой большой жар вождения. Их мясо чище, чем у земных животных, потому что они появляются на свет не голыми из матери, но покрытыми скорлупой. Некоторые живут наполненными огненным воздухом и стремятся поэтому, как огонь, всегда вверх. Они любят высоко летать и получают больше огненного воздуха, чем те, которые летают низко над землей. Птицы обозначают силу, которая способствует обдуманной речи, то есть заранее продуманной, прежде чем слово станет сверкающим деянием. Как птицы с помощью своих перьев поднимаются вверх и повсюду пребывают в воздухе, так и душа в теле благодаря мыслям возвышается и расширяется повсюду»<sup>4</sup>.

Развивая заявленную тему, можно предположить, что птицы в декоративном оформлении иконографии Мадонны с Младенцем не просто дань готическому украшательству, а явление, появившееся вполне логично и имеющее не одну

<sup>2</sup> Гвидо да Сиена. Благовещение, 1262–1270. Дерево, темпера. Художественный музей Принстонского университета. Принстон, Нью-Джерси, США.

<sup>3</sup> Речь идет преимущественно о культуре Европы. Однако красноречивым примером служит и Восток, в частности Китай, в котором птица и дракон являлись священными животными.

<sup>4</sup> Википроект «Симболоариум» (краткая энциклопедия символов) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Птицы> (дата обращения: 07.04.2022) или [10, р. 100]. С более подробным описанием видов птиц у Хильдегарды Бингенской можно ознакомиться в книге *Hildegard von Bingen's Physica: the complete translation of her classic work on health and healing / translated from the Latin by Priscilla Throop. Inner Traditions / Bear & Co, 1998. – P. 177–202.*

трактовку. В работе Якопо ди Чьоне «Мадонна с Младенцем» из флорентийской Галереи Академии (1365–1370) представлены два вида пернатых (см. Приложение, рис. 1). Особенностью такого типа изображения, появившегося в живописи Северной Италии в XIV столетии, известного как «Мадонна Смирение» (*Madonna dell'Umilita*), считается то, что Дева Мария сидит на земле, ковре, чаще всего еще на подушке. Один вид птиц составляет декоративное оформление земной поверхности, которая четко отделена от небесного фона: небо – позолота, земля – позолоченный декор. Ковер – земля вне глубины пространства. По стилю работа готическая: пропорции фигуры Мадонны, характерные складки на кайме одежды, богато расшитый ковер. По-готически представлены симметрично расположенные смотрящие друг на друга птицы: длинный хвост, острые крылья и хохолок. Их изображения дополнены сложным флорально-цветочным мотивом, напоминающим гвоздику. Аналогичный декор обнаруживаем в триптихе Нардо ди Чьоне «Мадонна с Младенцем и святыми Григорием Великим и Иовом», находящемся в церкви Санта Кроче во Флоренции (1365), а также в работе Андреа Орканьи и Якопо ди Чьоне «Св. Матфей и истории его жизни» (1367–1370) из Уффици (см. Приложение, рис. 2). В сущности, Нардо ди Чьоне повторяет описанное декоративное оформление во многих работах: «Мадонна с Младенцем и четырьмя святыми» (Музей Бруклина, Нью-Йорк, ок. 1355 года); триптих из Санта Кроче во Флоренции, датируемый серединой 1350-х годов; триптих «Троица со св. Ромуальдом и Иоанном Богословом» из Галереи Академии во Флоренции; работа «Трое святых», датируемая 1365 годом из Национальной лондонской галереи (см. Приложение, рис. 2).

Важно отметить, что традиционно во Флоренции в XIII–XIV веках мастера еще не фиксировали на художественных произведениях свои подписи. В связи с этим живописные работы Средневековья в большинстве своем анонимны. Объективно такое положение сложилось вследствие того, что преобладающей формой мировоззрения была религиозная, в соответствии с которой земная жизнь представлялась второстепенной

в сравнении с горней. Было не так важно оставить след на земле – подписать свою работу. Главным было позаботиться о душе и добром и порядочном существовании. С субъективной стороны, то есть с позиции самого художника, в XIII–XIV веках был еще слабо выражен принцип индивидуальности – *principium individuationis*. Место в обществе, в мире, представление о предназначении всецело носили подчиненный характер: «Последняя [надматериальная художественная воля], правда, была не индивидуальной, как в эпоху барокко, а покоилась на общих, господствующих в человечестве идеях» [2, с. 70].

Исследования по выявлению скрытых инциалов, дат и других индивидуализирующих произведение изображений весьма актуальны в наши дни, поскольку атрибуции большого количества работ до сих пор вызывают сомнения. Уникальность орнитологического оформления многих работ итальянского Средневековья имеет важное практическое значение – для атрибуции произведений. Так, у флорентийского художника Нардо ди Чьоне не сохранилось ни одного подписанного произведения. Орнамент семейства ди Чьоне (см. Приложение, рис. 2), в свою очередь, указывает на абсолютно уникальные декоративные оформления, содержащие орнитологические мотивы, а поскольку мотивы сложные и обладают большим количеством мелких деталей, то потенциально они могут рассматриваться в качестве дополнительного свидетельства авторства, а также показывают, что орнитологический декор был свойствен всему творческому семейству ди Чьоне: Нардо ди Чьоне, Якопо ди Чьоне и Андреа Орканье.

Можно добавить также несколько слов о том, что мотив птиц был весьма популярен в декоре живописи Флоренции XIV века не только среди ди Чьоне, но и среди многих других художников данного периода. Действительно, мастерская живописцев ди Чьоне была одной из ведущих во Флоренции в первой половине XIV века и после 1348 года стала лидером на художественном рынке города. Мастерская, претендующая на лидерство, не только задает модные тенденции, но и не игнорирует установившиеся до нее. Как было упомянуто, мотивы птиц в декоративном оформлении присутствуют и у живописцев более

раннего периода: Бернардо Дадди, Таддео Гадди. Невозможно определить художника, который стал законодателем этой тенденции. Однако анализ работ мастеров, у которых встречаются в декоре орнитологические мотивы, позволяет сделать интересный вывод. Дело в том, что до мастерской ди Чьоне ведущие боттеги во Флоренции принадлежали Бернардо Дадди, Таддео Гадди. Эти художники, а также их коллеги так или иначе были связаны друг с другом: или имели профессиональные контакты, или имели отношения ученик – учитель или учитель – последователь. Это и Таддео Гадди<sup>5</sup>, и Бернардо Дадди<sup>6</sup>, и семейство ди Чьоне, и Алегретто Нуцци<sup>7</sup>, и Джованни дель Бьондо<sup>8</sup>. Кроме того, мотивы птиц встречаются у анонимных живописцев, у Андреа ди Бартоло<sup>9</sup>, Ченни ди Франческо<sup>10</sup>, Лоренцо ди Биччи.

Таким образом, можно сделать промежуточный вывод о том, что применительно к эпохе Проторенессанса орнитологические мотивы встречаются у вполне определенного круга связанных друг с другом живописцев. Вероятно, эта тема в декоративном оформлении была исключительной

<sup>5</sup> Мадонна с Младенцем, со Святой Марией Магдалиной, Св. Екатериной Александрийской и ангелами. 1355. Дерево, темпера. Уффици, Флоренция, Италия. Птицы расположены на одеянии Младенца.

<sup>6</sup> Мадонна с Младенцем, Св. Петром, Св. Павлом и ангелами. 1334. Дерево, темпера. Уффици, Флоренция, Италия. Мадонна с Младенцем в окружении святых. 1336–1337. Музей Хорна, Флоренция, Италия. Птицы расположены на троне.

<sup>7</sup> Мадонна с Младенцем и ангелами. 1340–1373. Дерево, темпера. Музей и художественная галерея в Авиньоне, Прованс, Франция.

<sup>8</sup> Мадонна Смирение. 1375–1380. Дерево, темпера. Монкклэрский художественный музей, Монкклэр, Нью-Джерси, США. Ковер, на котором сидит Мадонна. Святая Екатерина Александрийская с донаторами и сцены из ее жизни. Вторая половина XIV – начало XV века. Дерево, темпера. Музей Опера дель Дуомо, Флоренция, Италия. Спинка трона и одеяние Св. Екатерины.

<sup>9</sup> Мадонна с Младенцем. 1385–1428. Дерево, темпера. Монреальский музей изящных искусств, Монреаль, Канада.

<sup>10</sup> Мадонна с Младенцем. 1410–1415. Дерево, темпера. Художественный музей Спенсера, Канзасский университет, Лоуренс, Канзас, США. Спинка трона Мадонны.

по своей популярности и востребованности как среди художников, так и среди заказчиков произведений искусства. Также орнитологический мотив отличается, например от флорального, своей сложностью, и соответственно уникальностью, что может служить дополнительным средством атрибуции художественных произведений.

В дальнейшей части изложения важно проанализировать сущностное содержание орнитологических изображений в произведениях итальянского Средневековья: не орнаментальное, а символическое.

Безусловно, не всегда возможно достоверно определить видовую принадлежность птиц, воспроизводимых мастерами. Однако есть одна важная объединяющая особенность внешнего облика многих изображаемых пернатых – это клюв. У большинства он загнут вниз в форме крюка. Это достаточно выразительная черта, которой в природе обладают в основном хищники и попугаи. Другие выразительные черты: заостренный хвост и крылья, когтистые лапы – дополняют облик. Представляется, что это именно попугаи, поскольку к ним сформировалось особенное отношение. Помимо их более красочной и необычной внешности по сравнению с другими пернатыми, оно связано с их способностью воспроизводить человеческую речь<sup>11</sup>. В качестве аналогии можно

<sup>11</sup> В литературе приводятся факты о том, что во времена Индийского похода Александра Македонского римляне отмечали популярность попугаев среди местного населения, а также о приручении этих птиц. Более того, в Индии они считались священными и оберегались жрецами. Также попугаев часто привозили в Рим и Грецию, и, согласно Плинию Старшему, в начале эры древние римляне активно держали этих птиц в качестве домашних. Попугаи настолько покорили древних римлян, что это вызывало возмущение у сограждан. Цензору Марку Порцию Катону приписывают слова, которые он произнес на форуме: «О, несчастный Рим! До каких времен мы дожили: на своих половинах женщины вскармливают собак, мужчины носят на руках попугаев!». Их содержали в клетках из серебра, украшенных черепаховым панцирем и слоновой костью. Римляне нанимали специальных дрессировщиков, которые обучали попугаев «разговору». В обязательную программу обучения входило произнесение слова: «Цезарь». Зачастую «говорящий» попугай ценился выше раба.

привести событие Благовещения. В Евангелии апостол Лука сообщает, что архангел Гавриил был послан Богом к Деве Марии с вестью о грядущем рождении от нее Спасителя мира. Отмечают, что важен именно момент вещания Деве Марии посредством Слова [8, р. 317].

По весьма удивительной ассоциации попугай становится символом непорочного зачатия и Девы Марии в христианском искусстве: если птица способна на невероятное, а именно: произнести слова молитвы «Аве Мария», то и дева может понести дитя вследствие непорочного зачатия [6, Chapter One: The Mysteries of the Masterpiece]. Так, в уже упомянутой «Мадонне Смирение» Якопо ди Чьоне на пеленах Младенца Христа, Джованни дель Бьондо на спинке трона Св. Екатерины Александрийской изобразили, по всей видимости, попугаев. Примечательно то, что птицы соседствуют с еще одними существами – черепахами. Более того, они взаимодействуют – представляется, что они нападают друг на друга. Подобное изображение не должно вызывать изумления, поскольку черепаха в средневековой христианской Европе становится своего рода антиподом птицы. Символика этого существа сложилась таким образом, что, будучи в греко-римской мифологии символом плодovitости, женского целомудрия и священным животным богини любви Афродиты (Венеры) и бога природы Пана, в христианскую эпоху, не пропагандирующую любовь чувственную<sup>12</sup>, черепаха становится созданием греховным [5, с. 531]. Кроме того, средневековым обществом проводилась аналогия между черепахой, как существом ползающим, со змеем. Таким образом, даже в декоративном оформлении осуществлялась прямолинейная иллюстрация нравственной борьбы между Добром и Злом.

Джованни дель Бьондо несколько иначе и весьма оригинально отобразил в декоративном оформлении «Мадонны Смирение» (см. Прило-

жение, рис. 3) аналогичное противоборство высокого и низменного. На первый взгляд, ковер, на котором сидит Дева Мария, украшен исключительно флоральным узором. Однако при пристальном разглядывании деталей орнамента можно обнаружить людей и крылатых существ, которые хаотично рассредоточены среди цветов и плавных линий. В руках человечков, находящихся в боевых позах, – оружие, напоминающее палку или дубину. Их гораздо меньше, чем крылатых существ – с рогами, удлинненными «русалочьими» раздвоенными хвостами и острыми перепончатыми крыльями (см. Приложение, рис. 4). Изображение взаимодействующих человека и драконоподобного существа представляет собой в некоторой степени определенную фазу развития живописного декоративного оформления – переход от флорального и зооморфного орнамента к антропоморфному. Можно также отметить, что такой декор исключителен, а, соответственно, также может служить дополнительным средством атрибуции.

Во всех описанных декоративных изображениях орнитологического, и не только, характера важен их религиозно-мистический посыл. Искусствовед Б. Р. Виппер отмечал: «...фон средневекового изображения имеет символическое, иррациональное значение» [1, с. 302]. Этот фон следует понимать, как некое пространство, из которого выступают только нужные художнику образы. «В античном искусстве пространство существует постольку, поскольку оно заполняется телами, поскольку оно пластично, осязаемо. Средневековый же художник мыслит только такое пространство, которое обладает содержанием, выражает идею или символ» [1, с. 303]. Ведь и реальность для средневекового человека – это не предметы и события внешнего мира, а личные чувства и идеи, внутренний мир. Исключительно в духе Средневековья представленные живописцы в работах с иконографией Мадонны и Младенца на фоне, в декоре изображают птиц. По сути, эти птицы дублируют или удваивают основное содержание произведения. Таким образом, средневековый художник, удваивая, утраивая один и тот же образ, максимально возможным образом усиливает содержание своей работы. В этом

<sup>12</sup> В качестве примера можно привести слова монаха-августинца Симоне Фидати, который в свое сочинение «L'Ordine della vita cristiana» включил наставления, касающиеся благочестивого поведения супругов: «Супруги не должны дотрагиваться друг до друга ни соблазнительно, ни игриво, поскольку это ведет к возникновению огня желания в их плоти» [9, р. 26].

настойчивом религиозном призвании заключается мистический опыт Средневековья.

Начиная с Ренессанса утрачивается этот прямолинейный назидательно-дидактический характер. Как известно, все большее внимание уделяется личности человека и его способностям. Художник, будучи уже не ремесленником, а представителем *arti del disegno* – «изящных искусств», позволяет себе играть со смыслами, оперировать намеками, а фон-пространство становится объективной, независимой, глубинной видимостью (в отличие от фона в Средние века, отводящегося под декор или трансцендентную реальность золотого окружения). Трактовка евангельских сюжетов, которые по-прежнему имеет первостепенное значение, меняется, выдвигая на первый план человеческую индивидуальность. И зачастую то, что окружает человека – предметы, животные, – отныне призвано охарактеризовать именно его как личность, наделять его индивидуальностью. Постепенно утрачивая религиозный характер, образ птицы, в частности попугая, появляясь в натюрмортах и портретах, может указывать на принадлежность к состоятельному сословию, становится символом богатства, достатка и процветания. Появляясь рядом с женщиной, птица с красивым и декоративным оперением дополнительно подчеркивает ее красоту, растрачивая средневековую символику, ассоциирующую ее с Девой Марией. И даже если в последующие эпохи в работах мастеров живописи остается христианская символика птицы, то очевидно этот образ теряет характерный для Средних веков мистический характер. Таким образом, отличия ренессансной символики от средневековой становятся разительными, подчеркивая линии противостояния одной эпохи, сменяющей другую.

Таким образом, настоящее исследование показало, что в эпоху итальянского Средневековья XIV–XV веков орнитологические мотивы встречаются у вполне определенного круга связанных друг с другом живописцев. В силу того, что орнитологический мотив отличается от флорального или геометрического своей сложностью, а соответственно, уникальностью, он может служить дополнительным средством атрибуции художественных произведений. Так, например, совер-

шенно очевидно, что в качестве дополнительного элемента для атрибуции орнитологическим мотивом можно оперировать при идентификации работ братьев ди Чьоне, Бернардо Дадди, Аньоло Гадди.

В заключение важно отметить, что в различных иконографических изображениях Мадонны с Младенцем оттенки отношений матери и ребенка, тонкости общения их со зрителями передаются посредством различных поз, жестов и движений. Подчас в живописное пространство вводятся дополнительные объекты, например фрукты и цветы, имеющие особые, чаще всего известные смыслы. Настоящее исследование также показывает, что для средневекового мастера не было ничего второстепенного, поскольку даже в декор вплетались дополнительные символы. В частности, флорентийские, сиенские живописцы XIV–XV столетия, такие как Таддео и Аньоло Гадди, Бернардо Дадди, Андреа Орканья, Якопо и Нардо ди Чьоне, Андреа ди Бартоло, Ченни ди Франческо, Никколо ди Пьетро Джерини, Лоренцо ди Биччи, Лоренцо ди Никколо, Джованни дель Бьондо, а также многие анонимные художники этого периода выбирают орнитологические мотивы для декоративного оформления иконографии Мадонны с Младенцем. Зачастую с птицами соседствуют другие персонажи: черепахи, люди и крылатые существа, которые взаимодействуют друг с другом. Живописцы воспроизводят ситуации, когда птицы, будучи созданиями возвышенными, ведут борьбу с черепахами, ассоциирующимися со змеями, а люди – с крылатыми существами. Таким образом, даже в декоре итальянские мастера повествовали о главном, как для самого произведения, так и для эпохи в целом: о высоком и низменном, о борьбе добра и зла. В этом удвоении, утроении смысла, его внушении заключен мистический замысел самого Средневековья. Ренессанс все меняет: мистика растворяется в рационализме и гуманизме, внимания к личности, а образ птицы утрачивает религиозный характер и перестает олицетворять Деву Марию. Отныне он становится атрибутом абсолютно любой персоналии: мужчины или женщины, являя собой признак богатства, ума или красоты.

## Литература

1. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. – 591 с.
2. Дворжак М. Истории искусства как истории духа / пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой, А. К. Лепорка. – СПб.: Академический проект, 2001. – 336 с.
3. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. и вступ. ст. А. Е. Майкапара. – М.: КРОНПРЕСС, 1997. – 656 с.
4. Истоки францисканства: Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. Святая Клара Ассизская: писания и биография: пер. с итал. / вступ. ст. С. С. Аверинцев; пер.: О. А. Седакова, А. Топорова, Л. Суми. – Б. м.: Movimento Francescano, 1996. – 1060 с.
5. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М.: Локхид; Миф, 1999. – 576 с.
6. Charney, Noah. *Stealing the Mystic Lamb: the true story of the world's most coveted masterpiece.* – New York: PublicAffairs, 2010. – 336 p.
7. Hildegard von Bingen's *Physica: the Complete English I translation of Her Classic Work on Health and Healing* / transl. from the Lat. by Priscilla Throop. – Rochester: Healing Art Press, 1998.
8. Hope B. Werness. *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art.* – New York; London: The Continuum International Publishing Group, 2006. – 476 p.
9. Meiss Millard. *Painting in Florence and Siena After the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century.* – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979. – 212 p.
10. *The T&T Clark Handbook of Christian Theology and the Modern Sciences* / ed. by John P. Slattery. – New York: Bloomsbury Academic, 2020. – 448 p.
11. Википроект «Симболариум» (краткая энциклопедия символов) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Птицы> (дата обращения: 07.04.2022).

## References

1. Vipper B.R. *Stat'i ob iskusstve [The Art Articles]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 591 p. (In Russ.).
2. Dvorzhak M. *Istorii iskusstva kak istorii dukha [The History of Art as the History of Spirit]*. Transl. From dt. A.A. Sidorova, V.S. Sidorovoy, A.K. Leporka. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2001. 336 p. (In Russ.).
3. Holl Dzh. *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve [Dictionary of Plots and Symbols in Art]*. Transl. from Engl. And comments by A.E. Maykapara. Moscow, KRONPRESS, 1997. 656 p. (In Russ.).
4. *Istoki frantsiskanstva: Svyatoy Frantsisk Assizskiy: pisaniya i biografii. Svyataya Klara Assizskaya: pisaniya i biografiya [Origins of Franciscanism: Saint Francis of Assisi: Writings and Biographies]*. Comments by S.S. Averintsev; Transl. from Ital.: O.A. Sedakov, A. Toporov. D. Summi. S. n., Movimento Francescano Publ., 1996. 1060 p. (In Russ.).
5. *Entsiklopediya simvolov, znakov, emblem [Encyclopedia of Symbols, Signs, Emblems]*. Compilers V. Andreeva, V. Kuklev, A. Rovner. Moscow, Lokkhid; Mif Publ., 1999. 576 p. (In Russ.).
6. Charney Noah. *Stealing the Mystic Lamb: the true story of the world's most coveted masterpiece.* New York, PublicAffairs, Publ., 2010. 336 p. (In Engl.).
7. *Hildegard von Bingen's Physica: The Complete English translation of Her Classic Work on Health and Healing.* Transl. from the Lat. by Priscilla Throop. Rochester, Healing Art Press, 1998. (In Engl.).
8. Hope B. Werness. *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art.* New York, London, The Continuum International Publishing Group, 2006. 476 p. (In Engl.).
9. Meiss Millard. *Painting in Florence and Siena After the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century.* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1979. 212 p. (In Engl.).
10. *The T&T Clark Handbook of Christian Theology and the Modern Sciences.* Ed. by John P. Slattery. New York, Bloomsbury Academic Publ., 2020. 448 p. (In Engl.).
11. *Vikiproekt «Simbolarium» (kratkaya entsiklopediya simvolov) [Short Encyclopedia of Symbols]*. (In Russ.). Available at: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Pticy> (accessed 07.04.2022).

ПРИЛОЖЕНИЕ



*Рисунок 1. Якопо ди Чьоне. Мадонна с Младенцем. 1365–1370.  
Дерево, темпера. Галерея Академии, Флоренция, Италия*



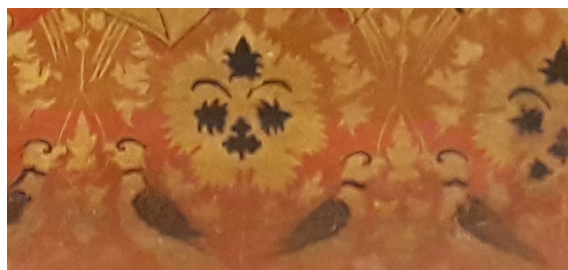
Якопо ди Чьоне. Мадонна Смирение. 1365–1370.  
Дерево, темпера. Деталь работы.  
Галерея Академии, Флоренция, Италия



Андреа Орканья, Якопо ди Чьоне. Св. Матфей  
и истории его жизни. 1367–1370. Деталь работы.  
Уффици, Флоренция, Италия



Нардо ди Чьоне. Мадонна с Младенцем и четырьмя  
святыми. Ок. 1355. Деталь работы.  
Бруклинский музей, Нью-Йорк, США



Нардо ди Чьоне. Триптих из ц. Санта Кроче. 1365.  
Деталь работы. Флоренция, Италия



Нардо ди Чьоне. Коронование. 1340–1360.  
Деталь работы. Музей Виктории и Альберта,  
Лондон, Великобритания



Нардо ди Чьоне. Трое святых. Ок. 1365.  
Деталь работы. Национальная галерея,  
Лондон, Великобритания

Рисунок 2. Орнамент семейства ди Чьоне



Рисунок 3. Джованни дель Бьондо. Мадонна Смирение. 1375–1380. Дерево, темпера.  
Монтклэрский художественный музей, Монтклэр, Нью-Джерси, США



Рисунок 4. Джованни дель Бьондо. Мадонна Смирение. 1375–1380. Детали работы.  
Монтклэрский художественный музей, Монтклэр, Нью-Джерси, США

УДК 75.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-193-203

## КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ НАЧАЛА XX ВЕКА: ОТ ЦИ БАЙШИ К СИНТЕЗУ ВОСТОЧНОГО И ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА

*Лю Тяньцюань*, специалист управления по международной и творческой деятельности, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Пекин, Китай). E-mail:ltq0125@gmail.com

*Москалюк Марина Валентиновна*, доктор искусствоведения, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Сибирский федеральный университет (г. Красноярск, РФ). E-mail:mawam@rambler.ru

В статье рассматриваются процессы сложения нового китайского искусства в первой половине XX века. Актуальность работы обуславливается необходимостью выявить предпосылки и первые этапы сложения нового художественного языка, обусловленного западными влияниями. В исследовании про-

анализированы российские, китайские и англоязычные источники, рассмотрено значение европейских традиций в творчестве таких ведущих мастеров, как Ци Байши (1864–1957), Сюй Бэйхун (1895–1953), Линь Фэнмян (1900–1991), Лю Хайсу (1896–1994). Основное внимание направлено на то, чтобы определить основные пути, какими происходило заимствование и развитие западных традиций. Констатируется, что главным фактором стали прямые поездки китайских мастеров в Европу, учеба в Париже, посещение музеев ведущих европейских столиц. Безусловно, большое значение в начале XX века, вплоть до войны между Китайской Республикой и Японской империей (1937–1945), имели также тесные контакты с Японией. Происходило опосредованное заимствование: китайские мастера усваивали европейские приемы, во многом уже обогащенные японским мировосприятием. Активная педагогическая и общественная деятельность художников изучаемого периода в полной мере способствовала быстрой передаче новых веяний и быстрому сложению нового искусства Поднебесной. Мы также видим примеры, что на протяжении всего творческого пути мастера работают как в китайском стиле (Гохуа), так и в традициях европейской реалистической живописи маслом. Наиболее важное качество данного процесса заключается в том, что влияние европейского искусства не было воспринято только внешними формами, а получило определенную законченность стиля как синтез восточной и западной культуры.

**Ключевые слова:** новое китайское искусство, Гохуа, реалистические традиции, синтез традиционной китайской и европейской живописи.

## CHINESE PAINTING OF THE EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY: FROM QI BAISH TO THE SYNTHESIS OF EASTERN AND WESTERN ART

*Liu Tianquan*, Specialist of Department for International and Creative Activities, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Beijing, People's Republic of China). Email: ltq0125@gmail.com

*Moskalyuk Marina Valentinovna*, Dr of Art History, Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: mawam@rambler.ru

The article deals with the formation of new Chinese art in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The relevance of the work is determined by the need to identify the prerequisites and the first stages of the formation of a new artistic language, due to Western influences. The study analyzes Russian, Chinese and English sources, considers the importance of European traditions in the work of such leading masters as Qi Baishi (1864–1957), Xu Beihong (1895–1953), Lin Fengmian (1900–1991), Liu Haisu (1896–1994). The focus is on identifying the main ways in which borrowing and development of Western traditions took place. It is stated that the main factor was direct trips of Chinese masters to Europe, study in Paris, visits to museums in leading European capitals. Undoubtedly, close contacts with Japan were also of great importance at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, up to the war between the Republic of China and the Empire of Japan (1937–1945). Indirect borrowing took place: Chinese masters adopted European techniques, already enriched in many ways by the Japanese worldview. The active pedagogical and social activities of the artists of the studied period fully contributed to the rapid transmission of new trends and the rapid formation of the new art of the Celestial Empire. We also see examples that throughout the entire creative journey, the masters work both in the Chinese style (Guohua) and in the traditions of European realistic oil painting. The most important quality of this process was that the influence of European art was not perceived only in external forms, but received a certain completeness of style as a synthesis of Eastern and Western culture.

**Keywords:** new Chinese art, Guohua, realistic traditions, synthesis of traditional Chinese and European painting.

Успех китайского современного искусства конца XX – начала XXI века вызывает пристальное внимание мировой художественной

общественности. Китайское искусство уверенно выходит на международные выставки и международные рынки, появляются теоретические труды

китайских, российских, европейских и американских исследователей, пространство Интернета заполнено различными публикациями. Сегодня мы можем говорить о развитии традиционной живописи (тушь, каллиграфия), о различных академических направлениях (масло, портрет, пейзаж, тематическая картина) и о начавшейся в 1980-х годах «новой волне» с яркими экспериментами, перформансами, соц-артом. В процессах глобализации китайское искусство, сохраняя национальную специфику, уверенно вышло на мировую арену, поэтому актуальность всестороннего изучения периодов, послуживших истоком и фундаментом сложения современного искусства Китая, все более обостряется. Цель данной публикации – рассмотреть предпосылки формирования современного китайского искусства и первый этап сложения нового художественного языка, обусловленный западными влияниями. Нашими задачами будут:

- выявить и проанализировать круг теоретических источников, обращающихся к вопросам влияния западного искусства на китайских художников;

- обозначить мастеров, которые внесли наибольший вклад в развитие в Китае нового искусства;

- определить основные пути, какими происходило заимствование и развитие западных традиций.

Искусству Китая XX века посвящено много научных публикаций, монографий, статей, но единых позиций на особенности его развития в XX веке не сформировалось, по данному вопросу сохраняется полемика. Однако все исследователи сходятся во мнении, что невозможно рассматривать искусство XX века в Китае в отрыве от традиционной национальной живописи. Поэтому для исследовательской работы по-особому значимы труды, посвященные искусству старого Китая. Структурированный фундаментальный подход к наследию Востока применяла российская исследовательница Н. А. Виноградова (1923–2012) [2], отсюда особая важность ее трудов. Огромный интерес представляют как научные, так и научно-популярные книги Е. В. Завадской (1930–2002) [3; 4], где приводится глубокий анализ культурных, философских и религиозных аспектов ис-

кусства Китая. Среди китайских исследователей традиционного искусства выделим Фань Жуйхуа [10], который написал книгу о путях китайской живописи, исходя из традиций трех главных религий Поднебесной: конфуцианства, буддизма и даосизма, он же предложил новую систему классификации «трех образов»: «смысл-образ», «образ-смысл», «понимание-смысл». В перечисленных публикациях можно выделить наиболее значимые особенности традиционного искусства и мировоззрения Китая, которые сохранились на протяжении всего развития китайского искусства XX–XXI веков и определили национальное своеобразие нового искусства.

В изучении влияния западного искусства на современную китайскую живопись наибольшее значение имеют исследования китайских искусствоведов, часть из которых никогда не переводилась на русский и английский языки. Значимое место занимают работы, где проведена систематизация и осмысление китайского искусства XX века. В книге Юй Дин и Чжао Ли «История китайской живописи 1542–2000 годов» [12], помимо внешних факторов, рассматриваются изменения, происходившие в эстетических принципах китайского искусства, а поиск синтеза восточных и западных традиций анализируется как одна из главных задач искусства XX века. Близкий подход к проблеме восточных и западных влияний в искусстве можно встретить в книге Чэнь Шоусяна «Новая живопись “образованных людей” – 10 тысяч образов души» [11], а также в работах Су Линя, Пэн Дэ, Сюй Шученя и др. Немалую роль для исследования сыграли статьи, посвященные формированию и поляризации вкусов в искусстве Китая 1920–1930-х годов. Здесь важно учитывать связь искусства модернизма в Китае с традиционной живописью, в частности с живописью «образованных людей», чьим приемам мастера XX века подражали, стремясь выразить свои размышления о мире и человеке, духовности. Кроме этого, каллиграфические техники и традиционная живопись тушью проявились в работах мастеров модернизма, приоткрывая новые грани связи живописцев с их духовной и графической традицией.

Продолжают тему синтеза европейского и китайского искусства и публикации многих китай-

ских исследователей, закончивших аспирантуру в российских вузах, например: Му Кэ «Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века» [5]; Чэнь Чжэнвэй «Китайская реалистическая живопись XX века» [7], который ориентируется на процессы взаимодействия с российской школой; Ван Фэй «Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса» [1].

Среди работ англоязычных ученых наибольшей информативностью отличается книга «Великие художники Китая» Макса Лоера [9]. Различные проблемы традиционного искусства рассматривает Бархарт Ричард [8]. В целом же у европейских и американских ученых преобладают публикации, исследующие экспериментальные модернистские практики и особенности китайского искусства конца XX – начала XXI века, что выходит за хронологические рамки данной работы.

В диссертации «Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века» Му Кэ пишет: «Первое влияние европейской живописи на китайское искусство произошло задолго до XX века. Китайская масляная живопись имела к началу столетия уже некоторую историю. Это влияние делят на несколько этапов. Первый из них называют теоретическим (1582–1814). Китай знакомится с европейской масляной живописью в момент приезда первых миссионеров. Именно с этим событием связано появление в Китае техники масляной живописи. 1757–1857 – это даты практического этапа, когда технике масляной живописи начинают обучать, создаются копии работ западных мастеров. Третий этап длится с конца XIX века до настоящего времени и связан с освоением мастерами Китая техники и традиции станковой живописи других стран» [5; 18].

Нас интересуют исключительно те процессы, которые Му Кэ называет «третьим этапом». Цинская империя в конце XIX – начале XX века находилась в сложнейшем кризисе, была до предела ослаблена внутренними и внешними конфликтами с Японией и европейскими колонизаторами. Опиумные войны, голод и нищета привели к Синхайской революции 1911 года. Подчеркнем здесь, что поиск новых путей для развития искусства Китая был спровоцирован сложной политической и культурной ситуацией, необходимостью искать пути выхода из кризиса.

Если говорить о предпосылках формирования нового стиля, то первым мастером, совершившим прорыв, стал **Ци Байши (1864–1957)**<sup>1</sup> и был новатором для китайского искусства, увидев в западной культуре потенциал для развития китайской традиции. Почти столетний жизненный и творческий путь мастера показывает основные особенности становления нового искусства в Китае. Он соединил классические для китайского искусства традиции (гохуа<sup>2</sup>) и очень деликатно адаптировал приемы западного искусства (см. Приложение, рис. 1–3).

Наиболее важными аспектами изменения художественного языка классических традиций у Ци Байши являются следующие моменты.

Во-первых, мастер вносит светотеневую моделировку, строит пространство путем наложения плоских планов, которые только обозначают глубину. Низкий горизонт, а также осторожность в разработке среды на картинах придавали его произведениям совершенно особое звучание.

<sup>1</sup> Согласно Большой российской энциклопедии, **ВЭНЬЖЭНЬХУА** (кит. 文人画 – живопись интеллектуалов или живопись литераторов) – направление традиционной китайской живописи, восходит к движению «ветер и поток» («фэн лю») III–VI веков, оформилось в VIII веке как направление, противостоящее стилю придворной живописи («гунтин хуа»). Термин был впервые применён в начале XVII века. Художники **вэньжэньхуа** были видными сановниками и крупными собственниками, что позволяло им, в отличие от придворных мастеров, работать не за деньги, а для себя. Большинство представителей **вэньжэньхуа** имели высшие учёные степени и звания. Их творчество носило энциклопедический характер; многие из них прославились как мыслители, литераторы, музыканты, математики и каллиграфы. Не обучаясь в Академии живописи, они брали уроки у профессионалов и самообразовывались путём копирования произведений из семейных коллекций. В своих работах они достигали синтеза знаний из разных областей культуры, их творчество было пронизано религиозно-философскими идеями. Среди крупнейших мастеров – Ван Вэй, Дун Юань, Гао Кэгун, Ли Чэн, Вэнь Тун, Ни Цзань. В XX веке традиции продолжили **Ци Байши**, Пань Тяньшоу и др.

<sup>2</sup> Гохуа (кит. trad. 國畫, упр. 国画, пиньинь: guó huà, палл.: гохуа) – термин для обозначения техники и стиля традиционной китайской живописи, в которой используются тушь и водяные краски на шёлке или бумаге.

Во-вторых, работы мастера утверждали более интенсивный и чистый цвет, выявляя вместе с цветом декоративное звучание в искусстве. В его творчестве есть отголоски стилистики арнуво, хотя прямого соприкосновения с искусством модерна он не имел. Он одним из первых в Китае начинает работать с натуры.

В 1922 году Чэнь Шицзэн ездил с выставкой китайского искусства в Японию, на которой были представлены несколько работ Ци Байши, и все они были проданы. В это же время часть работ художника была отправлена на выставку в Париж. Как пишет российская исследовательница творчества Ци Байши Евгения Завадская: «Живописи го-хуа в старом Китае удалось избежать так называемых трех изолированностей: от живой природы, от современной действительности, от устремлений народа. Острое современное видение вечной нерукотворной природы и сегодняшних меняющихся деяний человеческих – вот эстетическое кредо старейшего мастера Ци Байши» [3, с. 280].

К началу XX века китайские мастера уже были знакомы с европейским искусством, художники копировали произведения западных мастеров, адаптировали под западный вкус сюжетные сцены на предметах декоративно-прикладного искусства, созданных на экспорт, однако это было скорее данью моде, нежели целостным восприятием новых тенденций. Произведения, построенные по принципам прямой перспективы, безусловно, существовали, но пользовались куда меньшим спросом среди китайцев. При этом процессы европеизации быстро набирали силу. Попытки преодолеть национальную замкнутость искусства, найти художественные формы, отвечающие современным вызовам и новому мироощущению, становятся основой творческих поисков лучших китайских художников.

Художник следующего поколения **Сюй Бэйхун (1895–1953)** в своем творчестве и своих выступлениях говорил о том, что лучшие традиции западноевропейской школы могут быть полезными для развития китайского искусства. Сам он имел тесные и продолжительные контакты с западным искусством. В 1917 году, получив грант для исследования искусства в Токио, Сюй Бэйхун отправляется в Японию. По возвращении в Китай он был приглашен преподавать в Школу искусств

Пекинского университета. В 1919 году, при поддержке правительства, Сюй Бэйхун отправился во Францию для дальнейшего обучения и был принят в Национальную школу изобразительных искусств в Париже. За время пребывания в Европе Сюй Бэйхун побывал в Германии, Бельгии, Швейцарии, Италии, где в крупнейших музеях увлеченно знакомился с произведениями великих европейских художников.

В дальнейшем в своем искусстве он остался в рамках реалистического видения и дал мощный импульс последующим преобразованиям национальной живописи. В собственном творчестве он успешно совмещал работу тушью, близкую традиционной китайской технике, и создание больших академических картин маслом (см. Приложение, рис. 4–7). Политический строй с середины 1930-х годов стал поддерживать реалистические течения, поэтому Сюй Бэйхун имел большой авторитет в художественной среде. На протяжении всего жизненного пути живописец активно занимался педагогической деятельностью. В учебные планы крупнейших китайских учреждений искусства мастер впервые в истории китайской художественной педагогики включил систематическую работу по наброскам из жизни, с натуры маслом по западноевропейскому образцу.

Визитной карточкой Сюй Бэйхуна стало изображение лошадей в самых разных состояниях: спокойно пасущихся и динамично галопирующих (см. Приложение, рис. 8, 9). В традиционной китайской живописи лошадь символизировала скорость, силу, напор, процветание, достижение задуманного [6].

Париж в начале XX века был местом притяжения художников всего мира, это был город новых открытий и передовых идей. Китайские художники приезжали во Францию не только за систематическим образованием, они попадали в особое творческое пространство, где впервые знакомились со всем, накопленным веками европейским искусством.

Вместе с Сюй Бэйхуном в Париже учился **Линь Фэнмян (1900–1991)**, он также впоследствии много преподавал и руководил крупнейшими художественными заведениями страны, поднимал вопрос синтеза искусства двух культур и был последователен не только в теорети-

ческих формулировках, но и в своем творчестве. Творчество Линь Фэнмяня интегрировало находки французского искусства конца XIX – начала XX века. Он учился в Париже и Германии, обладал узнаваемой манерой письма. В ранние годы был увлечен фовистами, Клодом Моне (см. Приложение, рис. 10–12). В зрелый период он вырабатал свою характерную манеру письма: фигуры девушек на его картинах кажутся легкими, музыкальными, контуры плавными и гибкими. Увлечение темой красавиц связывает творчество художника с японской гравюрой, но женский образ трактуется в китайском стиле. В искусстве Линь Фэнмяня можно усмотреть влияния группы Наби, символистов. Художник, ассимилировав опыты европейских мастеров, привез в Китай эти идеи и формы.

В Китае создавались группы художников, среди которых были мастера, вернувшиеся после обучения в Европе и Японии. В 1919 году открылась первая выставка группы «Небесная лошадь» (天马会). В их среде впервые в Китае стали говорить об импрессионизме, они создавали новое, удивляющее и шокирующее искусство и планировали проводить выставки два раза в год, весной и осенью. Художники вдохновлялись Парижскими салонами, привлекали молодых и дерзких живописцев и графиков. Лю Хайсу (1896–1994) провозгласил манифест, в котором уходил от компромиссов в создании синтетической восточно-западной картины, призывал писать в духе времени и эстетически переосмыслить искусство в жизни людей (см. Приложение, рис. 13–15). Он говорил, что не надо имитировать, надо быть современными. Лю Хайсу одним из первых стал внедрять прием «по-цай»: разливание красок в технике бесконтурного пейзажа. Художники клеймили китайскую живопись за консерватизм, за отсутствие потенциала к дальнейшему развитию. Однако наиболее важным было то, что именно они показали: западное искусство вошло в китайскую художественную среду и этого не изменить. Лю Хайсу учился во Франции, Германии, путешествовал по Италии и Японии.

Влияние японского искусства можно увидеть в работах мастера. Экспрессивный художник, который довольно уверенно смог соединить традицию и европейские течения, особенно увлекался Ван Гогом и Сезанном, также содействовал раз-

витию экспрессионистского стиля для революционизирования художественного образования в Китае. Полемика вокруг этих идей и экспозиций была очень широкой, но сохранилось не так много произведений этого времени.

Вместе с Лю Хайсу над организацией выставок работали Чень Баои (1893–1945) и Ван Цзиюань (1893–1975). Чень Баои учился в Токио на отделении западной живописи (1916–1921), после возвращения преподавал в Шанхайском колледже изящных искусств. Входил в «Общество искусств утреннего света» и «Молчаливое общество», куда также входили Сюй Бейхун и Пань Юйлян и др.

В Пекине в начале XX века сформировалось довольно много творческих организаций. В 1920 году по инициативе известного художника Чэнь Хэнкэ было создано «Общество по изучению китайской живописи» («Чжунго хуасюэ яньцзюхой»). Это общество ставило своей задачей, во-первых, популяризацию национального наследия (организация выставок, создание коллекций произведений крупнейших мастеров); во-вторых, члены этого общества стремились по-новому осмыслить национальное наследие. Художник Цзян Хэн-и объединил ряд интересных мастеров в общество «Друзья зимы» («Дун ю»), которое выпускало теоретический журнал и на его страницах довольно часто печатало статьи о Ци Байши, публиковало его поэтические и живописные произведения. При Пекинском университете (Бэйда) в 1928 году открылась Академия изящных искусств. Академия художеств была открыта также в Ханьчжоу.

Художники страстно искали нового, реформировали искусство, их устремления были созвучны идеям обновления творческого языка, но как бы ни были они радикальны в своих высказываниях в отдельные периоды, они сохранили ощущения живой плоти китайского искусства, что помогло создать совершенно особый стиль в изобразительном искусстве Китая первой трети XX века. Те основы, которые заложили эти мастера, нашли свое дальнейшее продолжение в творчестве следующего поколения мастеров.

Итак, обратившись к творчеству китайских мастеров первой половины XX века, мы можем выявить основные направления, по которым шло освоение европейских традиций живописи. Со-

вершено очевидно, что первым фактором здесь стали прямые поездки китайских мастеров в Европу, учеба в Париже, посещение музеев ведущих европейских столиц. Безусловно, большое значение в начале XX века, вплоть до войны между Китайской Республикой и Японской империей (1937–1945), начавшейся до Второй мировой войны и продолжавшейся до её окончания, имели тесные контакты с Японией, которая начала освоение европейских традиций в искусстве намного ранее. Здесь происходило весьма интересное опосредованное влияние, опосредованное заимствование. Китайские мастера усваивали европейские приемы, во многом уже обогащенные японским мировосприятием. Основные успехи в освоении российской реалистической школы относятся уже к послевоенному времени, то есть ко второй половине XX века.

Одновременно в рассматриваемый период успешно существовала и развивалась живопись гохуа в трех состояниях: техника гун-би (тщательная кисть), сохранявшая ценности средневекового китайского искусства, техника се-и, ближе всего

стоявшая к живописи чань-буддистской традиции, и живопись, появившаяся на стыке китайской и европейской традиции. Основоположниками третьего стиля стали художники, которые после традиционной выучки в Китае прошли обучение в Европе. Мы часто видим примеры, что на протяжении всего творческого пути мастера работают как в китайском стиле, так и в традициях европейской реалистической живописи маслом.

В творчестве художников проявлялись импрессионистические и постимпрессионистические приемы, это могло быть временным увлечением или же неотъемлемой частью синтезированного авторского стиля. Активная педагогическая и общественная деятельность ведущих мастеров изучаемого периода в полной мере способствовала быстрой передаче новых веяний и быстрому сложению нового искусства Поднебесной. Наиболее важное качество данного процесса заключалось в том, что влияние европейского искусства не было воспринято только внешними формами, а получило определенную законченность стиля как синтеза восточной и западной культуры.

#### Литература

1. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – М.: Рос. акад. художеств, 2008. – 212 с.
2. Виноградова Е. А. Сто лет искусства Китая и Японии. – М.: НИИ теории и истории изобразительного искусства, Рос. акад. художеств, 1999. – 252 с.
3. Завадская Е. Ци Байши. – М.: Искусство, 1982. – 288 с.
4. Завадская Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 439 с.
5. Му Кэ. Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – М.: МГХПА имени Строганова, 2018. – 149 с.
6. Сюй Бэйхун – отец современной китайской живописи [Электронный ресурс]. – URL: <https://dveimperii.ru/articles/syuj-bejhun-otets-sovremennoj-kitajskoj-zhivopisi> (дата обращения: 04.04.2022).
7. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – СПб.: Государственный Русский музей, 2016. – 170 с.
8. Бархарт Ричард. Весна цветения персика: сады и цветы в китайской живописи. – Нью Йорк, 1983. – 146 с.
9. Лоер Макс. Великие художники Китая. – Оксфорд: Phaidon Press, 1980. – 336 с.
10. Фань Жуйхуа. Куда идет китайская живопись. Исследование и обсуждение развития китайского живописного искусства. – Пекин: Издательство народного искусства, 2007. – 237 с. (范瑞华《中国画向何处去》).
11. Чэнь Шоусяна. Новая живопись «образованных людей» – 10 тысяч образов души. – Чанчунь, 1999. – 240 с. (陈绶祥《新文人画集》).
12. Юй Дин, Чжао Ли. История китайской живописи 1542–2000 годов. – Хунань, 2002. (余丁, 赵力《中国油画史 1542-2000年》).

#### References

1. Van Fey. *Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo khudozhestvennogo protsesssa: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.04 [Chinese contemporary art in the context of the global artistic process. Diss. PhD in Art History: 17.00.04]*. Moscow, Russian Academy of Arts Publ., 2008. 212 p. (In Russ.).

2. Vinogradova E. *Sto let iskusstva Kitaya i Yaponii [One Hundred Years of Chinese and Japanese Art]*. Moscow, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts Publ., 1999. 252 p. (In Russ.).
3. Zavadskaya E. *Tsi Bayshi [Qi Baishi]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 288 p. (In Russ.).
4. Zavadskaya E. *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya [Aesthetic problems of painting in old China]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 439 p. (In Russ.).
5. Mu Ke. *Problemy stanovleniya i razvitiya stankovoy zhivopisi v kitayskom iskusstve XX veka: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.04 [Problems of the Formation and Development of Easel Painting in Chinese Art of the 20th Century. Diss. PhD in Art History: 17.00.04]*. Moscow, 2018. 149 p. (In Russ.).
6. Syuy Beykhun – otets sovremennoy kitayskoy zhivopisi [Xu Beihong – the father of modern Chinese painting]. (In Russ.). Available at: <https://dveimperii.ru/articles/syuj-bejhun-otets-sovremennoj-kitajskoj-zhivopisi> (accessed 04.04.2022).
7. Chen Chzhenvey. *Kitayskaya realisticheskaya zhivopis' XX veka: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.04 [Chinese realistic painting of the 20th century. Diss. PhD in Art History: 17.00.04]*. St. Petersburg, 2016. 170 p. (In Russ.).
8. Barkhart Richard. *Vesna tsveteniya persika: sady i tsvety v kitayskoy zhivopisi [Peach blossom spring: gardens and flowers in Chinese painting]*. New York, 1983. 146 p. (In Engl.).
9. Loer Maks. *Velikie khudozhniki Kitaya [Great Chinese Artists]*. Oxford, Phaidon Press, 1980. 336 p. (In Engl.).
10. Fan Zhuykhua. *Kuda idet kitayskaya zhivopis'. Issledovanie i obsuzhdenie razvitiya kitayskogo zhivopisnogo iskusstva [Where is Chinese painting going? Research and discussion of the development of Chinese painting art]*. Beijing, Izdatel'stvo narodnogo iskusstva Publ., 2007. 237 p. (In Chin.).
11. Chen Shousyana. *Novaya zhivopis' «obrazovannykh lyudey» – 10 tysyach obrazov dushi [New painting of “educated people” – 10 thousand images of the soul]*. Changchun, 1999. 240 p. (In Chin.).
12. Yuy Din, Chzhao Li. *Istoriya kitayskoy zhivopisi 1542–2000 gody [History of Chinese painting 1542-2000]*. Hunan, 2002. (In Chin.).

#### ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Ци Байши. Приготовление. 1935. Гохуа; вертикальный свиток, бумага, тушь и чернила



Рисунок 2. Ци Байши. Цыплята радуются солнцу. 1949. Гохуа; вертикальный свиток, бумага, тушь и чернила



Рисунок 3. Ци Байши. Портрет Ши-Тао. 1938. Гохуа; вертикальный свиток, бумага, тушь и чернила



Рисунок 4. Сюй Бэйхун. Автопортрет



Рисунок 5. Сюй Бэйхун. Пять сотен Тянь Хэна.  
1930. Холст, масло



Рисунок 7. Сюй Бэйхун. Опустите свою плётку.  
1939. Холст, масло

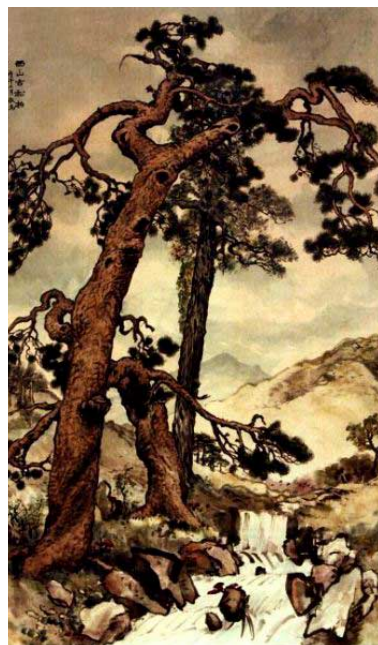


Рисунок 6. Сюй Бэйхун. Древняя сосна  
и можжевеловник на западных холмах.  
1918. Бумага, кисть



Рисунок 8. Сюй Бэйхун. Табун лошадей.  
1930-е годы. Тушь

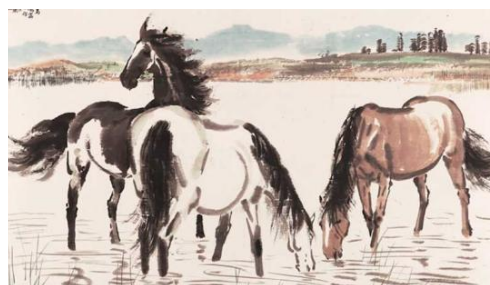


Рисунок 9. Сюй Бэйхун. Лошади на водопое.  
1930. Акварель



Рисунок 10. Линь Фэнмянь. Натюрморт. Бумага

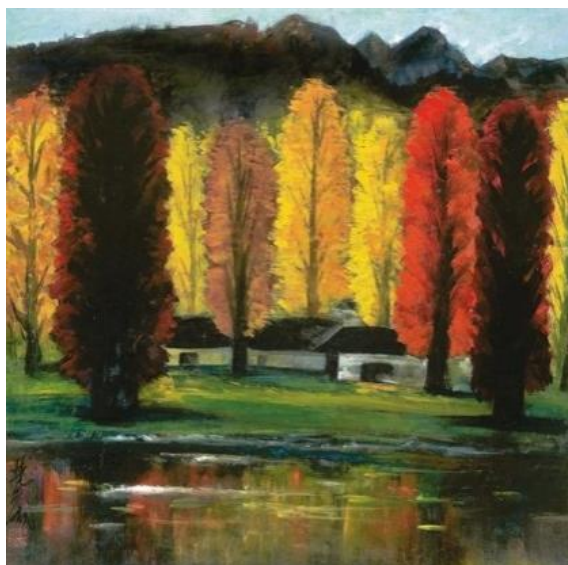


Рисунок 11. Линь Фэнмянь. Осенние сумерки в лесу.  
1960. Холст, масло



Рисунок 12. Линь Фэнмянь. Дама в синем.  
Холст, масло

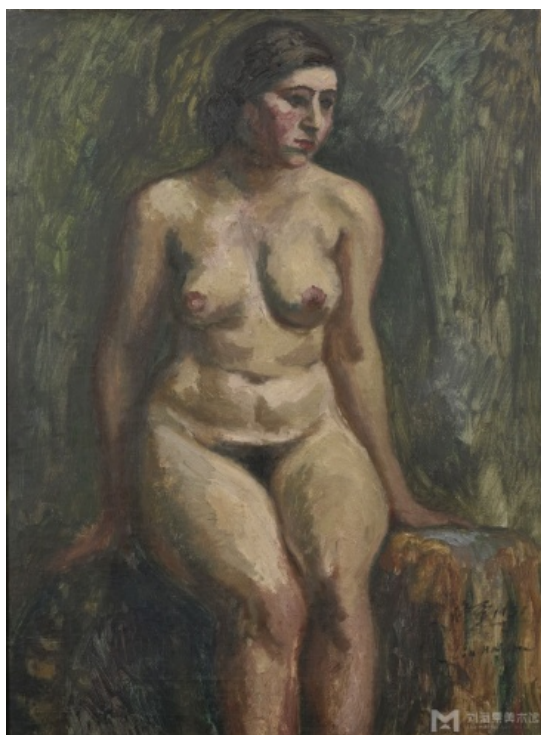


Рисунок 13. Лю Хайсу. Сидящая женщина. 1931.  
Холст, масло



Рисунок 14. Лю Хайсу. Вода точит камень. 1966.  
Холст, масло



Рисунок 15. Лю Хайсу. Починяем реку Хуанхэ. 1956. Холст, масло



## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-204-209

### ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Додонова Светлана Геннадьевна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкально-го искусства, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: dodonova\_1603@mail.ru

Актуальность статьи, посвященной рассмотрению традиционных и инновационных подходов в содержании отечественного образования, обусловлена чрезмерным увлечением научного сообщества идеями гуманизма, в результате которой выросло целое поколение индивидуалистов-потребителей в обществе XXI века. В связи с этим определена цель исследования – раскрыть содержательную основу гуманистической направленности образования в контексте традиций и новаций, что позволит определить логический выход из сложившейся ситуации в новой социальной реальности. Проведенный анализ литературы, высказываний и определений ученых-исследователей, педагогов позволил условно разделить подходы на три сегмента (традиционные подходы, утратившие актуальность; традиционные подходы, интегрированные в современную систему, и инновационные подходы, отвечающие вызовам времени) и выделить различие и сходство в гуманистической сущности отечественного образования. Различие заключается в потребности общества в новых типах педагогического мышления, направленных не на прямую передачу знаний, а на развитие способностей для получения этих знаний, что формирует креативную личность, которая становится субъектом собственного развития. Единство традиционного и современного содержания в образовании заключается в признании эффективности лично ориентированных и социально ориентированных подходов в коллективе; применение ценностно ориентированного подхода на основе гуманизации, который включает все необходимые смысловые элементы, характерные для любого общества; социологизаторского и гуманистического подхода на основе духовных ценностей. Соблюдение разумного синтеза традиционных и инновационных подходов способствует достижению главной цели образовательного процесса – формированию личности-гуманиста.

**Ключевые слова:** гуманизм, гуманистические основы, образовательный процесс, традиционные подходы, современные подходы, инновации.

### TRADITIONS AND INNOVATIONS OF THE HUMANISTIC ESSENCE OF DOMESTIC EDUCATION

*Dodonova Svetlana Gennadyevna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Musical Art, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: dodonova\_1603@mail.ru

The relevance of the article devoted to the consideration of traditional and innovative approaches in the content of domestic education is due to the excessive enthusiasm of the scientific community for the idea of

humanism, as a result of which a whole generation of individualistic consumers has grown up in the society of the 21<sup>st</sup> century. In this regard, the purpose of the study is to reveal the substantive basis of the humanistic orientation of education in the context of traditions and innovations, which will determine the logical way out of the current situation in the new social reality. The analysis of the literature, statements and definitions of research scientists, teachers made it possible to conditionally divide the approaches into three segments: traditional approaches that have lost relevance; traditional approaches integrated into the modern system, and innovative approaches that meet the challenges of the time and highlight the difference and similarity in the humanistic essence of domestic education. The difference lies in the need of society for new types of pedagogical thinking, aimed not at the direct transfer of knowledge but at the development of abilities to obtain this knowledge, which forms a creative personality that becomes the subject of its own development. The unity of traditional and modern content in education lies in the recognition of the effectiveness of personality-oriented and socially-oriented approaches in the team; application of a value-oriented approach based on humanization, which includes all the necessary semantic elements characteristic of any society; sociological and humanistic approach through the spiritual self-improvement of man. Compliance with a reasonable synthesis of traditional and innovative approaches contributes to the achievement of the main goal of the educational process: the formation of a humanistic personality.

**Keywords:** humanism, humanistic foundations, educational process, traditional approaches, modern approaches, innovations.

Предметы и явления материального мира находятся в постоянном развитии, меняется их содержание и формы их проявления. В. И. Ленин определил, что «содержание всегда формовано, а форма – содержательна» (см. [6, с. 390]). И общество в ситуации угрозы позитивной динамике своего содержания обращается к неотъемлемым постулатам цивилизованного мира для сохранения баланса. Так, рубеж XX–XXI веков отмечен повышенным интересом научного сообщества к изучению человека в разнообразных его проявлениях. Ученые стали называть человека «открытой» системой, сущностью которой становится признание человеком своей уникальности, самобытности, особенности. «В настоящее время смысловое поле гуманитарных наук под влиянием идей экзистенциализма, герменевтики, структурализма, синергетики и др. значительно расширяется, вследствие чего формируется иное понимание человека. Гуманитарные науки на пути приобретения человеком самого себя являются едва ли не единственным фактором, определяющим интенсивность и эффективность этого процесса, позволяющего в самом последнем пределе сохранить социум как человеческое сообщество» [5, с. 7]. Необходимо отметить тот факт, что на фоне осознания человеком собственной уникальности и неповторимости, способности делать свободный выбор и т. д. активно начинает развиваться культ

индивидуализма и потребительства. Современное общество столкнулось с тем, что в XXI веке выросло целое поколение потребителей, пользующееся благами общества, настроенное на получение быстрого результата «здесь и сейчас» при минимальных личных затратах. Данное обстоятельство, на наш взгляд, можно рассматривать в качестве кризиса современного социума. Этому способствовали и распространение идей глобализации, технократии, и кардинальный пересмотр базовой системы ценностей при нивелировании духовно-нравственного развития личности, социальной ответственности, коллективизма, взаимопомощи.

Следовательно, вопрос пересмотра воспитательно-образовательного процесса обретает неоспоримую актуальность. Ее усиливает и ряд социально-педагогических обстоятельств. Во-первых, в системе современного отечественного образования прослеживается копирование некоторых западноевропейских подходов (результаты Болонской системы), насилие киберкультуры (всеобщая цифровизация), пренебрежение нравственным воспитанием молодежи [10], разрушение культурной преемственности, в связи с чем образование теряет свою идентичность [1]. Во-вторых, несмотря на принятый Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» (№ 273-ФЗ, 2012), в котором воспитание зафик-

сировано в качестве приоритетного, и введение образовательными организациями рабочих программ воспитания (РПВ), в педагогической реальности сам процесс остается в дискредитированном состоянии. Профилактические работы с молодежью ведутся недостаточно активно, большинство несовершеннолетних отклоняется от принятых норм поведения, продолжается рост криминальных группировок, возраст наркоторговцев и наркоманов снизился до 9–11 лет [10], падает уровень социальной защищенности населения, отсутствуют гарантии личной безопасности [7]. В-третьих, исследователи указывают на кризис и в современной культуре, цивилизационный тупик, из которого необходим логический выход к новой социальной реальности. «Стратегия культуры развития России, культуры развития всего мира в XXI веке через культуру развития духовной сферы становится основанием нового гуманизма, новой модели миропорядка, новой модели мироустройства» [10, с. 26].

Новый уровень понимания человека в образовательном процессе, по мнению Ю. В. Карякина, М. С. Полонской, Е. А. Тунда, способствует формированию и соответствующих функций гуманитарных наук, назначение которых состоит в развитии гуманитарного знания, разработке гуманитарных технологий [4]. На поиск «научно обоснованных способов интеграции прогрессивных отечественных традиций и эффективных инновационных методик, технологий» указывает И. В. Ульянова [10, с. 28]. О сохранении гуманистической направленности образования пишет Р. М. Асадуллин. Это позволит, по мнению автора, «обеспечивать развитие человека как социокультурной и профессиональной личности, его новых возможностей. Назначение любого знания – не только реализация в практической деятельности прикладных функций, но и формирование сознания и души человека, развития у него способности мыслить, общаться и действовать» [1, с. 6].

Указанные обстоятельства, а также высказывания и исследования авторов, их научные предложения по реновационным подходам к пониманию сущности гуманистической педагогической парадигмы позволяют сформулировать свою позицию по отношению к сложившейся ситуации, которая и задает цель данного исследования – рас-

крыть содержательную основу гуманистической направленности образования в контексте традиций и новаций, что позволит определить логический выход из сложившейся ситуации в новой социальной реальности.

В связи с этим педагогическое исследование по заявленной теме требует указания традиционных подходов и проведения сравнительного анализа с современными подходами в системе образования. В рамках традиционной системы аккумулируем те подходы, которые были разработаны и выявлены в результате практических исследований педагогами, учеными до начала реформирования отечественной образовательной системы, то есть начала XXI века. В качестве современного воспитательного процесса рассмотрим процессы XXI века, сочетающие в себе традиционные и новые подходы, появившиеся в результате развития общественного сознания, современных технологий и формирования новых потребностей.

Идеологической сущностью педагогики с момента ее зарождения является гуманизм, который выражается, прежде всего, в отношениях между педагогом и его подопечным (учащимся), «обуславливающих организацию педагогического процесса, педагогической среды, всю горизонтально-вертикальную матрицу системы образования» [10, с. 27]. В течение длительного времени проводились реформы в системе образования, менялся педагогический инструментарий, совершенствовались методы и технологии, но неизменной была и остается гуманистическая направленность всего образовательного процесса.

В советский период педагоги-гуманисты руководствовались теорией детского воспитания в коллективе. Например, А. С. Макаренко, который первым обосновал концепцию воспитательной роли коллектива, наполнил ее гуманистическими идеями, декларировал гуманное отношение к личности учащегося; уважение его прав, позиций даже при отказе выполнять предъявляемые требования; использование сильных и разумно сформулированных требований и т. д. В. А. Сухомлинский, опираясь на учение А. С. Макаренко, называя коллектив «сложной духовной общностью людей», предложил следующие гуманистические основы воспитания

коллектива: идейность (важнейший источник формирования определенных убеждений); направляющая, руководящая роль педагога; межличностные отношения, которые в современной ситуации ученые называют субъектной системой – педагог – ученик – учебный коллектив – педагогический коллектив, добавляя семью как средство управления ребенком; синтез благородных интересов, потребностей, желаний; эмоциональность; дисциплина, ответственность за свой труд, поступок, поведение; самодеятельность, творчество, инициатива [9, с. 211–212].

По мнению современных исследователей, с одной стороны, социально ориентированный подход А. С. Макаренко, опирающийся на идею воспитания личности учащихся в коллективе и через коллектив, ограничивает индивидуально-эгоистические интересы интересами коллектива. «При абсолютизации личностно ориентированного подхода в воспитательном процессе мы будем выпускать индивидуалистов, готовых по головам идти к своей цели» [10, с. 30]. Однако в современной системе образования, вследствие активного увлечения гуманистической идеей – осознание человеком собственной уникальности и неповторимости, «поворот человека к самому себе», наблюдается значительный перекося в сторону личностно ориентированного подхода, утрачивается его сочетание с социально ориентированным подходом [10]. Что мы и получили в результате: готовых индивидуалистов – потребителей XXI века. Следовательно, здесь необходим разумный синтез в применении указанных подходов, как это подмечено в работе И. В. Ульяновой: «Не противопоставление идеи “свободного человека” идее коллективизма, а преодоление крайности этих явлений через синтез их – вот тот путь, по которому педагогическая наука, а за ней и школа могут выйти из кризиса» [10, с. 30].

Несмотря на разработанные А. С. Макаренко гуманистические основы воспитательно-образовательного процесса, в отечественной педагогике советского периода присутствовала четкая идеологическая направленность без учета этнических, религиозных и других особенностей, что и привело к «диссонансам в сознании людей, разочарованию самой системой» (см. [8, с.14]). В связи с этим исследователь В. А. Ситаров условно

определяет ценностные ориентиры, необходимые для современной молодежи, «в которых исторически сосредоточены ведущие смысловые локусы цивилизационной матрицы, характерные для любого общества» [8, с. 14]. В предлагаемых ориентирах автор называет неучтенные особенности, среди них: социальные, этнические, культурологические, экологические и другие, которые наиболее полно, по его мнению, отражают гуманизм, гармоническое развитие личности, ценность труда, творчества, морально-этические ценности.

Традиционное педагогическое мышление ориентировалось на рациональную позицию передачи определенных знаний. В современном же динамичном мире, по мнению ученых, такая позиция неактуальна. Многие авторы указывают на перспективность онтогенетического подхода, формирующего «потребность к познанию предмета научного изучения и способность отображать предмет науки и все его подчиненные понятия посредством вербальных конструкций, являющих знаковое кодирование смысла» [4, с. 12]. Данный подход подразумевает не прямую трансляцию знаний, а развитие способностей для получения этих знаний. Необходимость нового педагогического подхода находит свое отражение и в исследовании А. Л. Болховского, Н. Н. Шиховцовой [2]. По их мнению, формировать личность гуманиста должен креативный педагог, раскрывающий возможности учащегося. Термин «креативный» появился в начале 90-х годов прошлого столетия в СМИ, далее его активно подхватили общественность и образовательные организации. В настоящее время термин утвердился как характеристика активного, творческого, нестандартно мыслящего человека. По утверждению ученых, проблемы педагогической креативности в теории обозначены и есть некоторые варианты по их решению. Предлагается проект педагогической деятельности, включающий: переход усвоения знаний, умений и навыков из цели в средство; партнерские взаимодействия между учащимся и педагогом; учащийся становится субъектом собственного развития; проектную организацию образовательной среды и другие [2, с. 96–97].

В современном понимании традиционной педагогики, согласно А. В. Иванову, государство заинтересовано в социальном воспитании и обучении граждан на нравственной основе. Вос-

требуется личность, способная защитить государство, приумножить его богатства, укреплять экономику, развивать новые идеи в науке и т. д. Автор называет следующие особенности гуманистического формирования личности через его духовное совершенствование: помощь в формировании мировоззрения на основе духовных ценностей; организация духовной деятельности; помощь в самосовершенствовании личности; создание особой культурной среды на основе духовных ценностей [3, с. 42]. А. В. Иванов делает акцент на модель формирования личностных ценностей, предложенную исследователем М. Р. Битяновой: переживание педагогом вместе с ребенком ценностно окрашенных ситуаций (жизненных, игровых); организация их ценностного смысла для ребенка, ценностная квинтэссенция; стимулирование осознания ценностей ребенком и переформулирование их на языке своего опыта; проживание и получение личного опыта ценностного отношения и ценностных выборов в педагогически контролируемых ситуациях; «самостоятельная» жизнедеятельность ребенка с возможностью специальных «рефлексивно-ценностных установок к жизненным ситуациям» [3, с. 42]. Такой подход, по мнению А. В. Ивановой, предполагает построение системы образования по формированию духовных ценностей, развивает мотивацию к принятию ценностей во внутреннюю структуру личности, что характеризует его саморазвитие. Новая педагогика способна объединить в себе ранее несоединимые подходы: «социологизаторский подход, направленный на социальное становление личности, и гуманистический, нацеленный на свободное развитие человека, устремленного к духовному самосовершенствованию» [3, с. 43].

Анализ литературы, высказываний и определений ученых-исследователей, педагогов позволил условно разделить подходы, отражающие гуманистическую сущность в традиционном и современном образовании на три сегмента: традиционные подходы, утратившие актуальность; традиционные подходы, интегрированные в современную систему воспитания; инновационные подходы, отвечающие вызовам времени.

Традиционный подход, утративший актуальность: рациональный, ориентированный на пря-

мую передачу знаний (Ю. В. Карякин, М. С. Полонская, Е. А. Тунда).

Традиционные подходы, интегрированные в современную систему воспитания: единство личностно ориентированных и социально ориентированных подходов (И. В. Ульянова) в коллективе, предусматривающее духовное взаимодействие всех его участников (А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинский); ценностно ориентированный на основе гуманизации, включающий ведущие смысловые элементы (социальные, этнические, культурологические и другие), характерные для любого общества (В. А. Ситаров); единство ранее несоединимых подходов: социологизаторского и гуманистического, на основе духовных ценностей (А. В. Иванов).

Инновационный подход: онтогенетический, подразумевающий не передачу знаний, а развитие способностей для получения этих знаний (Ю. В. Карякин, М. С. Полонская, Е. А. Тунда), креативный подход, развивающий нестандартно мыслящую, творческую, активную личность (А. Л. Болховской, Н. Н. Шиховцова).

Таким образом, в результате повышенного интереса научного сообщества к изучению человека в разнообразных его проявлениях, признания человеком своей уникальности, самобытности, особенности, «поворота к самому себе» и т. д., можно наблюдать различие и сходство некоторых сегментов гуманистической сущности отечественного образования. Различие заключается в следующем: потребность в новых типах педагогического мышления, направленных на формирование креативной личности, не напрямую предающих знания, а развивающих способности для получения этих знаний, и процесс усвоения знаний, формирования умений и навыков из цели переходит в средство; приветствуется партнерское взаимодействие между учащимся и педагогом; учащийся становится субъектом собственного развития; активизируется проектная деятельность в творческо-образовательной среде. Единство традиционного и современного содержания в образовании заключается в признании эффективности личностно ориентированных и социально ориентированных подходов в коллективе, применении ценностно ориентиро-

ванного подхода на основе гуманизации, который включает необходимые смысловые элементы: социальные, этнические, культурологические, характерные для любого общества, социологизаторского и гуманистического подхода на основе духовных ценностей. При соблюдении разумного синтеза подходов, заложенных в отечественной

школе советского периода, с инновационными можно избежать перекосов в сторону формирования личности потребителя-индивидуалиста. Необходимо понимать, что при всем разнообразии содержания образовательного процесса основной целью остается – помочь человеку стать личностью – гуманистом.

#### Литература

1. Асадуллин Р. М. Субъектное развитие студентов в условиях цифровизации образования // Педагогика. – 2021. – № 3. – С. 5–16.
2. Болховской А. Л., Шиховцова Н. Н. Педагогическая креативность: теоретические подходы и проблемы реализации на практике // Педагогика. – 2021. – № 9. – С. 95–107.
3. Иванов А. В. Размышления о новой педагогике воспитания // *Almamater*. – 2017. – № 12. – С. 37–43.
4. Карякин Ю. В., Полонская М. С., Тунда Е. А. Об эволюционном скачке научно-образного мышления // *Almamater*. – 2017. – № 8. – С. 10–12.
5. Колбышева С. И. Эстетико-художественное образование как социокультурный феномен // *Художественное образование и наука*. – 2020. – № 2(23). – С. 6–17.
6. Лихачев Б. Т. Педагогика. Курс лекций: учебное пособие для студентов пед. учеб. заведений и слушателей ИПК и ФПК. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Юрайт-М, 2001. – 607 с.
7. Сироткин Л. Ю. Индивидуальное нормотворчество как объект педагогических исследований // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. – 2020. – № 4. – С. 100–107.
8. Ситаров В. А. Воспитательные приоритеты современной студенческой молодежи // *Almamater*. – 2017. – № 7. – С. 12–16.
9. Сухомлинский В. А. Избранные педагогические сочинения: в 3 т. – М.: Педагогика, 1981. – Т. 3. – 640 с.
10. Ульянова И. В. Парадигмальная проблематика отечественной педагогики XXI века // Педагогика. – 2021. – № 3. – С. 25–33.

#### References

1. Asadullin R.M. Sub'ektnoe razvitiye studentov v usloviyakh tsifrovizatsii obrazovaniya [Subjective development of students in the context of digitalization of education]. *Pedagogika [Pedagogics]*, 2021, no. 3, pp. 5-16. (In Russ.).
2. Bolkhovskoy A.L., Shikhovtsova N.N. Pedagogicheskaya kreativnost': teoreticheskie podkhody i problem realizatsii na praktike [Pedagogical creativity: theoretical approaches and problems of implementation in practice]. *Pedagogika [Pedagogics]*, 2021, no. 9, pp. 95-107. (In Russ.).
3. Ivanov A.V. Razmyshleniya o novoy pedagogike vospitaniya [Reflections on the New Pedagogy of Education]. *Almamater*, 2017, no. 12, pp. 37-43. (In Russ.).
4. Karyakin Yu.V., Polonskaya M.S., Tunda E.A. Ob evolyutsionnom skachke nauchno-obraznogo myshleniya [On the evolutionary leap of scientific-figurative thinking]. *Almamater*, 2017, no. 8, pp. 10-12. (In Russ.).
5. Kolbysheva S.I. Estetiko-khudozhestvennoe obrazovanie kak sotsiokul'turnyy fenomen [Aesthetic and artistic education as a socio-cultural phenomenon]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]*, 2020, no. 2 (23), pp. 6-17. (In Russ.).
6. Lihachyov B.T. *Pedagogika. Kurs lektsiy [Pedagogy. Course of lectures]*. Moscow, Yurayt-M Publ., 2001. 607 p. (In Russ.).
7. Sirotkin L.Yu. Individual'noe normotvorchestvo kak ob'ekt pedagogicheskikh issledovaniy [Individual rulemaking as an object of pedagogical research]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 4, pp. 100-107. (In Russ.).
8. Sitarov V.A. Vospitatel'nye prioritety sovremennoy studencheskoy molodezhi [Educational priorities of modern student youth]. *Almamater*, 2017, no. 7, pp. 12-16. (In Russ.).
9. Sukhomlinskiy V.A. *Izbrannyye pedagogicheskie sochineniya: v 3 t. [Selected pedagogical essays. In 3 vol.]*. Moscow, Pedagogika Publ., 1981, vol. 3. 640 p. (In Russ.).
10. Ulyanova I.V. Paradigmal'naya problematika otechestvennoy pedagogiki XXI veka [Paradigmatic problems of domestic pedagogy of the XXI century]. *Pedagogika [Pedagogics]*, 2021, no. 3, pp. 25-33. (In Russ.).

УДК 379.8

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-210-220

## ОБНОВЛЕНИЕ ИНФРАСТРУКТУРЫ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ И ТИПОЛОГИИ КЛУБНЫХ ФОРМИРОВАНИЙ Г. ОМСКА В 2019–2020 ГОДАХ

*Хилько Николай Федорович*, доктор педагогических наук, доцент, старший научный сотрудник, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, профессор кафедры режиссуры и хореографии, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: fedorovich59@mail.ru

*Горелова Юлия Робертовна*, кандидат исторических наук, доцент, ученый секретарь, сотрудник, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, доцент, Сибирский государственный автомобильно-дорожный университет (г. Омск, РФ). E-mail: gorelovaj@mail.ru

Актуальность поставленной проблемы обновления организационных форм в контексте инфраструктурных изменений в деятельности культурно-досуговых учреждений определяется важностью ее связи с индустрией досуга и разносторонним развитием личности, созданием условий для более полного раскрытия творческих способностей участников клубных формирований. Цель настоящей статьи – раскрыть сущность, содержание и формы деятельности культурно-досуговых учреждений, направленные на совершенствование инфраструктуры культурно-досуговых учреждений и типологии клубных формирований. Привлечен опыт культурно-досуговых учреждений Омской области по организации культурно-досуговой деятельности жителей города. Приведены статистические данные Департамента культуры Администрации города Омска. Используются методы сравнительного и структурного анализа культурно-досуговых учреждений Омска. Выявлены типология клубных учреждений и любительских объединений в составе культурно-досуговых учреждений города, принцип двойного пополнения реальной аудитории клубных формирований, уровни развития и основные классификационные признаки культурно-досуговых учреждений. Обозначены проблемные тенденции и ресурсные точки развития клубных учреждений в городской культурной среде.

**Ключевые слова:** инфраструктура, показатели деятельности культурно-досуговых учреждений, типология клубных формирований, онлайн-участие, цифровизация культуры, профилизация, реорганизация форм, реальная, потенциальная и гибридная формы культурно-досуговых учреждений.

## UPDATING THE INFRASTRUCTURE OF CULTURAL AND LEISURE INSTITUTIONS AND TYPOLOGY OF CLUB FORMATIONS IN OMSK IN 2019–2020

*Khilko Nikolay Fedorovich*, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Sr Researcher, Siberian Branch of Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Professor of Department of Directing and Choreography, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

*Gorelova Yuliya Robertovna*, PhD in History, Associate Professor, Scientific Secretary, Employee, Siberian Branch of Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Associate Professor, Siberian State Automobile and Highway University (Omsk, Russian Federation). E-mail: gorelovaj@mail.ru

The relevance of the problem of updating the infrastructure of organizational forms in the activities changes is determined by connection with the leisure industry. The purpose of this article is to disclose the

essence, content and forms of activity of cultural and leisure institutions. The experience of cultural and leisure institutions of Omsk region in organizing the cultural and leisure activities of the city residents is attracted. The statistics of the Omsk Culture Department are given. The methods of comparative and structural analysis of cultural and leisure institutions of Omsk used a typology of club institutions and amateur associations. The principle of double replenishment of the real audience of club formations, development levels and the main classification characteristics of cultural and leisure institutions have been identified. Problem trends and resource points of development of club institutions in the urban cultural environment are identified.

As a result of the study, the following conclusions were drawn regarding resource points of development.

1. It is necessary to promote everywhere the formation in club foundations of cultural and leisure institutions of a differentiated approach to the creative self-realization of participants,
2. People of different generations should be involved in continuous forms of self-organization.
3. A new trend is the creation of club formations operating based on partial self-reliance.
5. It is important to make greater use of the potential of continuity in secondary vocational education.
6. It is necessary to achieve a decent salary for all team leaders, regardless of their status.
7. The expansion of the types of self-supporting services corresponding to the new trends of the cultural-leisure market is of great importance.
8. It is more active to be involved in the formation of the cultural industry.
9. Develop strategies for finding and updating the regulatory, methodological and technical framework using innovative technologies.

**Keywords:** infrastructure, performance indicators of cultural and leisure institutions, typology of club formations, online participation, digitalization of culture, profiling, reorganization of forms, real, potential and hybrid forms of cultural and leisure institutions.

### Проблема и цель

*Проблема* совершенствования инфраструктуры современных культурно-досуговых учреждений и типологии клубных формирований в реализации творческого потенциала горожан в культурно-досуговых учреждениях является весьма *актуальной*. *Цель настоящей статьи* – раскрыть сущность, содержание и формы деятельности культурно-досуговых учреждений, направленные на совершенствование инфраструктуры культурно-досуговых учреждений и типологии клубных формирований.

Важность исследования обусловлена непосредственной связью индустрии досуга и разно-сторонним развитием личности, необходимостью создания условий для более полного раскрытия творческих способностей участников клубных формирований. Как отмечают современные исследователи (Г. А. Баландина, Е. А. Белецкая, Ю. В. Бовкунова, Н. В. Ефремова, Е. Ф. Черняк, М. В. Черняк, В. Ф. Белов), данная проблема имеет большое значение для развития культуры и общества в целом.

Интеграция технологических компонентов индустрии досуга в культурно-досуговых учреж-

дениях обусловлена *схожестью концептуальных, методологических положений, связанных с трансформацией моделей досуга*. Как отмечает Н. В. Шарковская, «отличительная особенность указанных принципов в том, что они выражают объективные закономерности организации культурного досуга, в том числе обусловленность содержания, форм и методов данного вида досуга уровнем развития современной социально-культурной деятельности и управлением изменениями в ее структуре» [11, с. 114].

Немаловажный аспект исследования – тесная связь культурно-досуговой деятельности с качеством жизни населения, о чем справедливо пишет Н. Г. Панова: «Именно удовлетворение высших потребностей делает человека по-настоящему счастливым, обогащает его внутренний мир, содействует духовному росту и развитию... социально-культурная и досуговая деятельность обладают большими возможностями для оптимизации жизни людей» [7, с. 175].

Активную роль в обеспечении досуга населения и возможностей для его творческого потенциала традиционно занимают такие бюджетные учреждения культуры, как дворцы культуры и

искусств. «Проблема реализации творческого потенциала... в культурно-досуговых учреждениях является весьма актуальной... обусловлена необходимостью всестороннего развития личности, создания условий для более полного раскрытия творческих способностей» посетителей культурно-досуговых учреждений [2, с. 236]. При каждом из них существуют коллективы различной направленности (танцевальные, музыкальные, хореографические и др.), которые активно участвуют в культурной жизни, фестивалях и конкурсах регионального, всероссийского и международного уровней. На пересечении занятий спортом и художественной деятельности с акцентом на проведение массовых мероприятий регионального масштаба работает в Омске культурно-спортивный комплекс имени В. И. Блинова. Деятельность культурных центров, представляющих культуру различных народов и регионов страны, позволяет активно знакомиться жителям региона с близкой по духу культурой.

К числу *современных тенденций* в деятельности культурно-досуговых учреждений Западной Сибири можно отнести их высокую мобильность, внедрение онлайн-технологий, расширение направлений деятельности и соответствующую дифференциацию социально-культурной деятельности, наконец, высокую посещаемость, то есть востребованность культурно-досуговых учреждений. «О высокой востребованности культурно-досуговых учреждений у населения свидетельствует увеличение числа клубных формирований. В Омском регионе, как и в России в целом, наблюдается рост числа культурно-досуговых мероприятий и их посетителей» [4, с. 11].

### Методология

Нами обосновывается сочетание личностно ориентированного и нового инфраструктурно-типологического подходов к изучению деятельности культурно-досуговых учреждений в культурной среде города как многофункционального и многоаспектного феномена. С точки зрения системного анализа инфраструктура клубных формирований и объединений крупных городов в целом и их отдельных локусов в частности представляется как совокупность противостоящих друг другу

организованных и спонтанных организационных форм. В своем исследовании мы опираемся на методологическое положение В. В. Туева о расширении возможностей клуба на фоне суженных возможностей новых социально-культурных условий, о чем он писал еще в 2009 году: «Мы за возрождение коммуникативной структуры клуба: парадоксальная ситуация определяется противоречием между расширением сферы досуга и сужением функциональной роли клуба в ней, развитием новых клубных формирований и отсутствием материальной, моральной и социальной поддержки их деятельности» [9, с. 18].

### Результаты

Активность учреждений культуры статистически обосновывается ростом важнейших показателей их деятельности: 1) количеством культурно-досуговых учреждений, 2) числом клубных формирований, 3) общим количеством участников клубных формирований, 4) процентом посещаемости культурно-досуговых учреждений, 5) средним числом клубных формирований и числом их участников на одно культурно-досуговое учреждение, 6) реальной посещаемостью клубных мероприятий, 7) показателями онлайн-участия в клубных мероприятиях. Динамика этих показателей рассмотрена на основании отчетных документов Департамента культуры г. Омска [5; 6] на протяжении 2019–2021 годов и представлена в табл. 1 (см. Приложение).

Как видно из таблицы 1, количество культурно-досуговых учреждений остается без изменений: меняются их качественные составляющие, инфраструктура. Число клубных формирований также практически мало изменяется (на одну единицу в сторону уменьшения) и остается на достаточно высоком уровне (190). При этом общее количество участников клубных формирований в некоторой степени снизилось с 5500 до 5189 человек: причина, конечно, в эпидемиологической ситуации в городе. Однако процент посещаемости культурно-досуговых учреждений даже несколько возрос (со 109 до 110 %). При этом динамика соотношения совокупного числа участников клубных формирований в расчете на одно культурно-досуговое учреждение и

числа клубных формирований небольшая (с 6,28 до 6,73 человек), что говорит о возрастании востребованности последних. В то же время другое соотношение показателей онлайн-участия и реальной посещаемости клубных мероприятий позволяет судить о некотором повышении онлайн-участия. Объяснением этого является феномен активизации виртуальной инициативности, по мнению Е. Ф. Черняк, М. В. Черняк и В. Ф. Белова, «изоляция способствовала росту популярности онлайн-формата творческих мероприятий благодаря фантазии и творческой смелости сотрудников учреждений культуры» [10, с. 232].

Инфраструктура организационных форм культурно-досуговых учреждений в современном представлении – широкая сеть многопрофильных организаций, выполняющих многообразные функции в соответствии с запросами жителей города и вызовами времени. Кроме того, она характеризуется преобладанием эксклюзивных (специализированных) учреждений, которых в настоящее время насчитывается семь, их специфика определяется направленностью деятельности и дифференцированным отношением к различной клубной аудитории. В этом проявляется ориентация на различные категории посетителей и аудиторию досуга в деятельности культурно-досуговых учреждений г. Омска. Согласно данным отчета Департамента культуры Администрации г. Омска за 2020 год, в городе работает 12 культурно-досуговых учреждений [5].

Учитывая особенности расширенной модернизации современных культурно-досуговых учреждений и цифровизации культуры, нельзя забывать о том, что в настоящее время усиливается тенденция к дифференциации клубных учреждений. В этом смысле права Л. С. Жаркова, утверждающая, что «демократизация общества вызвала к жизни большое число самодеятельных объединений, фондов, союзов, центров, ассоциаций в сфере культуры и искусства, а клуб способен создавать для человека разнообразные условия развития и отдыха, оказывая на него комплексное интеллектуальное и эмоциональное воздействие» [1, с. 27, 28].

Следует иметь в виду, что во взаимодействии возрастного и содержательного профиля досуго-

вой деятельности складывается организационная форма и типология современных культурно-досуговых учреждений (КДУ).

Тип 1 (*высший уровень КДУ*) – *поликультурное массовое КДУ*. Совершенно новым содержанием наполнен модернизированный на современном уровне Областной центр культуры «Сибиряк» г. Омска, включающий в свою деятельность профессиональные и любительские коллективы. Нужно понимать, что любительские объединения наряду с клубными формированиями способны удовлетворению познавательных, коммуникативных и рекреативных потребностей вне какой-либо продуктивной деятельности. Меньшую роль в организационной структуре муниципальных культурно-досуговых учреждений начали играть дворцы искусств. В интегрированном виде идентичная деятельность присуща современному Дворцу культуры и искусств «Красная гвоздика», где интегрируются возможности любительского и профессионально ориентированного воплощения народного художественного творчества.

Тип 2 (*высокий уровень КДУ*) – *традиционное массовое КДУ*. 5 из 8 действующих в регионе культурно-досуговых учреждений сохраняют традиционную организационную форму домов и дворцов культуры, например, Дом культуры имени Свердлова, Дом культуры имени Часницкого, Дворец культуры «Железнодорожник», Дом культуры Кировского района.

Тип 3 (*высокий уровень КДУ*) – *многопрофильное этнокультурное КДУ*. Автономная этнокультурная досуговая деятельность в рамках национально-культурных объединений разворачивается в творческой среде Омского областного Дома дружбы: 63,15 % (48 из 76) коллективов имеют этнокультурную направленность. Особый статус имеет Дворец культуры имени Малунцева, действующий в этнокультурном направлении как Государственный центр народного творчества. Здесь работают 18 коллективов этнокультурного профиля из 26, что составляет 69,2 %. Значит, они в еще более расширенном масштабе представляют этнотворческую деятельность в рамках всего региона. Этим учреждениям присуща этнокультурная направленность.

Тип 4 (*основной уровень КДУ*) – *многопрофильное ветеранское КДУ*. Творчеством ветеранов занимается Омский областной дом ветеранов.

Тип 5 (*основной уровень КДУ*) – *инициативное молодежное КДУ*. На работу с молодежью направлен Дворец культуры студенческой молодежи «Звездный» (ДКСМ). Совершенно новой формой развития и поддержки инициативных творческих проявлений детей и молодежи является деятельность филиала Кировского Дома культуры Центра талантов «Шанс». В его основе лежит реализация советского лозунга разностроннего развития личности.

Тип 6 (*основной уровень КДУ*) – *локальное многопрофильное КДУ*. Интеграцию направлений отдыха, развлечений, спортивного и творческого развития жителей представляет Дворец культуры, спорта и развлечений в поселке Береговой (ДКСР).

Тип 7 (*основной уровень КДУ*) – *многопрофильное семейное КДУ*. Многообразную палитру работы с семьей в самых разнообразных массовых и коллективных формах представляет Дом культуры и семейного творчества «Светоч».

Тип 8 (*основной уровень КДУ*) – *локальное рекреативно-творческое массовое КДУ*. Некоторые учреждения получили расширенную возможность культурной самореализации как культурно-досуговые центры и центры досуга, в которых развивается деятельность не только творческих коллективов, но и любительских объединений. Это, например, такие учреждения, как культурно-досуговый центр «Иртыш» и Дворец культуры «Колос». Выделяется также ряд универсальных КДУ, которые чаще всего встречаются в центрах досуга. Для последних характерно преобладание того или иного профиля, наличие небольшого количества клубных формирований преимущественно художественной направленности.

Близкими по профилю являются два центра досуга: «Современник» и «Меридиан». Нужно отметить, что в 75 % муниципальных культурно-досуговых учреждений (9 из 12) имеют в своем составе ряд любительских объединений и подготовительных групп различной направленности. На наш взгляд, их недооценка является серьезным препятствием расширения клубной аудитории.

Тип 9 (*первичный уровень КДУ*) – *местный клуб*. Это традиционное клубное учреждение (в масштабе городской культурной среды отсут-

ствует, бывшие ранее учреждения реорганизованы).

В отмеченных нами выше культурно-досуговых учреждениях в разных пропорциях действуют клубные формирования и любительские объединения.

Их деятельность в современных условиях обусловлена максимумом возможностей и потенциальных ресурсов самовоплощения личности в условиях свободного времени. Эту мысль можно подтвердить положением В. А. Разумного о том, что сегодня необходима ориентация на «новые возможности, открывающиеся перед клубной деятельностью, оказавшейся сейчас в совершенно иной социально-культурной ситуации, которая исключает недооценку клуба как системы отношений, сотворчества свободных людей» [8, с. 8].

Клубные любительские объединения наряду с клубными формированиями существуют во многом благодаря механизму взаимодействия, как своеобразное подготовительное, первичное звено формирований, и являются мощным ресурсом пополнения последних. Мы согласимся с утверждением В. В. Туева о том, что «клубные объединения... являются чрезвычайно сложным социальным организмом, требующим для своего “рождения” развития и обеспечения не только “одноразовых социально-культурных предпосылок”, но и длительного времени, значительных материальных ресурсов» [9, с. 18].

Нужно сказать, что между ними в современных условиях есть существенное различие, которое заключается в организационной стабильности первых и нестабильности вторых. Кроме того, особую важность представляет ценность самореализации вторых в связи с тем, что здесь личностные факторы выходят на первый план. Это подтверждается обоснованием деятельности клубных объединений, их потребностно-мотивационными установками, как пишет Е. А. Белецкая, Ю. А. Бовкунова и Н. В. Ефремова: «Особенностью клубного объединения является значимость собственной культуры поведения... в клубном сообществе, в рамках которого осуществляется творческая деятельность... исходя из личного интереса и потребностей» [3, с. 139].

В соотношении клубных формирований и любительских объединений налицо обнаруживается действие принципа двойного пополнения реальной аудитории клубных формирований. Часто эту функцию реализации местных инициатив выполняют центры социальных услуг, клубы для детей и молодежи, КТОСы (комитеты территориального общественного самоуправления), общественные организации, творческие союзы. Очевидно, что здесь действует принцип двойного пополнения реальной аудитории клубных формирований (см. Приложение, рис. 1).

Преобладание расширенной досуговой деятельности с наличием клубов по интересам свойственно в основном центрам досуга. Существенное количество такого рода объединений, клубов, участвующих в деятельности коллективов, сосредоточено в 9 культурно-досуговых учреждениях (см. Приложение, табл. 2).

Количество любительских объединений, клубов, участвующих в деятельности коллективов, сосредоточенных в большинстве культурно-досуговых учреждений (1–6-й ранги) г. Омска, колеблется в пределах от 10 до 4. В отдельных учреждениях их по единице. Видимо, проблема здесь в том, что старые формы организации любительских объединений себя изжили, а новые еще не появились, это и составляет проблемную зону их развития.

В состав такого рода объединений входят не только клубы по интересам, но и подготовительные группы, работающие преимущественно на самокупаемых началах. Сюда входят, с одной стороны, *любительские объединения для взрослых*: музыкально-поэтические гостиные, киноклубы, клубы исторической памяти, оздоровительные, клубы ветеранов спорта, искусств и культуры, клубы рукоделия, литературных чтений ораторского искусства, любителей пения, танцев, рыбаков, охотников, различных искусств и др. Проблемной зоной здесь является оторванность этих клубов от молодого поколения, их замкнутость.

В свою очередь, направления досуговой деятельности и хобби-классы, *ориентированные на молодое поколение*, включают в себя: курсы гармонического развития иностранного языка, обучения игре на музыкальных инструментах, курсы фотомоделей, подготовительные группы, кур-

сы начинающих артистов, подготовки к школе, группы сверхобучаемости и детского развития.

Особое место в досуге занимают *массовые клубы этнокультурной направленности* по возрождению традиций, обычаев и языка народов Омской области, творческие объединения, национальные и исторические клубы, театры на родном языке, центры развития национального творчества. Отдельно от других коллективов находятся ансамбли народной песни ветеранов, клубы молодежного общения «Ветеран», клубы коллекционеров, рукодельниц, пропагандистов здорового образа жизни, молодежные клубы типа «Вечерка». Здесь проблематичны интеграция и установление межпоколенных связей.

Большое значение в плане *семейной направленности* работы КДУ занимают клубы Кому за 30, 40, 60 и пр., где собираются люди старшего поколения для продуктивного общения. Особое место в этом ряду у клубов выходного дня семейной и национальной аудитории, которые имеют многофункциональное значение. В этом же направлении работают дискотеки молодежи, просветительские клубы, всевозможные творческие студии и объединения.

Анимационную направленность имеет деятельность ДК имени Свердлова, в котором действуют реабилитационные творческие программы коллективов: «Талисман», «Преодоление», «Стимул», «Аншлаг», «Свободное движение» – для различных категорий участников с ограниченными возможностями.

В составе центров молодежной направленности профильное значение имеет ДКСМ «Звездный», в котором большинство коллективов (84 %) ориентировано на молодежь. Такого рода направленность в меньшем соотношении свойственна также и другим КДУ города (40–45 %).

Итак, типология КДУ напрямую зависит от различных классификационных признаков, таких как традиционность/инновационность, возрастная направленность, профильность, сочетание профессиональной и любительской деятельности, включение/отсутствие клубных объединений и подготовительных групп и градация значимости КДУ (см. Приложение, табл. 3).

Итак, *высший уровень развития* культурно-досуговых учреждений определяется типологией поликультурной массовой формы деятельности,

инновационными подходами, интеграцией различных культур в процессе деятельности. Для него характерна интеграция любительства и профессионализма, полное включение клубных объединений и подготовительных групп и высший уровень культурно-досугового развития.

*Высокий уровень развития* культурно-досуговых учреждений ориентируется на типологию традиционных многопрофильных форм творчества с использованием инноваций, рассчитанных на массовую аудиторию и широкой профилем деятельности. На этом уровне преобладает исключительно любительская деятельность. В дополнительной сфере деятельности эта типология ориентирована на полное включение подготовительных групп в основном на принципе самокупаемости. Это высокий уровень культурно-досугового развития.

*Основной уровень развития культурно-досуговых учреждений* сочетает в себе три типологии: многопрофильную, инициативную и рекреативно-творческую. Здесь широко используются инновации, рассчитанные как на дифференцированную (молодежную или ветеранскую), так и массовую аудиторию. Широкий профиль охвата досугом сочетается с преобладанием, как и на высоком уровне, любительской деятельности. Имеет место полное включение в деятельность подготовительных групп. Этому уровню свойствен основной уровень культурно-досугового развития.

Наконец, *первичный уровень развития культурно-досуговых учреждений* определяется типологией так называемых местных клубов. Здесь востребован исключительно инновационный характер деятельности и выход на массовую аудиторию досуговых мероприятий. Узкая профильность сочетается преимущественно с любительскими формами деятельности. Тем не менее при полном отсутствии любительских объединений здесь реализуется начальный уровень культурно-досугового развития.

### Выводы

Итак, обозначим проблемы развития КДУ и их тенденции.

*Кадровые:* в клубных учреждениях г. Омска наблюдается острая нехватка квалифицированных специалистов, в том числе высшей квалификации (хормейстеров, хореографов, культурных организаторов,

аккомпаниаторов) и отсутствие каких-либо льгот и привилегий у работников культуры.

*Финансовые проблемы:* недостаточность финансирования, несоответствие новым трендам рынка культурно-досуговых услуг.

*Организационные сбои:* слабая включенность в формирование культурной индустрии и создание культурно-образовательных кластеров в регионе, недостаточное привлечение новых участников в клубные формирования.

*Методические:* отсутствие стратегии поиска и обновления нормативной, методической и технической базы, использования инновационных технологий.

*Материальные проблемы:* устаревшее оборудование, реквизит.

*Техническое обеспечение:* недостаточная оснащенность мультимедийной техникой, интерактивными технологиями.

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы относительно ресурсных точек развития:

1. Необходимо повсеместно способствовать выработке в клубных формированиях культурно-досуговых учреждений дифференцированного подхода к творческой самореализации участников.

2. Следует привлекать людей разных поколений к преемственным видам самоорганизации досуга в различных клубных объединениях и формированиях.

3. Необходимо в условиях всевозможных вызовов современности дополнять онлайн-участие расширенным спектром деятельности.

4. Новым трендом является создание клубных формирований, ведущих свою деятельность на основе частичной самокупаемости.

5. Важно шире использовать потенциал преемственности в среднем профессиональном и высшем образовании в сфере культуры и искусства.

6. Необходимо добиваться достойной заработной платы всем руководителям коллективов независимо от их статуса.

7. Большое значение приобретает расширение видов самокупаемых, соответствующих новым трендам рынка культурно-досуговых услуг.

8. Следует активнее включаться в формирование культурной индустрии, всемерно способствовать созданию культурно-образовательных кластеров в регионе, сохранять основную и привлекать новую целевую аудиторию и новых участников в клубные формирования на основе принципа двойного пополнения реальной аудитории клубных формирований.

9. Важно формирование стратегии поиска и обновления нормативной, методической и технической базы, использования инновационных технологий.

10. Необходимо заменять устаревшее оборудование, реквизит, обеспечивать оснащение в достаточной степени мультимедийной техникой, использующей интерактивные технологии.

Перспективность данного исследования в современных условиях проявляется в инновацион-

ном подходе к учету типологических особенностей работы культурно-досуговых учреждений на фоне формирования новых форм любительского творчества. Материалы исследования продуктивны при чтении курса «Теория и история социально-культурной деятельности». Уровень проблемности данного исследования заключается в необходимости развития дискурса в процессе проблемного изложения материала. Выдвинутые положения и выводы целиком соответствуют современным научным концепциям эволюции качественных изменений и показателей культурно-досуговой деятельности в процессе их количественного роста и дифференциации. Следует отметить личный вклад авторов статьи в решение рассматриваемой проблемы, заключающийся в создании инновационной технологии современного клубного движения.

#### Литература

1. Жаркова Л. С. Деятельность учреждений культуры. – М., 2003. – 234 с.
2. Баландина Г. А. Реализация творческого потенциала молодежи в культурно-досуговых учреждениях // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 236–243.
3. Белецкая Е. А., Бовкунова Ю. В., Ефремова Н. В. Социально-культурная деятельность клубных формирований как фактор самореализации подростков в современных условиях // Современные наукоемкие технологии. – 2019. – № 12-1. – С. 139–143.
4. Горелова Ю. Р. Инфраструктура культуры и искусства Омского региона // Экология культуры и ландшафтная инфраструктура – ценностные основания культурной политики региона / Н. М. Генова, Ю. Р. Горелова, Н. Ф. Хилько. – Омск: Литера, 2017. – 250 с.
5. Деятельность муниципальных учреждений культуры и искусства г. Омска в 2020 году // Информационно-аналитический сборник / Администрация г. Омска, Департамент культуры. – Омск, 2021. – Вып. 19.
6. Деятельность муниципальных учреждений культуры и искусства г. Омска в 2019 году // Информационно-аналитический сборник / Администрация г. Омска, Департамент культуры. – Омск, 2020. – Вып. 18.
7. Панова Н. Г. Социально-культурная деятельность как фактор повышения качества жизни населения // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 1 (86). – С. 175–177.
8. Разумный В. А. Клуб и культура общения. – М., 1989. – 91 с.
9. Туев В. В. Клуб в истории культуры. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – 185 с.
10. Черняк Е. Ф., Черняк М. В., Белов В. Ф. Технологические аспекты организации онлайн-мероприятий в учреждениях культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 231–235.
11. Шарковская Н. В. Аксиологическая направленность культуротворческих форм активного досуга современного студенчества // Вестник Московского государственного университета культуры. – 2018. – № 1 (81). – С. 112–118.

#### References

1. Zharkova L.S. *Deyatel'nost uchrezhdeniy kul'tury [Activities of cultural institutions]*. Moscow, 2003. 234 p. (In Russ.).
2. Balandina G.A. *Realizatsiya tvorcheskogo potentsiala molodezhi v kul'turno-dosugovykh uchrezhdeniyakh [Realization of the creative potential of youth in cultural and leisure institutions]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 236-243. (In Russ.).

3. Beletskaya E.A., Bovkunova Yu.V., Efremova N.V. Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost' klubnykh formirovaniy kak faktor samorealizatsii podrostkov v sovremennykh usloviyakh [Socio-cultural activity of club formations as a factor of self-realization of teenagers in modern conditions]. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii [Modern science-intensive technologies]*, 2019, no. 12-1, pp. 139-143. (In Russ.).
4. Gorelova Yu.R. Infrastruktura kul'tury i iskusstva Omskogo regiona [Infrastructure of culture and art of the Omsk region]. *Ekologiya kultury i landshaftnaya infrastruktura – tsennostnye osnovaniya kul'turnoy politiki regiona [Ecology of culture and landscape infrastructure - value bases of the cultural policy of the region]*. N.M. Genova, Yu.R. Gorelova, N.F. Khilko. Omsk, Litera Publ., 2017. 250 p. (In Russ.).
5. Deyatel'nost' munitsipalnykh uchrezhdeniy kul'tury i iskusstva g. Omska v 2020 godu [Activities of municipal institutions of culture and art in Omsk in 2020]. *Informatsionno-analiticheskiy sbornik [Information-analytical collection]*. Omsk, 2021, iss. 19. (In Russ.).
6. Deyatel'nost' munitsipal'nykh uchrezhdeniy kul'tury i iskusstva g. Omska v 2019 godu [Activities of municipal institutions of culture and art in Omsk in 2019]. *Informatsionno-analiticheskiy sbornik [Information-analytical collection]*. Omsk, 2020, iss. 18. (In Russ.).
7. Panova N.G. Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost' kak faktor povysheniya kachestva zhizni naseleniya [Socio-cultural activity as a factor in improving the quality of life of the population]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2021, no. 1 (86), pp. 175-177. (In Russ.).
8. Razumnyy V.A. *Klub i kul'tura obshcheniya [Club and culture of communication]*. Moscow, 1989. 91 p. (In Russ.).
9. Tuev V.V. *Klub v istorii kul'tury [Club in the history of culture]*. Kemerovo, KemGUKI Publ., 2009. 185 p. (In Russ.).
10. Chernyak E.F., Chernyak M.V., Belov V.F. Tekhnologicheskie aspekty organizatsii onlayn-meropriyatiy v uchrezhdeniyakh kul'tury [Technological aspects of organizing online events in cultural institutions]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 231-235. (In Russ.).
11. Sharkovskaya N.V. Aksiologicheskaya napravlennost' kul'turotvorcheskikh form aktivnogo dosuga sovremennogo studentchestva [Axiological orientation of cultural-creative forms of active leisure of modern students]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury [Bulletin of the Moscow State University of Culture]*, 2018, no. 1 (81), pp. 112-118. (In Russ.).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

### Показатели деятельности культурно-досуговых учреждений в 2019–2021 годах

Показатели деятельности культурно-досуговых учреждений	2019	2020
1. Количество культурно-досуговых учреждений	12	12
2. Число клубных формирований	191	190
3. Общее количество участников клубных формирований	5500	5189
4. Процент посещаемости культурно-досуговых учреждений	109	110
5. Совокупное число участников на одно культурно-досуговое учреждение	1200	1280
6. Реальная посещаемость клубных мероприятий	224732	869446
7. Онлайн-участие в клубных мероприятиях	93075	105653

Таблица 2

**Количество любительских объединений, клубов, участвующих в деятельности коллективов, сосредоточенных в культурно-досуговых учреждениях г. Омска**

№ ранга	Культурно-досуговые учреждения	Количество любительских объединений
1	Областной Дом ветеранов	10
2	ДКиСТ «Светоч»	7
3	Областной Дом дружбы	7
4	КДЦ Свердлова	6
5	ДК «Колос»	6
6	ЦД «Современник»	4
7	ГЦНТ ДК имени Малунцева	1
8	ДКиИ «Красная гвардия»	1
9	ДКСМ «Звездный»	1

Таблица 3

**Типология культурно-досуговых учреждений г. Омска**

Основные классификационные признаки	Уровень развития КДУ			
	Высший	Высокий	Основной	Первичный
1. Типология КДУ	Поликультурное массовое КДУ	Традиционное, многопрофильное	Многопрофильное, инициативное, рекреативно-творческое	Местный клуб
2. Традиционность/инновационность	Инновационность	Традиционность и инновационность	Инновационность	Инновационность
3. Возрастная направленность	Массовая	Массовая	Массовая, молодежная, ветеранская аудитория	Массовая
4. Профильность	Поликультурная	Широкая	Широкая	Узкая
5. Сочетание/преобладание профессиональной и любительской деятельности	Интеграция любителей и профессионалов	Преобладание любительской деятельности	Преобладание любительской деятельности	Преобладание любительской деятельности
6. Включение/отсутствии клубных объединений и подготовительных групп	Полное включение клубных объединений и подготовительных групп	Полное включение подготовительных групп	Полное включение подготовительных групп	Отсутствует
7. Градация значимости культурно-досугового развития	Высший уровень культурно-досугового развития	Высокий уровень культурно-досугового развития	Основной уровень культурно-досугового развития	Начальный уровень культурно-досугового развития

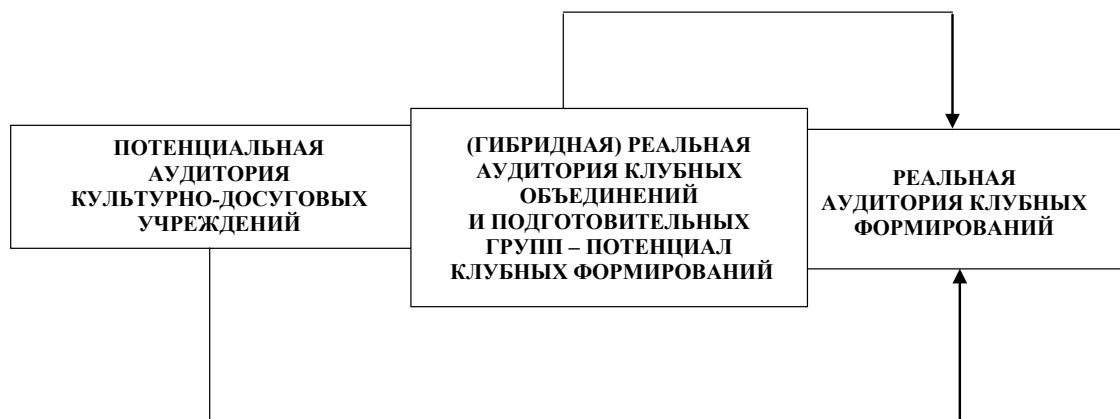


Рисунок 1. Принцип двойного пополнения реальной аудитории клубных формирований

УДК 37.022

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-220-228

## КУЛЬТУРА ОБЩЕНИЯ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА: СТРУКТУРА, СУЩНОСТЬ, СПЕЦИФИКА

*Никитина Екатерина Александровна*, аспирант кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры, преподаватель, Детская школа искусств № 69 (г. Кемерово, РФ). E-mail: akkfea@mail.ru

Актуальность исследований в сфере образования обусловлена национальными приоритетами Российской Федерации. В процессе развития личности немаловажное значение имеет эстетическое образование, в связи с чем увеличивается значимость научных разработок в данной области. Повышение качества образования пропорционально повышению уровня подготовки профессиональных кадров, соответственно, определение профессионально значимых компонентов личности учителя, выявление их структуры нацелены на желаемый результат. В статье рассматривается культура общения педагога, педагога-музыканта. Многообразие исследовательских трактовок, отсутствие единства в интерпретациях дефиниции предопределили необходимость данного исследования. Культура общения педагога представлена в статье как сложноорганизованная система, интегрирующая три аспекта: социальный, личностный и профессиональный. Интеграция каждого из аспектов базируется на совокупности ключевых положений исследовательских позиций. Основанием выделения социального аспекта является социально-детерминируемое развитие человека. Данный аспект включает совокупность ценностей, культурных норм, актуальных для определенного социума. Личностный аспект обоснован с учетом позиции В. В. Соколовой, интегрирует мотивационную составляющую, эмоциональную культуру, культуру мышления, культуру речи. В качестве основания эмоциональной культуры в работе позиционируется эмоциональный интеллект. Профессиональный аспект включает профессионально обусловленную (сочетание профессиональных задатков), профессионально формирующую (образовательный контент, нацеленный на соответствующий результат), профессионально определяющую (спектр профессиональных норм, ценностей) и профессионально результирующую (как итог – профессиональная компетентность) составляющие. Интеграция данных аспектов, с позиции автора, отражает сущность культуры общения педагога. Специфика культуры общения в наибольшей степени проявляется профес-

сиональном аспекте и выражена в единстве формирующего и формируемого. В области музыкального образования исследователями представлены различные концепты – «художественно-коммуникативная культура личности» (С. В. Шишкина), «эмоционально-коммуникативная культура» педагога-музыканта (Я. Т. Жакупова), «музыкально-коммуникативная культура» (М. П. Миронова). Изучение обозначенных позиций имплицировало вывод об актуальности представленной структуры культуры общения педагога для сферы музыкального образования. Специфика музыкального образовательного процесса предполагает дополнение профессионального аспекта, в частности его профессионально обусловленной составляющей.

**Ключевые слова:** культура общения педагога, социальный аспект, личностный аспект, мотивационная составляющая, профессиональный аспект.

## COMMUNICATION CULTURE OF A TEACHER-MUSICIAN: STRUCTURE, ESSENCE, SPECIFICS

*Nikitina Ekaterina Aleksandrovna*, Postgraduate of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture, Instructor, Children's Art School No. 69 (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: akkfea@mail.ru

The relevance of research in the field of education is determined by the national priorities of the Russian Federation. In the process of personal development, aesthetic education is of great importance, and therefore the importance of scientific developments in this field increases. The improvement of the quality of education is proportional to the increase in the level of training of professional personnel, respectively, the definition of professionally significant components of the teacher's personality, the identification of their structure is aimed at the desired result. The article discusses communication culture of a teacher-musician. The variety of research interpretations, the lack of unity in the interpretations of the definition predetermined the need for this study. The teacher's communication culture is presented in the article as a complex system integrating 3 aspects: social, personal and professional. The integration of each of the aspects is based on a set of key provisions of research positions. The basis for the allocation of the social aspect is the socially determined human development. This aspect includes a set of values, cultural norms relevant to a particular society. The personal aspect is justified taking into account the position of V.V. Sokolova, integrates the motivational component, emotional culture, culture of thinking, culture of speech. Emotional intelligence is positioned as the basis of emotional culture at work. The professional aspect includes professionally conditioned (a combination of professional inclinations), professionally forming (educational content aimed at the appropriate result), professionally defining (a range of professional norms, values) and professionally resultant components (as a result – professional competence). The integration of these aspects, from the author's point of view, reflects the essence of the teacher's culture of intercourse.

**Keywords:** communication culture of a teacher-musician, social aspect, personal aspect, motivational component, professional aspect.

Современные тенденции в сфере образования, обусловленные стратегическими национальными приоритетами Российской Федерации, в числе которых «развитие человеческого потенциала, укрепление традиционных российских духовно-нравственных ценностей, культуры и исторической памяти» [10], предполагают особое внимание к личности учителя, поскольку реализация обозначенных приоритетов тесно

взаимосвязана с «квалификацией и эффективностью работы учителя, его активной вовлеченностью в профессиональную деятельность» [10]. Степень значимости педагогического общения, представляющего собой многокомпонентную систему отношений, как ключевой составляющей образовательного процесса, имплицитно рассматривает понятие «культура общения учителя». Данный концепт не в меньшей степени актуален

для эстетического образования, направленного на формирование гармонично развитой личности. Необходимость в высокопрофессиональных кадрах, отвечающих требованиям современной действительности, явилась мотивационной основой к развитию исследовательской мысли в соответствующей области, в частности в контексте музыкального образования. Следует отметить отсутствие однозначности как в формулировке концепта исследователями (в исследованиях, принадлежащих сфере музыкального образования, введены понятия «эмоционально-коммуникативная культура личности» – Я. Т. Жакупова, «музыкально-коммуникативная культура личности» – М. П. Миронова), так и в определении его содержания. В данной связи приобретает значение обоснование концепта с учетом имеющихся разработок по данной проблеме.

Дефиниция «коммуникативная культура личности» заняла прочное место в категориально-понятийном аппарате педагогики относительно недавно – с 80-х годов XX века. Исследовательские позиции в ее отношении различны – имеют место как узкие, так и широкие трактовки. В энциклопедическом словаре «Основы духовной культуры» под редакцией В. С. Безрукова фигурирует следующее определение коммуникативной культуры: «совокупность знаний законов межличностного общения, умений и навыков пользования его средствами в различных жизненных и производственных ситуациях и личностных коммуникативных качеств» (см. [1]). В определении также обозначена ключевая функция коммуникативной культуры (компонента «базовой» культуры личности) – обеспечение гармоничных отношений человека с внешним и внутренним миром. Коммуникативная культура является средством создания внутреннего мира, средством решения проблем. Готовность к жизненному самоопределению, согласно данному источнику, также обусловлена коммуникативной культурой.

Понятие «культура общения» фигурирует в работе Б. Т. Лихачева, в качестве характеристики перечисляющего свойства и качества личности, являющиеся ее основанием: «образованность, духовное богатство, развитое мышление, способность осмысливать явления в различных областях жизни, разнообразие форм, типов, способов общения и его эмоционально-эстетические

модификации: прочную нравственную основу, взаимное доверие субъектов общения; его результаты в виде усвоения истины, стимулирования деятельности, ее четкой организации» [6, с. 193].

Исследователь В. В. Соколова считает, что коммуникативная культура интегрирует предметно-содержательный и субъектно-личностный аспекты. В работах ученого коммуникативная культура представлена как компонент содержания гуманитарного образования (междисциплинарный элемент), интегративный механизм его гуманизации (методологический инструмент управления качеством образования) и результирующий итог осуществления культуuroобразующей функции непрерывного образования (совокупность коммуникативных умений личности обучаемого). Структура коммуникативной культуры, согласно автору, включает три взаимосвязанные составляющие: эмоциональную культуру, культуру мышления и культуру речи, поддерживаемые совокупностью коммуникативных умений [12].

Г. П. Максимова определяет «коммуникативную культуру» как «систему ценностей – регуляторов педагогической деятельности, как концентрированное выражение личности преподавателя, предпосылку, цель, способ, инструмент педагогической деятельности, уровень самореализации в ней, ее результат и критерий оценки, совокупность способов, приемов, органических возможностей эффективной педагогической деятельности» [7, с. 13].

Согласно Л. А. Аухадеевой, «коммуникативная культура учителя» есть сложноорганизованная социальная и индивидуально-личностная система, главным направлением развития которой является гуманистическая направленность, это системообразующий компонент общей и профессиональной культуры личности [3].

Необходимо отметить, что каждая из обозначенных исследовательских позиций представляет существенный интерес. Тем не менее, с нашей точки зрения, объективная интерпретация концепта базируется на органичном синтезе их ключевых положений. Приоритетное отношение к дефиниции «общение» относительно дефиниции «коммуникация» обуславливает преобразование в рамках данного исследования понятия «коммуникативная культура личности» в понятие «культура общения личности».

Мы разделяем с Л. А. Аухадеевой понимание коммуникативной культуры учителя (культуры общения учителя) как сложноорганизованной системы, интегрирующей, на наш взгляд, три аспекта: социальный, личностный и профессиональный.

Выделение социального аспекта обусловлено социально-детерминируемым развитием человека. Данная позиция коррелируется с положениями, обнаруженными А. А. Леонтьевым, М. С. Каганом и другими учеными. Среди исследований, реализованных в области музыкальной педагогики, аналогичную позицию демонстрирует С. В. Шишкина, полагающая, что социальные предпосылки являются одним из составляющих элементов художественно-коммуникативной культуры личности, уровень которой в значительной мере зависит от потребностей общества, социальных требований к данному феномену и условий для его развития в том или ином направлении [14]. Следует обозначить, что социальный аспект также интегрирует совокупность ценностей, культурных норм, актуальных для конкретного социума.

В обосновании личностного аспекта исходной точкой для нас стали разработки В. В. Соколовой. В качестве компонентов личностного аспекта, сообразно позиции исследователя, мы позиционируем эмоциональную культуру, культуру мышления, культуру речи, обозначая в качестве основания эмоциональной культуры эмоциональный интеллект.

Согласно П. Саловею, эмоциональный интеллект интегрирует 5 способностей:

- знание собственных эмоций;
- способность к управлению своим эмоциональным состоянием;
- способность к самомотивации;
- способность к адекватному анализу эмоциональных состояний окружающих;
- способность к поддержанию взаимоотношений с окружающими.

Сама В. В. Соколова рассматривает эмоциональную культуру «как адекватные способы восприятия и реагирования в ситуациях межличностного взаимодействия» [12, с. 15].

В качестве отдельного компонента личностного аспекта мы выделяем мотивационную составляющую. Данное суждение базируется на

позиции А. В. Мудрика, связанной с определенными социальными установками как свойствами личности, обеспечивающими деятельность в области общения. Обосновывая интеграцию мотивационной составляющей как самостоятельной единицы, мы обратились к исследованиям С. Л. Рубинштейна и Д. Н. Узнадзе. В работах С. Л. Рубинштейна дефиниция «мотив» трактуется как опредметившаяся цель потребности, ведущая к появлению деятельности. Потребность есть внутреннее состояние нужды в чем-либо. Наличие потребности и ситуации ее удовлетворения является условием для возникновения установки (Д. Н. Узнадзе). Установка же в сознании человека представлена содержанием, возникшим на базе этой установки [13], и оказывает решающее влияние на сознание. Вышеизложенные позиции, на наш взгляд, обуславливают интеграцию в личностный аспект мотивационной составляющей как самостоятельной (несмотря на наличие способности к самомотивации в числе составляющих эмоционального интеллекта).

Культура мышления в труде В. В. Соколовой представлена «в виде специфических форм познавательной деятельности, направленной на восприятие и порождение текстов, соответствующих замыслу и достоверно отражающих действительность» [12, с. 15]. Интерпретации дефиниции в различных источниках также варьируются – культура мышления представлена как «совокупность формально логических, языковых, содержательно методологических и этнических требований и норм, предъявляемых к интеллектуальной деятельности человека», как «высокий уровень развития познавательных процессов и познавательной деятельности, характеризующийся достоверным восприятием текстов (устных и письменных) в соответствии с замыслом, соблюдением законов построения речевых произведений, владением средствами и формами их предъявления, а также грамотным использованием способов извлечения информации» [2] и т. д. В энциклопедическом словаре педагога «Основы духовной культуры» обозначена важная позиция, созвучная нашему исследованию: «культура мышления есть часть коммуникативной культуры человека, ее интеллектуальная составляющая» (см. [2]).

Значимость речевой культуры в спектре составляющих культуры общения педагога (ком-

муникативной культуры) обоснована многими исследователями. В. В. Соколова трактует понятие как «совокупность свойств речи, адекватных конкретным коммуникативным ситуациям» [12, с. 15]. Применительно к области музыкального образования Н. М. Дресвянникова полагает, что «важным средством вербальной коммуникации в педагогическом процессе является слово, постоянно звучащее в образовательном пространстве. Самостоятельная роль слова (единица речевой деятельности) определяет воспроизводимость его в структуре речи, возможность применения вне речевого потока, наличие немотивированных значений. Коммуникативный потенциал слова в музыкально-педагогической деятельности учителя музыки заключается в построении на его основе таких коммуникативных педагогических приемов, как педагогическое убеждение и педагогическое внушение (суггестия)» [4, с. 27].

Резюмируя, обозначим содержание личностного аспекта:

- мотивационная составляющая;
- эмоциональная культура;
- культура мышления;
- культура речи.

Профессиональный аспект культуры общения педагога предполагает рассмотрение понятия «профессиональная культура». В источниках данная дефиниция представлена как интегративное понятие. В работах исследователей (в частности Р. А. Садыкова, Е. Р. Ярской-Смирновой, В. Н. Ярской), разрабатывающих дефиницию, выявлена взаимосвязь имеющихся определений дефиниции «профессиональная культура» с «овладением нормами профессии, приобретенными знаниями, навыками и умениями», профессиональная культура понимается как «достигнутый уровень мастерства или квалификации, как творчески-созидательное отношение к труду, способность к принятию решений в технологическом и социокультурном аспектах, как нравственное отношение к труду» [11, с. 10]. Специфика профессиональной культуры выражена в наличии ценностно-символической системы в виде норм, ценностей, знаний, символов, связанных с различного рода отношениями представителей конкретного рода занятий, а также в воздействии организационного контекста – формы и статуса организации, стиля управления, разделяемой в организации систе-

мы ценностей, статуса конкретных специалистов в рамках конкретного учреждения [11, с. 8].

Содержание профессионального аспекта культуры общения педагога составляют профессиональные способности, профессионально ориентированные влияния (представляющие собой специфические профессиональные ценности, нормы, приемы, определяющие как содержание деятельности, так и содержание профессиональной подготовки к ней) и профессиональные знания и умения. Последние приобретаются непрерывно – в ходе профессионального обучения и в процессе трудовой деятельности. Выше обозначенные основания позволили нам выделить следующие составляющие профессионального аспекта:

- профессионально обусловленную (сочетание профессиональных задатков);
- профессионально формирующую (образовательный контент, нацеленный на соответствующий результат);
- профессионально определяющую (спектр профессиональных норм, ценностей);
- профессионально результирующую (как итог – профессиональная компетентность).

Специфика культуры общения, на наш взгляд, заключается в единстве формирующего и формируемого. Данное положение отражено в составляющих профессионального аспекта. Рассматривая культуру общения педагога в контексте образовательного процесса, необходимо указать на ее многоплановость: одновременно культура общения является целью, средством и результатом образования. В качестве цели выступает идеальная модель, соответствующая современным тенденциям, запросам социума. Как средство выступает не только совокупность приемов, способов, инструментальных составляющих образовательного процесса, предназначенных к управлению им, но и личность преподавателя, – высокий уровень культуры общения, демонстрируемый наставником, является значимым ориентиром для обучающихся. Результирующей составляющей культуры общения является спектр сформированных свойств и качеств личности обучающегося, находящий проявление в действиях.

Интеграция социального, личностного, профессионального аспектов, с нашей позиции, в наиболее полной мере отражает сущность

культуры общения, в частности культуры общения педагога. Непрерывный процесс присвоения человеческого опыта (В. В. Соколова), парадигма непрерывного образования, а также идея о развитии личности на протяжении жизни подтверждают актуальность представленных аспектов.

Интеграция профессионального аспекта как самостоятельной составляющей культуры общения педагога обуславливает необходимость рассмотрения дефиниции в контексте музыкального образования с учетом его специфики. Соответствующая проблема имеет место в исследованиях С. В. Шишкиной, Я. Т. Жакуповой, М. П. Мировой. Отдельных аспектов проблемы касаются А. В. Моздыков, Г. В. Байбикова.

В числе первых авторов-разработчиков дефиниции в рамках музыкального образования необходимо назвать С. В. Шишкину. Исследователь ввел понятие «художественно-коммуникативная культура личности», трактуемое как интегративное качество. Согласно автору, составляющими художественно-коммуникативной культуры личности являются семь элементов: потребность в художественно-личностном постижении музыки, социальные предпосылки, художественно-коммуникативные свойства личности (эмоциональность, экспрессивность) и художественно-коммуникативные способности (музыкальность, общительность, художественный вкус, чувство формы, импровизационность, а также соответствующие им психические процессы – восприятие, образное и креативное мышление и т. п.), знания в сфере искусства и общения, ориентация в информационном потоке, творческая деятельность личности и профессионализм в общении с искусством, а посредством искусства – с детьми [14, с. 33–34]. Основываясь на разработках Л. Г. Арчажниковой, исследователь выявляет структуру профессионально-коммуникативных качеств личности учителя музыки. В перечень элементов входят: профессионально-коммуникативная направленность, общительность, интеллектуальная активность, эмоциональность, экспрессивность, музыкальность, коммуникативно-творческая активность. Реализация музыкально-педагогического общения, согласно С. В. Шишкиной, обусловлена данными составляющими.

Несколько иной взгляд на проблему прослеживается в работе Я. Т. Жакуповой, предста-

вившей дефиницию «эмоционально-коммуникативная культура» (ЭКК) педагога-музыканта. В качестве особенностей последней исследователем обозначены: аксиологическая составляющая (наличие ценностного отношения к профессиональной деятельности), личностно-структурное основание (наличие развитой эмпатийности и эмоциональной устойчивости личности педагога-музыканта), принадлежность (ЭКК как составляющая профессиональной культуры педагога-музыканта), структура (ЭКК включает мотивационный, когнитивный и поведенческий компоненты), специфика функционирования (протекает осознанно, под контролем рефлексии), специфика средств выражения (спектр вербальных и невербальных средств, применяемых адекватно ситуации). В структуру ЭКК Я. Т. Жакупова включает мотивационный компонент, являющийся основанием, «благодаря которому приводится в действие весь механизм эмоционально-коммуникативной культуры, поскольку без ценностно-смыслового отношения к профессии поведение педагога будет обманчивым» [5, с. 28], когнитивный компонент, представляющий собой «систему научных психологических знаний (фактов, закономерностей, механизмов, представлений, понятий и др.) в сфере психической деятельности, общения, поведения людей; систему адекватных представлений о своем психическом мире и личностно-индивидуальных качествах музыканта-педагога; представления о сущности психологических механизмов творческого процесса, знания психологических основ музыкального образования» [5, с. 32], а также рефлексивные возможности педагога и поведенческий компонент – комплекс «художественно-коммуникативных умений и способностей педагога-музыканта, к которым относятся: развитый речевой слух, адекватная невербальная экспрессия, высокая эмпатийность и эмоциональная устойчивость личности» [5, с. 41].

Концепт «музыкально-коммуникативная культура» фигурирует в работах М. П. Мировой. Ученый определяет понятие как «интегральное качество личности (совокупность мотивов, знаний, умений, способностей, компетенций), проявляющееся в общей способности и готовности к организации музыкально-культурного общения и взаимодействия, в процессе

которого происходит систематическое распространение и передача информации о ценностях музыкальной культуры», «особый тип культуры информационного общества, включающей культуру восприятия и передачи художественно-эстетической информации» [8]. В качестве составляющих музыкально-коммуникативной культуры педагога-музыканта исследователем указаны следующие компоненты: мотивационно-ценностный (широкая направленность активности личности в области музыки, создающая предпосылку к восприятию музыкальных ценностей), когнитивно-информационный (совокупность характеристик, формирующихся в процессе познавательного опыта личности, включающая способность адекватного восприятия музыкально-художественной информации, оценку и самооценку когнитивного диапазона, знание культурно-обусловленных исторических норм музыкальной коммуникации) и профессионально-деятельностный, для характеристики которого, по мнению ученого, одним из главных вопросов становится структуризация и классификация музыкально-коммуникативных умений (компетенций) [8].

Анализ обозначенных исследовательских подходов (С. В. Шишкина, Я. Т. Жакупова, М. П. Миронова), а также разработок А. В. Моздыкова и Г. В. Байбиковой, касающихся отдельных аспектов проблемы, позволил нам сделать вывод об актуальности предложенной нами структуры культуры общения педагога в сфере музыкального образования. Однако специфика данной

области требует уточнения некоторых аспектов, в частности профессионального аспекта культуры общения педагога.

Напомним, данный аспект интегрирует профессионально обусловленную, профессионально формирующую, профессионально определяющую и профессионально результирующую составляющие. Исходя из специфики музыкального образовательного процесса, в профессионально обусловленную составляющую необходимо включить музыкальные способности: художественное мышление, постижение музыкального языка и владение музыкальной речью, основанные на синтезе интонационного, ритмического, звуковысотного, архитектурного слуха и музыкальной продуктивности.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что концепт «культура общения педагога-музыканта» предполагает дальнейшую активную разработку. Выявление свойств личности педагога-музыканта, обеспечивающих оптимальное функционирование музыкально-педагогического общения, одна из приоритетных задач ученых, реализующих исследования в области музыкального образования. Данные исследования обусловлены как текущим состоянием эстетического образования, так и требованиями социума. Подробное изучение культуры общения педагога-музыканта, определение и структурирование ее составляющих нацелены на развитие образования посредством повышения качества кадров, подготовка которых осуществляется непрерывно.

#### Литература

1. Академик [Электронный ресурс]. – URL: [https://spiritual\\_culture.academic.ru/1059/Коммуникативная\\_культура](https://spiritual_culture.academic.ru/1059/Коммуникативная_культура) (дата обращения: 20.04.2022).
2. Академик [Электронный ресурс]. – URL: [https://psychology.academic.ru/3655/культура\\_мышления](https://psychology.academic.ru/3655/культура_мышления) (дата обращения: 20.04.2022).
3. Аухадеева Л. А. Коммуникативная культура педагога как фактор повышения качества образования [Электронный ресурс] // Филология и культура. – 2012. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnaya-kultura-pedagoga-kak-faktor-povysheniya-kachestva-obrazovaniya> (дата обращения: 15.04.2022).
4. Дресвянникова Н. М. Формирование коммуникативной готовности учителя музыки к педагогической деятельности: дис. ... канд. пед. наук. – Воронеж, 2008. – 201 с.
5. Жакупова Я. Т. Психолого-педагогические условия формирования эмоционально-коммуникативной культуры педагогов-музыкантов в колледже: дис. ... канд. психол. наук. – Челябинск, 2009. – 250 с.
6. Лихачев Б. Т. Педагогика. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Прометей: Юрайт, 1998. – 462 с.
7. Максимова Г. П. Коммуникативная культура преподавателя и ее развитие в профессиональной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Ростов н/Д., 2000. – 23 с.
8. Миронова М. П. Формирование музыкально-коммуникативной культуры педагога-музыканта на основе компетентностного подхода [Электронный ресурс] // Человек и образование. – 2012. – № 3. – URL: <https://>

- cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-muzykalno-kommunikativnoy-kultury-pedagoga-muzykanta-na-osnove-kompetentnostnogo-podhoda (дата обращения: 15.04.2022).
9. Моздыков А. В. Общение как инструмент взаимодействия педагога и учащегося в музыкально-педагогическом колледже: дис. ... канд. пед. наук. – М., 2001. – 151 с.
  10. Постановление Правительства РФ от 26.12.2017 № 1642 (ред. от 20.05.2022) «Об утверждении государственной программы Российской Федерации “Развитие образования”» [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_286474/cf742885e783e08d9387d7364e34f26f87ec138f](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_286474/cf742885e783e08d9387d7364e34f26f87ec138f) (дата обращения: 17.04.2022).
  11. Профессиональная культура: опыт социологической рефлексии / Р. Н. Абрамов и др.; под ред. Е. Ярской-Смирновой. – М.: Вариант, 2014. – 148 с.
  12. Соколова В. В. Общепедагогические основы формирования коммуникативной культуры в системе непрерывного образования: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – Чебоксары, 1999. – 41 с.
  13. Узнадзе Д. Н. Общее учение об установке [Электронный ресурс] // Хрестоматия по психологии. – URL: <http://www.persev.ru/book/dn-uznadze-obshchee-uchenie-ob-ustanovke> (дата обращения: 17.04.2022).
  14. Шишкина С. В. Формирование профессионально-коммуникативных качеств личности будущего учителя музыки: дис. ... канд. пед. наук. – Саранск, 2001. – 179 с.

#### References

1. *Akademik [Academician]*. (In Russ.). Available at: [https://spiritual\\_culture.academic.ru/1059/Kommunikativnaya\\_kul'tura](https://spiritual_culture.academic.ru/1059/Kommunikativnaya_kul'tura) (accessed 20.04.2022).
2. *Akademik [Academician]*. (In Russ.). Available at: [https://psychology.academic.ru/3655/kul'tura\\_myshleniya](https://psychology.academic.ru/3655/kul'tura_myshleniya) (accessed 20.04.2022).
3. Aukhadееva L.A. Kommunikativnaya kul'tura pedagoga kak faktor povysheniya kachestva obrazovaniya [Communicative culture of a teacher as a factor of improving the quality of education]. *Filologiya i kul'tura [Philology and Culture]*, 2012, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnaya-kultura-pedagoga-kak-faktor-povysheniya-kachestva-obrazovaniya> (accessed 15.04.2022).
4. Dresvyannikova N.M. *Formirovanie kommunikativnoy gotovnosti uchitelya muzyki k pedagogicheskoy deyatel'nosti: dis. ... kand. ped. nauk [Formation of a music teacher's communicative readiness for pedagogical activity. Diss. PhD in Pedagogy]*. Voronezh, 2008. 201 p. (In Russ.).
5. Zhakupova Ya.T. *Psikhologo-pedagogicheskie usloviya formirovaniya emotsional'no-kommunikativnoy kul'tury pedagogov-muzykantov v kolledzhe: dis. ... kand. psikhol. nauk [Psychological and pedagogical conditions for the formation of emotional and communicative culture of musical teachers in college. Diss. PhD in Psychology]*. Chelyabinsk, 2009. 250 p. (In Russ.).
6. Likhachev B.T. *Pedagogika [Pedagogy]*. Moscow, Prometej, Yurayt Publ., 1998. 462 p. (In Russ.).
7. Maksimova G.P. *Kommunikativnaya kul'tura prepodavatelya i ee razvitie v professional'noy deyatel'nosti: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Teacher's communicative culture and its development in professional activity. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy]*. Rostov-na-Donu, 2000. 23 p. (In Russ.).
8. Mironova M.P. Formirovanie muzykal'no-kommunikativnoy kul'tury pedagoga-muzykanta na osnove kompetentnostnogo podkhoda [Formation of musical and communicative culture of a teacher-musician on the basis of a competence-based approach]. *Chelovek i obrazovanie [Man and education]*, 2012, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-muzykalno-kommunikativnoy-kultury-pedagoga-muzykanta-na-osnove-kompetentnostnogo-podhoda> (accessed 15.04.2022).
9. Mozdykov A.V. *Obshchenie kak instrument vzaimodeystviya pedagoga i uchashchegosya v muzykal'no-pedagogicheskom kolledzhe dis. ... kand. ped. nauk [Communication as a tool of interaction between a teacher and a student in a music pedagogical college. Diss. PhD in Pedagogy]*. Moscow, 2001. 151 p. (In Russ.).
10. *Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 26.12.2017 № 1642 (red. ot 20.05.2022) «Ob utverzhdenii gosudarstvennoy programmy Rossiyskoy Federatsii «"Razvitie obrazovaniya"» [Resolution of the Government of the Russian Federation of 26.12.2017 No. 1642 (ed. of 20.05.2022) "On approval of the state program of the Russian Federation "Development of education"]*. (In Russ.). Available at: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_286474/cf742885e783e08d9387d7364e34f26f87ec138f](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_286474/cf742885e783e08d9387d7364e34f26f87ec138f) (accessed 17.04.2022).
11. Abramov R.N., etc. *Professional'naya kul'tura: opyt sotsiologicheskoy refleksii [Professional culture: the experience of sociological reflection]*. Ed. E. Yarskaya-Smirnova. Moscow, Variant Publ., 2014. 148 p. (In Russ.).
12. Sokolova V.V. *Obshchepedagogicheskie osnovy formirovaniya kommunikativnoy kul'tury v sisteme nepreryvnogo obrazovaniya: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk [General pedagogical foundations of the formation of communicative*

- culture in the system of continuing education. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy].* Cheboksary, 1999. 41 p. (In Russ.).
13. Uznadze D.N. *Obshchee uchenie ob ustanovke [The general doctrine of the installation]. Khrestomatiya po psikhologii [Textbook on psychology].* (In Russ.). Available at: <http://www.persev.ru/book/dn-uznadze-obshchee-uchenie-ob-ustanovke> (accessed 17.04.2022).
  14. 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 a future music teacher: Diss. PhD in Pedagogy].* Saransk, 2001. 179 p. (In Russ.).

УДК 37.017.4

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-228-234

## ПЕДАГОГИКА ВОЛОНТЕРСТВА КАК СИСТЕМА НАУЧНОГО ЗНАНИЯ И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ПРАКТИКИ

**Васильковская Маргарита Ивановна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [margo197411@rambler.ru](mailto:margo197411@rambler.ru)

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

В статье раскрываются основные теоретические подходы в исследованиях социально-культурного феномена волонтерства, изучении структуры данного социально-культурного феномена, его сущностных феноменологических характеристик, общественных функций и социально-культурных технологий, составивших базу теории и практики педагогики волонтерства как педагогически организованного и управляемого процесса сопровождения волонтерской деятельности.

При этом акцентируется внимание на том, что педагогика волонтерства является составной частью общей педагогики и направлением профессиональной социально-культурной деятельности. Утверждается, что профессиональный педагогический менеджмент социально-культурной практики волонтерства основывается на средствах, формах и методах, направленных на привлечение, повышение мотивации, социальной активности, профессионального и личностного роста волонтера, с опорой на принципы свободного выбора видов и форм современного волонтерства, использования его потенциала в гражданско-патриотическом воспитании и в развитии социальной активности личности; принятие волонтерами культурно-нравственных ориентиров в деятельности на благо общества.

Педагогика волонтерства в своих исследовательских перспективах имеет все основания для дальнейшего изучения данного направления гуманитарного научного знания, разработки педагогических форм, средств, методов с целью привлечения молодежи к волонтерской деятельности в социально-культурной сфере, а также для проектирования содержания профессиональной подготовки обучающихся в системе высшего профессионального образования.

В качестве профессионально-педагогической технологии в социально-культурной теории и практике волонтерства (педагогике волонтерства) авторы определяют социально-культурное проектирование, которое обеспечивают целенаправленность, планомерность и последовательность действий по организации работы, направленной на достижение запланированных и ожидаемых результатов.

Авторами представлены основные аспекты содержания многолетних научных дискуссий, а также практического опыта осуществления социально-культурных проектов, просветительских акций, способствовавших разработке и утверждению педагогики волонтерства как области социально-педагоги-

ческого знания, соединяющей междисциплинарные теоретико-методологические основы социального феномена «волонтерство» с педагогической технологией социально-культурного проектирования.

**Ключевые слова:** педагогика волонтерства, социально-культурная деятельность, социально-культурная практика, волонтерство.

## VOLUNTEERING AS A SOCIAL AND CULTURAL PHENOMENON OF MODERNITY

*Vasilkovskaya Margarita Ivanovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Socio-cultural Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: margo197411@rambler.ru

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

The article reveals the main theoretical approaches in the research of the socio-cultural phenomenon of volunteering, the study of the structure of this socio-cultural phenomenon, its essential phenomenological characteristics, social functions and socio-cultural technologies that formed the basis of the theory and practice of volunteering pedagogy.

At the same time, attention is focused on the fact that the pedagogy of volunteering is an integral part of the general pedagogy and the direction of professional socio-cultural activities. It is argued that professional pedagogical management of socio-cultural practice of volunteering is based on means, forms and methods aimed at attracting, increasing the motivation, social activity, professional and personal growth of the volunteer's personality, based on the principles of free choice of types and forms of modern volunteering, using its potential in civic and patriotic education.

The pedagogy of volunteerism in its research prospects has every reason to further study this area of humanitarian scientific knowledge, develop pedagogical forms, tools, methods in order to attract young people to volunteer activities in the socio-cultural sphere, as well as prospects in designing the content of vocational training of students in the system of higher professional education.

The authors present the main aspects of the content of long-term scientific discussions, as well as practical experience in the implementation of socio-cultural projects, educational campaigns that contributed to the development and approval of the pedagogy of volunteerism as a field of socio-pedagogical knowledge that combines the interdisciplinary theoretical and methodological foundations of the social phenomenon *volunteering* with the pedagogical technology of socio-cultural design.

**Keywords:** pedagogy of volunteering, socio-cultural activity, socio-cultural practice, volunteering.

Волонтерство в современной России является весьма значимым социальным феноменом, непосредственно обеспечивающим достижение цели прорывного развития Российской Федерации. Так, в Указе Президента РФ В. В. Путина «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года» важнейшим показателем достижения национальной цели для самореализации и развития талантов определен такой показатель, как «увеличение доли граждан, занимающихся волонтерской (добровольческой) деятельностью или вовлеченных в деятельность

волонтерских (добровольческих) организаций, до 15 процентов» [7].

В Концепции развития добровольчества (волонтерства) в Российской Федерации до 2025 года в качестве стратегических ориентиров сферы оказания социальных услуг и эффективного решения социальных задач выдвинуты такие направления в области волонтерской деятельности, как:

– содействие развитию различных направлений волонтерства, а также распространению волонтерской деятельности (граждан и организаций);

– развитие молодежного волонтерства, в том числе создание условий для деятельности молодежных общественных объединений и некоммерческих организаций [4].

Отметим, что в настоящее время стиль жизни, установки и поведение современного поколения, которое живет в эпоху консьюмеризма, потребления, по терминологии Эриха Фромма, характеризуются тезисом «иметь, а не быть». То есть в современном обществе ярко выраженным мотивом поведения и взаимоотношений людей являются материальная выгода и потребительские ценности. Но в то же время в качестве гуманитарного общественного баланса активно развивается добровольческий труд, основанный на бескорыстном служении обществу, альтруистических мотивах как важнейших проявлениях и показателях высокоразвитого гражданского общества, общества «быть» (Э. Фромм) [8]. Именно на бескорыстной мотивации базируется социокультурный феномен волонтерства. А активное участие в волонтерском движении – важнейший показатель такого качества личностного развития, как социальная ответственность и жизненная стратегия «отдавать».

Но, несмотря на то что на протяжении истории постоянно меняются как общественные, так и личные ценности личности, все же существуют незыблемые общечеловеческие ценности, к которым как раз относится добровольный, бескорыстный труд, являющийся актуальным для всех народов и во все времена. При этом отметим, что волонтеры современной России «многозадачны» и принимают активное участие в различных направлениях волонтерства, в том числе в борьбе с лесными пожарами, в оказании помощи пожилым и людям с ограниченными возможностями, в поисках пропавших людей др. Потенциальные возможности волонтерства в России были продемонстрированы и в кризисных ситуациях последних лет (общероссийские проекты «Доброфорум», «#МыВместе» и др.) [2].

На протяжении нескольких десятилетий на исследовании феноменов добровольчества и волонтерства сосредоточен достаточно широкий круг специалистов различных сфер научного знания: исторического, психологического, социологического, правового. Также исследования осуществляются в областях социальной педагогики, социальной работы, социального менеджмен-

та и социальной психологии. Научный интерес к этому социальному феномену оправдан, поскольку в его устойчивых общественных проявлениях и характеристиках отражены базовые скрепы развитого гражданского общества – товарищество, солидарность, общественность, милосердие, справедливость и др. [5, с. 3–5].

Следует отметить актуальность вопросов теории и практики педагогики волонтерства как педагогически организованного и управляемого процесса сопровождения волонтерской деятельности, основных теоретических подходов в исследованиях социально-культурного феномена волонтерства, изучении структуры данного социально-культурного феномена, его сущностных феноменологических характеристик, общественных функций и социально-культурных технологий волонтерской деятельности.

Организационной формой волонтерской (добровольческой) деятельности выступают некоммерческие организации – волонтерские объединения. Волонтерские объединения как устойчивые сообщества создаются, как правило, на основе личной добровольной инициативы для осуществления совместной деятельности по оказанию помощи кому-либо, также для решения социальных, экологических или иных общественных проблем. При этом следует отметить, что педагогика волонтерства в стратегии личностного развития ориентирована на формирование у участников добровольческих объединений общечеловеческих идеалов и свойственных человеческой природе потребностей в общении, взаимопомощи и бескорыстных дружеских отношениях, в труде и творчестве на благо общества, любви и гармонии. А социально-культурная практика волонтерских объединений – наиболее благоприятная общественная среда включения в систему проблемных взаимодействий «человек – человек», в процессе которых всем участникам обеспечивается усвоение позитивных социально ориентированных контекстов жизни [1, с. 234–236].

В настоящее время в отечественной и зарубежной научной мысли накоплен достаточный теоретический и эмпирический опыт изучения волонтерской (добровольческой) деятельности. Этот опыт позволяет выявить и научно обосновать сущностные и устойчивые характеристики этого социального феномена современности, оха-

рактизовать существующие на сегодняшний день волонтерские объединения и их участников, вовлеченных в добровольческую деятельность, виды и направления добровольческой деятельности, педагогическое управление социально-культурными практиками волонтерских объединений.

С этой точки зрения интересен опыт молодых исследователей и инноваторов, представляющих ведущие образовательные организации высшего образования в сфере культуры и искусства Сибири, учреждения культуры Сибири, осуществляющие волонтерскую деятельность. Материалы этого опыта сопровождаются волонтерской деятельностью, представленные в монографии «Педагогика волонтерства: феноменология и социально-культурная практика», являются обобщением теоретического знания в области современной педагогики волонтерства, отражают содержание многолетних научных дискуссий, а также практического опыта авторов при осуществлении социально-культурных проектов, просветительских акций, способствовавших разработке и утверждению педагогики волонтерства как области социально-педагогического знания, соединяющей междисциплинарные теоретико-методологические основы социального феномена «волонтерство» с педагогической технологией социально-культурного проектирования [5].

То есть существующий опыт научных исследований позволяет заложить междисциплинарные основы нового гуманитарного научного знания – педагогической теории и социальной практики волонтерской (добровольческой) деятельности – *педагогики волонтерства*.

Так, например, как социальный феномен и уникальное явление развитого гражданского общества волонтерство в научных исследованиях чаще всего рассматривается как добровольческий труд, просоциальное поведение или социально мотивированный досуг, инициативное участие и вовлеченность населения в деятельность третьего некоммерческого сектора экономики. В этом случае устойчивыми характеристиками социального феномена «волонтерство» выступают: *социальная солидарность, добровольность, безвозмездность и социальная значимость*. Как просоциальное поведение с устойчивыми феноменологическими характеристиками волонтер-

ская (добровольческая) деятельность содержит значительный общественный воспитательный потенциал: она сохраняет и транслирует позитивные человеческие ценности, в ней формируются и проявляются социально важные качества – *инициативность, ответственность, дисциплинированность, активность, неравнодушие, отзывчивость и эмпатия*, что служит процессу социализации личности [5, с. 7–23].

Волонтерская деятельность позволяет совместить удовлетворение своих личных потребностей и потребностей общества, а общественная значимость волонтерской (добровольческой) деятельности связана с возможностью для социально активных граждан получить определенные жизненные навыки, найти поддержку и ощутить свою востребованность в обществе, реализовать свой потенциал, сформировать здоровый и эффективный жизненный стиль.

Как направление гуманитарного научного знания и социально-культурной практики педагогика волонтерства является составной частью общей педагогики и направлением профессиональной социально-культурной деятельности [5, с. 40–45].

Профессиональный педагогический менеджмент социально-культурной практики волонтерства основывается на средствах, формах и методах, стимулирующих граждан и содействующих их вовлечению в волонтерскую (добровольческую) деятельность (от индивидуальной беседы и консультации до участия в проведении олимпиад и фестивальных проектов), повышению мотивации и удовлетворенности их такой инициативной деятельностью, профессиональному и личностному росту, повышению социальной активности. Представленная деятельность осуществляется с опорой на принципы:

- свободного выбора форм и видов волонтерской (добровольческой) деятельности;
- использования потенциальных возможностей волонтерской деятельности в реализации программ гражданско-патриотического воспитания, в том числе – повышения социальной активности личности;
- осознания участниками волонтерского движения социальных и нравственных основ волонтерской (добровольческой) деятельности на благо общества.

Педагогика волонтерства в своих исследовательских перспективах имеет все основания для дальнейшего изучения данного направления гуманитарного научного знания, разработки педагогических форм, средств, методов с целью привлечения молодежи к волонтерской деятельности в социально-культурной сфере, для проектирования содержания профессиональной подготовки обучающихся в системе высшего профессионального образования.

Здесь следует подчеркнуть, что важная роль в педагогически организованной и социально направленной волонтерской (добровольческой) деятельности принадлежит специалистам социально-культурной деятельности, работающим в социально-культурной сфере. Более того, общественная жизнь России конца XX – начала XXI века характеризуется не только широким развитием волонтерской (добровольческой) деятельности, но и возникновением педагогически направляемых волонтерских центров – социокультурных институтов, обеспечивающих реализацию гражданских инициатив и созидательной активности людей. Именно институциональный подход к волонтерству (добровольчеству) позволяет высказать предположение о развитии в Российской Федерации *культуры добровольчества* [3].

Традиционно волонтерское движение представлено инициативной добровольческой деятельностью на благо других людей, государства: социальной помощью людям, находящимся в трудной жизненной ситуации; решением экологических проблем; информационно-просветительскими проектами по охране здоровья и пропаганде здорового образа жизни; поисково-спасательными операциями; сопровождением больших спортивных мероприятий, а также движением *культурного волонтерства* (например «Волонтеры культуры»), связанным с безвозмездной помощью в подготовке и организации различных культурных и социально-культурных практик.

Главными ориентирами добровольческого движения «Волонтеры культуры» являются:

- формирование сообщества волонтеров, задействованных в добровольческой деятельности в сфере культуры и реализации культурных инициатив;

- обеспечение методологической, информационной, ресурсной поддержки творческой

и просветительской деятельности, в том числе в сфере сохранения культурного наследия народов Российской Федерации;

- популяризация добровольческого движения в сфере культуры путем организации форумов и практических сессий [1, с. 234–235].

В этом случае профессиональная подготовка студентов для осуществления волонтерской деятельности, которая формирует соответствующие *профессиональные компетенции* в образовательном процессе, важные *социально-профессиональные качества и способности*, способствующие в дальнейшем профессиональной идентификации выпускников и устройству их профессиональной карьеры, должна стать частью образовательного процесса в вузах культуры Российской Федерации, а может быть – и самостоятельным направлением профессиональной деятельности в волонтерских центрах учреждений культуры – *менеджмент волонтерского (добровольческого) движения*.

*Менеджер волонтерского движения* – это организатор, освоивший базовый курс по теоретическим основам управленческой деятельности, основными общими функциями которой являются целеполагание, планирование, принятие решения, организация, мотивация, контроль.

В качестве дополнительных форм *профессионально-личностной подготовки и обучения волонтеров* с применением интерактивных технологий к учебному процессу могут выступать: тренинги для волонтеров, курсы волонтеров (языковые, по компетенциям), круглые столы с мозговым штурмом участников волонтерских объединений, международные стажировки, международные/ всероссийские/региональные/городские форумы. Все это способствует повышению их квалификации, профессиональному и личностному росту, приобретению универсальных компетенций (*soft skills*): коммуникабельности, умения работать в команде, креативности, пунктуальности, уравновешенности [3, с. 41–59].

В качестве профессионально-педагогической технологии в социально-культурной теории и практике волонтерства (педагогике волонтерства) следует определить *социально-культурное проектирование*.

Проектные технологии используются в сфере добровольческой практики для оптимизации социальных процессов, помогают волонтеру ми-

минимизировать элементы случайности, хаотичности и бессистемности в своей деятельности, *обеспечивают целенаправленность, планомерность и последовательность действий по организации работы*, направленной на достижение запланированных и ожидаемых результатов.

В целом, применительно к социально-культурной практике волонтерства (добровольчества) технологический подход необходимо рассматривать как *системную интеграцию междисциплинарного научного знания и областей профессиональной педагогической практики в единый культуротворческий процесс деятельности человека в социуме на благо других*. А в результате – динамичное развитие добровольческих социально-культурных практик и консолидация ресурсов.

В Российской Федерации активно развиваются интерес к добровольческому труду и вовлеченность в социально-культурные практики волонтерства со стороны людей возраста 55+. Сегодня так называемые «серебряные» волонтеры, укрепляя и развивая преемственные межпоколенческие связи, представляют собой действенную общественную силу для решения различных проблем общесоциальных задач, с которыми сталкивается старшее поколение и наше общество. А среди главных задач «серебряного волонтерства» в гражданском обществе – улучшение качества жизни старшего поколения. В Российской Федерации набирает силу «серебряное волонтерство» (Общественное движение «#ДОБРОСЕРЕБРО», Общественные организации «Мосволонтер», «Волонтеры 55+» и др.) – пожилые люди, участвующие в добровольческой деятельности (сегодня – это около 28 % населения РФ).

Мотивом «серебряных» участников добровольческой деятельности служит потребность в содержательной жизнедеятельности [6]. Научного осмысления в этом исследовательском направлении требуют вопросы ресоциализации пожилых людей, их активного участия в социальных изменениях, применения богатого житейского и профессионального опыта в реализации тех или иных социальных проектов и инициатив и т. д. В этом случае педагогика волонтерства должна иметь научно обоснованные и практически подкрепленные ответы на уровне социальных технологий обеспечения преемственности поколений: позитивных социальных традиций, общественно-го опыта, ценностей.

Высказанная выше мысль об институализации волонтерства и предположение о развитии в Российской Федерации культуры добровольчества, волонтерства связаны, в первую очередь, с активным распространением и развитием социально-культурных практик, направленных на создание, развитие и передачу культурных ценностей. При этом включение волонтеров в социально-культурные практики, прежде всего, оказывает существенное влияние на формирование уникальной системы ценностей, норм и смыслов института волонтерства. А накопленный багаж практического опыта и навыков организации различных социально-культурных практик позволяет волонтерам выступать инициаторами (идейными вдохновителями) различных волонтерских проектов, то есть обеспечивать дальнейшую динамику волонтерства и добровольчества в социуме и, соответственно, преемственность культуры добровольчества в российском обществе.

#### Литература

1. Васильковская М. И., Пономарев В. Д. Волонтерство как социально-культурный феномен // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 234–241.
2. ДОБРО.РФ [Электронный ресурс]: офиц. сайт волонтерского штаба платформы. – URL: <https://dobro.ru> (дата обращения: 05.04.2022).
3. Васильковская М. И., Гекман Н. А., Затева Н. А. [и др.]. Досуг различных категорий населения и проектно-технологический подход к его организации в социально-культурной деятельности: региональные аспекты: кол. монография – Барнаул: Алт. гос. ин-т культуры, 2020. – 407 с.
4. Концепция развития добровольчества (волонтерства) в Российской Федерации до 2025 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://static.government.ru/media/files/e6LFLgABRP4MyQ8mW7HCICGR8esYBYgq.pdf>.
5. Педагогика волонтерства: феноменология и социально-культурная практика: кол. монография / под науч. ред. В. Д. Пономарева, М. И. Васильковской, Л. И. Лазаревой; Кемеровский государственный институт культуры. – Кемерово: КемГИК, 2021. – 312 с.

6. Серебряные волонтеры [Электронный ресурс]: офиц. сайт организации. – URL: <https://volonter55.info/o-proekte> (дата обращения: 07.04.2022).
7. Указ Президента РФ В. В. Путина «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года» [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202007210012> (дата обращения: 08.04.2022).
8. Фромм Э. Здоровое общество / пер. с англ. Т. Банкетово́й, С. Капушиной. – М.: АСТ, 2019. – 528 с.

#### References

1. Vasilkovskaya M.I., Ponomarev V.D. Volonterstvo kak sotsial'no-kul'turnyy fenomen [Volunteering as a socio-cultural phenomenon]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 57, pp. 234-241. (In Russ.).
2. DOBRO.RF: ofitsial'nyy sayt volonterskogo shtaba platformy [GOOD.RF. Official website of the platform's volunteer headquarters]. (In Russ.). Available at: <https://dobro.ru> (accessed 05.04.2022).
3. Vasilkovskaya M.I., Gekman N.A., Zateeva N.A. [i dr.]. *Dosug razlichnykh kategoriy naseleniya i proektno-tekhnologicheskii podkhod k ego organizatsii v sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti: regional'nye aspekty: kollektivnaya monografiya [Leisure of various categories of the population and the design and technological approach to its organization in socio-cultural activities: regional aspects. Collective monograph]*. Barnaul, Altayskiy gosudarstvennyy institut kul'tury Publ., 2020. 407 p. (In Russ.).
4. *Kontseptsiya razvitiya dobrovol'chestva (volonterstva) v Rossiyskoy Federatsii do 2025 goda [The concept of the development of volunteering (volunteering) in the Russian Federation until 2025]*. (In Russ.). Available at: <http://static.government.ru/media/files/e6LFLgABRP4MyQ8mW7HCICGR8esYBYgq.pdf>.
5. *Pedagogika volonterstva: fenomenologiya i sotsial'no-kul'turnaya praktika: kollektivnaya monografiya [Pedagogy of volunteering: phenomenology and socio-cultural practice. Collective monograph]*. Ed. by V.D. Ponomarev, M.I. Vasilkovskaya, L.I. Lazareva. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2021. 312 p. (In Russ.).
6. *Serebryanye volontery: ofitsial'nyy sayt organizatsii [Silver volunteers. Official site of the organization]*. (In Russ.). Available at: <https://volonter55.info/o-proekte> (accessed 07.04.2022).
7. *Ukaz Prezidenta RF V.V. Putina «O natsional'nykh tselyakh razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2030 goda» [Decree of the President of the Russian Federation V.V. Putin "On the national development goals of the Russian Federation for the period up to 2030"]*. (In Russ.). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202007210012> (accessed 08.04.2022).
8. Fromm E. *Zdorovoe obshchestvo [Healthy society]*. Moscow, AST Publ., 2019. 528 p. (In Russ.).

УДК 008:[379.8:(77+791)]

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-234-243

## ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ ТЕХНОГЕННОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ: СУЩНОСТЬ, СПЕЦИФИКА, ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ

**Хомич Нина Кондратьевна**, магистр психологических наук, аспирант кафедры педагогики социально-культурной деятельности, Белорусский государственный университет культуры и искусств (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: [khomich.nina.science@gmail.com](mailto:khomich.nina.science@gmail.com)

В статье рассматривается история развития любительских объединений техногенной направленности в Республике Беларусь, сущность и специфика процессов функционирования которых на современном этапе детерминирована цифровой трансформацией общественного развития. Актуальность статьи связана с ограниченностью социально-педагогических и социально-культурных исследований данной тематики.

Автор предпринял попытку выделить любительские объединения техногенной направленности в отдельный объект для изучения в области педагогики социально-культурной деятельности. Цель статьи – рассмотреть сущность, специфику любительских объединений техногенной направленности

ности, выявить педагогический потенциал и представить историческую ретроспективу данных объединений. Исследование проводилось на основе метода критического анализа, синтеза, обобщения, индукции и систематизации научных трудов в области философии, культурологии, педагогики социально-культурной деятельности. В статье раскрыто содержание понятий «техногенное искусство», «любительское объединение техногенной направленности». Любительское объединение техногенной направленности – добровольное сообщество группы участников, основанное на общности интересов в сфере техногенного искусства и коллективной деятельности по созданию фото-, кино-, видео-, медиаконтента, обладающее культуротворческим, информационно-просветительским, воспитательным потенциалом. Любительское объединение техногенной направленности имеет открытый к инновациям характер работы, обладает гибкостью, мобильностью, доступностью, способностью оперативно реагировать на быстро меняющуюся цифровую реальность.

В статье анализируются клубные объединения, представлены основные официальные документы Республики Беларусь, регламентирующие деятельность клубных объединений. Проведенный анализ позволил сделать вывод о востребованности данных объединений на всем этапе их существования.

В условиях цифровой трансформации любительские объединения техногенной направленности, благодаря мощному культуротворческому, информационно-просветительскому и воспитательному потенциалу, инновационному характеру работы, применению высоких технологий, заняли особое место в системе клубных объединений.

**Ключевые слова:** любительское объединение техногенной направленности, клубное объединение, техногенное искусство, фотолубитель, кинолюбитель, фотокружок, кинокружок.

## TECHNOGENIC AMATEUR ASSOCIATIONS: NATURE, SPECIFICITY, HISTORY OF DEVELOPMENT

*Khomich Nina Kondratyevna*, Master of Psychological Sciences, Postgraduate of Department of Pedagogy of Socio-cultural Activities, Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk, Republic of Belarus). E-mail: homich.nina.science@gmail.com

The article discusses the history of the development of technogenic amateur associations in the Republic of Belarus, the nature and specificity of the processes of which functioning at the present stage of development, are determined by the digital transformation of social development. The relevance of the article is related to the limited socio-pedagogical and socio-cultural research on this topic.

The author made an attempt to single out amateur associations of a technogenic orientation as a separate object for study in the field of pedagogy of socio-cultural activities. The purpose of the article is to consider the nature, specifics of amateur associations of a technogenic orientation, to identify the pedagogical potential and introduce a historical retrospective of these associations. The study was conducted on the base of the method of critical analysis, synthesis, generalization, induction and systematization of scientific works in the field of philosophy, cultural studies, pedagogy of socio-cultural activities. The article reveals the content of the concepts of *technogenic art, man-made amateur association*.

An amateur association of a technogenic orientation is a voluntary community of a group of participants based on a common interest in the field of technogenic art and collective activities to create photo, film, video, media content, which have a cultural, informational, educational, and educational potential.

The article analyzes club associations, presents the main official documents regulating the activities of club associations. The stages of development of technogenic amateur associations are considered in the context of historical periods of development on the territory of the Republic of Belarus. The analysis made it possible to draw a conclusion about the demand for these associations at the entire stage of their existence.

**Keywords:** technogenic amateur association, club association, technogenic art, amateur photographer, film enthusiast, photo club, film club.

В сложных условиях цифровой цивилизации развитие значимых процессов во всех сферах деятельности (политической, экономической, научной, образовательной, культурной, досуговой и др.) определяют процессы цифровой трансформации, информационно-коммуникационных технологий, научно-технический прогресс. Техногенные процессы постоянно нарастают, детерминируя в том числе и сферу клубной деятельности.

Цель настоящей статьи – рассмотреть сущность, специфику любительских объединений техногенной направленности, выявить педагогический потенциал и представить историческую ретроспективу данных объединений.

В Положении о любительском объединении, клубе по интересам (1986) любительское объединение трактовалось как «организованная форма общественной самодеятельности населения, создаваемая на основе добровольности, общих творческих интересов и индивидуального членства участников с целью удовлетворения многообразных духовных запросов и интересов советских людей в сфере свободного времени» [9, с. 26].

В Республике Беларусь основными документами, регламентирующими деятельность клубных объединений, являются: Кодекс Республики Беларусь о культуре (2016), Кодекс Республики Беларусь об образовании (2011), Закон об общественных объединениях (1994), Программа непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи на 2021–2025 годы.

В Кодексе Республики Беларусь о культуре не дано определение понятия «клубное объединение», вместо него используется смежное понятие «клубное формирование», под которым понимается «добровольное объединение граждан, основанное на общности интересов и потребностей в совместном занятии творческой деятельностью, которая способствует развитию их творческих способностей (возможностей), умений и навыков, созданию ими результатов творческой деятельности» [18].

Общественным объединением, согласно Закону Республики Беларусь об общественных объединениях, «является добровольное объединение граждан, в установленном законодательством порядке объединившихся на основе общности интересов для удовлетворения нематериальных потребностей и достижения уставных целей» [10].

В Программе непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи на 2021–2025 годы цели воспитания обозначены как «формирование разносторонне развитой, нравственно зрелой, творческой личности». Одними из основных направлений воспитания являются умение «применять передовые достижения в области информационных технологий, средств информатизации, создавать информационный продукт» [11].

В 8 главе Кодекса Республики Беларусь о культуре «фото-, слайд-, киноискусство» выделено как жанр коллективов художественного творчества, которые, в свою очередь, определяются как «объединения граждан, которые совместно занимаются художественным творчеством» [18].

Исходя из практики внедрения инновационных процессов в системе культурно-досуговой деятельности Республики Беларусь, применения современных педагогических технологий, методик, сред, цифровых платформ, назрела необходимость в актуализации морально устаревшего понятия «жанр фото-, слайд-, киноискусство». В связи с этим мы предлагаем использовать определение «любительское объединение техногенной направленности». Понятие «техногенная направленность» включает в себя жанровую направленность коллективов любительских творческих объединений, студий, клубов, кружков на техногенное искусство (киноискусство, фотоискусство, видеотворчество, медиатворчество и др.).

В разное время к проблеме клубных объединений обращались такие ученые, как М. А. Ариарский, М. И. Васильковская, Д. М. Генкин, М. Р. Гриф, А. Д. Жарков, Л. С. Жаркова, А. С. Каргин, Т. Г. Киселева, В. А. Кудрань, Е. И. Смирнова, А. В. Сасыхов, Ю. А. Стрельцов, В. Е. Триедин, В. В. Туев, Н. В. Шарковская, Н. А. Шилова, О. В. Шишнева и др.

Весомый вклад в исследование клубных объединений внесли труды белорусских ученых В. И. Белова, И. М. Грамович, Я. Д. Григорович, Л. И. Козловской, Е. А. Макаровой, И. А. Малаховой, С. Б. Мойсейчук, Н. В. Самерсовой, А. И. Смолика, И. Л. Смаргович, Л. П. Сивуровой и др.

Е. И. Смирнова рассматривает понятие «клубное объединение» как синтез понятий

«клубное» и «объединение», понятие «объединение» позволяет «отличить наш объект от аудитории массового мероприятия, от публики; и в то же время оно достаточно широко, так как все групповые образования в клубе <...> представляют собой объединения людей». Понятие «клубное» включает в себя «информацию о клубном характере самой организации: о культурном назначении, добровольности, общедоступности, самодеятельности и других признаках именно клубного характера». Автор выделяет 5 признаков клубных объединений: относительная стабильность состава, совместная деятельность участников, добровольное, свободное самоопределение участников, формализация участников, активное участие членов объединения в его работе [12, с. 14–15].

По определению Г. А. Аванесовой, в клубном объединении «в свободное время человек стремится реализовать множество неутилитарных потребностей, испытать специфические состояния, мало связанные с повседневностью, пережить благотворный эффект оздоровительных эмоций, возвышенных состояний, утонченных чувств». Многоцелевой характер досуговых занятий «позволяет интегрировать в них одновременно разные содержательные компоненты» [1, с. 61–62].

М. И. Васильковская говорит о привлекательности творческой деятельности в искусстве, науке, технике, отмечает, что «стремление творить является одним из специфических стимулов участия в клубной жизни». Активное участие в конкурсных и фестивальных мероприятиях коллективов, «занятых сценическими видами художественной самодеятельности (театральная самодеятельность, эстрада, искусство художественного чтения, хореография, конкурс кинолюбителей, выставка рисунков, фотовыставка», по мнению автора, является стимулом к «творческой активности участников клубного объединения» [3, с. 155–156].

Рассуждая о педагогической направленности любительского объединения, А. С. Каргин подчеркивает «необходимость постоянного поиска оригинальных, нестандартных решений возникающих проблем, гибкого, подлинно творческого отношения к воспитательной работе». Важно отметить, что позиция автора до сих пор не потеряла своей актуальности, так как условия по-

стоянно меняющихся ситуаций характерны для любительского объединения, поэтому постоянный поиск и применение педагогических методик образуют «подлинно творческий, новаторский стиль организации педагогического процесса» [8, с. 6–7].

В рамках нашего исследования нам особенно близка позиция Н. В. Шарковской, которая определяет клубное объединение «как центр формирования общественного сознания и информационно ориентированного просветительства» [16, с. 164].

На пути изучения любительских объединений техногенной направленности перед нами ставится задача, направленная на понимание концепта «техногенное искусство». Исследуя концепт «техногенное искусство», рассмотрим в качестве отправной точки генезис концепта «техногенность». На философском уровне концепт «техногенность» рассматривали в своих работах исследователи В. Беньямин, Д. Белл, Э. С. Демиденко, Л. Ф. Кузнецова, В. С. Степин, О. Тоффлер и др.

В 1989 году В. С. Степин ввел в научный оборот понятие «техногенная цивилизация», подразумевая особый тип цивилизационного развития, пришедший на смену традиционному обществу. Под влиянием стремительного развития техники и технологий резко ускоряются темпы социального развития общества. «Высшей ценностью становятся инновации, творчество, формирующие новые оригинальные идеи, образцы деятельности, целевые и ценностные установки. Традиция должна не просто воспроизводиться, а постоянно модифицироваться под влиянием инноваций» [13, с. 4].

Анализируя трансформацию произведений искусства в контексте развития техники и технологий, В. Беньямин считал, что техническая воспроизводимость произведений искусства лишает его уникальности, своей «ауры». Автор рассмотрел тенденцию, выходящую за пределы искусства, когда «репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость», «мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства», тиражируемая репродукция в фотографическом и киноискусстве заменяет оригинал массовым продуктом [2, с. 28].

Становление техногенной культуры, по мнению А. М. Кашкарова, задает принципиально новое направление всей жизнедеятельности в целом, предназначение человека рассматривается в преобразующей деятельности. Так, идеал человека техногенной эпохи предстает в виде деятельностно-активного начала, опирающегося на новые ценности, возникшие в пространстве техногенной культуры. Понятие «техногенная культура» охватывает все цивилизационные достижения, выражающиеся в установке на приобретение индивидом прогрессивных возможностей, которые, в свою очередь, позволяют раздвинуть горизонты его преобразующей деятельности [7].

В работах Н. Ф. Хилько необходимость возникновения виртуально-техногенного подхода обусловлена проявлением образных парадигм и архетипов. Автор также отмечает «появление различных формирований аудиовизуального творчества: нарастание визуальности, неявных смыслов, иллюзорности, виртуальной представленности <...>. Данные особенности составляют виртуально-техногенный подход к аудиовизуальному творчеству, связанный с изменением знаковой системы аудиовизуальных образов под влиянием новых усовершенствований как средств творческого воплощения» [15, с. 112].

Особый интерес для нашего исследования представляют работы А. А. Гука и Э. С. Юлдашева, рассматривающих феномен «техногенного искусства». Э. С. Юлдашев, рассуждая о проблеме оценки перспектив развития техногенного искусства, определил тенденцию выстраивания двух противоположных векторов развития: «технизация как фактор развития экранного искусства, предлагающий огромное количество инновационных технологий и средств выразительности, и технизация экранного искусства как деградация традиционных видов и жанров» [17, с. 68].

По мнению А. А. Гука, предпосылкой к возникновению новых техногенных искусств послужила «глобальная тенденция к сращиванию технического (машинного) и художественно-эстетического» [4, с. 50].

Многоаспектность понятия «техногенность» находит отражение в тенденции появления новых дефиниций, таких как «техногенная цивилизация», «виртуально-техногенный подход», «тех-

ногенная культура», «техногенное искусство» в трудах ученых (культурологов, социологов, искусствоведов, педагогов социально-культурной деятельности и др.).

Любительские объединения техногенной направленности до настоящего времени не были выделены в отечественной науке как отдельный объект для изучения.

По нашему мнению, любительское объединение техногенной направленности – добровольное сообщество группы участников, основанное на общности интересов в сфере техногенного искусства и коллективной деятельности по созданию фото-, кино-, видео-, медиаконтента, обладающее значительным культуротворческим, информационно-просветительским, воспитательным потенциалом. Любительское объединение техногенной направленности имеет открытый к инновациям характер работы, обладает гибкостью, мобильностью, доступностью, способностью оперативно реагировать на быстро меняющуюся цифровую реальность.

Сменяемость участников в различных проектах помогает в психологической адаптации, формировании комфортного социально-психологического климата, психологической совместимости, эмоционального интеллекта, эмоциональной саморегуляции, развитии коммуникативных навыков, потенцирует удовлетворенность от процесса деятельности и результатов работы. К благоприятным факторам воспитательного процесса также относятся: создание атмосферы, мотивирующей на поиск креативных идей, сотворчество, взаимопомощь между участниками коллектива, ободрение, самоактуализация, работа над ошибками и мотивация на совместный творческий и профессиональный рост. Совместная творческая деятельность способствует освоению новых социальных ролей, необходимых для дальнейшей реализации в культурной, творческой и профессиональной деятельности, положительно влияет на духовно-нравственные и патриотические установки участников.

Специфика любительских объединений техногенной направленности характеризуется активным включением в социально-культурную деятельность посредством использования цифровых, информационно-коммуникационных, информационно-просветительских, художественно-твор-

ческих, интерактивных, геймефицированных, виртуальных технологий.

Результатом совместной деятельности участников является создание контента социально-значимого, патриотического, научно-познавательного, спортивно-массового, развлекательного характера. В процессе создания готового культурного продукта – фотографии, ролика, кинофильма, медиаконтента – уже заложен педагогический потенциал.

Мы разделяем мнение А. А. Гука о том, что «фото- и видеолюбительство обладает сегодня наибольшим потенциалом среди других видов увлечений в плане приобщения к творчеству», благодаря интеграции с современными информационно-коммуникативными технологиями, а также интеграции в социальные сети, «обретая достаточно массовую аудиторию» [5, с. 101–102].

Таким образом, можно констатировать, что в современном цифровом обществе развитие клубных объединений детерминировано поиском новых инновационных технологий, позволяющих эффективно достигать культуротворческих, просветительских, воспитательных целей.

Становление любительской фотографической и кинематографической деятельности на территории современной Республики Беларусь начинается в дореволюционный период. Надо признать, что любительское фото- и кинотворчество развивается параллельно с профессиональным. Начиная с 1860-х годов на территории Белорусской губернии стали открываться фотоателье, фотомастерские и светописные кабинеты в крупных городах, таких как Минск, Гродно, Могилев, Витебск и др. 1901 годом датируется появление первого любительского фотографического кружка в Витебске.

В 20-е годы в фотоискусстве наибольшее распространение получил фоторепортаж, который отражал стремительные социальные преобразования в стране. Количество фото- и видеолюбителей растет, однако тяжелое материальное положение большинства людей, невозможность приобрести фото- и киноаппаратуру, пленку не позволяли производить значимое количество фотографий и фильмов.

В 1925 году было создано Общество друзей советского кино (ОДСК). ОДСК являлось самой массовой общественной организацией в сфе-

ре фото- и кинокультуры в течение 7 лет своего существования. В задачи ОДСК входила организация популярных докладов и бесед о задачах советского кино; кинопоказов и лекций по отдельным вопросам кинопроизводства; киноуголков, кинокружков и фотокружков и т. д. [14]. Все еще остро стоял вопрос с приобретением фото- и кинотехники, однако, несмотря на сложности, каждая кинофотосекция стремилась закупить оборудование. После роспуска ОДСК численность кружков фото- и кинолюбителей существенно сократилась, часть любителей ушли в профессиональное кинопроизводство, часть продолжила свою работу при клубных объединениях.

Несмотря на очевидные сложности, в годы Великой Отечественной войны многие фото- и кинолюбители продолжили свою деятельность как в составе фронтовых киногрупп, так и самостоятельно.

В тяжелый послевоенный период фото- и кинолюбители испытывали существенные трудности в связи с тяжелым экономическим положением в стране и необходимостью выживания.

В 50-х годах XX столетия распространение портативной киноаппаратуры способствует активизации кинолюбительства. Существенной становится помощь профессиональных кинематографистов, в созданном в 1957 году Союзе кинематографистов СССР открывается секция по работе с кинолюбителями. Именно в это время фото- и кинолюбительство окончательно становится коллективной формой самодеятельного творчества, превратившись в мощный культурно-воспитательный и агитационный инструмент производственных и социальных коллективов, таких как заводы, фабрики, колхозы, учреждения образования, культуры и т. п.

Впервые были определены существенные отличия кинолюбительства от традиционных видов художественной самодеятельности, «синтетичность кино ведет к тому, что в любительской киностудии практически каждый может найти занятие по душе и по способностям. В таких случаях киностудия превращается в центр клубной работы, становится фактором ее активизации и обогащения» [6, с. 17].

Технический прогресс способствовал существенному расширению моделей фотоаппаратов, увеличению темпов их производства, в эти годы

начинается эра цветной фотографии, все эти факторы способствовали расцвету фотолюбительства.

В 1960-х годах уверенно растет количество кинолюбителей, как одиночных, так и в составе любительских киностудий, прикрепленных к клубам, Домам культуры и т. д. Предпосылками для этого стало техническое совершенствование моделей фото- и киноаппаратуры, упрощение их эксплуатации, удешевление любительской техники, доступность лабораторий по проявке узкой киноплёнки, а также улучшение благосостояния и рост уровня культурного досуга советских людей.

Активно внедряется коллективный характер любительских фото- и кино клубов. Этому процессу способствует улучшение материально-технической базы (как за счет государственных субсидий, так и за счет ведущих предприятий, колхозов и совхозов), непрекращающийся процесс развития системы клубных учреждений, накопление опыта как руководителей любительских объединений, так и участников. Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем развитии советского телевидения», принятое в 1960 году, способствовало еще большей популяризации кинолюбительского движения, наращиванию профессионализма участников. Кинолюбители активно становились внештатными корреспондентами, принимали участие в специализированных любительских программах, участвовали в конкурсах.

В 1960 году в Минске организован фото клуб «Мінск», клуб является одним из самых старейших коллективов на территории бывшего СССР и до настоящего времени действующим.

70-е годы XX столетия отмечены существенно возросшим количеством тематических фестивалей, смотров любительских фильмов, участников из сельских клубов. В 1973 году выходит в свет Постановление ВЦСПС «О мерах по дальнейшему развитию киносамодельности среди рабочих и служащих», в котором отмечаются пропагандистские успехи кинолюбителей в транслировании технических и экономических знаний, производственного опыта, но и указывается на недостаточную работу в формировании духовно-эстетического развития народных масс. Именно в эти годы в клубной работе развивается педагогическая направленность, которая за-

ключалась в воспитании советского гражданина, борьбе с порицаемыми в обществе недостатками, социальной агитации, большое внимание уделяется профессиональному обучению клубных работников.

В Белорусской ССР при поддержке Союза кинематографистов БССР работало много кино коллективов, наиболее известные из них: киностудия при Минском тракторном заводе, киностудия «Монолит», Минский клуб-лаборатория, Мозырьская киностудия «Горицвет», Гомельская студия при Дворце культуры и техники имени В. И. Ленина. Всего к началу 1980-х годов на территории БССР числилось свыше двухсот любительских киностудий.

В 1970-е годы был создан ряд фотоклубов, среди них: «Спектр», «Крыніца», «Вітьба», «Вернісаж», «Раница», «Пралеска». Клубы «Радуга» и «Гродно» являются действующими, имеют статус народных фотоклубов, клуб «Полесье» прекратил свое существование, в настоящее время находится в стадии возрождения бывшими участниками и энтузиастами.

Со временем маленькие клубы входили в состав больших клубов, крупные клубы вели активную выставочную деятельность, к примеру в 1971 году фотоклуб «Мінск» организовал первую творческую выставку художественной фотографии «Фотографика – 71», в которой приняли участие более 200 авторов из разных городов страны.

В 1980-х годах существенный акцент делается на развитие фото- и киносамодельности в сельской местности. В клубах, научно-методических центрах народного творчества и культурно-просветительной работы повсеместно создаются базовые киностудии, в которых активно разрабатываются учебные программы и методические пособия, изучается и транслируется накопленный опыт работы городских и областных кино клубов. К началу 1983 года на территории СССР числилось свыше 11 тыс. самодельных киностудий и кружков и более двух миллионов кинолюбителей, не состоящих в клубах [6].

Таким образом, можно констатировать выраженный коллективный характер кинолюбительства в СССР. Появляются автоматизированные фотоаппараты. Распространение полароидов позволило автоматизировать этап проявления и

печати фотопленки, что способствовало популяризации любительской фотосъемки. В БССР зарождается новый технический феномен – экранная фотография.

Главной характеристикой общества 90-х годов XX столетия становится перестройка. Абсолютно все сферы претерпевают политическую, социальную, технологическую трансформацию. Кинокамеры морально устаревают, на смену им приходят видеокамеры, но процесс этот происходит постепенно. Тотальное обнищание граждан не позволяет массово закупать видеомagniетофоны для домашнего пользования, поэтому наибольшей популярностью в системе клубных объединений стали пользоваться видеоклубы. В фотоискусстве активно используются техники фотомонтажа, создаются открытки-фотомонтажи, газетные, журнальные и книжные иллюстрации. В 1991 году в Минске открывается фотостудия «Краявід» при Минском государственном дворце детей и молодежи.

В 2000-е годы главным технологическим прорывом становится распространение цифровых фото- и видеокамер. Стремительное развитие цифровых технологий и технических каналов повлияло на постоянно растущее качество фото- и видеоконтента, способствовало доступности фото- и видеотворчества для широкого круга любителей. Применение цифровых технологий позволило не только исключить этап лабораторной проявки пленки, но и кардинально расширило возможности обработки фотографий в фоторедакторах и монтажа видео в видеоредакторах. С каждым годом технологический прогресс фото- и видеооборудования, специализированных программ и приложений, компьютерной техники, профессиональных аксессуаров расширяет возможности любителей в создании высококачественного контента.

Революционным для фото- и видеолюбителей стало появление социальных сетей, видеохостинга YouTube, что позволило всем самостоятельно размещать в сети фотографии и видеоролики, тем самым наращивать свою зрительскую аудиторию.

С 2010-е годы отмечается рост любительских детских и молодежных фото- и видеообъединений при учреждениях среднего и высшего образования, центрах творчества. Детерминантой увеличения численности детских и молодежных

любительских объединений техногенной направленности становится стремительный рост в современном мире визуального информационного контента, а также улучшение материально-технической базы учреждений образования и центров творчества. Доступность бесплатных образовательных ресурсов в области фото- и киноискусства и медиатворчества, растущее количество цифровых-, фото-, видео-, медианоминаций городских, областных, республиканских и международных конкурсов и фестивалей различной тематики в детской и молодежной аудитории несомненно способствуют успешному развитию и наращиванию творческого потенциала этих объединений.

Активные процессы цифровизации 2020-х годов, драйвером которых явилась пандемия, усилили актуальность проблем развития техногенного творчества, сопряженных с новыми вызовами и рисками виртуальной реальности. Вместе с тем существенно растет информационная, компьютерная, медийная грамотность всех слоев населения.

Таким образом, можно констатировать тот факт, что явление любительских объединений техногенной направленности, зародившееся до революции, за более чем столетний период развития трансформировалось в востребованное направление любительского творчества.

Любительские объединения техногенной направленности имеют мощный культуротворческий, информационно-просветительский, воспитательный потенциал, который обеспечивается информационно-коммуникационными, культурно-просветительскими, художественно-творческими, интерактивными, геймефицированными, виртуальными и др. технологиями. Указанные объединения заслуживают выделения в научной области педагогики социально-культурной деятельности как объект изучения.

В последние десятилетия в отечественной системе клубных объединений прослеживается тенденция увеличения количества любительских детских и молодежных фото- и видеообъединений при учреждениях образования и центрах творчества. Этому способствуют инновационные направления воспитательной работы детской и молодежной политики в создании информационных продуктов при помощи современных технологий,

отраженные в нормативно-правовых документах Республики Беларусь.

Инновационные формы работы, гибкость, мобильность, способность оперативно реагировать на быстро меняющуюся цифровую реаль-

ность, характерные для любительских объединений техногенной направленности, несут в себе огромный педагогический ресурс, который может определить дальнейший вектор развития любительского техногенного творчества.

#### Литература

1. Аванесова Г. А. Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации: учеб. пособие. – М.: Аспект-Пресс, 2006. – 236 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / под ред. Ю. А. Здороваго. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
3. Васильковская М. И. Деятельность клубного объединения в развитии творческих способностей детей подросткового возраста // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 38. – С. 152–159.
4. Гук А. А. Техника и искусство: экспликация взаимодействия в контексте развития художественно-творческой деятельности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 9. – С. 45–53.
5. Гук А. А. Эволюция современного фото-, видеолюбительства и развитие социальной активности людей информационного общества // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 97–103.
6. Ильичев С. И. Кинолюбительство: истоки и перспективы. – М.: Искусство, 1986. – 110 с.
7. Кашкаров А. М. Техногенная культура: понятие и этапы формирования // Вестник Калмыцкого университета. – 2018. – № 39 – С. 166–171.
8. Каргин А. С. Самостоятельное художественное творчество: учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 1988. – 271 с.
9. О любительском объединении, клубе по интересам: положение // Культур.-просвет. работа. – 1986. – № 8. – С. 26–28.
10. Закон Республики Беларусь от 4 окт. 1994 года № 3254-XII в редакции Закона Республики Беларусь от 04.11.2013 «Об общественных объединениях» [Электронный ресурс]. – URL: <https://pravo.by/document/?guid=3871&p0=v19403254> (дата обращения: 10.01.2022).
11. Программа непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи на 2021–2025 годы [Электронный ресурс]. – URL: <https://adu.by/images/2021/03/programma-vospitaniya-2021-2025.pdf> (дата обращения: 15.01.2022).
12. Смирнова Е. И. Клубные объединения: учеб. пособие для студентов ин-тов культуры. – М.: Просвещение, 1977. – 160 с.
13. Степин В. С. Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации. – М.: Ин-т философии Рос. акад. наук, 1994. – 274 с.
14. Устав Общества друзей советского кино (ОДСК). 24 июля 1925 года. Ты друг советского кино? Иди в ОДСК! [Электронный ресурс]. – URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5244-ustav-obschestva-druzey-sovetskogo-kino-odsk-24-iyulya-1925-g-ty-drug-sovetskogo-kino-idi-v-odsk> (дата обращения: 26.01.2022).
15. Хилько Н. Ф. Педагогика аудиовизуального творчества в социально-культурной сфере. – Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2008. – 210 с.
16. Шарковская Н. В. Действующий клуб как культурно-просветительное учреждение и общественная самоорганизация // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 3. – С. 161–167.
17. Юлдашев Э. С. Техногенное искусство: тенденции и перспективы развития (на примере экранного искусства) // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 2(20). – С. 62–69.
18. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры ад 20 ліп. 2016 года № 413-3 [Электронны рэсурс]. – URL: <https://pravo.by/document/?guid=12551&p0=Hk1600413> (дата обращения: 15.01.2022).

#### References

1. Avanesova G.A. *Kul'turno-dosugovaya deyatel'nost': teoriya i praktika organizatsii: uchebnoe posobie [Cultural and leisure activities: theory and practice of organization. Textbook]*. Moscow, Aspekt-Press Publ., 2006. 236 p. (In Russ.).

2. Benyamin V. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannye esse [A work of art in the era of its technical reproducibility. Selected essays]*. Moscow, Medium Publ., 1996. 240 p. (In Russ.).
3. Vasilkovskaya M.I. Deyatel'nost' klubnogo ob"edineniya v razvitiy tvorcheskikh sposobnostey detey podrostkovogo vozrasta [Club activities associations in the development of creative abilities of the teenage children]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 38, pp. 152-159. (In Russ.).
4. Guk A.A. Tekhnika i iskusstvo: eksplikatsiya vzaimodeystviya v kontekste razvitiya khudozhestvenno-tvorcheskoy deyatel'nosti [Techniques and art: the interaction explication in the context of development of art creative activity]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2009, no. 9, pp. 45-53. (In Russ.).
5. Guk A.A. Evolyutsiya sovremennogo foto-, videolyubitel'stva i razvitie sotsial'noy aktivnosti lyudey informatsionnogo obshchestva [Evolution of modern photo, video amateur work and development of social activity of information society people]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 97-103. (In Russ.).
6. Ilyichev S.I. *Kinolyubitel'stvo: istoki i perspektivy [Amateur filmmaking: origins and prospects]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 110 p. (In Russ.).
7. Kashkarov A.M. Tekhnogennaya kul'tura: ponyatie i etapy formirovaniya [Technogenic culture: concept and stages of formation]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta [Bulletin of Kalmyk University]*, 2018, no. 39, pp. 166-171. (In Russ.).
8. Kargin A.S. *Samodeyatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo: uchebnoe posobie [Amateur artistic creativity. Textbook]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1988. 271 p. (In Russ.).
9. O lyubitel'skom ob"edinenii, klube po interesam: polozhenie [About an amateur association, an interest club. Regulations]. *Kul'turno-prosvetitel'skaya rabota [Cultural and educational activities]*, 1986, no. 8, pp. 26-28. (In Russ.).
10. *Zakon Respublik Belarus' ot 4 okt. 1994 goda № 3254-XII v redaktsii Zakona Respubliki Belarus' ot 04.11.2013 «Ob obshchestvennykh ob"edineniyakh» [Law of the Republics of Belarus of October 4, 1994 No. 3254-XII as amended by the Law of the Republic of Belarus of 04.11.2013 «On Public Associations»]*. (In Russ.). Available at: <https://pravo.by/document/?guid=3871&p0=v19403254> (accessed 10.01.2022).
11. *Programma nepreryvnogo vospitaniya detey i uchasheysya molodezhi na 2021–2025 gody [The program of continuous education of children and students for 2021-2025]*. (In Russ.). Available at: <https://adu.by/images/2021/03/programma-vospitaniya-2021-2025.pdf> (accessed 15.01.2022).
12. Smirnova E.I. *Klubnyye ob"edineniya: uchebnoe posobie dlya studentov institutov kul'tury: uchebnoe posobie [Club associations. Textbook for students of cultural institutes. Textbook]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1977. 160 p. (In Russ.).
13. Stepin V.S. *Nauchnaya kartina mira v kul'ture tekhnogennoy tsivilizatsii [The scientific picture of the world in the culture of technogenic civilization]*. Moscow, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences Publ., 1994. 274 p. (In Russ.).
14. *Ustav Obshchestva druzey sovetского кино (ODSK). 24 iyulya 1925 goda Ty drug sovetского кино? Idi v ODSK! [The Statute of the Society of Friends of Soviet Cinema (ODSK). 24 July 1925 Are you a friend of Soviet cinema? Go to ODSK!]*. (In Russ.). Available at: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5244-ustav-obschestva-druzey-sovetского-kinno-odsk-24-iyulya-1925-g-ty-drug-sovetского-kinno-idi-v-odsk> (accessed 26.01.2022).
15. Khilko N.F. *Pedagogika audiovizual'nogo tvorchestva v sotsial'no-kul'turnoy sfere [Pedagogy of audiovisual creativity in the socio-cultural sphere]*. Omsk, Omsk State University Publ., 2008. 210 p. (In Russ.).
16. Sharkovskaya N.V. Deystvuyushchiy klub kak kul'turno-prosvetitel'noe uchrezhdenie i obshchestvennaya samoorganizatsiya [The acting club as a cultural and educational institution and public self-organization]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 3, pp. 161-167 (In Russ.).
17. Yuldashev E.S. Tekhnogennoe iskusstvo: tendentsii i perspektivy razvitiya (na primere ekrannogo iskusstva) [Technogenic art: tendencies and prospects of development (on the example of screen arts)]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Belarusian State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 2(20), pp. 62-69. (In Russ.).
18. *Kodeks Respubliki Belarus' ab kul'tury ad 20 lip. 2016 goda № 413-Z [The Code of the Republic of Belarus on Culture of July 20, 2016 № 413-Z]*. (In Belarus.). Available at: <https://pravo.by/document/?guid=12551&p0=Hk1600413> (accessed 15.01.2022).

УДК 379.852

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-59-244-251

## МОДЕЛЬ ОРГАНИЗАЦИИ ЭКСКУРСИЙ ГАСТРОНОМИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

*Стафеева Алена Юрьевна*, старший преподаватель кафедры теории и методики туризма и рекреации, Сибирский государственный университет физической культуры и спорта (г. Омск, РФ). E-mail: Alenastaf@yandex.ru

*Лукьянова Наталья Алексеевна*, кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры теории и методики туризма и рекреации, Сибирский государственный университет физической культуры и спорта (г. Омск, РФ). E-mail: Lukyanova0602@yandex.ru

Статья посвящена изучению особенностей организации гастрономических экскурсий. Особое внимание авторов статьи обращено на обоснование содержания модели организации экскурсий гастрономической направленности и ее реализацию в деятельности Туристического информационного центра Омской области по предложениям гастроэкскурсий для иностранных гостей. Цель исследования – разработать варианты гастрономических экскурсий для гостей города Омска на основе разработанной модели. В основу исследования были положены методы контент-анализа и моделирования. При изучении 53 гастрономических экскурсий в регионах России, представленных на сайте проекта Tripster, было выявлено, что чаще всего они проводятся в таких городах, как Санкт-Петербург, Москва, Калининград и др. Экскурсии связаны с посещением музеев и производств (например, музей пастилы в Коломне, завод Абрау Дюрсо), с традиционными товарами-брендами (тульский пряник, Выборгский калач и др.), с природными ресурсами региона (рыба). По продолжительности преобладают экскурсии в диапазоне от 2,5 до 4 часов. Экскурсии также подразделяются по формату проведения (прогулка, мастер-класс, тур, путешествие, экскурсия) и по направленности (по предприятиям, напиткам, продуктам питания, виду кухни). По стоимости чаще встречаются экскурсии в диапазоне до 3000 рублей. Авторами обосновано содержание модели организации экскурсий гастрономической направленности, которая состоит из 6 блоков: целеполагания; содержательно-технологического, организационного, апробации экскурсии гастрономической направленности, критериально-оценочного, результативного. Разработанную модель целесообразно использовать в деятельности туристических информационных центров (далее – ТИЦ) и туроператоров, специализирующихся на развитии экскурсионной деятельности и внутреннего гастрономического туризма. На основе разработанной модели представлены циклы экскурсий для иностранных гостей города Омска.

**Ключевые слова:** моделирование экскурсий, экскурсионная деятельность в регионах, гастрономическая экскурсия.

## MODEL OF ORGANIZATION OF GASTRONOMIC EXCURSIONS

*Stafeeva Alena Yuryevna*, Sr Instructor, Department of Theory and Methodic of Tourism and Recreation, Siberian State University of Physical Education and Sports (Omsk, Russian Federation). E-mail: Alenastaf@yandex.ru

*Lukyanova Natalya Alekseevna*, PhD in Pedagogy, Sr Instructor, Department of Theory and Methodic of Tourism and Recreation, Siberian State University of Physical Education and Sports (Omsk, Russian Federation). E-mail: Lukyanova0602@yandex.ru

The article is devoted to the study of the peculiarities of the organization of gastronomic excursions. Special attention of the authors of the article is paid to the substantiation of the content of the model of

organizing gastronomic excursions and its implementation in the activities of the Tourist Information Center of Omsk region on the offers of gastro-excursions for foreign guests. The purpose of the study is to develop options for gastronomic excursions for guests of the city of Omsk based on the developed model. The research was based on the methods of content analysis and modeling. The examination of 53 gastronomic excursions in the regions of Russia presented on the Tripster project website, was disclosed that they are most often held in such cities as: St. Petersburg, Moscow, Kaliningrad, etc. Excursions are associated with visiting museums and industries (for example, the pastille museum in Kolomna, the Abrau Durso factory), with traditional goods-brands (Tula gingerbread, Vyborg kalach, etc.), with the natural resources of the region (fish). Excursions in the range from 2.5 to 4 hours prevail in duration. According to the format of the tour, based on the name: walk, master class, tour, trip, and excursion. According to the direction of the proposals, they were divided as follows: by enterprises, beverages, food, and type of cuisine. At a cost, excursions in the range of up to 3000 rubles are more common. The content of the model of organization of excursions of gastronomic orientation is substantiated, which consists of 6 blocks: goal-setting, content-technological, organizational, approbation of excursions of gastronomic orientation, criterion-evaluation, effective. The developed model should be used in the activities of TIC and tour operators specializing in the development of excursion activities and domestic gastronomic tourism. Based on the developed model, the cycles of excursions for foreign guests of the city of Omsk are presented.

**Keywords:** modeling of excursions, excursion activities in the regions, gastronomic excursion.

Одним из важных показателей экономики Российской Федерации является развитие туристической отрасли. В стратегии развития туризма в России до 2035 года перечислены цели, которых нужно достичь для полноценного формирования въездного и внутреннего видов туризма. Минимизация падения спроса в межсезонье является одним из приоритетных направлений работы в рамках данной стратегии, в которой отмечено, что гастрономический туризм как новый вид туризма может привлечь туристов в «низкий сезон» на базе имеющейся инфраструктуры [2, с. 66].

В современных условиях для ряда российских регионов туристическая сфера становится бюджетообразующей. В связи с этим представляет интерес моделирование процессов, происходящих в туристическом бизнесе, в том числе при организации экскурсий различной направленности [7]. Для достижения поставленной цели были проанализированы организационные особенности гастрономических экскурсий, представленные в научной литературе.

Выявлено, что под гастрономической экскурсией принято понимать тематическую экскурсию, направленную на знакомство с особенностями местной кухни, кулинарными традициями, употребление уникальных блюд или продукта

[3, с. 32]. Организационные особенности гастрономических экскурсий:

- дегустация местной еды и напитков – составляющий элемент, национальная кухня – основной ресурс;
- не зависят от сезона и проводятся круглогодично;
- способствуют продвижению местных хозяйств и производителей продовольственных товаров;
- ориентированы на поддержание здорового образа жизни (поэтому о своих предпочтениях экскурсантам следует заранее предупреждать организаторов) [8, с. 84];
- обязательно включают один из элементов дополнительных услуг (мастер-класс, гастрошопинг, лекции, встречи с поварами и т. д.);
- ответственность за употребление напитков и продуктов питания ложится на самого экскурсанта;
- по возможности – включение в экскурсию блюда из сезонных продуктов [3, с. 32];
- при ухудшении погодных условий (дождь, сильный ветер, снег) дегустации и кулинарные мастер-классы должны проводиться в закрытых помещениях, а пешеходная часть экскурсии сокращается в пользу практической части гастрономической направленности.

Также нами были рассмотрены 53 предложения гастрономических экскурсий в регионах России на сайте проекта Tripster, который предлагает необычные экскурсии от местных жителей в более 600 городах мира [5].

В Приложении, на рисунке 1, представлено общее количество экскурсий по городам России. Наибольшее количество гастрономических экскурсий проводится в Санкт-Петербурге (14), Москве и Калининграде (7), в первую очередь это связано с близостью к границе с другими странами, что позволило развивать традиции и гастрономию народов, проживающих на их территории. По одной экскурсии представлено в таких городах, как Петрозаводск, Махачкала, Мурманск, Новороссийск, Выборг, Коломна, Тула, Тверь, Рязань, Суздаль, Кострома. Чаще всего экскурсии связаны с посещением музеев и производств (например, музей пастилы в Коломне, завод Абрау Дюрсо), с традиционными товарами-брендами (тульский пряник, выборгский калач и др.), с природными ресурсами региона (рыба).

Численность экскурсантов в группе варьируется от индивидуальной экскурсии до групповой: от 1 до 10 человек встречалось в 11 экскурсиях, от 1 до 6 – в 10 экскурсиях, от 1 до 8 – в 6 экскурсиях, от 1 до 4 – в 3 экскурсиях, до 20 человек – в 3 экскурсиях. Предложения гастрономических экскурсий в регионах России по продолжительности представлены в Приложении, на рисунке 2. По нашему мнению, наиболее оптимальной продолжительностью экскурсии является диапазон от 2,5 до 4 часов, что позволяет изучить основные достопримечательности региона, а также поучаствовать в мастер-классах или дегустациях.

По формату проведения экскурсии, исходя из названия, выделены следующие формы: без формата (31), прогулка (5), мастер-класс (3), тур (8), путешествие (3), экскурсия (3).

По направленности предложения разделились следующим образом: по предприятиям (заводы, бары, рюмочные) – 5 экскурсий, напитки (вино – 2, чай – 4, пиво – 3, кофе – 1, коктейли – 1), продукты питания (рыба – 2, карамель – 2, пельмени – 1, мед – 1), вид кухни (татарская – 1, грузинская – 1, итальянская – 1), общая направленность у 29 экскурсий.

Предложения гастрономических экскурсий в регионах России по стоимости представлены в Приложении, на рисунке 3. Часть экскурсий по стоимости была представлена на одного человека в диапазоне до 1000 рублей – 4 экскурсии, до 2000 рублей – 4 экскурсии, до 3000 рублей – 4 экскурсии, до 4000 рублей – 2 экскурсии, до 5000 рублей – 2 экскурсии. Стоимость, как правило, зависит, от способа передвижения (дороже, если на автомобиле), включения в программу экскурсии мастер-классов.

На основе полученных в ходе анализа данных нами была разработана модель организации экскурсий гастрономической направленности (см. Приложение, схема 1). За основу была взята структурно-функциональная модель организации событийных мероприятий, разработанная Т. А. Кравчук и Д. А. Савенковой [6]. Модель разработана для эффективной организации гастрономических экскурсий для разных сегментов рынка. При этом для организации любой экскурсии необходимо учитывать и специфические особенности контингента отдыхающих. Модель состоит из 6 блоков. Планирование и организация нового экскурсионного продукта начинается с определения целевой аудитории, места проведения экскурсии и предприятий-партнеров, участвующих в реализации проекта. Данные аспекты легли в основу блока целеполагания.

На следующем этапе (содержательно-технологический блок) активизируется работа менеджмента команды. Управление проектом экскурсионного продукта начинается со сбора и анализа исходных данных о потребительской аудитории, ресурсах предприятия и региона, основных конкурентах. Выявляются потребности в проекте экскурсионного продукта, формулируются его цели, определяются необходимые ресурсы для его реализации, формулируется концепция проекта, которая затем утверждается. На данном этапе в зависимости от выбранного сегмента потребителей выбирается состав услуг проекта.

Разработка экскурсионного проекта соответствует требованиям ГОСТ по проектированию экскурсий [1], происходит набор команды и их обучение.

Организационный блок включает в себя элементы, способствующие дальнейшему воплощению проекта в жизнь:

– заключаются договорные отношения с предприятиями-партнерами и разрабатывается инструктивная документация для всех участников проекта;

– определяются ресурсы для реализации проекта и определяется стоимость проекта (разработка сметы);

– разрабатывается стратегия продвижения экскурсии гастрономической направленности (акценты в продвижении ставятся на SMM и партнерские программы).

Реализация экскурсии гастрономической направленности – апробация завершенного турпродукта – это период его проведения.

Полученный экскурсионный продукт является услугой и обладает своим жизненным циклом, длительность которого определена рынком и зависит от спроса потребителей.

Критериально-оценочный блок включает в себя определение количественных и качественных показателей проведения экскурсий гастрономической направленности и их влияния на социально-экономическое развитие региона, получения экономических выгод для предприятий, осуществляющих проект, оценку удовлетворенности экскурсантов.

Результативный блок заключается в подведении результатов на основании анализа критериально-оценочного блока.

Разработанную модель целесообразно использовать в деятельности ТИЦ субъектов РФ и туроператоров, специализирующихся на развитии экскурсионной деятельности в городе и развитии внутреннего гастрономического туризма.

Данная модель была реализована в ТИЦ Омской области, были разработаны варианты экскурсионных программ в городе Омске в зависимости от контингента отдыхающих (школьники, молодежь, взрослые, иностранные гости). При этом учитывались не только интересы потребителей, но и наличие ресурсов по развитию данного направления в городе [4, с. 254].

Для примера мы представляем варианты гастрономических экскурсий для иностранных гостей, посещающих город Омск. Среди рекомендаций по организации экскурсионных программ для данного сегмента можно отметить:

– для смешанных по национальному составу групп – проводить экскурсию на языке, не являющимся родным для части присутствующих туристов, в сопровождении переводчика;

– обратить внимание на имена собственные, истории происхождения географических названий, интересные легенды;

– объекты показа должны отражать культуру, природные особенности региона;

– соблюдать атмосферу гостеприимства, уважения к культуре приезжих из других стран гостей, пропагандировать культуру и традиции своего народа;

– уважительно относиться к культуре и национальным особенностям экскурсантов;

– учитывать расстояние с экскурсантами и между ними (личные границы);

– учитывать температурный режим, внешний вид туристических объектов, напряженность уличного движения, количество посетителей и т. д.

В состав услуг можно включить кулинарные мастер-классы, дегустации, поездки на пивоварни, винодельни, гастрошопинг.

Вариации экскурсий гастрономической направленности для иностранных гостей представлены в Приложении (табл. 1).

В программу экскурсий гастрономической направленности включены пешие и автобусные, обзорные и тематические экскурсии (преимущественно по ул. Ленина, так как эта часть города является исторической и практически все средства размещения представлены в этом округе), мастер-классы и дегустации. Стоимость варьируется в зависимости от наполнения программы. Средняя продолжительность 4–5 часов.

Данные программы могут изменяться в зависимости от пожелания экскурсантов и проводиться в удобное для них время.

### Выводы

Анализ литературы показал, что разработка и реализация экскурсий гастрономической направленности позволяет минимизировать падение спроса в межсезонье на туристском рынке. К организационным особенностям таких экскурсий относится обязательное включение в про-

грамму одного из элементов дополнительной услуги: дегустации, мастер-классы, гастрошопинг, лекции, встречи с поварами и т. д.

Анализ гастрономических экскурсий в регионах России показал их разнообразие по местам проведения: музеи, производство; по формату проведения: прогулка, мастер-класс, тур, путешествие, экскурсия; по направленности: предприятие питания, напитки, продукты питания и др.

Разработанная модель организации экскурсий гастрономической направленности может

быть использована туристическими информационными центрами и туристскими фирмами при разработке нового туристского продукта. Модель может быть универсальной и использоваться для других видов экскурсий. При этом статическими остаются элемент содержательно-технологического блока «Управление проектом экскурсионного продукта» и все элементы организационного блока. Представленная модель позволяет туристским предприятиям оптимизировать процессы разработки экскурсий гастрономической направленности.

### Литература

1. ГОСТ Р 50681-2010. Туристские услуги. Проектирование туристских услуг [Электронный ресурс]: введ. 01.07.2011. – М.: Стандартинформ 2019. – Послед. обновление: 02.05.2021. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200083215>.
2. Жигулева Н. А. Гастрономический туризм как один из ключевых трендов в сфере туризма // Современная медиасреда: традиции, актуальные практики и тенденции. Взгляд молодых исследователей: статьи 19-й Международной конференции студентов и аспирантов и XIII Международного «Конкурса научных работ студентов, магистрантов, аспирантов и соискателей». – СПб., 2020. – С. 65–71.
3. Кедрова И. В. Гастрономические экскурсии как новое направление развития регионального туризма // Общество, экономика, управление. – 2018. – Т. 3, № 1. – С. 31–36.
4. Лукьянова Н. А., Кравчук Т. А. Экскурсия с элементами инновации как перспективная форма организации культурно-досуговой деятельности молодежи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 50. – С. 253–259.
5. Проект Tripster [Электронный ресурс]. – URL: <https://experience.tripster.ru> (дата обращения: 26.04.2022).
6. Савенкова Д. А., Кравчук Т. А. Структурно-функциональная модель организации событийных мероприятий в регионе // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – № 11-3 (53). – С. 47–51.
7. Саламатина В. С. Моделирование процессов в туристической сфере // Вопросы регулирования экономики. – 2015. – Т. 6, № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-protsessov-v-turisticheskoy-sfere> (дата обращения: 26.04.2022).
8. Стуруа М. Д. Особенности разработки экскурсионной программы гастрономической тематики в Москве // Известия АСОУ: науч. ежегодник. – 2019. – № 7. – С. 83–88.

### References

1. *GOST R 50681-2010. Turistskie uslugi. Proektirovanie turistskikh uslug [State Standart GOST 50681-2010 Tourist services. Tourism service design]*. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/1200083215> (accessed 26.04.2022).
2. Zhiguleva N.A. Gastronomicheskiy turizm kak odin iz klyuchevykh trendov v sfere turizma [Gastronomic tourism as one of the main trends in tourism industry]. *Sovremennaya mediasreda: traditsii, aktual'nye praktiki i tendentsii. Vzglyad molodykh issledovateley: stat'i 19-y Mezhdunarodnoy konferentsii studentov i aspirantov i XIII mezhdunarodnogo «Konkursa nauchnykh rabot studentov, magistrantov, aspirantov i soiskateley» [Modern media environment: traditions, current practices and trends. The view of young researchers: articles of the 19th International Conference of Students and Postgraduates and XIII International «Competition of Scientific Works of Students, Masters, Postgraduates and Competitors»]*. St. Petersburg, 2020, pp. 65-71. (In Russ.).
3. Kedrova I.V. Gastronomicheskie ekskursii kak novoe napravlenie razvitiya regional'nogo turizma [Gastronomic tours as a new direction of development of regional tourism]. *Obshchestvo, ekonomika, upravlenie [Society, Economy, Management]*, 2018, part 3, no. 1, pp. 31-36. (In Russ.).
4. Lukyanova N.A., Kravchuk T.A. Ekskursiya s elementami innovatsii kak perspektivnaya forma organizatsii kul'turno-dosugovoy deyatelnosti molodezhi [Excursion with elements of innovation as a perspective form of

- organization of 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. *Proekt Tripster [Project Tripster]*. (In Russ.). Available at: <https://experience.tripster.ru> (accessed 26.04.2022).
  6. Savenkova D.A., Kravchuk T.A. Strukturno-funktsional'naya model' organizatsii sobytiynykh meropriyatiy v regione [Structural and functional model of the organization of event management in the region]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal [International research journal]*, 2016, no. 11-3 (53), pp. 47-51. (In Russ.).
  7. Salamatina V.S. Modelirovanie protsessov v turisticheckoy sfere [Modeling of processes in the tourism sector]. *Voprosy regulirovaniya ekonomiki [Journal of Economic Regulation]*, 2015, part 6, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovaniye-protsessov-v-turisticheskoy-sfere> (accessed 26.04.2022).
  8. Sturua M.D. Osobennosti razrabotki ekskursionnoy programmy gastronomicheskoy tematiki v Moskve [Specificity of developing a gastronomy excursion program in Moscow]. *Izvestiya ASOU [Bulletin Academy of Public Administration]*, 2019, no. 7, pp. 83-88. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

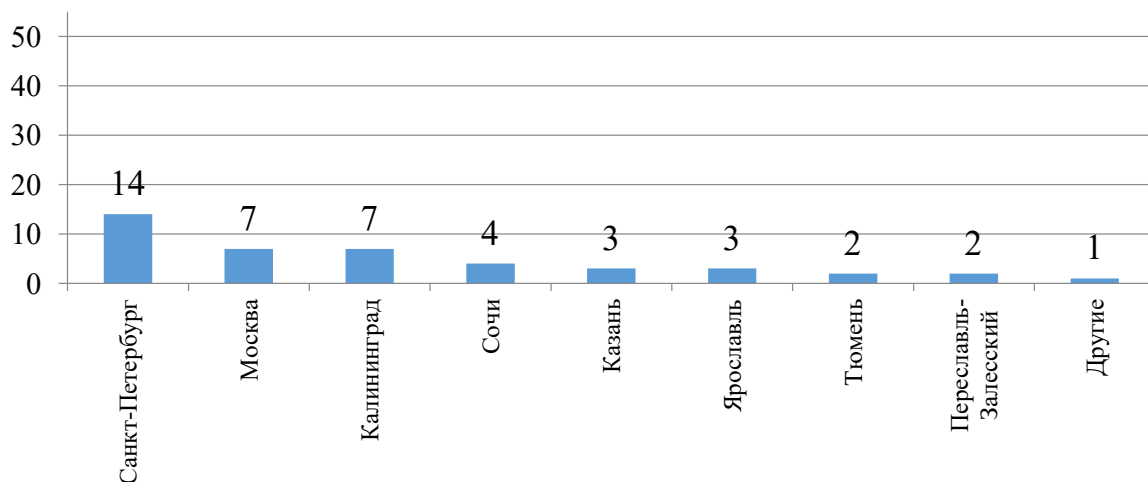


Рисунок 1. Предложения гастрономических экскурсий в регионах России на сайте проекта Tripster, кол-во

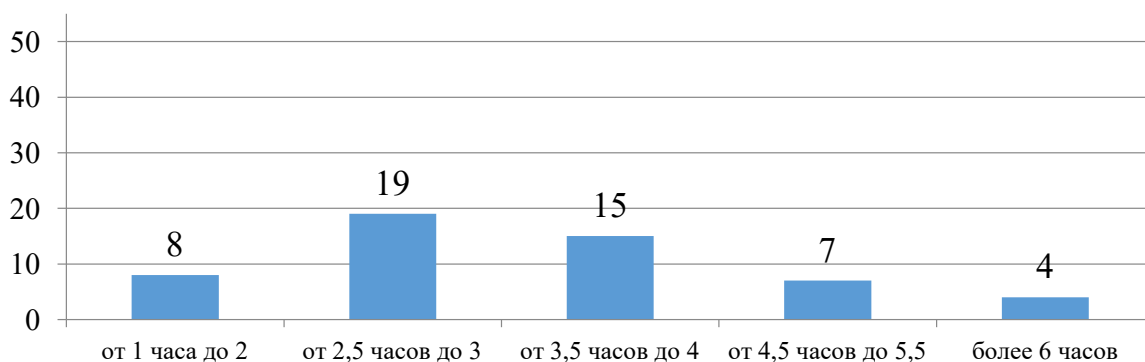


Рисунок 2. Предложения гастрономических экскурсий в регионах России по продолжительности, кол-во

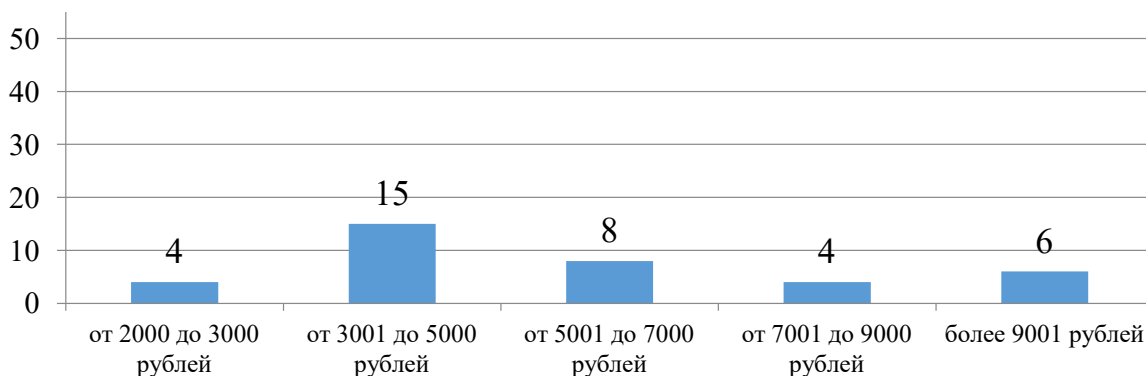
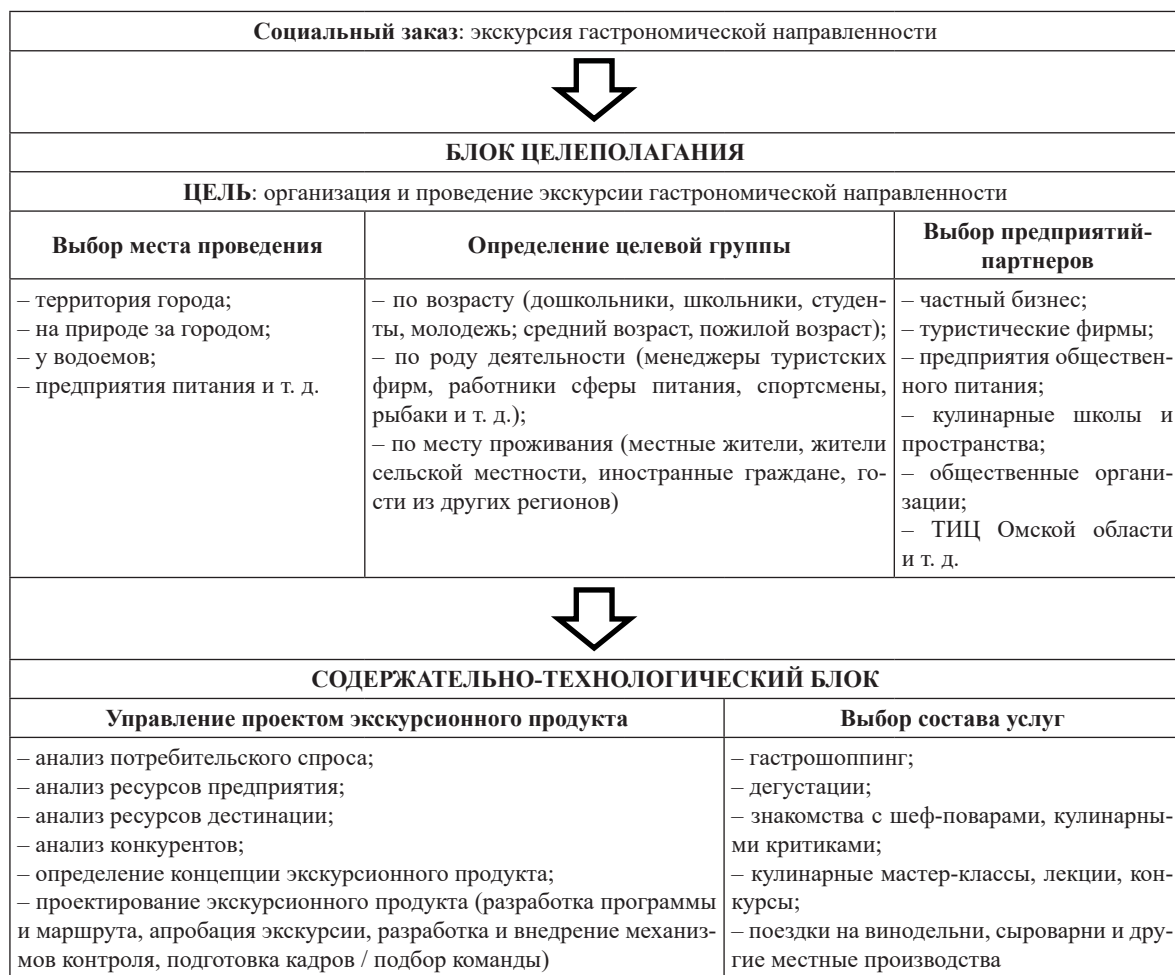


Рисунок 3. Предложения гастрономических экскурсий в регионах России по стоимости в рублях, кол-во

Схема 1

### Модель организации экскурсий гастрономической направленности



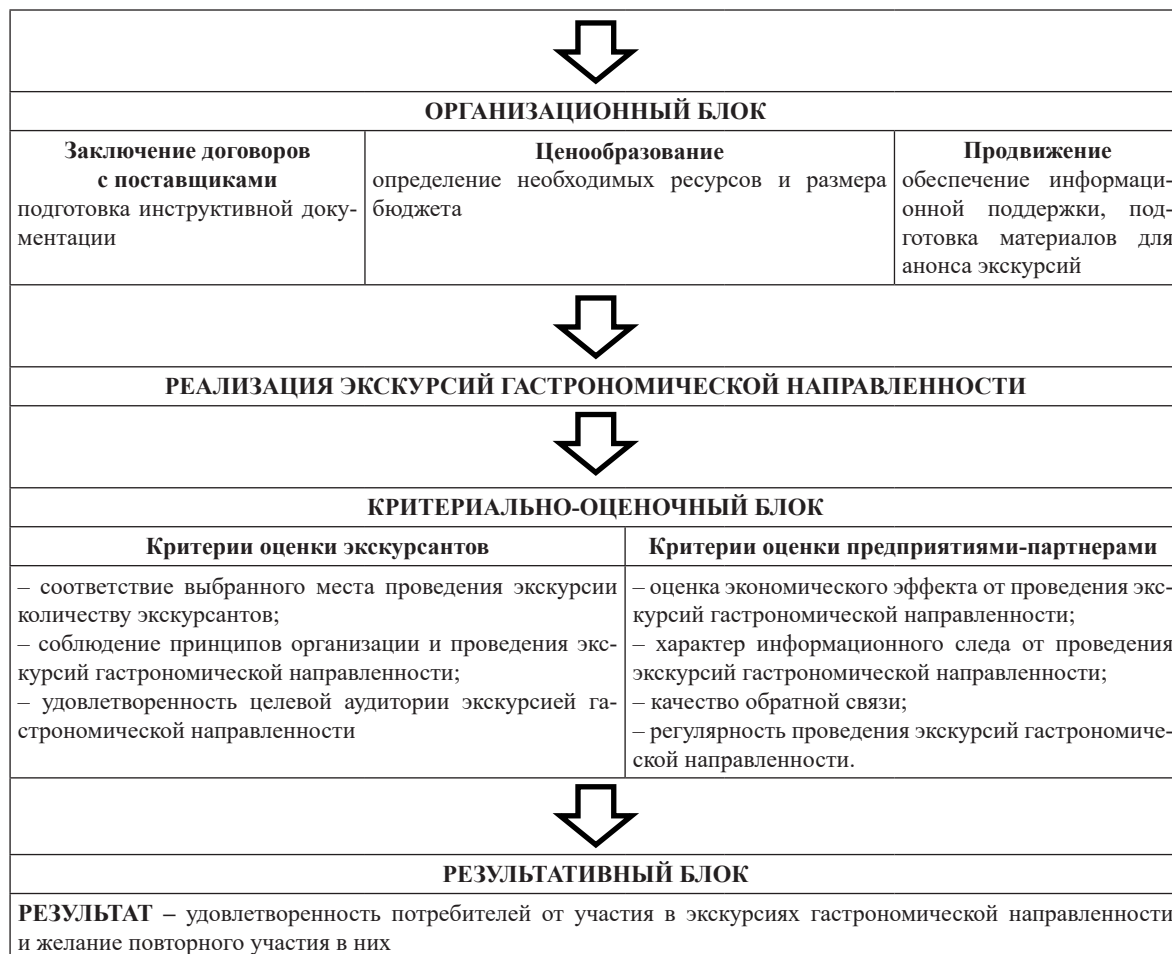


Таблица 1

**Цикл экскурсий гастрономической направленности  
для иностранных гостей в городе Омске**

Номер варианта	Вариант 1	Вариант 2	Вариант 3
Тематика экскурсии	Гастрономический тур выходного дня в немецкое село Азово «Mit Liebe aus Asowo»	Обзорная экскурсия по городу (автобусная)	Тематическая пешая экскурсия
Название гастрономического элемента		Кулинарный мастер-класс в русском стиле	Мастер-класс по приготовлению национальных блюд
Продолжительность программы	7	1,5+3	1,5+2
Стоимость программы, руб.	2500	560+2700=3260	600+3100=3700

**Алфавитный указатель авторов**

Абрамова П. В.	46
Аристарх, митрополит Кемеровский и Прокопьевский (Смирнов В. А.)	13
Белов В. Ф.	21
Бойко А. Г.	154
Булгаева Г. Д.	174
Васильковская М. И.	228
Вдовина Е. А.	56
Воропаева Т. А.	164
Гарибов Р. Г.	64
Горелова Ю. Р.	210
Григорьева А. В.	21
Додонова С. Г.	204
Ермолаев В. А.	32
Ивачева Д. А.	83
Кимеева Т. И.	46
Клочкова Е. В.	118
Константинова А. Ю.	42
Крейдун Ю. А.	174
Ли Цзыи	97
Ли Юбин	139
Локотьянова Д. Е.	125
Лукьянова Н. А.	244
Лю Тяньцюань	193
Марков В. И.	13
Мартirosян К. М.	26
Мичков П. А.	111
Москалюк М. В.	193
Назарова Е. О.	97
Никитина Е. А.	220
Ожерельева М. Ю.	111
Парфенова Е. В.	182
Пономарев В. Д.	228
Прокопов В. Л.	70
Прокопова Н. Л.	70
Синельникова О. В.	83, 146
Стафеева А. Ю.	244
Хилько Н. Ф.	210
Хомич Н. К.	234
Цветкова А. Ю.	154
Цзи Яньи	133
Черняк Е. Ф.	21
Шаталова А. А.	103
Шубина Л. А.	77
Шунков А. В.	13
Юркова Е. М.	26
Янборисов Т. Р.	125

**List of Authors in Alphabetical Order**

Abramova P.V.	46
Aristarkh, Metropolitan of Kemerovo and Prokopyevsk (Smirnov V.A.)	13
Belov V.F.	21
Boyko A.G.	154
Bulgaeva G.D.	174
Vasilkovskaya M.I.	228
Vdovina E.A.	56
Voropaeva T.A.	164
Garibov R.G.	64
Gorelova Y.R.	210
Grigoryeva A.V.	21
Dodonova S.G.	204
Ermolaev V.A.	32
Ivacheva D.A.	83
Kimeeva T.I.	46
Klochkova E.V.	118
Konstantinova A.Y.	42
Kreydun Y.A.	174
Li Ziyi	97
Li Youbing	139
Lokotyaynova D.E.	125
Lukyanova N.A.	244
Liu Tianquan	193
Markov V.I.	13
Martirosyan K.M.	26
Michkov P.A.	111
Moskalyuk M.V.	193
Nazarova E.O.	97
Nikitina E.A.	220
Ozherelyeva M.Y.	111
Parfenova E.V.	182
Ponomarev V.D.	228
Prokopov V.L.	70
Prokopova N.L.	70
Sinelnikova O.V.	83, 146
Stafeeva A.Y.	244
Khilko N.F.	210
Khomich N.K.	234
Tsvetkova A.Y.	154
Ji Yanyi	133
Chernyak E.F.	21
Shatalova A.A.	103
Shubina L.A.	77
Shunkov A.V.	13
Yurkova E.M.	26
Yanborisov T.R.	125

# ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (<http://vestnik.kemgik.ru>) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.

2. Статья должна включать:

– наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикатом журнала);

– индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;

– название статьи на русском и английском языках;

– аннотацию статьи (**объемом 150–300 слов**) на русском языке;

– ключевые слова (**не более 10 слов**) на русском и английском языках;

– автореферат статьи на английском языке (**250–300 слов**) и исходный текст автореферата на русском языке.

3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.

4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 20.

5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.

6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

шрифт – Times New Roman;

размер кегля – 12 пт;

межстрочный интервал – одинарный;

форматирование – по ширине;

все поля – по 20 мм.

## Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ,  
БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

**Сведения об авторе (-ах)** (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну).

E-mail:

**Аннотация на русском языке...**

**Ключевые слова на русском языке: ...**

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ,  
БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

**Сведения об авторе (-ах)** (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

**Аннотация на английском языке...**

**Ключевые слова на английском языке:...**

Текст....

**Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)**

1.

2.

...

**References (по центру, без отступа, шрифт жирный)**

1.

2.

...

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);

2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

## Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - место работы (учебы или соискательства), - контактные телефоны, - факс, - e-mail, - почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	- подписано автором, - заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей

Дата выхода номера в свет 25.06.2022

Подписано в печать 25.05.2022

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 22.

Уч.-изд. л. 25,8. Усл. печ. л. 29,8.

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 June 25, 2022

Signed for print on May 25, 2022

Format 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Offset paper. Font «Times».

Order № 22.

Author's sheets 25,8. Printer's sheets 29,8.

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