

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 63/2023

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-40132
Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Учредитель, издатель

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования (ФГБОУ ВО) «Кемеровский государственный институт культуры»

Адрес учредителя, издателя
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17.
Тел.: (3842)73-30-64. Факс: (3842)73-28-08
E-mail: priemnaya@kemguki.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

А. В. Шунков, доктор филологических наук,
доцент

Ответственный секретарь

Д. А. Огнев

Технический редактор

А. Ю. Константинова

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт
культуры», 2023

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

**JOURNAL OF THEORETICAL
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006
Published quarterly

№ 63/2023

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

Founder, publisher

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

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

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

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

Administrative Secretary

D.A. Ognev

Technical editor

A.Y. Konstantinova

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

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE "Kemerovo State
University of Culture", 2023

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 государ-

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

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 и искусствоведение»

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

Казаков 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 Естествознания (г. Москва, РФ).

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

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

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

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology and Art History

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

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

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).

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

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, 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).

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).

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры театрального искусства, декан режиссерско-педагогического факультета, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

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

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

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

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).

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).

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theatre Arts, Dean of Directing and Pedagogical Faculty, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

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

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

Раздел «Педагогические науки»

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. Горбачева, заслуженный учитель Российской Федерации, действительный член Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

Пилко Ирина Семеновна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры информационного менеджмента, Санкт-Петербургский 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).

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

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

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

Pilko Irina Semenovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Information Management, Saint-Petersburg 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).

Редлих Сергей Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, эксперт научного управления, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Чурекова Татьяна Михайловна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и 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).

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 И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Кравцова Л. А., Полякова Е. А. Музеи Кемеровской области – Кузбасса как универсальная образовательная форма культуры для людей с ограниченными возможностями зрения.....	13
Абрамова П. В., Иванов Е. В. Интерактивные культурно-образовательные программы как форма актуализации наследия на базе музея-заповедника «Томская Писаница».....	24
Казакова О. Ю., Кошелева С. В. Ночь музеев во Франции как пример современной международной кооперации и общественно-государственного партнерства.....	30
Казаков Е. Ф. Профанное и сакральное в смене «времен суток» европейской истории.....	39
Котлярова Т. А., Котляров М. Г. Проблемы сохранения жанра духовного стиха в современных условиях.....	49
Талашкин А. В. Колокола и звоны в Якутии как пространство содружества духовных и светских властей. Перспективы развития.....	55
Верба Н. И. Арабески в музыкальном искусстве: генезис и пути развития жанра в XIX веке.....	64
Локотьянова Д. Е. Формирование симфонического стиля Антона Брукнера на примере «Увертюры соль минор».....	75
Лескова Т. В. Профессиональная музыка российского Дальнего Востока во второй половине XX – начале XXI века: тенденции, проблемы, перспективы.....	86
Чжан Чао. Особенности детских фортепианных циклов в четыре руки на примере сборников А. Аренского и Л. Десятникова.....	96
Новикова О. В., Халматова А. А. Бурятская музыкальная литература в детских музыкальных школах и школах искусств: концептуальные основания курса.....	103
Безниско О. Н., Чжао Сяюй. Историческая эволюция стандартов музыкальных учебных программ в базовом образовании с момента основания нового Китая.....	114
Некрасова И. М. Контрапункты звука и тишины в пространстве современной хореографии.....	120
Берсенева Е. В., Григорьянц Т. А. Традиции театра комедии дель арте и постдраматические тенденции одного спектакля (на примере постановки «Кофейная» (2016) Театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского).....	126
Голубь Н. А. Художественное образование Приднестровья в контексте культурной политики.....	131
Грищенко А. П. Особенности трансформации знаков этнографического мотива в художественной культуре Енисейской Сибири.....	141
Баторова Е. А., Райцанова Э. Н. Маски мистерии Цам из собрания Кяхтинского краеведческого музея имени В. А. Обручева: к проблеме атрибуции.....	148
Чжэн Цинянь. Элементы шаманизма в керамике культуры Мацзяяо.....	159
Миненко Л. В., Беляева О. А., Воронова И. В. Орнаментация одежды и знаковая система традиционной обрядности.....	169
Митрофанова Н. Ю. Эволюционная модель текстиля в категориях метода «Порядок следования цели».....	179

Попова Н. С., Чурилов М. Г. Абстрактная живопись в творчестве художников сибирского неофициального искусства 1990-х годов.....	190
Кузнецова И. П. Постконцептуальное искусство художников «круга Глазго».....	199
Царинный И. В. Фактура как средство художественной выразительности в творчестве российских скульпторов конца XX – начала XXI века.....	208

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Москаленко И. В., Чурекова Т. М. Традиционные нравственные ценности: диалектика общечеловеческого и национального в их содержании.....	220
Чурекова Т. М., Омельченко Е. А. Индивидуальное образовательное пространство в представлениях будущих педагогов очной и заочной форм обучения в вузе.....	227
Меркулова А. Ш., Сакова О. Я., Гук А. Г., Сергеева Е. Ф. Использование результатов изучения дисциплин документоведческого цикла в преподавании аналитико-синтетической переработки информации.....	234
Шунков А. В., Попова Н. С., Корнева В. А. Особенности развития жанров в живописи Кемерова 1980–1990-х годов (на материале произведений из коллекции Кемеровского государственного института культуры).....	243
Карпенко В. О., Рысаева С. Ф., Каразина Т. Ю. Компьютерная графика как инструмент подготовки графических дизайнеров: опыт обучения российских и китайских студентов.....	257
Демина Т. З., Стенюшкина Т. С. Стрессовые ситуации в классе постановки голоса: причины и методы преодоления.....	267
Леонов С. А. Реализация дополнительных предпрофессиональных программ как необходимое условие подготовки квалифицированных кадров для легкой промышленности.....	280
Алфавитный указатель авторов.....	288

CONTENTS

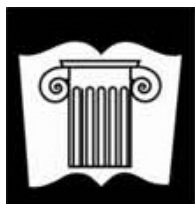
CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Kravtsova L.A., Polyakova E.A. Museums of Kemerovo Region – Kuzbass as a Universal Educational form of Culture for Visually Impaired People.....	13
Abramova P.V., Ivanov E.V. Interactive Cultural and Educational Programs as a form of Heritage Mainstream Based on the Museum-reserve <i>Tomskaya Pisanitsa</i>	24
Kazakova O.Y., Kosheleva S.V. Museum Night in France as an Example of Modern International Cooperation and State-public Collaboration.....	30
Kazakov E.F. Profane and Sacred in the Change of the <i>Times of Day</i> of European History.....	39
Kotlyarova T.A., Kotlyarov M.G. Problems of Preserving the Genre of Spiritual Verse in Modern Conditions.....	49
Talashkin A.V. Bells and Bell Ringing in Yakutia as a Space of Commonwealth of Spiritual and Temporal Authorities. Prospects for Further Development.....	55
Verba N.I. Arabesques in Musical Art: Genesis and Ways of Genre Development in the 19 th Century.....	64
Lokotyanova D.E. Formation of the Symphonic Style of Anton Bruckner on the Example of <i>Overture in G Minor</i>	75
Leskova T.V. Professional Music of the Russian Far East in the Second Half of the 20 th – Beginning 21 st Century: Trends, Problems, Prospects.....	86
Zhang Chao. Specific Features of the Children’s Piano Four Hands Cycles on the Example of Cycles by A. Arensky and L. Desyatnikov.....	96
Novikova O.V., Khalmatova A.A. Buryat Musical Literature in Children’s Music Schools and Art Schools: the Conceptual Basis for the Course.....	103
Beznisko O.N., Zhao Xiaoyu. Historical Evolution of Music Curricula Standards in Basic Education Since the Founding of New China.....	114
Nekrasova I.M. Counterpoints of Sound and Silence in the Space of Modern Choreography.....	120
Berseneva E.V., Grigoryants T.A. Traditions of Commedia Dell’ Arte Theater and Post-dramatic Tendencies of One Performance (in Case of the Play of the Kuzbass Drama Theater <i>Coffee House</i> (2016)).....	126
Golub N.A. Art Education in Transnistria in the Context of Cultural Policy.....	131
Grishchenko A.P. Peculiarities of Transformation of Signs of Ethnographic Motive in the Art Culture of Yenisei Siberia.....	141
Batorova E.A., Raitsanova E.N. Tsam Mystery Masks from the Collection of the Kyakhta Local Museum of Academician V.A. Obruchev: to the Problem of Attribution.....	148
Zheng Qingyan. Shamanism Elements in the Ceramics of the Majiayao Culture.....	159
Minenko L.V., Belyaeva O.A., Voronova I.V. Ornamentation of Clothing and the Symbolic System of Traditional Rites.....	169

Mitrofanova N.Y. An Evolutionary Model of Textiles in the Categories of the <i>Order of Sequencing Goals</i> Method.....	179
Popova N.S., Churilov M.G. Abstract Painting in Artists' Works of Siberian Unofficial Art of the 1990s.....	190
Kuznetsova I.P. The Post-conceptual Art of Glasgow Circle Artists.....	199
Tsarinnyy I.V. Surface Structure as a Means of Artistic Expression in Works of the Russian Sculptors of the Late 20th – Early 21st Century.....	208

PEDAGOGICAL SCIENCES

Moskalenko I.V., Churekova T.M. Traditional Moral Values: the Dialectics of the General and National in Their Content.....	220
Churekova T.M., Omelchenko E.A. Individual Educational Space in the Views of Future Teachers of Full-time and Correspondence Education at the University.....	227
Merkulova A.S., Sakova O.Y., Guk A.G., Sergeeva E.F. Using the Results of Studying the Disciplines of the Documentary Cycle in Teaching the Analytical and Synthetic Processing of Information.....	234
Shunkov A.V., Popova N.S., Korneva V.A. Genre Transformations in Kemerovo Art of the 1990s (Based on Paintings from the Collection of Kemerovo State University of Culture).....	243
Karpenko V.O., Rysaeva S.F., Karazina T.Y. Computer Graphics as a Tool for Training the Graphic Designers: Experience of Russian and Chinese Students.....	257
Demina T.Z., Stenyushkina T.S. Stressful Situations in the Class of Voice Setting: Causes and Methods of Overcoming.....	267
Leonov S.A. Implementation of Additional Pre-professional Programs as a Necessary Condition for Training the Qualified Personnel for Light Industry.....	280
List of Authors in Alphabetical Order.....	288



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 069.1(571.17):069-056.266

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-13-23

МУЗЕИ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ – КУЗБАССА КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ФОРМА КУЛЬТУРЫ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗРЕНИЯ

Кравцова Людмила Александровна, кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник, Федеральный исследовательский центр угля и углехимии Сибирского отделения Российской академии наук (г. Кемерово, РФ). E-mail: Kravtcovala@yandex.ru

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). E-mail: elena2873@mail.ru

В данной статье рассмотрены основные направления деятельности музеев Кемеровской области – Кузбасса по актуализации историко-культурного и природного наследия для людей с инвалидностью и ограниченными возможностями зрения. Динамично изменяющиеся условия жизни и деятельности современного человека требуют повышения его социальной адаптивности, постоянной включенности в социокультурное пространство. Отсутствие или нехватка инклюзивной культуры и доступной среды в социокультурных институтах не способствуют их полноценной интеграции в общество.

Музей как институт сохранения и трансляции главных ценностей и достижений многих поколений призван обеспечить доступность историко-культурного и природного наследия для всех граждан государства, в том числе и для людей с инвалидностью и ОВЗ. Музей является адаптивной системой, способной удовлетворять изменяющиеся и возрастающие социокультурные потребности социума.

На основе структурно-функционального метода авторами выявлены и охарактеризованы основные направления деятельности музеев региона в интересах незрячих и слабовидящих людей. Для активизации процесса включения в социокультурное пространство региона людей с ограниченными возможностями зрения музеи Кузбасса осуществляют научно-исследовательскую, экспозиционно-выставочную и культурно-образовательную работу. Совместно со специализированной библиотекой для незрячих и слабовидящих многими музеями созданы адаптированные комплексные пособия на основе музейного материала; разработаны эффективные культурно-образовательные формы работы с целевой аудиторией, в процессе реализации которых обеспечивается тактильная доступность к отдельным экспонатам и все больше актуализируются использование рельефно-графических воспроизведений и тифлокомментирование. В то же время перспективы развития видятся в привлечении новационных технических средств навигации по музею; адаптации информационного потенциала экспозиции посредством более широкого использования тактильной коммуникации, тифлоаудиогидов или профессионального тифлокомментирования, текстов, выполненных по системе Брайля. Все это активизирует формирование доступной среды, а постоянная музейная аудитория расширяется за счет вовлечения большего количества слабовидящих и незрячих людей.

Музеи региона развивают различные направления работы с людьми с ограниченными возможностями зрения, чем способствуют восстановлению их социокультурных связей, личной самореа-

лизации, успешной интеграции в общество и освоению жизненного пространства, что закрепляет их статус универсальной образовательной формы культуры.

Ключевые слова: музеи Кемеровской области – Кузбасса, инклюзивная культура, социокультурная адаптация, коммуникативная деятельность музея, люди с инвалидностью по зрению, люди с ограниченными возможностями зрения, доступность музеев, тактильная коммуникация, образовательная форма культуры.

MUSEUMS OF KEMEROVO REGION – KUZBASS AS A UNIVERSAL EDUCATIONAL FORM OF CULTURE FOR VISUALLY IMPAIRED PEOPLE

Kravtsova Lyudmila Aleksandrovna, PhD in Culturology, Leading Researcher, Federal Research Center of Coal and Coal Chemistry of Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Kravtcovala@yandex.ru

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). E-mail: elena2873@mail.ru

The article deals with the main museum activities in Kemerovo region – Kuzbass to open up the historical, cultural and natural heritage to disabled and visually impaired people. Dynamic life and modern environment impose a better social adaptivity, constant involvement in the socio-cultural space. Absence or lack of inclusive culture and available environment block their full social integration.

Museum as an institution of preservation and transmission of the main values and achievements of many generations is to provide the access to the historical, cultural and natural heritage to all citizens including disabled and visually impaired people. Being an adaptive system, it can meet the changing and growing social and cultural social requirements.

The structural and functional method helped to find and describe the main directions of the regional museums' activities for this audience. To include the visually impaired people into the social and cultural space, museums conduct studies, organize expositions, do cultural and educational work. Many museums and the specialized library have created adaptive textbooks based on museum material, elaborated effective forms of work to provide tactile availability for certain exhibits, use more copies in bold relief, audio commentary. Meanwhile, growth prospects are seemed to be in involving new technical means of museum navigation, information potential adaptation of the exhibition through a wider use of tactile communication, audio descriptive guides and professional audio descriptive commentary, texts written in Braille. This stimulates the accessible environment and involves visually impaired people.

The local museums are developing different directions of work with visually impaired people. This helps recreate their socio-cultural relations, personal realisation, successful integration into the society and exploration of the living space, which makes the museum a universal educational form of culture.

Keywords: museums of Kemerovo region – Kuzbass, inclusive culture, socio-cultural adaptation, communicative activity of the museum, visually impaired people, people with visual disabilities, availability of museums, tactile communication, educational form of culture.

Обращение музеологов к исследованиям проблемного круга вопросов, связанных с доступностью историко-культурного наследия для людей с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья, в настоящее время приобретает все большую актуальность. Закрепленное Конституцией РФ для всех граждан страны полноправие,

требования Федерального закона «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации», принятие программы «Доступная среда» и общепризнанные международные нормы и принципы социальной защиты прав и свобод инвалидов требуют интенсификации разнонаправленной деятельности, которая будет способствовать

полноценному включению людей с инвалидностью в актуальные общественные и культурные процессы. Вместе с тем в динамично развивающемся информационном обществе XXI века обнажилось противоречие между социокультурными ожиданиями (потребностями) этой особой категории музейной аудитории и научно, социально и технически проработанной готовностью музеев обеспечивать на современном уровне «физическую (пространственную) и информационную (содержательную)» [20, с. 159] доступность объектов культурного и природного наследия.

Музей является образовательной формой культуры, ориентированной на передачу социально значимого опыта с целью постоянного развития общества. В центре внимания современного музея находится «публика, посетитель, человек» [10, с. 116], а среди приоритетных ключевых позиций – «доступность материалов музейных собраний для всех категорий посетителей» [22, с. 166]. В процессе реализации своих социально значимых функций музей «способствует воспитанию ценностей, вкусов» и представляет собой «особое идентифицирующее и социализирующее средство, которым каждый человек может воспользоваться» [10, с. 116].

Современный этап развития российского социума отмечен актуализацией инклюзивной культуры и доступной среды, что выражается не только в стремлении к технической оснащенности музеев для посещения и комфортного перемещения людей с инвалидностью или ограниченными возможностями здоровья, но и в готовности предоставить специализированные формы коммуникации, адаптированные под их возможности и потребности.

Коммуникативная деятельность музея традиционно в первую очередь ориентирована на зрительное восприятие, дополняемое вербальной и в ряде случаев тактильной составляющими. Обусловленное самой природой музея и спецификой его функций превалирование визуальной коммуникации ставит перед музейными сотрудниками ряд сложных профессиональных задач по включению в освоение культурного и природного наследия слепых и слабовидящих людей. Несмотря на то, что требования к соответствию условий доступности музеев, коллекций, отдельных экспонатов (или их эквивалентов) утверждены Министерством культуры РФ [18], процесс наработ-

ки успешных практик в создании инклюзивной среды для незрячих и слабовидящих посетителей в музейной сфере продолжает находиться на пути становления и требует широкого обмена опытом. Музеями Российской Федерации, независимо от их профиля, накоплен достаточно большой опыт работы с этой категорией аудитории. Ведущие музеи России, такие как Эрмитаж, Русский музей, Дарвиновский музей и другие, обладают большими ресурсными возможностями, а популяризируемый ими опыт позволяет региональным музеям создавать собственные уникальные формы работы.

Одними из динамично развивающих инклюзивную музейную культуру являются музеи Кемеровской области – Кузбасса. Сотрудниками музеев региона накапливается практический опыт работы с незрячими и слабовидящими людьми. Стремление включить в состав постоянной музейной аудитории эту категорию посетителей, обладающую особенностями восприятия музейной экспозиции, обусловило разработку новых эффективных форм культурно-образовательной деятельности, формирование фонда специализированных музейных научно-вспомогательных материалов, комплексных адаптированных пособий, тактильных экспонатов. Реализуемая музеями практика уже получила положительный отклик адресата музейно-просветительской деятельности, расширила перечень информационных продуктов и форм культурно-образовательной деятельности, многие из которых стали осуществляться на регулярной основе. Постоянно пополняющийся эмпирический материал позволяет проанализировать основные направления работы музеев Кемеровской области – Кузбасса со слепыми и слабовидящими людьми.

Необходимо отметить, что деятельность музеев Кузбасса в отношении рассматриваемой аудитории осуществляется при тесном взаимодействии с профильными специалистами смежных учреждений культуры, образования, Советом по вопросам попечительства в социальной сфере Кемеровской области и другими инициаторами и участниками инклюзивных культурно-образовательных программ. Важную организационную и методическую роль играют сотрудники Специальной библиотеки Кузбасса для незрячих и слабовидящих (ГКУК «КузОСБ»), ее филиалов и пунктов на территории региона. Функциональ-

но-образующая роль специализированных библиотек обусловлена значительным профессиональным опытом работы с людьми, имеющими инвалидность по зрению, сложившимся исторически и административно тесно связанным взаимодействием с Всероссийским обществом слепых (ВОС). С момента создания в 1960 году КузОСБ является базовым социокультурным реабилитационным учреждением, внедряющим инновации в сфере работы со своими пользователями и выполняющим миссию консультативного центра для учреждений Кузбасса по работе с незрячими и слабовидящими жителями Кемеровской области [7].

Одним из основных направлений деятельности любого музея являются научные исследования. Традиционно в рамках НИР происходит изучение состава и потребностей музейной аудитории; создание и обоснование научных концепций и проектирование экспозиций и выставок; разработка новых форм и апробация новых методов культурно-образовательной работы [16, с. 259]. Все эти аспекты нашли преломление в научно-исследовательской работе музеев Кузбасса по созданию комплексных адаптированных пособий. В последующем они составили основу передвижных выставок, презентаций, также были задействованы в комплексных культурно-образовательных программах. Созданные совместно со специалистами КузОСБ музейно-библиотечные продукты стали постоянным каналом трансляции историко-культурного и природного наследия региона для слепых и слабовидящих людей. Так, музеями региона совместно с КузОСБ были созданы следующие адаптированные комплексные пособия для слабовидящих и слепых: «Шедевры первобытного искусства: наскальные рисунки Томской писаницы» на материалах музея-заповедника «Томская Писаница» (2014); «Царство дикой природы Кузбасса» при партнерском участии музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета (2018); «Уголь Кузбасса – черное золото России» с использованием вещественных коллекций научного музея Института угля ФИЦ УУХ СО РАН (2020); серия бюллетеней «Города шахтерской славы Кузбасса», изданных на фактографических материалах краеведческих музеев городов Новокузнецка, Прокопьевска, Киселевска, Междуреченска, Ленинска-Кузнец-

кого, Осинников, Анжеро-Судженского городского округа, а также Музейно-выставочного центра г. Белова, Мысковского историко-этнографического музея, Городского музея имени В. Н. Плотнокова г. Березовского, Выставочного зала «Музей» Калтанского городского округа, Музея-заповедника «Красная горка» г. Кемерово (2021); «В поисках кузбасского динозавра: тифлопутешествие в меловой период мезозойской эры» по материалам палеонтологических исследований Кузбасского государственного краеведческого музея (2022) [12, с. 35–41].

Адаптация тематических вещественных и информационных музейных материалов для специализированных комплексных пособий осуществлялась при методическом участии сотрудников КузОСБ и с использованием специализированных ресурсов библиотеки – Центра Брайлевской печати, студии звукозаписи, оборудования для выпуска книг с рельефной графикой и 3D-моделями. Тактильная составляющая пособий представлена рельефно-графическими изображениями наскальных памятников, представителей животного мира планеты и региона, древних растений-углеобразователей, картой-схемой Кемеровской области, реконструированными палеоиллюстрациями динозавров. К тактильным компонентам пособий также относятся и специально укомплектованные музеями коллекции: горные породы и угли Кузбасса; образцы мехового покрова животных. В каждом из пособий присутствуют тематические научно-популярные книги, изданные рельефно-точечным шрифтом Брайля и укрупненным шрифтом, а также их аудиовоспроизведения в виде «говорящей книги» на флеш-носителе. Широкий тематический охват, информативная содержательность и использование различных адаптированных форм интерпретации документируемого музеями наследия позволили создать уникальные музейно-библиотечные продукты, широко используемые сегодня в экспозиционно-выставочной и культурно-образовательной работе музеев и специализированных библиотек региона [12].

Примером внедрения комплексных пособий в выставочную работу музеев является выставка «Шахтерский город мой родной, он дорог мне своей судьбой» (2021) для учащихся средней общеобразовательной школы-интерната № 23 г. Полысаева, совместно организованная сотруд-

никами Специальной библиотеки Кузбасса для незрячих и слабовидящих, Краеведческого музея г. Ленинска-Кузнецкого и Государственного архива Кузбасса. Среди экспонатов выставки были музейные предметы, архивные материалы, адаптированное комплексное научно-популярное пособие «Уголь Кузбасса – черное золото России» и бюллетени «Города шахтерской славы Кузбасса». Пособие, выполненное на материалах музея Института угля ФИЦ УУХ СО РАН, включающее тематическую коллекцию для тактильного изучения с брайлевской аннотацией и рельефно-графические иллюстрации, способствовало трансляции аудитории социально-экономической значимости основного природного богатства края. В свою очередь, знакомство с тематическими бюллетенями об угледобывающих городах региона помогло воссоздать образ Кемеровской области – Кузбасса как шахтерского края [1].

Музеи актуализируют адаптированные комплексные пособия посредством организации выставок-презентаций на площадках специализированных библиотек и школ. Так, для учащихся с нарушением зрения в общеобразовательной школе № 20 г. Кемерова презентация научно-популярного комплексного пособия «В поисках кузбасского динозавра: тифлопутешествие в меловой период мезозойской эры» (2022) состоялась при участии сотрудников Кузбасского государственного краеведческого музея и музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета. Знакомство с компонентами и содержанием пособия включало тактильное изучение рельефно-графических изображений палеореконструкций, моделей динозавров, а также нескольких подлинных палеонтологических объектов из фондов музея КемГУ [17].

Следует отметить, что передвижная выставка является особо востребованной формой работы с рассматриваемой аудиторией. Об этом свидетельствует опыт проведения мобильных выставок для людей с нарушениями зрения музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета. Так, в 2017 году был инициирован региональный проект «Экология Кузбасса: особый взгляд», в процессе реализации которого в городах Кемерове, Анжеро-Судженске, Юрге, Ленинске-Кузнецком, Полысаеве в стенах специальных библиотек и школ для поливозрастной аудитории с ограничен-

ными возможностями зрения прошла выставка «Мой край бесценный! – Оттого, что мой». Информационный потенциал выставочных материалов, представленных палеонтологическими и зоологическими музейными предметами, электронными иллюстрациями, актуализировался с использованием интерактивного подхода в форме практических занятий «Познаем руками чудеса природы Кузбасса» [19, с. 6–7].

Анализируя основные направления работы музеев с категорией незрячих и слабовидящих людей, следует подробнее остановиться на культурно-образовательной деятельности. Одной из ведущих форм культурно-образовательной деятельности отечественного музея является экскурсия [26, с. 49]. Согласно устоявшимся в музееведении представлениям, в ее сущностной основе заложены зрительные впечатления, живое созерцание, наблюдение, сопровождаемое тематическим рассказом экскурсовода; другой ее характеристикой является двигательная активность экскурсантов, их перемещение в пространстве музейной экспозиции и визуальный осмотр объектов показа с разных ракурсов [19, с. 52–53]. Для рассматриваемой категории аудитории такая форма культурно-образовательной деятельности важна как средство социальной адаптации, интеграции в общество. Особенности экскурсий для людей с нарушениями зрения требуют разработки продуманного сценария, маршрутов, создания психологического настроя «особых» экскурсантов к освоению нового пространства, применения приемов и средств адаптации музейной экспозиции для раскрытия ее научно-информационного потенциала.

Музейная сеть региона представлена широким профильным разнообразием, что позволяет удовлетворять познавательные и эстетические потребности музейной аудитории, способствуя тем самым ее развитию. Экскурсии по экспозиции в последние годы стремятся стать для музеев Кузбасса базовой формой работы с людьми с инвалидностью и ограниченными возможностями зрения. Наиболее вовлеченными в работу с данной аудиторией, согласно изученным нами источникам, являются краеведческие музеи. Так, в рамках масштабных региональных культурных событий в честь 300-летия Кузбасса Новокузнецкий краеведческий музей провел экскурсию для особенных посетителей «Кладовая Кузбас-

са: полезные ископаемые нашего края» (2021). Сотрудниками музея для знакомства с темой была сделана выборка природных образцов пород и минералов из геологической коллекции [9]. Тактильное освоение объектов природы, дополненное аудиальной составляющей в форме комментариев экскурсовода либо посредством использования аудиогuida, усилило познавательный эффект и повысило уровень эффективности музейной коммуникации.

В Прокопьевском городском краеведческом музее экскурсия «Дом, в котором живет история» (2022) была посвящена развитию шахтерского города. Для тактильного освоения информации был задействован широкий круг экспонатов, среди которых присутствовали разные типы телефонных аппаратов, от старинных до современных, включая шахтовые [2]. Выбор объектов для тактильного знакомства был определен задачей представления рельефно не перегруженных предметов, удобных для удерживания в руках и всестороннего «рассмотрения». Коллекция телефонов помогла проиллюстрировать этапы научно-технического прогресса, сфокусировать внимание аудитории на необходимости развития техники, которая открывает широкие возможности для реализации творческого потенциала современного человека. Интересным научно-информационным элементом историко-краеведческой экскурсии «Сплетение судеб» по экспозиции Городского краеведческого музея г. Анжеро-Судженска стало знакомство с документами архивного фонда, основанное на тифлокомментировании.

Сложные для восприятия рассматриваемой аудиторией экспозиции художественных музеев региона также имеют опыт работы с данной целевой аудиторией. Исследования С. Н. Ванышина в области реабилитологии людей с инвалидностью по зрению доказывают, что «для усиления впечатления при ознакомлении с картиной полезно добиваться сочетания нескольких компенсаторных чувств, и прежде всего осязания и слуха» [4, с. 78]. Экскурсия по экспозициям музеев визуального искусства требует использования качественного аудиотифлокомментария или его брайлевской транскрипции, размещенной непосредственно в экспозиции [4]. Более емкое наполнение содержательной составляющей происходит в случае использования рельефно-графических копий картин, которое пока не стало обыденной

практикой музеев изобразительного искусства Кемеровской области. Неоценимую методическую помощь в подготовке экскурсий оказывают специалисты КузОСБ и ее филиалов, местной организации (МО) ВОС. Они являются соучастниками и партнерами процесса их апробации. В качестве одного из примеров можно привести экскурсию по экспозиции «Советское искусство 1950–60-х годов» в Новокузнецком художественном музее (2022) [5], которая сопровождалась профессиональным тифлокомментированием специалиста библиотеки филиала КузОСБ г. Новокузнецка, что позволило передать смыслы представленных произведений искусства экскурсантам. В ходе экскурсии состоялось тактильное знакомство с некоторыми скульптурными произведениями и предметами декоративно-прикладного искусства, выполненными в технике художественной резьбы, шитья, вышивания, декупажа. Комплекс использованных приемов позволил посетителям целостно осмыслить полученную информацию в неразрывной связи с осязаемой материальной составляющей.

Экскурсии по экспозиции, представляющей произведения искусства, для людей с ограниченными возможностями зрения осуществляются на регулярной основе в Музейно-выставочном центре «Вернисаж» г. Белова и по сложившейся традиции приурочены ко Дню шахтера [11]. Они сопровождаются аудиокomentarиями представленных произведений, тактильным знакомством с некоторыми предметами и включают элементы практических занятий. В 2021 году в рамках экскурсии «Шахтеры мы – и сказано все этим» актуальная для региона тематика – воспевание героики труда горняков – раскрывалась на примере творчества кузбасских художников и мастеров декоративно-прикладного искусства [6]. В ходе проведения экскурсии была предусмотрена интерактивная часть – тактильное изучение экспонатов, выполненных из дерева, металла, глины, меха и угля. Приемы техники исполнения представленных работ стали предметом отдельного рассмотрения и обсуждения с посетителями, что дало возможность не только получить достоверные знания, но и сформировать личные впечатления и расширить кругозор. В 2022 году в Музейно-выставочном центре «Вернисаж» была организована экскурсия по XX региональной выставке «Шахтерский характер» [3], она сопровож-

ждалась тифлокомментированием специалиста филиала г. Белова КузОСБ и тактильным «осмотром» экспонатов. Кроме того, сотрудники музейно-выставочного центра и специализированной библиотеки познакомили аудиторию с современными информационными технологиями, позволяющими создавать так называемые «живые» картины, когда в компьютерном изображении отдельные объекты произведения могут приходить в движение. Тифлокомментирование всего процесса «оживления» усилило интеллектуальное воздействие, направленное на активизацию творческого потенциала особого посетителя.

В Кемеровской области работа с людьми с инвалидностью и ограниченными возможностями зрения осуществляется объединенными усилиями различных социокультурных учреждений и общественных организаций, благодаря чему в комплексные культурно-образовательные программы зачастую включены экскурсии в музеи Кузбасса. Так, в 2019 году совместными усилиями сотрудников Беловского филиала КузОСБ, Музейно-выставочного центра г. Белова и волонтеров Беловского городского штаба в рамках проведения обширной автобусно-пешеходной экскурсионной программы «Земля Кузбасская» была организована экскурсия в Ленинск-Кузнецкий городской краеведческий музей. Тема истории Кольчугинского рудника, повседневной жизни горняков, крестьян раскрывалась на основе интерактивного подхода с тактильным ознакомлением со специально подобранными экспонатами, в числе которых были представлены подлинная старинная мебель, кухонная утварь, утюги, прялки, самовары, а также макеты углепромышленной техники [8]. Экскурсия «Минувших лет живая память» в Музее истории города Мариинска (2019), совместно организованная специалистами библиотечного пункта г. Мариинска КузОСБ, МО ВОС и музея, была посвящена жизни города XIX века и предоставила аудитории возможность тактильно изучить отобранные для раскрытия темы экспонаты, характеризующие быт разных социальных групп населения. Дополнением подлинных музейных предметов послужили макеты старинных купеческих зданий [15]. Воссозданная церемония чаепития погрузила участников в прошлое, а неформальная атмосфера общения, присущая музейному празднику, по-

служила фактором сближения, преодоления чувства изолированности от культурной жизни.

В арсенале форм культурно-образовательной деятельности музеев Кемеровской области – Кузбасса присутствуют комплексные экскурсии, «в которых сочетается показ экспозиции и других частей музея» [26, с. 60]. К данному типу можно отнести ставшие систематическими экскурсии в Музей-заповедник «Кузнецкая крепость» [11]. Так, в 2019 году для аудитории из состава членов МО ВОС г. Новокузнецка состоялась экскурсия в Дом купца Фонарева (2019), являющийся памятником архитектуры и градостроительства музея-заповедника «Кузнецкая крепость». В ее вводной части аудитория познакомилась с правилами посещения музея-заповедника «Кузнецкая крепость» и деятельностью музея в рамках краеведческого проекта «Кузбассу посвящается...» [21]. Такая последовательность преподнесения информации подготовила посетителей к особенностям экспозиции и ее восприятию, помогла создать установку на предстоящую встречу с конкретными экспонатами. Тактильное знакомство с некоторыми подлинниками в историческом экспозиционном ансамбле повысило информативность экскурсии, позволив наиболее полно продемонстрировать ассоциативность и аттрактивность музейных предметов, помогло составить новые представления о сохранившейся до наших дней архитектуре второй половины XIX века.

Комплексный характер носила и экскурсия в Кузбасский государственный краеведческий музей «От Кузнецкой земли к Кузнецкому угольному бассейну. Тифлопутешествие сквозь время и пространство» (2021). Она включала обзорную поездку по столице Кузбасса на «музейной маршрутке», тематическую презентацию, знакомство с экспозиционными комплексами отдела истории. Все этапы экскурсионной программы сопровождались тифлокомментированием специалиста КузОСБ. Более полное раскрытие темы и информативного потенциала экспозиции для аудитории с ограниченными возможностями зрения обеспечили специально подобранные по теме и особенностям восприятия посетителями экспонаты: предметы воинского снаряжения, орудия труда и предметы быта прошлых эпох, а также макет плавильной печи кузнецких татар [24]. Важно отметить, что данным музеем на постоянной основе проводится работа по сопровождению отдельных

экспозиционных комплексов и экспонатов аннотациями и этикетажом по системе Брайля.

Еще одной формой, закрепившейся в практике музеев Кузбасса, является встреча с интересным человеком [26, с. 70]. Музейно-выставочный центр г. Белова и филиал КузОСБ в рамках программы «Шахтерский характер» (2018), посвященной Дню шахтера, организовали встречу с шахтером – читателем филиала библиотеки В. Д. Титовым, рассказавшим о своей шахтерской жизни, профессиональных традициях и особенностях профессии горняка. Непосредственное общение было дополнено тактильным знакомством аудитории с тематическими экспонатами и возможностью примерить некоторые предметы рабочей одежды шахтера [23].

На современном этапе в музеях Кемеровской области начинают актуализироваться формы музейной рекреации. Так, на базе филиала Новокузнецкого краеведческого музея, в здании первого учебного заведения города Кузнецка, имеющего статус историко-архитектурного памятника регионального значения, состоялась творческая встреча «Река времени» (2019). Сочетание «тактильно-познавательного путешествия» по экспозиции музея с концертом хора ветеранов г. Новокузнецка, посвященным шахтерскому Кузбассу [25], позволило восполнить существующую острую потребность данных посетителей в досуговом, эмоционально насыщенном времяпрепровождении.

Работа музеев с детьми дошкольного возраста в большей степени ориентирована на формирование у них знаний и умений посредством практической деятельности в рамках мастер-классов. Интерактивный характер мастер-класса позволяет вовлечь ребенка в процесс художественно-эстетической деятельности, способствует развитию тактильного восприятия детей, а также решает задачи приобщения к культуре и формирования положительного опыта эмоционального реагирования на музейный предмет. В качестве примера можно привести выездной мастер-класс «Куклы наших прабабушек», проведенный в детском саду № 89 «Звездочка» г. Кемерова (2019), на котором сотрудник музея-заповедника «Томская Писаница» представила будущим музейным посетителям кукол из дерева, соломы, высушенных трав и научила самостоятельно делать куклу Веснянку из различных тканей и лент [13]. Мастер-класс по изготовлению куклы Мартинички был прове-

ден в детском саду «Хрусталик» г. Белова (2019) сотрудником музейно-выставочного центра. Это практическое занятие стало логическим завершением знакомства с историей появления кукол-оберегов в традициях русского народа и их ролью в жизни человека [14].

Таким образом, музеи Кемеровской области – Кузбасса осуществляют научно-исследовательскую, экспозиционно-выставочную и культурно-образовательную работу, направленную на развитие инклюзивной культуры и обеспечение доступности объектов историко-культурного и природного наследия для людей с инвалидностью и ограниченными возможностями зрения. Работа музеев с данной категорией посетителей осуществляется в партнерском взаимодействии с другими учреждениями культуры, образования, социальной сферы и общественными объединениями.

Базисом коммуникативной деятельности музеев для слепых и слабовидящих людей, которая преимущественно представлена вербальной и тактильной составляющими, выступают как подлинные музейные предметы, так и воспроизведения объектов наследия (модели архитектурных, технических сооружений), рельефно-графические материалы комплексных адаптированных пособий, отражающих объекты документирования музеев.

Одной из популярных форм работы являются выставки, представляющие комплексные пособия и некоторые аутентичные предметы. В силу особенностей аудитории выставочная деятельность преимущественно выходит за границы музейного помещения и имеет передвижной характер.

Информационный потенциал экспозиций и выставок при работе с аудиторией, имеющей ограничения по зрению, музеи Кузбасса актуализируют за счет таких форм культурно-образовательной деятельности, как тематические и комплексные экскурсии, встречи с интересным человеком, музейные занятия-практикумы. Для их разработки и проведения привлекаются методисты и тифлокомментаторы специальных библиотек. Следует отметить ряд важных элементов музейной инклюзивной культуры, таких как музейные аннотации, этикетаж, выполненные рельефно-точечным шрифтом Брайля, аудиогиды с профессиональным тифлокомментарием, необходимые для расширения возможностей адресной актуализации наследия, а также адаптированные план-схемы

музеев и направляющие дорожки, пока не получившие должного распространения. Эти важные составляющие пространства современного музея находятся на стадии развития и в процессе их реализации активизируют формирование доступной среды, а постоянная музейная аудитория расширяется за счет вовлечения большего количества слабовидящих и незрячих людей.

Музеи Кемеровской области – Кузбасса являются универсальной образовательной формой культуры для людей с ограниченными возможностями зрения, так как способствуют развитию их творческих возможностей, формированию культурных норм, ценностей и социальных образов, необходимых для успешной социокультурной адаптации в современном обществе.

Литература

1. 17 мая 2021 года [Электронный ресурс] // Специальная библиотека Кузбасса для незрячих и слабовидящих. – URL: <http://kemosb.ru/n/newstek.php?page=72> (дата обращения: 21.03.2023).
2. 20 мая 2022 года [Электронный ресурс] // Специальная библиотека Кузбасса для незрячих и слабовидящих. – URL: <http://www.kemosb.ru/newstek.php?page=38> (дата обращения: 21.03.2023).
3. Анонс выездной экскурсии в Музейно-выставочный центр «Вернисаж» г. Белово «Мелодии шахтерской славы» [Электронный ресурс]. – URL: <https://kemerovo.bezformata.com/listnews/vernisazh-g-belovo-melodii-shahtyorskoy/108334350> (дата обращения: 10.11.2022).
4. Ваньшин С. Н. Слепые и живопись [Электронный ресурс] // Культура и образование. – 2015. – № 4(19). – С. 76–87. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25386735> (дата обращения: 20.01.2023).
5. Выездная экскурсия в Новокузнецкий художественный музей «Художники Сибири» [Электронный ресурс] // Библиотечный портал Кемеровской области. – URL: <http://lib42.ru/OSB/news/39342> (дата обращения: 16.01.2023).
6. Выездная экскурсия «Мелодии шахтерской славы» в Музейно-выставочный центр «Вернисаж» г. Белово [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib42.ru/OSB/news/40413> (дата обращения: 30.01.2023).
7. Государственное казенное учреждение культуры «Специальная библиотека Кузбасса для незрячих и слабовидящих» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kemosb.ru/biblseg.php?event=linkname132> (дата обращения: 22.12.2022).
8. Земля Кузбасская // Библиотечный портал Кемеровской области [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib42.ru/OSB/news/22649> (дата обращения: 10.11.2022).
9. Кладовая Кузбасса: полезные ископаемые нашего края [Электронный ресурс] // Новокузнецкий филиал Специальной библиотеки Кузбасса для незрячих и слабовидящих. – URL: <http://tiflo.su/news/944> (дата обращения: 18.12.2022).
10. Комлев Ю. Э. Музей как социально-культурный центр региона // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 3. – С. 116–119.
11. Кравцова Л. А. Материалы интервью с главным библиотекарем КузОСБ А. Ю. Нужденко // Личный архив автора.
12. Кравцова Л. А., Нужденко А. Ю. Вклад музеев Кузбасса в преодоление проблем социокультурной адаптации людей с ограниченными возможностями по зрению [Электронный ресурс] // Народы Сибири и Дальнего Востока с древних времен до наших дней: материалы IX Сибирского исторического форума. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2022. – С. 35–41. – URL: <http://sibhistory.sfu-kras.ru/архив> (дата обращения: 12.11.2022).
13. Мастер-класс для детей с ограничениями по зрению // Томская Писаница: Кузбасский музей-заповедник [Электронный ресурс]. – URL: <https://tomskayapisanitsa.ru/news1/master-klass-dlya-detej-s-ogranicheniyami-po-zreniyu> (дата обращения: 16.12.2022).
14. Мастер-класс «Куклы наших прабабушек» [Электронный ресурс] // Особый взгляд: информационный портал. – URL: <https://specialviewportal.ru/event/event344> (дата обращения: 31.12.2022).
15. Минувших лет живая память [Электронный ресурс] // Библиотечный портал Кемеровской области. – URL: <http://lib42.ru/OSB/news/24091> (дата обращения: 10.11.2022).
16. Музейное дело России. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: ВК, 2010. – 676 с.
17. Научно-популярное комплексное пособие для детей с нарушением зрения [Электронный ресурс] // Кузбасский государственный краеведческий музей. 12.12.2022. – URL: https://kuzbasskrai.ru/news/20870/?sphrase_id=5491 (дата обращения: 17.12.2022).

18. Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов музеев, включая возможность ознакомления с музейными предметами и музейными коллекциями, в соответствии с законодательством Российской Федерации о социальной защите инвалидов [Электронный ресурс]: приказ Министерства культуры РФ № 2803 от 16.11.2015 года. – URL: <https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdanii-poryadka-obespecheniya-usloviy-dostupnosti-dlya-invalidov-muzeev-vklyuchaya-vozmozhn-2803> (дата обращения: 30.01.2022).
19. Отчет о работе музея «Археология, этнография и экология Сибири» КемГУ за 2017. – Кемерово, 2017. – 8 с.
20. Патрушева Г. М., Гавриленко И. В. Просветительские программы для «особых» посетителей в Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 159–164.
21. Пресс-релизы 09.08.2019 // Министерство культуры и национальной политики Кузбасса [Электронный ресурс]. – URL: <https://mincult-kuzbass.ru/news/6717> (дата обращения: 10.11.2022).
22. Родионова Д. Д., Побожак А. А. Опыт работы музеев Кузбасса с людьми с ограниченными возможностями здоровья // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 165–172.
23. Шахтерский характер // Библиотечный портал Кемеровской области [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib42.ru/OSB/news/22560> (дата обращения: 10.12.2022).
24. Экскурсия для людей с нарушениями зрения по экспозиции «От Кузнецкой земли к Кузнецкому угольному бассейну» 26.12.2021 [Электронный ресурс]. – URL: <https://kuzbasskrai.ru/news/15235> (дата обращения: 10.12.2022).
25. Экскурсия «Река времен» [Электронный ресурс] // Особый взгляд: информационный портал. – URL: <https://specialviewportal.ru/event/event612> (дата обращения: 10.11.2022).
26. Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей: учеб. пособие по музейной педагогике. – М., 2001. – 224 с.

References

1. 17 maya 2021 goda [May 17, 2021]. *Spetsial'naya biblioteka Kuzbassa dlya nezryachikh i slabovidyashchikh* [Special Kuzbass Library for optically challenged people]. (In Russ.). Available at: <http://kemosb.ru/n/newstek.php?page=72> (accessed 21.03.2023).
2. 20 maya 2022 goda [May 20, 2022]. *Spetsial'naya biblioteka Kuzbassa dlya nezryachikh i slabovidyashchikh* [Special Kuzbass Library for optically challenged people]. (In Russ.). Available at: <http://www.kemosb.ru/newstek.php?page=38> (accessed 21.03.2023).
3. *Anons vyezdnoy ekskursii v Muzeyno-vystavochnyy tsentr "Vernisazh" g. Belovo "Melodii shakhterskoy slavy"* [Announcement of the visiting tour to the Museum and Exhibition Center "Vernisazh" Belovo "Melodies of miners' glory"]. (In Russ.). Available at: <https://kemerovo.bezformata.com/listnews/vernisazh-g-belovo-melodii-shahtyorskoy/108334350> (accessed 10.11.2022).
4. Vanshin S.N. *Slepye i zhivopis'* [The blind and paintings]. (In Russ.). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25386735> (accessed 20.01.2023).
5. *Vyezdnaya ekskursiya v Novokuznetskiy khudozhestvennyy muzey "Khudozhniki Sibiri"* [The visiting tour to the Novokuznetsk Art Museum "Artists of Siberia"]. *Bibliotchnyy portal Kemerovskoy oblasti* [Library portal of Kemerovo region]. (In Russ.). Available at: <http://lib42.ru/OSB/news/39342> (accessed 16.01.2023).
6. *Vyezdnaya ekskursiya "Melodii shakhterskoy slavy" v Muzeyno-vystavochnyy tsentr "Vernisazh" g. Belovo* [The visiting tour "Melodies of miners' glory" to the Museum and Exhibition Center "Vernisazh", Belovo]. (In Russ.). Available at: <http://lib42.ru/OSB/news/40413> (accessed 30.01.2023).
7. *Gosudarstvennoe kazennoe uchrezhdenie kul'tury "Spetsial'naya biblioteka Kuzbassa dlya nezryachikh i slabovidyashchikh"* [State treasury institution of culture "Special Kuzbass Library for optically challenged people"]. (In Russ.). Available at: <http://www.kemosb.ru/biblseg.php?event=linkname132> (accessed 22.12.2022).
8. *Zemlya Kuzbasskaya* [Kuzbass Land]. *Bibliotchnyy portal Kemerovskoy oblasti* [Library portal of Kemerovo region]. (In Russ.). Available at: <http://lib42.ru/OSB/news/22649> (accessed 10.11.2022).
9. *Kladovaya Kuzbassa: poleznye iskopaemye nashego kraya* [Treasury of Kuzbass: the mineral resources of our region]. *Novokuznetskiy filial Spetsial'noy biblioteki Kuzbassa dlya nezryachikh i slabovidyashchikh* [Novokuznetsk branch of the Special Kuzbass Library for optically challenged people]. (In Russ.). Available at: <http://tiflo.su/news/944> (accessed 18.12.2022).
10. Komlev Yu.E. *Muзей kak sotsial'no-kul'turnyy tsentr regiona* [Museum as social and cultural center of region]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development], 2011, no. 3, pp. 116–119. (In Russ.).

11. Kravtsova L.A. Materialy interv'yū s glavnym bibliotekarem KuzOSB A.Yu. Nuzhdenko [Interview materials with A.Y. Nuzhchenko the chief librarian of State treasury institution of culture "Special Kuzbass Library for optically challenged people"]. *Lichnyy arkhiv avtora [Author's personal archive]*. (In Russ., unpublished).
12. Kravtsova L.A., Nuzhdenko A.Yu. Vklad muzeev Kuzbassa v preodolenie problem sotsiokul'turnoy adaptatsii lyudey s ograničennymi vozmozhnostyami po zreniyu [Contribution of Kuzbass museums to overcoming the problems of socio-cultural adaptation of people with visual disabilities]. *Narody Sibiri i Dal'nego Vostoka s drevnikh vremen do nashikh dney: materialy IX Sibirskogo istoricheskogo foruma [Peoples of Siberia and Russian Far East from ancient times to the present. Materials of the IX Siberian Historical Forum]*. Krasnoyarsk, Siberian Federal University Publ., 2022, pp. 35-41. (In Russ.). Available at: <http://sibhistory.sfu-kras.ru/архив> (accessed 12.11.2022).
13. Master-klass dlya detey s ograničeniyami po zreniyu [Master class for visually impaired children]. *Tomskaya Pisanitsa: Kuzbasskiy muzey-zapovednik [Museum-reserve "Tomskaya Pisanitsa"]*. (In Russ.). Available at: <https://tomskayapisanitsa.ru/news1/master-klass-dlya-detej-s-ogranicheniyami-po-zreniyu> (accessed 16.12.2022).
14. Master-klass "Kukly nashikh prababushkek" [Master class "Dolls of our great-grandmothers"]. *Osoby vzglyad: informatsionnyy portal [Un Certain Regard: Information Portal]*. (In Russ.). Available at: <https://specialviewportal.ru/event/event344> (accessed 31.12.2022).
15. Minuvshikh let zhivaya pamyat' [The living memory of past years]. *Bibliotchnyy portal Kemerovskoy oblasti [Library portal of Kemerovo region]*. (In Russ.). Available at: <http://lib42.ru/OSB/news/24091> (accessed 10.11.2022).
16. *Muzeynoe delo Rossii [Museum science of Russia]*. Moscow, VK Publ., 2010, 676 p. (In Russ.).
17. Nauchno-populyarnoe kompleksnoe posobie dlya detey s narusheniem zreniya [Popular science complex educational book for children with visual impairment]. *Kuzbasskiy gosudarstvennyy kraevedcheskiy muzey. 12.12.2022 [Kuzbass State Museum of Local History. December 12, 2022]*. (In Russ.). Available at: https://kuzbasskrai.ru/news/20870/?sphrase_id=5491 (accessed 17.12.2022).
18. *Ob utverzhenii Poryadka obespecheniya usloviy dostupnosti dlya invalidov muzeev, vkluchaya vozmozhnost' oznakomleniya s muzeynymi predmetami i muzeynymi kollektsiyami, v sootvetstvii s zakonodatel'stvom Rossiyskoy Federatsii o sotsial'noy zashchite invalidov: prikaz Ministerstva kul'tury RF № 2803 ot 16 noyabrya 2015 goda [Order of the Ministry of Culture of the Russian Federation dated November 16, 2015 No. 2803 "On Approval of the Procedure for Ensuring Accessibility Conditions for Museums with Disabilities, including the possibility of familiarization with museum objects and museum collections, in accordance with the legislation of the Russian Federation on the social protection of disabled people"]*. (In Russ.). Available at: <https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhenii-poryadka-obespecheniya-usloviy-dostupnosti-dlya-invalidov-muzeev-vkluchaya-vozmozhn-2803> (accessed 30.01.2022).
19. *Otchet o rabote muzeya "Arkheologiya, etnografiya i ekologiya Sibiri" KemGU za 2017 [Annual report on work of the museum "Archaeology, ethnography and ecology of Siberia" Kemerovo State University for 2017]*. Kemerovo, 2017. 8 p. (In Russ., unpublished).
20. Patrusheva G.M., Gavrilenko I.V. Prosvetitel'skie programmy dlya «osobykh» posetiteley v Omskom oblastnom muzee izobrazitel'nykh iskusstv imeni M.A. Vrubelya [Educational Programs for "Special" Visitors in the Omsk Regional Museum of Fine Arts Named After M.A. Vrubel]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 159-164 (In Russ.).
21. Press-relizy 09.08.2019 [Press releases August 09, 2019]. *Ministerstvo kul'tury i natsional'noy politiki Kuzbassa [Ministry of Culture and National Policy of Kuzbass]*. (In Russ.). Available at: <https://mincult-kuzbass.ru/news/6717> (accessed 10.11.2022).
22. Rodionova D.D., Pobozhakova A.A. Opyt raboty muzeev Kuzbassa s lyud'mi s ograničennymi vozmozhnostyami zdorov'ya [Experience of Kuzbass Museums with People with Disabilities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 165-172. (In Russ.).
23. Shakhterskiy kharakter [Miner's character]. *Bibliotchnyy portal Kemerovskoy oblasti [Library portal of Kemerovo region]*. (In Russ.). Available at: <http://lib42.ru/OSB/news/22560> (accessed 10.12.2022).
24. *Ekskursiya dlya lyudey s narusheniyami zreniya po ekspozitsii "Ot Kuznetskoy zemli k Kuznetskomu ugol'nomu basseynu" 26.12.2021 [Excursion for visually impaired people on the exposition "From the Kuznetsk land to the Kuznetsk coal basin". December 26, 2021]*. (In Russ.). Available at: <https://kuzbasskrai.ru/news/15235> (accessed 10.12.2022).
25. Ekskursiya "Reka vremeni" [Excursion "River of time"]. *Osoby vzglyad: informatsionnyy portal [Un Certain Regard: Information Portal]*. (In Russ.). Available at: <https://specialviewportal.ru/event/event612> (accessed 10.11.2022).
26. Yukhnevich M.Yu. *Ya povedu tebya v muzey: ucheb. posobie po muzeynoy pedagogike [I will take you to the museum: Textbook on museum pedagogy]*. Moscow, 2001. 224 p. (In Russ.).

УДК 069.052

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-24-30

ИНТЕРАКТИВНЫЕ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ КАК ФОРМА АКТУАЛИЗАЦИИ НАСЛЕДИЯ НА БАЗЕ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ТОМСКАЯ ПИСАНИЦА»

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

Иванов Егор Витальевич, экскурсовод, Кузбасский музей-заповедник «Томская Писаница» (г. Кемерово, РФ). E-mail: Reslivt@yandex.ru

В статье рассматриваются интерактивные культурно-образовательные программы как одна из форм актуализации наследия, специфика их применения на базе музеев под открытым небом. Музей характеризуется как образовательное пространство, которое взаимодействует как непосредственно с образовательными учреждениями, так и с частными посетителями, осуществляя трансляцию культурно-значимых смыслов. Установлено, что культурно-образовательные музейные программы должны быть не только информативными, но и увлекательными, чтобы более эффективно актуализировать наследие. Важным принципом репрезентации наследия является интерактивность. Выявлены преимущества и недостатки интерактивных программ в сравнении с традиционными формами культурно-образовательной деятельности, в частности с экскурсией. Понятие «интерактивность» рассматривается в аспекте теории музейной коммуникации, применительно к культурно-образовательной деятельности, также выявлены другие методы и приемы, которые могут использоваться в культурно-образовательных интерактивных программах. Особое внимание уделяется реализации данных программ на базе музеев под открытым небом. Установлено, что в этом случае расширяется спектр методов и форм, а также имеется большой потенциал по внедрению интерактивных технологий. Это обусловлено тем, что в музеях сохраняются не только движимые, но и недвижимые и нематериальные объекты наследия, а также создаются новодельные комплексы, обладающие высокой степенью интерактивности. Проанализирован опыт музея-заповедника «Томская Писаница» по проведению интерактивных программ, обозначены перспективы в данном направлении.

Ключевые слова: музей, музейная педагогика, культурно-образовательная деятельность, музей под открытым небом, интерактивная программа.

INTERACTIVE CULTURAL AND EDUCATIONAL PROGRAMS AS A FORM OF HERITAGE MAINSTREAM BASED ON THE MUSEUM-RESERVE *TOMSKAYA PISANITSA*

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

Ivanov Egor Vitalyevich, Tour-guide, Kuzbass Museum-reserve *Tomskaya Pisanitsa* (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Reslivt@yandex.ru

The article considers interactive cultural and educational programs as one of the forms of actualization of heritage, defines the specifics of their application based on open-air museums. The museum is characterized as an educational space that interacts both directly with educational institutions and with private visitors, broadcasts culturally significant meanings. It is established that cultural and educational museum programs should be not only informative, but also fascinating in order to more effectively actualize the heritage.

An important principle of heritage presentation is interactivity. Interactivity in cultural and educational activities is carried out due to various forms of interaction between a museum employee and a visitor and ways of using the museum objects. The advantages and disadvantages of interactive programs in comparison with traditional forms of cultural and educational activities, with excursions in particular, are revealed. The program requires significantly more resources, but it allows you to systematically assimilate information, present the legacy in an exciting way. The concept of interactivity is considered in the aspect of the theory of museum communication, in relation to cultural and educational activities, other methods and techniques that can be used in cultural and educational interactive programs are identified. Special attention is paid to the implementation of these programs based on open-air museums. It is established that in this case the range of methods and forms is expanding, and there is a greater potential for the introduction of interactive technologies. This is because not only movable, but also immovable and intangible heritage objects are preserved in museums, and new-model complexes with a high degree of interactivity are being created. The experience of the museum-reserve *Tomskaya Pisanitsa* in conducting interactive programs is analyzed, prospects in this direction are outlined.

Keywords: museum, museum pedagogy, cultural and educational activities, open-air museum, interactive program.

Современный музей – это учреждение, которое не только изучает, собирает, хранит, интерпретирует и экспонирует материальное и нематериальное наследие, но и является образовательным и рекреационным пространством. Наряду с основными функциями у музея формируется функция рекреационная: музейное пространство становится площадкой, где посетитель может не только коммуницировать с музейным предметом, но и отдыхать. При этом хранительская и просветительская функции не утрачиваются, напротив, музей как институт памяти только усиливает свои позиции. Но методы, транслирующие заключенную в музейных коллекциях информацию, меняются и адаптируются под потребности современного посетителя.

В связи с формированием у музея новых функций меняется и методика презентации наследия, подход к осуществлению процесса коммуникации. Современный посетитель превращается из пассивного слушателя и созерцателя в активного участника процесса музейной коммуникации. Также стоит учитывать потребность современного посетителя в рекреации и его увлечение информационными технологиями. В такой ситуации музей должен адаптировать традиционные формы культурно-образовательной деятельности, создавать уникальные программы, способные вызвать яркие эмоции и впечатления. Но при этом не должен забывать о своей главной миссии – транслировать культурно-значимую информацию и осуществлять передачу культурных кодов.

Одним из основных направлений работы музея и ключевым каналом музейной коммуникации является культурно-образовательная деятельность. Данное направление трансформировалось из просветительской деятельности в связи с изменением социальной роли музея и характера взаимодействия с посетителем. Традиционные формы культурно-образовательной деятельности: экскурсии, лекции и консультации – не теряют актуальности и сегодня. Экскурсия является самой востребованной у посетителя формой, несмотря на появление значительного количества инновационных форм. Но и традиционные формы сегодня подвергаются изменениям, трансформируются, становятся интерактивными.

Четкого определения понятию «интерактивность» в музееведческой литературе не дается. Стоит отметить, что термин широко применим в различных сферах деятельности: в СМИ, педагогике и др. Ключевым для данного понятия является взаимодействие, то есть одинаково активное участие в процессе коммуникации адресата и адресанта. На практике интерактивность достигается за счет взаимодействия посетителя с музейным предметом или музейным сотрудником. Зачастую два данных процесса не отделимы друг от друга. Внедрение интерактивных технологий может осуществляться как за счет информационно-коммуникационных технологий, так и без них, поэтому термин «интерактивные технологии» не приравнивается к мультимедийным. Интерактивность экспозиции зачастую достигается

применением мультимедиа. Благодаря этому посетитель имеет возможность принимать решения в реальном времени, определять экспозиционный маршрут, прилагать определенные усилия, чтобы получить информацию об экспонатах. Подобные технологии требуют значительных финансовых ресурсов, однако позволяют разнообразить формы работы с посетителями, предоставить персонализированную информацию, а также облегчить коммуникацию между музейным предметом и посетителем [5].

Интерактивность не ограничивается лишь применением информационно-коммуникационных технологий в музее, в культурно-образовательной деятельности интерактивность осуществляется за счет различных вариантов взаимодействия посетителя и музейного сотрудника, а также способов использования музейных предметов. На самом деле интерактивность присутствует в экскурсиях еще с середины XX века. Традиционный методический экскурсионный прием вопросов-ответов уже предполагает активное участие посетителей. Сегодня все большее распространение получают экскурсии, совмещенные с конкурсными и игровыми формами: викторинами, квизами, квестами, шарадами [2, с. 18–20]. Несомненное преимущество таких несложных интерактивных форм в том, что экскурсант, пусть и на короткое время, вовлекается в процесс ведения экскурсии, выступает не только в качестве наблюдателя, но и принимает активное участие в получении информации.

Больше возможностей для применения принципов интерактивности имеют комплексные формы, которые включают не только экскурсию, но и ролевую игру, конкурсы, используют метод театрализации, а также предполагают применение музейных предметов по первоначальному назначению. В данном случае осуществляется актуализация не только материального, но и нематериального наследия. Экскурсовод, соответственно, становится интерпретатором, участвующим в активном процессе познания экскурсанта. В рамках таких форм культурно-образовательной деятельности обучение органично соединяется с развлечением, это позволяет не только актуализировать объекты культурного наследия, но и вызвать у посетителя яркие эмоции, что в свою очередь ведет к наилучшему усвоению предоставленной инфор-

мации. К существенным недостаткам можно отнести более сложную организационную работу, привлечение большого количества специалистов, значительные ресурсные затраты [7, с. 39–51].

Комплексные формы могут объединяться в циклы и составлять культурно-образовательные программы продолжительностью год или более, образуя таким образом систему, которая позволяет получить наиболее полную информацию по определенной тематике. Для таких образовательных циклов также обязателен принцип интерактивности, позволяющий эффективно актуализировать историко-культурное наследие.

Комплексные культурно-образовательные программы музея проводятся для всех категорий посетителей, однако наибольшим потенциалом обладают программы с выраженной образовательной составляющей для обучающихся. Музей стал восприниматься как образовательное пространство еще с 30-х годов XX века, в настоящее время образовательная функция музея только усиливается. Поэтому сегодня остро стоит вопрос об установлении прочной связи музеев – школы. Именно в работе с детской аудиторией интерактивные программы могут раскрыть весь свой потенциал.

Востребованность музейных интерактивных программ образовательными организациями подчеркивается и на государственном уровне. В соответствии с требованиями обновленных федеральных государственных образовательных стандартов начального общего и основного общего образования, утвержденных приказами Министерства просвещения России от 31 мая 2021 года № 286 и № 287, достижение планируемых образовательных результатов возможно через урочную и внеурочную деятельность. Также ФГОС устанавливает обязательную внеурочную деятельность, которая является частью содержательного раздела основной образовательной программы. Реализация данной внеурочной деятельности наиболее перспективна на базе музеев и учреждений музейного типа. Это подтверждается созданием Федерального проекта «Живые уроки».

Проведение интерактивных программ для образовательных организаций имеет ряд преимуществ:

- 1) возможность длительного взаимодействия между учреждениями, относительно постоянные экскурсионные группы (учебные коллективы – классы);

2) возможность корректировки интерактивной программы с учетом изучаемой темы в образовательном учреждении;

3) возможность предварительного знакомства с темой интерактивной программы (музейные уроки);

4) создание условий для самостоятельного поиска информации перед посещением музея;

5) использование музейных ресурсов для наилучшего усвоения материала;

6) возможность сбора статистических данных, которые позволяют оценить успех и выявить слабые стороны интерактивной программы.

Взаимодействие учебных заведений и музеев – обоюдовыгодный процесс, так как каждая из сторон получает доступ к ресурсам друг друга. Музей может транслировать информацию через музейные предметы – подлинных свидетелей прошлого. Это также способствует обеспечению наглядности учебного процесса. В свою очередь, школа позволяет вписывать музейные программы в образовательный процесс, что способствует комплексному усвоению материала. В результате формируется интегративный результат образования – образованность [4]. Музейные программы при этом не воспринимаются как ключевой способ получения знаний, а преследуют цель закрепить, проработать изученный в школе материал, возбудить интерес к новому, сформировать устойчивый апперцептивный фон.

Несмотря на значительный образовательный потенциал музея и явные преимущества взаимодействия музея и школы, данная связь на сегодняшний день не является прочной и устойчивой. В большинстве случаев школы не взаимодействуют с музеями на постоянной основе. Это приводит к тому, что музейные программы не имеют органичной связи с образовательным процессом, школьники оказываются неподготовленными к музейной коммуникации, что значительно снижает результативность данного вида деятельности. В то время как еще А. В. Бакушинский указывал на образовательный потенциал музея, подчеркивал, что экскурсия имеет большую педагогическую ценность как вспомогательное средство при проработке известной части курса [3]. Поэтому интерактивные программы должны быть обязательно вписаны в образовательный процесс, коррелировать со школьной программой, что будет в

наивысшей степени способствовать трансляции культурно-значимой информации и результативности обучения.

Несмотря на то, что школа не всегда осознает необходимость внедрения в образовательный процесс музейных программ, музеи, понимая преимущества данной формы, активно включают ее в свою культурно-образовательную деятельность. Интерактивные культурно-образовательные программы для обучающихся могут проводиться на базе музеев любых видов и типов. Однако наибольшим потенциалом в данном направлении обладают музеи под открытым небом.

Несомненное преимущество музея-заповедника перед другими – это экспозиция на открытом пространстве, где могут проводиться как массовые мероприятия, так и программы для ограниченной аудитории. В музеях под открытым небом презентуются не только музейные предметы, но и недвижимые объекты, а в ряде случаев объектом становится историко-культурная среда. Поэтому музей-заповедник в полном объеме может использовать такие методы музеефикации, как моделирование и реконструкция [6, с. 106–111]. Еще одним преимуществом является возможность привлечения носителя традиционной культуры для актуализации наследия и создания межкультурного диалога, то есть применение метода фиксации [10].

Вышесказанное подтверждается успешным примером ГАУК «Кузбасский музей-заповедник «Томская Писаница»». Для актуализации культурного наследия музеем используются различные формы культурно-образовательной деятельности – как традиционные, так и инновационные, при этом интерактивные программы занимают далеко не лидирующие позиции. За 2022 год проведено 3700 экскурсий, которые являются традиционной формой актуализации наследия, и только 303 из них интерактивные, а это чуть больше 8 %. Но в то же время за последние два года частота проведения интерактивных программ выросла на 4,2 %. Данную статистику можно объяснить тем, что организация и проведение культурно-образовательной программы – значительно более трудоемкий процесс, нежели экскурсии, однако очевидно, что именно данная форма культурно-образовательной деятельности является наиболее эффективным способом актуализации наследия.

Сегодня на территории музея-заповедника проводятся несколько интерактивных программ, которые соотносятся с тематикой экспозиционных комплексов музея, а именно сибирской историей, этнографией и археологией. Из 9 экспозиционных комплексов для 7 разработаны интерактивные программы, направленные на лучшее усвоение предоставленной информации и предполагающие как театрализованные действия, так и активное самостоятельное участие экскурсантов.

Интерактивные программы крайне вариативны; несмотря на то, что они имеют определенную тематику, нет жестких рамок, а модели варьируются и собираются, подобно конструктору в зависимости от группы. Так могут совмещаться традиционные и новые формы, проводиться групповые и индивидуальные, активные и пассивные, разовые и объединенные в циклы программы.

Зачастую интерактивная программа предполагает использование метода театрализации, который эффективно может применяться в экспозиционных комплексах под открытым небом. Это позволяет не только презентовать объекты показа, но и создать определенную атмосферу, добиться эффекта «погружения» в прошлое.

Применение интерактивных программ в музее позволяет людям с разными каналами восприятия (аудиальный, визуальный, кинестетический типы) одинаково эффективно усваивать информацию, что особенно актуально для образовательных учреждений, сотрудничающих с музеем [8].

Зачастую интерактивные программы являются междисциплинарными, а значит, затрагивают широкий спектр тем. Например, интерактивная программа «В гостях у охотника» на базе музея-заповедника «Томская Писаница» ориентирована на изучение исторических наук, но в ходе нее участники также получают знания по химии (добывают огонь с помощью безопасных химических элементов), по геологии (узнают, какие геологические породы использовались охотником), также в программе предусмотрены физические активности с элементами баллистики – стрельба из лука. Такая междисциплинарность делает программу вариативной: появляется возможность расширять спектр тем или изучать одну из них более углубленно.

Интерактивная программа, как уже было отмечено, требует более тщательной и длительной подготовки. Также для ее проведения необходимо

достаточное количество материалов «портфеля экскурсовода», специальный реквизит и смоделированное особым образом экспозиционное пространство. В данном случае именно музей-заповедник имеет очевидное преимущество, так как обладает обширной территорией, где располагаются музеефицированные недвижимые объекты. Также на базе музеев-заповедников могут создаваться новодельные комплексы под открытым небом, ориентированные на интерактивное использование. Так, на территории «Томской Писаницы» в 2020 году появился экспозиционный комплекс «Сибирский острог», который представляет собой имитационную модель фортификационного сооружения. На территории экспозиционного комплекса реализуется программа «Ратные люди», которая рассказывает о жизни служилых людей, дает возможность познакомиться с элементами вооружения, учит обращаться с ними.

Также опыт музея-заповедника «Томская Писаница» показывает, что музеи под открытым небом имеют возможность создавать привлекательный информационный продукт – контент для социальных сетей. В настоящее время интернет-пространство является неотъемлемой частью жизни современного посетителя, в сущности, его субъективная витальность неразрывно связана с его жизнью в Интернете [1]. Положительная оценка информационного продукта пользователем в социальных сетях позитивно сказывается на том, кто публикует контент [9]. Именно музеи-заповедники с разнообразными экспозиционными комплексами, органично вписанными в ландшафт, и интерактивными программами, которые помимо образовательной функции реализуют рекреационную, позволяют создавать не похожий на других контент, который интересен большому количеству пользователей. Для самого музея это возможность создавать рекламные ролики, которые также привлекают внимание потенциальных посетителей. Интерактивные программы в данном случае выступают своеобразной точкой аттракции.

Таким образом, можно утверждать, что интерактивные программы как форма актуализации наследия являются одним из наиболее перспективных направлений современной культурно-образовательной деятельности музея. Такие программы позволяют расширить возможности

музейной коммуникации, посетитель становится активным участником диалога, считывает информационные поля музейных предметов как через интерпретатора, так и самостоятельно. Это способствует наилучшему усвоению транслируемой информации. Интерактивные музейные программы могут использоваться в образовательной деятельности, это помогает обучающимся лучше усвоить материал, повысить интерес к обучению, углубить полученные в школе знания. Программы могут корректироваться в зависимости от возраста, состава и мотивации посетителей. Но в данном случае необходимо установление прочной связи музей – школа. Наибольшим по-

тенциалом для проведения интерактивных программ обладает музей под открытым небом. Во-первых, в музее данного типа сохраняются и экспонируются не только движимые, но и недвижимые и нематериальные объекты наследия, а также историко-культурная среда, что позволяет использовать разнообразные методы и приемы актуализации наследия; во-вторых, в музеях-заповедниках возможно органично совмещать рекреационную и образовательную функции; в-третьих, подобные музеи имеют значительное количество экспозиционных комплексов под открытым небом, а также новодельные смоделированные интерактивные комплексы.

Литература

1. Александрова Л. А. Субъективная витальность как предмет исследования // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2014. – Т. 11, № 1. – С. 133–163.
2. Артемов Е. Г. Музейно-педагогические технологии: пособие-справочник. – Изд. 2-е, доп. – СПб.: ФГУК ГМПИР, 2006. – 32 с.
3. Бакушинский А. В. Исторические экскурсии как способ углубления и повторения учебного курса // Исследования и статьи. – М., 1981. – С. 91–98.
4. Драницына Е. Г., Репина Е. Г. О различных подходах к трактовке понятия «образование» // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук: научный журнал. – № 1, ч. II. – М.: Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, 2017. – С. 65–68.
5. Ефимов П. П. Интерактивные методы обучения – основа инновационных педагогических технологий // Инновационные педагогические технологии: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Казань, октябрь 2014 г.). – Казань: Бук, 2014. – С. 286–290.
6. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия. – М.: Этерна, 2012. – 432 с.
7. Курьянова Т. С. Сохранение и актуализация культурного наследия: учеб. пособие. – Томск: Издательский дом ТГУ, 2014. – 82 с.
8. Мухортова Д. Д. Визуалы, аудиалы, кинестетики [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2016. – № 12 (116). – С. 787–789. – URL: <https://moluch.ru/archive/116/31787> (дата обращения: 12.01.2023).
9. Самосват О. И. Значимость социального одобрения для подростков в условиях социальных сетей // Научные ведомости. Серия гуманитарные науки. – 2016. – № 7 (228). – Вып. 29. – С. 181–189.
10. Старикова А. С. Актуализация культурного наследия в музеях под открытым небом (на примере историко-этнографического и архитектурного музея-заповедника «Старая Сарепта») // Молодой ученый. – 2018. – № 19 (205). – С. 413–418.

Referenses

1. Aleksandrova L.A. Sub'ektivnaya vital'nost' kak predmet issledovaniya [Subjective vitality as a subject of study]. *Psikhologiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki* [Psychology. Journal of higher school of economics], 2014, iss. 11, no. 1, pp. 133-163. (In Russ.).
2. Artemov E.G. *Muzeyno-pedagogicheskie tekhnologii* [Pedagogical museum technologies]. St. Petersburg, FGUK GMPiR Publ., 2006. 32 p. (In Russ.).
3. Bakushinskiy A.V. Istoricheskie ekskursii kak sposob uglubleniya i povtoreniya uchebnogo kursa [Historical excursions as a way to deepen and repeat the course]. *Issledovaniya i stat'i* [Article and researchers]. Moscow, 1981, pp. 91-98. (In Russ.).
4. Dranitsyna E.G., Repina E.G. O razlichnykh podkhodakh k traktovke ponyatiya "obrazovanie" [On different approaches to interpretation of the concept of "education"]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk: nauchnyy zhurnal* [Actual problems of humanities and natural sciences. Scientific journal], 2017, no. 1, part II, pp. 65-68 (In Russ.).

5. Efimov P.P. Interaktivnye metody obucheniya – osnova innovatsionnykh pedagogicheskikh tekhnologiy [Interactive learning methods – the basis of innovative pedagogical technologies]. *Innovatsionnye pedagogicheskie tekhnologii: materialy I Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Innovative pedagogical technologies. Materials of the I International Scientific Conference]*. Kazan, Buk Publ., 2014, pp. 286-290. (In Russ.).
6. Kaulen M.E. Muzeifikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii [Museumfication historical and culture heritage of Russia]. Moscow, Aeterna Publ., 2012. 432 p. (In Russ.).
7. Kuryanova T.S. Sokhranenie i aktualizatsiya kul'turnogo naslediya: ucheb. posobie [Preservation and Mainstreaming of Cultural Heritage. Educational Guide]. Tomsk, Publishing House TGU, 2014. 82 p. (In Russ.).
8. Mukhortova D.D. Vizualy, audialy, kinestetiki [Visual, auditory, kinesthetic]. *Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2016, no. 12, pp. 787-789. (In Russ.). Available at: <https://moluch.ru/archive/116/31787> (accessed 10.03.2023).
9. Samosvat O.I. Znachimost' sotsial'nogo odobreniya dlya podrostkov v usloviyakh sotsial'nykh setey [The importance of social acceptance for adolescents in social networks]. *Nauchnye vedomosti. Seriya gumanitarnye nauki [Scientific Journal. Series of Humanities]*, 2016, no. 7, iss. 29, pp. 181-189. (In Russ.).
10. Starikova A.S. Aktualizatsiya kul'turnogo naslediya v muzeyakh pod otkrytym nebom (na primere istoriko-etnograficheskogo i arkhitekturnogo muzeya-zapovednika "Staraya Sarepta") [Updating of cultural heritage in open-air museums on the example of historical-ethnographic and architectural museum-reserve "Sary Sarepta"]. *Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2018, no. 19, pp. 413-418. (In Russ.).

УДК 069.15

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-30-39

НОЧЬ МУЗЕЕВ ВО ФРАНЦИИ КАК ПРИМЕР СОВРЕМЕННОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ КООПЕРАЦИИ И ОБЩЕСТВЕННО-ГОСУДАРСТВЕННОГО ПАРТНЕРСТВА

Казакова Ольга Юрьевна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры истории России, Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева (г. Орел, РФ). E-mail: kazaolga@yandex.ru

Кошелева Светлана Витальевна, старший преподаватель кафедры иностранных языков в сфере профессиональной коммуникации, Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева (г. Орел, РФ). E-mail: claire.76@mail.ru

Статья посвящена современным трендам организации и проведения Европейской ночи музеев во Франции на основе широкой кооперации. Актуальность темы обусловлена лидерством Франции в акции Европейская ночь музеев и растущей популярностью мероприятия в России. Цель исследования заключается в изучении богатого и разнообразного французского опыта общественно-государственного и международного партнерства при организации и проведении Ночи музеев для его продуктивного использования в отечественной музейной практике. В изучении темы применялись общенаучные (анализ, синтез, сравнение, индукция) и частнонаучные методы (системный, историко-генетический, музейно-аксиологический, метод музейно-коммуникационного анализа). Источниковую базу исследования составили официальные документы, информационно-аналитические ресурсы Министерства культуры Франции, федерации обществ друзей музеев, отдельных музеев, международных, национальных и региональных партнеров акции, профильная периодика.

В ходе исследования выявлены особенности организации Ночи музеев во Франции, обусловленные государственной политикой мультикультурализма, национальными традициями музейного дела, ролью страны в Евросоюзе. Определены юридические и институциональные основы кооперации и партнерства в акции. Проанализированы практики коллаборации французских музеев с институтами Евросоюза и международными организациями, отдельными странами Европы и мира, ведомствами,

общественными объединениями, локальными сообществами. Выявлены положительные (активность общественных инициатив по поддержке Ночи музеев, разнообразие программы, синтез искусств, интернациональный состав участников, стимулирование внутреннего и международного туризма, ориентация на молодежь) и негативные (отсутствие государственной концепции мероприятия, формальное участие негосударственных организаций, утрата связи акции с музейными коллекциями из-за ее развлекательного характера) аспекты французского опыта проведения Европейской ночи музеев.

Ключевые слова: Франция, Европейская ночь музеев, музейная политика, международное сотрудничество, общественно-государственное партнерство.

MUSEUM NIGHT IN FRANCE AS AN EXAMPLE OF MODERN INTERNATIONAL COOPERATION AND STATE-PUBLIC COLLABORATION

Kazakova Olga Yuryevna, PhD in History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Russian History, Orel State University named after I.S. Turgenev (Orel, Russian Federation). E-mail: kazaolga@yandex.ru

Kosheleva Svetlana Vitalyevna, Sr Instructor of Department of Foreign Languages in Professional Communication, Orel State University named after I.S. Turgenev (Orel, Russian Federation). E-mail: claire.76@mail.ru

The Night of Museums is a rapidly developing and well-known cultural project spreading around the world. The European Night of Museums emerged as a regional collaboration; as the project evolved, it was institutionalized at the state and interstate levels. France is a leader in public-state cooperation and organizing the Night of Museums owing to the numerous Museums Friends Associations where the business community and patrons take an active part, as well as the statutory regulation of their interaction with cultural institutions. The legislative framework for the museum policy is stipulated by the Act № 2002-5 of 04.01.2002 on the status of *Museum of France* and the decentralization of museum activities. It encourages the initiatives of regional cultural institutions and local communities to develop cooperation within the Night of Museums.

France, as a leading member of the European Union, hosts the headquarters and branches of international organizations (UNESCO, the European Parliament, the European Commission), that organize their own and collaborative activities of the Night of Museums. The colonial past of France and the policy of multiculturalism stimulate cooperation with the countries of Asia and Africa.

The article analyzes the modern collaboration practices of Museums of France with the international organizations, the European countries and other countries of the world, different departments, public associations, local communities. In the course of this study, the author determines positive (activity of public initiatives to support the Night of Museums, diversity of the program, synthesis of arts, international participants, promotion of domestic and international tourism, targeting the young) and negative (absence of a government concept of the activity, formal participation of non-governmental organizations, lack of connection with museum collections due to its entertainment nature) aspects of the French version of the European Night of Museums. The extensive and varied experience of France is valuable to us, since the Night of Museums has been a priority of Russian museum policy and a cultural trend of recent years.

Keywords: France, European Night of Museums, museum policy, international cooperation, state-public collaboration.

Ночь музеев – это активно развивающийся и популярный культурный проект, охвативший весь мир. Хотя его участники по-разному понимают формат и задачи этого мероприятия, они соли-

дарны в трех его принципах: экстраординарный, праздничный характер, бесплатный доступ публики и ориентация на молодежь. Для Европейской ночи музеев изначально была характерна ре-

гиональная кооперация, по мере развития проекта происходила ее институционализация на государственном и межгосударственном уровнях. В сфере общественно-государственного партнерства в организации и проведении Ночи музеев Франция занимает лидирующие позиции благодаря развитой сети ассоциаций друзей музеев с участием бизнес-сообщества и меценатов, а также законодательному урегулированию их взаимодействия с учреждениями культуры.

Идея Ночи музеев принадлежит берлинским музеям, первые акции были организованы еще в 1990-х годах. В 1997 году состоялась Долгая музейная ночь в других европейских странах. В 1999 году Министерство культуры Франции повторило акцию под названием «Весна музеев» как воскресную, приуроченную к Международному дню музеев 18 мая. Только в 2005 году Министерство культуры и коммуникации Франции преобразовало «Весну музеев» в Европейскую ночь музеев, претендуя, таким образом, на авторство идеи современной популярной акции. Французский формат Ночи музеев, а именно особые культурные манифестации в дополнение к традиционным экспозициям, синтетический характер представлений (сплав живописи, музыки, литературы и пр.) и широкий охват аудитории, распространился по всему миру [12].

Франция до сих пор сохраняет за собой приоритет культурных инициатив и статус самого активного участника проекта: более трети всех мероприятий в рамках Европейской ночи музеев проводится во французских музеях и учреждениях культуры. Большой и разнообразный опыт Франции ценен для нас, так как Ночь музеев последние годы является приоритетом российской музейной политики и популярным культурным трендом.

Организация и проведение столь масштабных акций требуют дополнительных усилий и расходов со стороны власти, бизнеса и общества, в первую очередь формирования нормативно-правовой базы музейной политики. Во Франции, пожалуй, самой туристической стране Европы, богатой музейными собраниями, коллекциями и памятниками, давно велась дискуссия о статусе музея. В рамках Европейской ночи музеев этот вопрос снова встал на повестку дня, так как имен-

но он определяет объекты государственной поддержки и частногосударственного партнерства. Еще в 1980-е годы правительственные комиссии выработали четыре базовые характеристики музея: наличие коллекции (экспонатов), неотчуждаемость коллекции (то есть право собственности на экспонаты без угрозы реституции), человеческие и материальные средства к существованию (штат сотрудников и бюджет), двойная миссия – исследовательская и просветительская. В 1990-е годы определение «настоящего музея» свелось к двум условиям: наличию коллекции и публичного института (юридического лица) для ее хранения и популяризации.

На рубеже веков французские представления о музее существенно изменились. Лишь пять процентов музеев имели национальный статус, 13 % коллекций принадлежали частным лицам, остальные культурные учреждения являлись муниципальными. К тому же во Франции традиционно музеи изобразительных искусств занимали привилегированное положение в государственной музейной политике [20]. В начале XXI века, во многом благодаря масштабированию и диверсификации проекта Ночи музеев, пробудился общественный интерес к так называемым «музеям сообщества» – любым объектам, выполняющим для местных жителей функцию культурной памяти: значимым местам («местам памяти»), мемориальным объектам, связанным с выдающимися земляками («домам знаменитостей»), промышленным предприятиям (шахтам, заводам, фермам, маякам), уникальным природным объектам (лесам, пещерам, озерам и пр.). Поэтому назрела необходимость более точного юридического определения статуса музея.

При типологическом разнообразии музейных объектов законодатель сконцентрировался на их статусе «публичного сервиса» и функциональном значении, так называемой «миссии музея» (культурной, исторической, художественной, археологической, научной, социальной и даже технической и социологической). В результате юридически было закреплено определение музея как «любого института, как общественного, так и частного, представляющего публике одну или несколько постоянных коллекций культурных

ценностей». Под миссией музеев подразумевался общественный интерес, а именно, с одной стороны, забота о коллекциях, с другой – воспитание и удовлетворение эстетических или интеллектуальных потребностей посетителей [4, р. 285]. Тем не менее даже это компромиссное определение вызвало разногласия, особенно в трактовке «культурных ценностей», например, мемориального объекта «Траншея» Музея Великой войны в г. Мо департамента Сены и Марны, получившего статус «экспозиции национального интереса» и участвовавшего в Ночи музеев.

Законодательной базой современной государственной музейной политики во Франции является закон от 04.01.2002, который ввел новое юридическое понятие «музея Франции», применимое к национальным, муниципальным и частным учреждениям. Согласно ему, музей Франции – это «постоянная коллекция, состоящая из объектов, сохранение и демонстрация которых представляет общественный интерес, и организованная в познавательных, воспитательных и развлекательных целях» [13]. Наделение новым статусом направлено на децентрализацию музейной деятельности, системное и целостное восприятие властями, туристами, местными жителями музеев страны, повышение престижа и финансирования провинциальных, муниципальных музеев [4, р. 283]. На данный момент насчитывается 1216 музеев Франции, которые государство мобилизует и поддерживает при проведении масштабных акций, таких как Европейские дни культурного наследия, Международный день музеев, Ночь искусств, Дни археологии, Праздник соседей, Европейская ночь музеев [14].

Более того, Европейская ночь музеев временно наделяет статусом музеев предприятия и организации, не предназначенные для публики (правительственные здания, тюрьмы, предприятия и пр.). Например, 14 мая 2022 года в акции впервые приняла участие Парижская торговая биржа. В то же время в качестве исключения для публики открываются с необычной стороны закрытые (корпоративные, отраслевые) музеи и арт-объекты, например, в 2022 году под Парижем открыл двери учебный музей Школы садоводства, а в столице посетители смогли попасть внутрь «Башни фигур» Жана Дюбюффе [16].

В рамках реализации закона 2002 года был создан Высший совет музеев Франции при министерстве культуры и коммуникаций. Этот консультативный орган во главе с министром взял на себя протекционистскую и координационную функции по организации и проведению вышеупомянутых акций на основе партнерства и кооперации (локальной, межрегиональной, международной). В состав совета входят 22 члена: депутат, сенатор, по пять представителей центральной и местной власти, музейных работников и специалистов музейного дела. На портале министерства культуры функционирует сайт Европейской ночи музеев, собирающий и рекламирующий все инициативы музеев Франции и аффилированных с ними учреждений культуры [19].

Развитие международной кооперации в рамках Европейской ночи музеев потребовало ее официальной многоуровневой поддержки. С 2001 года Совет Европы и ЮНЕСКО взяли акцию под опеку, со стороны общественности подключились Французская федерация обществ друзей музеев (FFSAM) и Собрание национальных музеев (RMN). С 2011 года она попала под патронаж Международного совета музеев (ICOM). В тот год участие в акции приняли 4 тысячи музеев 40 стран мира. К сожалению, публичные сервисы (информационные ресурсы) этих межгосударственных и общественных организаций не конкретизируют их вклад в проведение акции, ограничиваясь рекламно-информационной поддержкой программы мероприятий. Поэтому мы не можем говорить о музейной политике этих международных организаций, а лишь об их отдельных инициативах.

В качестве примера можно привести экспозицию «Европейский опыт» в парижском офисе Европейского парламента и Европейской комиссии, в которых Франция председательствовала в 2022 году [7]. Три этажа здания в центре Парижа превратились в интерактивное пространство, полное инсталляций и кинопрезентаций о функционировании и перспективах Евросоюза. Посетителям предлагалось примерить роли депутатов Европарламента и принять участие в законодательческой деятельности. Международный формат мероприятия обеспечивался работой на 24 языках.

Французское отделение ЮНЕСКО также принимает постоянное и активное участие в Евро-

пейской ночи музеев. В 2019 году оно установило партнерские отношения с ассоциацией парижских галерей (более 50 участников в 2019 году, более 120 – в 2021 году). В рамках этого партнерства в главном зале Парижского дома ЮНЕСКО прошел показ двух короткометражных фильмов Парижской национальной оперы о синтезе классической музыки и уличного танца. В Ночь музеев 2020 года здесь же показали публике уникальную коллекцию картин. Еще на этапе строительства здания ЮНЕСКО заказала многим художникам произведения не только в целях декорации интерьера. Работы художников и скульпторов должны были символизировать мир, для сохранения и укрепления которого и была создана сама организация. Посетители Ночи музеев увидели росписи Пикассо, фрески Тамайо, барельеф Арпа, скульптуры Александра Кальдера и Генри Мура.

Очевидный формат международного сотрудничества присущ мероприятиям Ночи музеев, проводимым в рамках перекрестных лет Франции с другими странами. Например, в 2010, франко-российском перекрестном году, Лувр представил посетителям экспозицию «Святая Русь», а в Манеже прошла фотобиеннале «Да здравствует Франция!» [2].

Франция занимает лидирующие позиции в Европе по продвижению мультикультурализма. Интерес к зарубежному культурному опыту зародился еще в имперский колониальный период, нашел хорошее материально-техническое подкрепление во второй половине XIX века на Всемирных выставках в Париже, оставивших французам на память национальные павильоны и коллекции из экзотических стран. Поэтому международное сотрудничество в рамках Ночи музеев во Франции выходит далеко за рамки европейского континента. Столица и регионы активно приглашают этнических и фолк-исполнителей, приветствуется коллаборация деятелей культуры разных стран. Например, в Ателье франко-японского художника Цугухару Фудзита под Парижем в Ночь музеев выступал японский музыкант Хисахито Савада с мастер-классом по сямисэну. Публика могла практиковаться в игре на нем и традиционных японских барабанах [6]. Ночь музеев 2022 года в Музее примитивного искусства имени Жака Ширака была организована вокруг прослушива-

ния пения исчезающих африканских птиц и конголезской музыки на основе птичьих звуков [17].

Государственное внимание к Ночи музеев не ограничивается работой профильного министерства и Регионального управления по делам культуры (DRAC). Информационную и организационную поддержку Европейской ночи музеев оказывают крупные предприятия и организации, такие как Национальная компания французских железных дорог (SNCF) [11]. На вокзалах, в поездах и на официальном сайте размещаются рекламные материалы акции с указанием наиболее ярких мероприятий и ближайших участников акции, предусмотрены льготные тарифы, разрабатываются логистические решения для провинциалов, желающих посмотреть столичные музеи, и, наоборот, для парижан, планирующих посетить пригородные музеи.

Посредником между музеями и производственным сектором экономики служит Объединение национальных музеев (Réunion des musées nationaux), образованное в 2011 году «общественное объединение промышленного и коммерческого характера» (EPIC). Его функция – это распространение и реализация изображений экспонатов с целью пополнения за счет полученной прибыли музейных коллекций. Штаб-квартира организации находится в Большом дворце (Гран-Пале) в Париже – постоянном участнике Европейской ночи музеев. Последнее перед масштабной реконструкцией мероприятие прошло в 2019 году (посвящено российскому соцреализму), в 2020 году из-за эпидемии ковида акция проводилась в аудиоформате. Список EPIC не очень большой, но в него входят крупные научно-исследовательские и производственные компании. Например, Французский монетный двор открыл двери для Ночи музеев – 2021 для демонстрации публике и производственного процесса, и современного танца [15]. Идея сотрудничества музея и производственного сектора масштабируется и развивается в регионах. К примеру, объединение всех четырех музеев небольшого острова Реюньон в Ночь музеев – 2022 сотрудничало с компьютерным ателье «Роботик 974», представившим конференцию «Что такое робот?» и собственные продукты [10]. Тем не менее анализ информационных ресурсов членов EPIC не выявил особой заинтересован-

ности или креативности в участии в Европейской ночи музеев. Перспективы сотрудничества музеев и бизнес-сообщества в рамках Европейской ночи музеев расширяются в связи с популярностью событийного туризма. Например, в доковидном 2019 году во Франции в Ночи музеев приняли участие более двух миллионов человек, львиную долю которых составили туристы. Туристические фирмы предлагают специализированные туры выходного дня, точки общепита и коммерческий транспорт продлевают часы работы.

Во Франции развита культура общественных инициатив. Музейное дело и музеи также являются объектами внимания общественности и институционализации общих усилий заинтересованных граждан. Французская федерация обществ друзей музеев (FFSAM), объединяющая около 300 организаций, опекает 350 музеев, в том числе 230 провинциальных [8]. Общества друзей музеев выполняют три миссии: просветительскую (распространение культуры посещения музеев среди всех слоев населения), рекламно-имиджевую (продвижение музеев как публичных учреждений культуры) и протекционистскую (пополнение и защита музейных коллекций).

Федерация обществ выполняет координирующую и посредническую функции. В качестве координатора Ассоциация создает сетевые сервисы для обмена опытом работы региональных обществ друзей музеев, а в качестве посредника она доводит общие интересы друзей музеев до органов управления, бизнес-структур и учреждений культуры. В 2020 году FFSAM яростно протестовала против закрытия учреждений культуры из-за пандемии, считая музеи не только жизненно важными местами приобщения людей к культуре, объединения, идентичности, но и спасения от печальной реальности «в мечтах и чувствах прекрасного». Общественная организация функционирует уже 40 лет, публикует журнал «Друг музея» (60 номеров). Федерация является официальным партнером Министерства культуры в проведении Ночи музеев. Специфику Европейской ночи музеев ее президент Рене Фор видит в необычном взгляде на артефакты и в развитии интерактивных музейных технологий: «Для меня Ночь музеев – это время настоящих чудес» [9].

Локальные сообщества традиционно заинтересованы в сотрудничестве с местными музеями, хранящими их культурное наследие. Как правило, муниципальные краеведческие музеи и частные провинциальные учреждения культуры имеют однотипные коллекции, скудно финансируются и малоинтересны отечественным и зарубежным туристам. Ночь музеев для провинциалов – это и повод заявить о себе в национальном и европейском масштабах, и возможность объединить местное сообщество вокруг культурных инициатив, и демонстрация современного потенциала локальных музеев и музейных объектов. Успешный пример показывает г. Руан, где с 2016 года реализуется проект «Комната посетителей», позволяющий местным жителям самим выбрать в запасниках восьми местных музеев произведения, которые будут экспонироваться. Первый же опыт привлек 17 тысяч участников [5].

Важно подчеркнуть, что во французской концепции Ночи музеев ее основная целевая аудитория – молодежь. Закон о музеях Франции от 04.01.2002 предписывает наличие отдельного образовательного сервиса в каждом учреждении, наделенном этим статусом. Такой сервис может находиться как в структуре конкретного музея, так и распределяться между несколькими учреждениями культуры и образования. Поэтому Министерство культуры и Министерство образования, молодежи и спорта активно сотрудничают и реализуют совместные проекты. Дошкольные организации, школы и колледжи являются активными и многочисленными партнерами музеев.

На наш взгляд, самым интересным и плодотворным примером межведомственной кооперации является акция «Один класс, один шедевр!» («La classe, l'œuvre!»). Формально она не нацелена на Ночь музеев, однако сложившаяся практика показывает, что педагоги приурочивают разовые акции или завершение длительных проектов именно к этой дате для представления их результатов более многочисленной публике. Мероприятие проводится с 2013 года, его задачи – приобщение молодежи к культурному наследию, развитие ее творческого потенциала, организация интересного и полезного досуга. Сущность проекта – собственная интерпретация детьми музейного экспоната. На тематической платформе проек-

та (<https://www.reseau-canope.fr/la-classe-loeuvre/accueil.html>) размещена 2061 коллаборация 165 музеев и 223 школ. Например, в 2022 году Музей рыбалки в приморском Фекане (Нормандия) организовал акцию вокруг произведения Бертрана Дорни «Топляк № 5», представляющего собой деревянный щит с абстрактной композицией из деревянных плашек, дощечек, щепок, выброшенных на берег волнами. Школьникам предлагалось собрать на берегу подходящие материалы и в командах по четыре человека создать собственный вариант этой картины [3]. В древнем Клермон-Ферране пятиклассники реализовали аудиопроjekt по латинскому языку. В течение года ученики посещали местный музей и воссоздали на основе его экспонатов повседневную жизнь галло-римской семьи. В Ночь музеев их проект могли прослушать все желающие [21].

Участие государственных учреждений, международных организаций, общественных объединений, по нашему мнению, все еще носит формальный, созерцательный характер информационной поддержки. Существенным недостатком освещения Европейской ночи музеев СМИ и официальными сайтами участников акции являются отсутствие аналитики, научной рефлексии, преобладание статистических и рекламных материалов, погоня за количественными показателями и очередными рекордами участников, посещений, постов в социальных сетях. Фактически организаторы акции не оказывают методическую или консалтинговую помощь участникам, все отдавая на откуп деятельности музеев. Это придает легковесность мероприятию, не оставляющему глубокого культурного следа.

На сайте Министерства культуры размещена интерактивная карта участников акции. В преддверии Ночи музеев – 2022 к ней добавилась футуристическая рекламная статья «2050: экскурс в будущее Европейской ночи музеев». Прежде всего, в описании бросается в глаза технологический прогресс в музейной работе. Посетители в шлемах виртуальной реальности, связанных с мобильным телефоном, гуляют в компании виртуальных персонажей – Моны Лизы, Тулуз-Лотрека и Рене Магритта. В Тулузе Ночь музеев – 2050 пройдет под звуки 5-й симфонии Бетховена в формате 4.0 в исполнении 150 дронов и тысячи светящихся

микродронов. Через шлемы виртуальной реальности зрители всего мира смогут присоединиться к концерту. В Лувре Ночь итальянского Ренессанса пройдет в необычной форме. Персонажи картин Рафаэля и Тициана оживут внутри своих рам, у зрителей создастся иллюзия присутствия в двух временах одновременно, наблюдения за работой современного художника и его виртуальным образом, перенесенным в эпоху Ренессанса. Цифровое искусство займет центральное место в искусстве будущего. В Ночь музеев будут представлены образцы сотрудничества человека и искусственного интеллекта. Например, музей «Бассейн» в г. Рубо покажет дэйта-скульптуру, созданную при участии публики на основе метаданных в виртуальном пространстве [1].

Таким образом, Европейская ночь музеев во Франции – это заметное мероприятие в культурной жизни страны. С каждым годом расширяется круг ее участников. Организатором и координатором акции выступает Министерство культуры. Юридические лица, желающие принять участие в мероприятии, должны зарегистрироваться на сайте министерства. Ежегодно министерством разрабатывается оригинальный бренд-бук Ночи музеев для рекламно-информационных материалов.

Все учреждения, имеющие статус музеев Франции, принимают участие в акции, получая информационную и материальную поддержку государства. Огромное количество достопримечательностей и массированный туристический поток стимулируют партнерство локальных сообществ, частных лиц, общественных организаций и бизнеса для проведения Ночи музеев.

Тем не менее, на наш взгляд, постепенно утрачивается связь мероприятий с музейными коллекциями, они превращаются в развлекательное шоу на свежем воздухе или под крышей музея с едой, напитками, детскими игровыми зонами, дружеской коммуникацией, модными артистами и экстрасенсами и пр. Лувр в 2019 году пригласил на Ночь музеев Бейонсе и Джей-Зи, в 2022 году хип-хоп исполнители танцевали «Bal boom» среди экспозиции времен кардинала Ришелье. В Руане в 2021 году в рамках Ночи музеев был организован «Конкурс волчьего воя», победители

которого получили каталог экспозиции о волках и сладости. Все это меняет представления о музее в сознании публики, и еврочиновники пока не решили, к лучшему ли такие изменения. Например, двойственное отношение к Ночи музеев у Анн-Солен Роллан, директора Службы Музеев Франции (Service des Musées de France), уполномоченной проводить государственную политику в музейной деятельности. По ее мнению, с одной стороны, завоевание новой публики не происходит за один вечер и 60 % французов не посещают музеи. С другой стороны, публика воспринимает визит в музей слишком серьезно, поэтому спорные перформансы Ночи музеев идут ей на пользу – дают возможность играть, развлекаться, ломать стереотипы [18].

На наш взгляд, отстаивая авторство проекта и лидерство (по количеству участников и мероприятий) в Европейской ночи музеев, Министерство культуры Франции разрушает единство акции,

теряет контроль над ее проведением, распыляет финансовую поддержку. В результате провинциальные музеи предоставлены сами себе, лишены возможности организовывать грамотные, с точки зрения музейного дела, интересные и оригинальные, но затратные мероприятия. При обилии заинтересованных государственных учреждений и служб до сих пор отсутствует внятная официальная концепция проведения Ночи музеев, а участие в акции общественных организаций и международных партнеров кажется порой хаотичным и формальным. Тем не менее именно Франция является флагманом апробации новых практик и форм коллабораций, широкое понимание французами формата проекта постоянно пополняет ряды участников, большой общественный резонанс и значительное увеличение государственного финансирования культуры в постковидный период привлекают некоммерческие и бизнес-структуры к сотрудничеству в Ночи музеев.

Литература

1. 2050: immersion dans le futur de la Nuit européenne des musées [Электронный ресурс]. – URL: <https://nuitdes-musees.culture.gouv.fr/actualites/2050-immersion-dans-le-futur-de-la-nuit-europeenne-des-musees> (дата обращения: 07.02.2023).
2. Année France-Russie, une réussite qui a dépassé les prévisions [Электронный ресурс]. – URL: https://fr.rbth.com/articles/2010/12/24/annee_france-russie_une_reussite_qui_a_depasse_les_previsions (дата обращения: 07.02.2023).
3. Compositions – Paysage – La classe, l'œuvre! [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.reseau-canope.fr/la-classe-loeuvre/les-projets/projet/compositions-paysage.html> (дата обращения: 07.02.2023).
4. Cornu M. Le label «Musée de France», l'émergence d'une nouvelle catégorie juridique // 2002 Gènesе d'une loi sur les musées / Under the dir. of M. Cornu, J. Fromageau, D. Poulot. – Paris: La documentation française, 2022. – P. 275–287.
5. Démarches participatives: fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales [Электронный ресурс]. – URL: <https://journals.openedition.org/insitu/27176> (дата обращения: 07.02.2023).
6. Essonne: et si vous passiez la nuit au musée? [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.leparisien.fr/essonne-91/essonne-et-si-vous-passiez-la-nuit-au-musee-18-05-2018-7723227.php> (дата обращения: 07.02.2023).
7. Europa Expérience, un lieu d'exposition gratuit et immersif sur l'Union européenne à Paris [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sortiraparis.com/arts-culture/exposition/articles/274647-europa-experience-un-lieu-d-exposition-gratuit-et-immersif-sur-l-union-europeenne-a-paris> (дата обращения: 07.02.2023).
8. Fédération Française des Sociétés d'Amis de Musées [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ffsam.org> (дата обращения: 07.02.2023).
9. Interview de René Faure [Электронный ресурс]. – URL: <https://nuitdesmusees.culture.gouv.fr/actualites/interview-de-rene-faure> (дата обращения: 07.02.2023).
10. La Nuit des Musées à la Cité du Volcan [Электронный ресурс]. – URL: <https://museesreunion.fr/event/la-nuit-des-musees-a-la-cite-du-volcan> (дата обращения: 07.02.2023).
11. La Nuit Européenne des Musées 2022 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sncf-connect.com/article/la-nuit-europeenne-des-musees-96582> (дата обращения: 07.02.2023).
12. La Nuit européenne des musées: quelle histoire! [Электронный ресурс]. – URL: <https://nuitdesmusees.culture.gouv.fr/l-evenement/la-nuit-europeenne-des-musees-quelle-histoire> (дата обращения: 07.02.2023).

13. Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.legi-france.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536> (дата обращения: 07.02.2023).
14. Musées [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees> (дата обращения: 07.02.2023).
15. Nuit des musées 2021 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.monnaiedepartis.fr/en/nuit-des-musees-2021> (дата обращения: 07.02.2023).
16. Nuit des Musées 2022 à la Tour aux figures de Jean Dubuffet dans les Hauts de Seine [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sortiraparis.com/actualites/nuit-des-musees/articles/275023-nuit-des-musees-2022-a-la-tour-aux-figures-de-jean-dubuffet-dans-les-hauts-de-seine> (дата обращения: 07.02.2023).
17. Nuit des Musées 2022 au Musée du Quai Branly – Jacques Chirac [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sortiraparis.com/actualites/nuit-des-musees/articles/71564-nuit-des-musees-2022-au-musee-du-quai-branly-jacques-chirac> (дата обращения: 07.02.2023).
18. Nuit des musées: «La conquête de nouveaux publics ne se fait pas en une soirée» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.lefigaro.fr/culture/nuit-des-musees-la-conquete-de-nouveaux-publics-ne-se-fait-pas-en-une-soiree-20190518> (дата обращения: 07.02.2023).
19. Nuit européenne des musées [Электронный ресурс]. – URL: <https://nuitdesmusees.culture.gouv.fr> (дата обращения: 07.02.2023).
20. Qu'est-ce qu'un musée de France? [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-musees-de-France/Qu-est-ce-qu-un-musee-de-France> (дата обращения: 07.02.2023).
21. Voix Arvernes – La classe, l'œuvre! [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.reseau-canope.fr/la-classe-loeuvre/les-projets/projet/voix-arvernes.html> (дата обращения: 07.02.2023).

References

1. *2050: immersion dans le futur de la Nuit européenne des musées [2050: immersion in the future of the European Night of Museums]*. (In Fr.). Available at: <https://nuitdesmusees.culture.gouv.fr/actualites/2050-immersion-dans-le-futur-de-la-nuit-europeenne-des-musees> (accessed 07.02.2023).
2. *Année France-Russie, une réussite qui a dépassé les prévisions [France-Russia Year, a success that exceeded forecasts]*. (In Fr.). Available at: https://fr.rbth.com/articles/2010/12/24/annee_france-russie_une_reussite_qui_a_depasse_les_previsions (accessed 07.02.2023).
3. *Compositions – Paysage – La classe, l'œuvre! [Compositions – Landscape – The class, the work!]*. (In Fr.). Available at: <https://www.reseau-canope.fr/la-classe-loeuvre/les-projets/projet/compositions-paysage.html> (accessed 07.02.2023).
4. Cornu M. Le label «Musée de France», l'émergence d'une nouvelle catégorie juridique [The “Musée de France” label, the emergence of a new legal category]. *2002 Gènes d'une loi sur les musées [2002 Genesis of a law on museums]*. Under the dir. of M. Cornu, J. Fromageau, D. Poulot. Paris La documentation française Publ., 2022, pp. 275-287. (In Fr.).
5. *Démarches participatives: fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales [Participatory approaches: foundations and current practices in museum institutions]*. (In Fr.). Available at: <https://journals.openedition.org/insitu/27176> (accessed 07.02.2023).
6. *Essonne: et si vous passiez la nuit au musée? [Essonne: how about spending the night at the museum?]*. (In Fr.). Available at: <https://www.leparisien.fr/essonne-91/essonne-et-si-vous-passiez-la-nuit-au-musee-18-05-2018-7723227.php> (accessed 07.02.2023).
7. *Europa Expérience, un lieu d'exposition gratuit et immersif sur l'Union européenne à Paris [Europa Experience, a free and immersive exhibition space on the European Union in Paris]*. (In Fr.). Available at: <https://www.sortiraparis.com/arts-culture/exposition/articles/274647-europa-experience-un-lieu-d-exposition-gratuit-et-immersif-sur-l-union-europeenne-a-paris> (accessed 07.02.2023).
8. *Fédération Française des Sociétés d'Amis de Musées [French Federation of Societies of Friends of Museums]*. (In Fr.). Available at: <https://www.ffi-sam.org> (accessed 07.02.2023).
9. *Interview de René Faure [Interview with René Faure]*. (In Fr.). Available at: <https://nuitdesmusees.culture.gouv.fr/actualites/interview-de-rene-faure> (accessed 07.02.2023).
10. *La Nuit des Musées à la Cité du Volcan [Museum Night at the Cité du Volcan]*. (In Fr.). Available at: <https://museesreunion.fr/event/la-nuit-des-musees-a-la-cite-du-volcan> (accessed 07.02.2023).

11. *La Nuit Européenne des Musées 2022 [The European Night of Museums 2022]*. (In Fr.). Available at: <https://www.sncf-connect.com/article/la-nuit-europeenne-des-musees-96582> (accessed 07.02.2023).
12. *La Nuit européenne des musées: quelle histoire! [The European Night of Museums: what a story!]*. (In Fr.). Available at: <https://nuitdesmusees.culture.gouv.fr/l-evenement/la-nuit-europeenne-des-musees-quelle-histoire> (accessed 07.02.2023).
13. *Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France [Law n° 2002-5 of January 4, 2002 relating to the museums of France]*. (In Fr.). Available at: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536> (accessed 07.02.2023).
14. *Musées [Museums]*. (In Fr.). Available at: <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees> (accessed 07.02.2023).
15. *Nuit des musées 2021 [Night of Museums 2021]*. (In Fr.). Available at: <https://www.monnaiedepartis.fr/en/nuit-des-musees-2021> (accessed 07.02.2023).
16. *Nuit des Musées 2022 à la Tour aux figures de Jean Dubuffet dans les Hauts de Seine [Night of Museums 2022 at the Tower with the figures of Jean Dubuffet in the Hauts de Seine]*. (In Fr.). Available at: <https://www.sortiraparis.com/actualites/nuit-des-musees/articles/275023-nuit-des-musees-2022-a-la-tour-aux-figures-de-jean-dubuffet-dans-les-hauts-de-seine> (accessed 07.02.2023).
17. *Nuit des Musées 2022 au Musée du Quai Branly – Jacques Chirac [Night of Museums 2022 at the Quai Branly Museum – Jacques Chirac]*. (In Fr.). Available at: <https://www.sortiraparis.com/actualites/nuit-des-musees/articles/71564-nuit-des-musees-2022-au-musee-du-quai-branly-jacques-chirac> (accessed 07.02.2023).
18. *Nuit des musées: «La conquête de nouveaux publics ne se fait pas en une soirée» [Night of Museums: “Winning new audiences is not done overnight”]*. (In Fr.). Available at: <https://www.lefigaro.fr/culture/nuit-des-musees-la-conquete-de-nouveaux-publics-ne-se-fait-pas-en-une-soiree-20190518> (accessed 07.02.2023).
19. *Nuit européenne des musées [European Night of Museums]*. (In Fr.). Available at: <https://nuitdesmusees.culture.gouv.fr> (accessed 07.02.2023).
20. *Qu'est-ce qu'un musée de France? [What is a museum in France?]*. (In Fr.). Available at: <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-musees-de-France/Qu-est-ce-qu-un-musee-de-France> (accessed 07.02.2023).
21. *Voix Arvernes – La classe, l'œuvre! [Voix Arvernes – The class, the work!]*. (In Fr.). Available at: <https://www.reseau-canope.fr/la-classe-loeuvre/les-projets/projet/voix-arvernes.html> (accessed 07.02.2023).

УДК 130.2

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-39-49

ПРОФАННОЕ И САКРАЛЬНОЕ В СМЕНЕ «ВРЕМЕН СУТОК» ЕВРОПЕЙСКОЙ ИСТОРИИ

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

В статье исследуются этапы европейской истории, соотносящиеся со сменой времен суток. Материалом для исследования служат образы европейского изобразительного искусства и литературы. Способами исследования предстают сравнительно-исторический анализ и метод вчувствования (предложенный «философией жизни») для постижения образов искусства. Смена времен суток в материальном и духовном мире обусловлена движением профанного и метафизического (сакрального и инфернального) солнц. Основанием для идентификации времен суток предстает степень определенности, отчетливости явлений профанного и метафизического (на примере моральных и религиозных представлений) миров. «Предрассветом» европейской истории является синкретичная первобытность: контуры предметов профанного и метафизического миров только начинают проступать. «Рассветом» выступает Античность: отчетливость явлений повышается, но сохраняется их слабая отдифференцированность

друг от друга. Метафизическим «полднем» (и продолжающимся профанным «рассветом») предстаёт Средневековье, когда морально-религиозные представления достигают отчетливости. Сакральное солнце (олицетворением которого выступает образ Владимирской Богоматери) достигает апогея (утверждается «светлое» Средневековье); инфернальное солнце не достигает подобной степени яркости. Духовные «сумерки» возникают в эпоху Ренессанса, начинается «век сфумато». Инфернальное солнце (олицетворением которого является леонардовская «Джоконда») становится ярче сакрального. Профанное солнце светит все сильнее. Метафизические «сумерки Просвещения» сгущаются, солнце сакральности (как и инфернальное солнце) меркнет. Начинается метафизическая «ночь». Зато профанное солнце светит в полную силу, приближаясь к «полуденности», затмевая метафизическое. В XIX–XX веках профанное солнце проходит фазу «полуденности», вступая в постмодернистскую «ночную рассеянность». В «долгой метафизической ночи» начинает брезжить новый «рассвет». Актуализируется и инфернальное солнце (олицетворением которого является, например, «Ангел домашнего очага» М. Эрнста), и сакральное солнце (олицетворением его является, например, образ Христа в «Тайной вечере» С. Дали). Начинает нарастать степень противостояния метафизических «полюсов», не достигающая, однако, былой напряженности.

Ключевые слова: история, искусство, профанное, метафизическое, духовное, материальное, сакральное, инфернальное.

PROFANE AND SACRED IN THE CHANGE OF THE *TIMES OF DAY* OF EUROPEAN HISTORY

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

The article examines the stages of European history, correlated with the change of times of day. The material for the study is the images of European fine art and literature. The methods of research are comparative historical analysis and the method of feeling (proposed by the *philosophy of life*) for comprehending the images of art. The change of the time of day in the material and spiritual world is caused by the movement of profane and metaphysical (sacred and infernal) suns. The basis for the identification of the times of day is the degree of certainty, distinctness of the phenomena of the profane and metaphysical (by the example of moral and religious ideas) of the world. The *dawn* of European history is syncretic primitiveness: the contours of the objects of the profane and metaphysical worlds are just beginning to emerge. The *dawn* is antiquity: the distinctness of phenomena increases, but their weak differentiation from each other remains. The profane *dawn* begins to outpace the metaphysical one. The Middle Ages appears as a metaphysical *noon* (and a continuing profane dawn), when moral and religious ideas reach absoluteness. The sacred sun (personified by the image of the Vladimir Mother of God) reaches its apogee (the bright Middle Ages is claimed); the infernal sun does not reach a similar degree of brightness. Spiritual *twilight* arises in the era of the late (*dark*) Middle Ages and Renaissance, the *age of sfumato* begins. The infernal sun (personified by Leonard's *Gioconda*) becomes brighter than the sacred. The profane sun is shining more and more. The metaphysical *twilight of Enlightenment* is thickening, the sun of sacredness (like the infernal sun) is fading. The metaphysical *night* begins. But the profane sun shines in full force, approaching *noon*, eclipsing the metaphysical. In the 19th–20th centuries, the profane sun passes through the phase of *noonday*, entering the postmodern *nocturnal distraction*. In the *long metaphysical night* a new *dawn* begins to dawn. The infernal sun is also actualized (personified by the *Angel* M. Ernst) and the sacred sun (personified by the image of Christ from the *Last Supper* by S. Dali). The degree of confrontation between the metaphysical *poles* begins to grow, however, it does not reach the medieval tension.

Keywords: history, art, profane, metaphysical, spiritual, material, sacred, infernal.

Циклическая концепция истории известна достаточно давно. Так, О. Шпенглер соотносит этапы истории со сменой времен года [18, с. 52–53]. Намечено у него и соотнесение исторических этапов с временами суток: «утром», «полднем», «сумерками» и «ночью». В статье представлена попытка взгляда на историю как смену времен суток. Предметом исследования является европейская история. Материалом для проведения исследования послужили произведения изобразительного искусства и художественной литературы. Представленные на всех этапах, от глубокой древности до современности, произведения изобразительного искусства позволяют выстроить целостный взгляд на европейский исторический процесс в его непрерывности. Адекватным для исследования образов искусства предстает метод «вчувствования» («понимания»), разработанный «философами жизни» В. Дильтеем, Г. Зиммелем, О. Шпенглером. Для определения своеобразия исторических этапов, отличия их друг от друга используется сравнительно-исторический подход.

Смена времен суток связана с движением солнца. Наличие профанного и метафизического миров дает основание говорить соответственно о *профанном* и *метафизическом солнце*. *Профанное солнце* – это реалистически-рациональный взгляд на мир, развертывающийся от обыденного познания к научному, движущийся от ощущений (зрения, слуха, вкуса, обоняния, тактильности) к рассудку (в кантовском понимании как способности познания конечного, относительного и временного). *Профанное солнце* познает-освещает в большей степени материальный мир.

Метафизическое солнце – это движение познания от чувства к разуму (в кантовском понимании как способности познания бесконечного, абсолютного, вечного), включающее в себя также сверхчувственное и иррациональное постижение мира. Чувства в какой-то мере исходят из ощущений, но в определенной мере существуют (как и разум) автономно от них. Это – чувственно-сверхчувственные переживания (моральные, эстетические, религиозные), рационально-иррациональные восприятия, выходящие за границы ощущений, стремящиеся заглянуть за видимую, осязаемую материальную поверхность. *Мета-*

физическое солнце познает-освещает и материальный, и духовный миры. С точки зрения христианства, чувства и разум могут «потемнеть», исказиться («скаженный человек»), затуманиться, пропитаться злом, превратившись в «темные» чувства и «падший, потемневший» разум [15, с. 198]. Исходя из этого, правомерно выделять *светлое (сакральное) метафизическое солнце* и *темное (инфернальное) метафизическое солнце*. С первых ступеней истории на небосводе человеческой вселенной восходят *профанное, сакральное и инфернальное солнца*.

Проблески метафизического начинают пробиваться сквозь профанный свет в глубокой древности (появляются первые ростки чувства красоты, начальные религиозные представления) [21, р. 11]. О. Шпенглер определяет первобытную культуру как «предрассветную» [18, с. 61]. Из пустынного «ночного» небытия начинают постепенно проступать контуры мира, сначала хаотичные (наскальные «первобытные макароны»). И вдруг в какой-то момент из неопределенности этого сумбура начинает проступать первая робкая упорядоченность: появляются контуры зверей (например, оленя) и человека. Но себетожественное «ночное» единообразие (с едва проступающей внутренней различенностью) еще господствует: доминирует синкретичность мироустройства и мировосприятия, очертания реальности еще слабы и мало отчетливы. В доминирующем «ночном сознании» [14, с. 42] появляются первые табу, оформляются начальные представления о долге, равенстве, справедливости [10]. Одновременно с *сакральным солнцем* (охраняющие, помогающие *преддобрые* духи и души) пробуждается *инфернальное солнце* (разрушающие, мешающие *предзлые* духи и души). Актуализируется *профанное солнце*: возможность ориентироваться-выживать в природно-человеческом мире, рефлексирова процесс происходящие процессы. Первобытность – это «предрассвет» всех *трех солнц*.

С рождением античной культуры начинается «рассвет» европейской истории, восприятие мира становится более определенным и отчетливым. Однако доминирует еще «мягкость» контуров (что, например, нашло выражение в округлых линиях скульптур и колонн). Лица греческих статуй – более «расплывчатые», чем тела; предста-

вая вариациями на тему одного идеально-неопределенного лица; *общее* здесь явно преобладает над *единичным*. У статуи глаза есть, а взгляда нет, что «делает их глаза слепыми» [18, с. 46]. Глаза (в целом лицо) предстают пока еще «мутным зеркалом души». Рельеф торса (предстающего *лицом тела*) прорисован гораздо отчетливее, чем *лицо головы*. Телесное – более *проснувшееся*, чем душевное. Метафизические контуры мира еще недостаточно отчетливы. Среди множества олимпийских богов ни один не представлял носителем абсолютного блага. Постепенно начинает проступать, пока еще «сумеречное», «рассеянное» представление о высшем божестве, «боге над богами», называемом «неведомым» [13]. С точки зрения Аристотеля, миром правит Бог, предстающий Благом. Таковым не мог быть Зевс, сочетающий в себе «свет» и «тьму». Предназначение человека виделось Аристотелю в помощи Богу в благоустройстве мира. Проблемы морали все чаще попадают в круг размышлений человека. «Всю жизнь я стремился понять, почему человек, зная, что такое добро, совершает зло», – говорил Соократ [17, с. 92].

Метафизические солнца еще продолжают пробуждаться (что выражается в отсутствии абсолютных моральных ценностей). Античная культура (что символично выражено в судьбе Икара) стремилась к *профанному солнцу* (физическое в человеке тянется к физическому в мире). Телесное в человеке еще в значительной степени было сращено с природной телесностью (о чем свидетельствует ряд антропоморфных образов: кентавры, Сатир, Горгона). Оно было еще достаточно «тяжелым», косным, притягивающим к физическому миру.

Профанное солнце стремится к апогею (о чем говорит четко прорисованная телесная поверхность скульптур богов и атлетов). История тела (как поверхности) подходит к завершению, добавить что-то принципиальное к его описанию уже трудно [11, с. 118]. *Профанное солнце* может увидеть только физическое в человеке, телесное под его взором оказывается и снаружи, и внутри. Г. Гегель писал, что форма и содержание в греческом искусстве адекватны [6, с. 128]. Человек предстает как тотальная телесность. История тела опережает историю души (за *лицом тела* почти не видно *лица души*). *Метафизи-*

ческие солнца еще остаются в большой степени тождественными (нет абсолютных моральных норм), но их различенность усиливается. Все более определенными становятся взгляды на добро (понимаемое как долг, справедливость, преданность, самообладание, мужество, равенство) и зло (трактруемое как выгода, трусость, неравенство, эгоизм) [8, с. 48–49].

Средневековая культура – «полуденная», *сакральное солнце* достигает своего зенита. В искусстве это выражено, прежде всего, в иконописи, где контуры предметов предельно четкие, цвет чист, краски яркие, без полутонов, тени отсутствуют (см., напр., византийскую икону Владимирской Богородицы – один из самых одухотворенных образов мирового искусства) [11, с. 143]. Тело «исчезло» за одеждами (ее складки не повторяют линии тела). Обнаженными остаются лишь лицо, кисти рук и ступни ног. Лицо на иконах превращается в лик, глаза – в очи, в которых открывается духовная бесконечность. Христиане – «икары Средневековья» – стремятся приблизиться уже не к *профанному*, а к *сакральному солнцу* (которым предстает Бог). Это *солнце* (в отличие от *профанного*) при приближении к нему не убивает, а обоживает, оживотворяет.

В христианской культуре Бог предстает высшим моральным законом, абсолютным благом. Образ Христа являет собой земное воплощение божественного, безупречное с точки зрения нравственности (см. византийскую икону Христос Пантократор; мозаичный образ Христа в Софии Константинопольской). Безукоризненную мораль олицетворяет собой и образ Богородицы, в котором присутствуют милосердие, смирение, страдание. Нормы морали обретают безусловный характер, представления о добре и зле отграничиваются друг от друга со всей определенностью: «Но да будет слово ваше: да, да; нет, нет; а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. 5: 33–37) [4, с. 243]. *Сакральное солнце* достигает своего апогея. Выражением этого предстает актуализация абсолютных моральных ценностей в священных ликах и четкая вербализация их в библейских заповедях. Различенность *метафизических солнц*, переходящая в их контрастную поляризацию, «побеждает» господствовавшую на предыдущих этапах тождественность. Отчетливо отделяясь друг от друга, *сакральное* и *инфернальное* (пред-

ставленное в виде темных потусторонних сил) солнца вступают в открытое противостояние [1, с. 111–112].

Сакральное солнце олицетворяется божественными образами, образами святых и праведников. *Инфернальное солнце* олицетворяется образами Люцифера, демонов, бесов, чертей. На иконах, мозаиках, фресках с изображениями божественных ликов инфернальные образы отсутствуют. Потому что, с точки зрения христианства, в мире нет силы, равной Богу. Инфернальные образы появляются нередко в изображениях святых (Георгия Победоносца, Антония, Никиты Бесогона, Марины Антиохийской). Это дает основание говорить о неоднородности *метафизических солнц*: *инфернальное солнце* сопрягается не с горней, а с дольней частью *сакрального солнца*. Противостояние *метафизических солнц* происходит в дольном мире (где и пребывает «князь мира сего»). Только в годы пребывания Сына Божьего на земле происходит непосредственное «столкновение» метафизических «полюсов» (Христа и Антихриста).

Инфернальное солнце – не бытийственно, оно существует лишь как отражение-антипод *сакрального солнца*. Его можно сравнить с «ночным светилом» – Луной. Это – квазисолнце, обманывающее своим «светом», не согревающее, не спасающее, а вводящее в иллюзию, уводящее от подлинного (*сакрального*) солнца и в конечном счете поглощающее, губящее. Достигнутый апогей *сакрального солнца* дает основание считать Средневековье высшим этапом в развитии европейской культуры [16, с. 87]. В период Средневековья духовное солнце европейской истории достигает «полдня». Данный период, исходя из этого, правомерно определить *светлыми веками*. Однако, начиная с Ф. Петрарки, это время чаще называют «темными веками». Эта дефиниция вошла в оборот в период завершения Средневековья, когда усиление *профанного солнца* (при одновременном затухании *сакрального*) воспринималось как общее просветление культуры (в светском ее понимании). *Профанное солнце* начинает затмевать, подменять *сакральное*, но это остается незамеченным в силу общей десакрализации культуры.

В период Ренессанса начинают сгущаться сакральные «сумерки». Одним из первых это почувствовал Леонардо да Винчи, начавший ис-

пользовать в живописи прием *сфумато* (сглаживание, смягчение очертаний предметов, использование размытых цветоцветовых полутонов). Период Ренессанса, исходя из этого, можно определить как «век *сфумато*». Начинается закат *сакрального солнца*. И, как бывает в это время суток, из предметов выходят все более густеющие, удлиняющиеся тени. Отчетливость контуров мира теряется, человек все более вынужден двигаться «наугад», «на ощупь» (см., напр., «Слепцов» П. Брейгеля). Происходит духовное остужение (в живописи цвет приобретает туманно-сероватые оттенки); священные лики начинают обмирщаться. Чем слабее *сакральное солнце*, тем «холоднее» в душе (впервые появляются зимние пейзажи, напр., у П. Брейгеля). Икары Античности опять начинают свой обреченный полет («Падение Икара» П. Брейгеля).

Выражением «сумерек» *сакрального солнца* является «охлаждение» образа Богородицы, его сходжение из горного мира в дольний. От «полуденного» апогея (в образе Владимирской Богородицы) происходит нисхождение к «*Мадонне с нимбом*», еще несущей одухотворенность, но уже потерявшей сакральность иконописного лика (см., напр., «Мадонну Конестабиле» раннего Рафаэля). Далее идет нисхождение к «*Мадонне без нимба*» («Мадонна Литта» Леонардо, «Святое семейство» Микеланджело). Художники чувствуют, что нимб над этими псевдосакральными образами уже неуместен. Вместо Богородицы начинает утверждаться ее симулякр; актуализируется *квазидуховное солнце* (от «Венеры» Боттичелли до «Мадонн без нимба»). *Профанное солнце* затмевает *сакральное* в разрастающемся ряде светских *не-Мадонн*, портретах полностью земных персонажей, которые уже не симулируют хотя бы номинальную связь с горним (см. «Даму в покрывале», «Донну Велату», «Даму с единорогом» Рафаэля), полностью автономизируясь в дольном. *Профанное солнце* здесь уже не противоборствует с *сакральным*, а живет собственной независимой, самодостаточной жизнью (будто *сакрального солнца* вообще не существует).

Затмение *сакрального солнца* продолжается в образе *анти-Богородицы*. В христианском богословии анти-Богородицы не существует (ни Лилит, ни Саломея, ни Мария Магдалина тако-

выми не являются), она актуализируется в живописи в эпоху Ренессанса в образе леонардовской Джоконды (о ее «бесовской улыбочке» пишет А. Ф. Лосев) [12, с. 427]. В противоположность *сакральному солнцу* (олицетворенному в образе Владимирской Богородицы) актуализируется *инфернальное солнце*, завораживающее, притягивающее, губящее. Демоническое очеловечивается [1, с. 121]. Происходит актуализация метафизических «полюсов». *Профанное* и *инфернальное солнце* – это *солнца мира сего*. Затмение *сакрального солнца* не замечается: *не/анти-Богородица* не воспринимается как симулякр, антиподобие. Данное обстоятельство свидетельствует о потере нравственных ориентиров, ослаблении остроты духовного зрения. Если религия предстает как путь к Богу (высшему моральному закону), то все более утверждающаяся в это время не-религия (рациональный светский, научный взгляд) выступает как путь к миру, неуклонно отдаляющемуся от абсолютной морали. Начинается затмение *профанным и инфернальным солнцами* ослабевающего *сакрального солнца*.

В эпоху Просвещения *сгущение сумерек* нарастает (погружение в ночь картин-гравюр Рембрандта, см., напр., «Ночной дозор»). Разум впадает в спячку, а спящий разум уже не может хранить в неприкосновенности «ящик Пандоры» (см. «Сон разума рождает чудовищ» Ф. Гойи). Усиливается метафизическое «ослепление». В XVII–XVIII веках из европейской живописи пропали образы Христа и Богородицы. *Сакральное солнце* вступает в фазу «заката». Человек погружается в фантазийные миры, характерные больше для сновидений (эти миры расцветают в барокко и рококо, в частности, в картинах А. Ватто и Ф. Буше). Здесь уже трудно отличить друг от друга жизнь и сон, границы между ними размываются, и сон все более становится явью. Плотность тени нарастает настолько, что она становится «новой плотью», заменяя собой человека, подчиняя его себе, превращаясь из объекта в субъект. Этот сюжет разворачивается в одной из самых страшных сказок Г. Х. Андерсена «Тень». В надвигающихся сумерках *театр людей* превращается в *театр теней*. Тени начинают править миром, превращаясь из мнимости в подлинность, превращая подлинную жизнь в мнимость.

«Естественный свет разума» превращается в «сумерки Просвещения» (В. В. Розанов). *Профанное солнце* затмевает оба *метафизических солнца* (до XIX века нет ни сакральных, ни ярких инфернальных образов). Противостояние *метафизических солнц* не просто ослабевает, а исчезает.

В XIX веке сохраняется сумеречность жизни. Ф. Шопен пишет «ночную музыку» (ноктюрны), импрессионизм запечатлевает «смутность впечатления и воображения» [19, с. 215]. Люди становятся похожи на блуждающие в тумане звезды, всю жизнь ищущие, но так и не находящие свое счастье (см., напр., «Блуждающие звезды» Шолом-Алейхема). *Профанное солнце* находит выражение в реализме Г. Курбе («Дробильщики камней», «Купальщицы»), творчестве барбизонцев («Сборщицы колосьев» Ж.-Ф. Милле) и постимпрессионистов («Завтрак в мастерской» Э. Мане). *Квазисакральное солнце* проявляет себя в парадных портретах, представших «новыми иконами лучших людей» (см. «Наполеона на перевале Сен-Бернар» Ж. Л. Давида, «Портрет семьи Карла IV» Ф. Гойи). Сквозь *профанное* и *квазисакральное* начинает пробиваться *сакральное солнце*. П. Гоген в «Автопортрете. У Голгофы» нарисовал свой автопортрет в образе Христа накануне Распятия. И у него это не становится святотатством. В душе человека, с точки зрения христианства, есть «образ Божий», и в моменты глубоких страданий лик Спасителя может «проступить» сквозь человеческое лицо [11, с. 312].

Профанное солнце достигает таких предельных степеней, что начинает *темнеть*. В картине Г. Курбе «Происхождение мира» (см. также «Женщину с белыми чулками» Г. Курбе; «А, ты ревнуешь» П. Гогена; иллюстрации О. Бердслея к комедии Аристофана «Лисистрата») оголена самая интимная часть женского тела (раскрытие близких сюжетов в прошлом веке не достигает такого откровенного физиологизма, см., напр., «Леду и Лебедя» Ф. Буше). *Профанное солнце* без всякого трепета и стеснения разглядывает то, что всегда было скрыто, что обнажать не разрешали ни моральные, ни религиозные представления. Десакрализация, деодушевление человеческого тела достигает своих пределов. Символично, что лица женщины на этой картине нет вообще, зато есть портрет *лица лона*, к которому сводится весь

человек (часть вытесняет, «затмевает», подменяет собой человека как целое). Культурные запреты слабеют, что пробуждает в организмическом стремление к доминантности, наступательности, переходящей в агрессивность и обретающей плотский (демонический) характер. *Профанное солнце* «перетекает» в *инфернальное*. Вновь актуализируются метафизические «полюса» (*сакральный* представлен в «Автопортрете. У Голгофы» П. Гогена, *инфернальный* – в «Происхождении мира» Г. Курбе). Напряженность внутренней жизни опять начинает нарастать.

В XX веке *профанное солнце* продолжает пребывать в апогее, находя выражение в расцвете науки, реалистического искусства (см. «Рабочего с сыном» Р. Гуттузо, «Лицом к будущему» Ф. Кремера, «Грузчика» К. Менье), эволюционирующего в свои предельные состояния: гиперреализм («Натюрморт» Р. Бернарди) и фотореализм («Венеция» Р. Спенса). *Профанное солнце* не способно разглядеть в человеке «символическое животное» (Э. Кассирер), сбрасывая с человека метафизические одежды, редуцируя его к откровенной («голой») организмичности. В искусстве оживают неоязыческие мотивы (см. «Красный танец» А. Матисса), неоклассические образы (иллюстрации П. Пикассо к «Метаморфозам» Овидия; «Помона», «Воздух» А. Майоля), где телесное торжествует. Исчерпав взгляд на физическую поверхность человека, *профанное солнце* пытается заглянуть за нее. Но за физическим оно способно увидеть только физическое. Актуализируется «анатомическая тема» (начатая рисунками Микеланджело, Леонардо, продолженная в «Экорше» Ж.-А. Гудона). Это, например, «анатомические портреты» Ф. Винсенте, где он «снимает кожу» с части изображения (см., напр., «От красоты до отвращения – один шаг»), или «скульптуры из трупов» Г. Хагенса (забальзамированные и расчлененные для выставки «Мир тела» останки умерших людей в разнообразных позах).

Нередко *профанное солнце* видит в человеке *голую* вещь. На картине С. Дали «Лицо Мэй Уэст, которое может быть использовано под квартиру» человек предстает как *сумма вещей*. У Ф. Леже в «Строителях» люди – это часть строительной конструкции («люди-балки»). Человек-вещь при таком взгляде – не более интересен, чем

вещь без человека (см. «Велосипедное колесо», «Писуар» М. Дюшана). *Профанное солнце* за физическим (организмическим, вещным) не видит в человеке ничего (форма и содержание здесь, как в античных статуях, тождественны). Это *солнце* уже не способно идентифицировать собственно человеческое в человеке, от человека остается лишь «след».

Профанное солнце, освободившись от сдерживающего, предостерегающего его *сакрального солнца*, стремится к самодостаточности, самоисчерпываясь, начиная *затмевать* само себя. Оно словно «сходит с ума», не отражая, не постигая дольний мир, а деформируя, «взрывая» его (абсурдизм экспрессионизма и сюрреализма), достраивая воображаемой реальностью (магический реализм). Рассудочность (выраженная, например, в кубизме) отрицается безрассудностью (ташизм, абстрактный экспрессионизм, см., напр., «Капетинги повсюду» Ж. Матье, «Композицию» В. Кунинга). *Профанное солнце* перестает видеть дольний мир в его определенности, тем более первозданности. Авангардизм утверждает в искусстве беспредметность: и люди, и вещи «забывают» свой изначальный облик, рассыпаются на сумбурные цветовые пятна и бессвязные линии (абстракционизм, ташизм), превращаются в геометрические кристаллы (кубизм); фантастические видения (сюрреализм). *Профанное солнце* пытается создать свой, новый, искусственный мир (кубизм, абстракционизм). Искусственный ночной свет, искусственный интеллект, искусственные образы – *профанное солнце* из естественного светила становится искусственным, стремясь принадлежать лишь себе, пребывать в своей сконструированной вселенной. В этом бунте против мира, сотворенного Богом, есть богоборчество. *Профанное солнце* продолжает сближаться с *инфернальным*, разрушая божественный мир, пытаясь создать мир, не нуждающийся в Боге, забывший о Нем.

Реальность растворяется, теряется, тонет в черно-цветных безднах, замещаясь симулякрами (вначале за ними еще «прячется» реальность, а затем уже таится *ничто*) [5, с. 91–92]. В «геометрическом абстракционизме», кинетическом искусстве, оп-арте появляются серии «портретов *ничто*» (см., напр., «Посвящается квадра-

ту» Дж. Алберса; «Вибрирующую поверхность» Д. Альвиани; *Воуго В. Вазарели*; «Движение в квадратах» Б. Райли). Органичной для *метафизической ночи* предстает философия *ничто*, которой становится «ночная философия» постмодернизма (М. Хайдеггер). Люциферическое *ничто* стремится поглотить, победить божественное *не-что*. *Профанное солнце* инфернализируется.

Внутри «вечного» физического дня, превращающегося в «дневные» сутки (где естественный и искусственный свет «перетекают» друг в друга; нередко первый совсем вытесняется последним), сгущается *метафизическая ночь*. Не все эту ночь замечают, потому что для физического зрения ее вроде бы и нет. Самой известной метафорой данного времени суток стал «Черный квадрат» К. Малевича. Этот образ появился вначале в виде декорации к спектаклю «Победа над солнцем». Название знаковое, ведь солнце с глубокой древности представляется и как метафизическое светило («духовное око», «око Божье»), затмевая его, *профанное солнце* превращается в *инфернальное*. В европейском искусстве эта тема выражена, например, в «Венере в черных перчатках» О. Дикса. Богиня любви здесь превратилась в свою «темную» противоположность: «богиню борделя». Глаза человека наполняются заповолившим его душу *ночью* (см. портреты А. Модильяни, в которых глаза полностью закрашены черным: «Рыжеволосая женщина», «Портрет девочки», «Обнаженная»; см. также «Мягкий автопортрет» С. Дали). Человек погружается в «долгую ночь» (А. Деблер) европейской культуры.

Эта ночь настолько необъятна, что человек тонет в ней с головой, чувствуя себя маленьким брошенным ребенком в «ослепшем» от равнодушия мире (см. «Крик» Э. Мунка). *Ночь во мне* сливается с *ночью снаружи*. Тотальная «ночь» предстает не просто как одно из времен суток истории (за которым обязательно следует утро), а как «закат Европы», «конец истории», «конец света» (см., напр., «Гернику» П. Пикассо, в которой мир вещей и людей рассыпается на осколки), конец жизни (если раньше взгляд на смерть был издавна, как у Ж. Л. Давида в «Смерти Марата», то теперь – в упор, см. «Лицо смерти» С. Дали).

В наступившей «ночи» границы предметов расплываются, теряются, человеку приходится двигаться «вслепую». Возникает «новый син-

кретизм»: и в профанном, и в метафизическом мирах нарастает усредняющая, нивелирующая, растворяющая все «серость». Мир превращается в «пятьдесят оттенков серого»: серые многоэтажки, автомобили, трассы; обезличенные актеры, шаблонные мысли, поверхностные чувства и отношения. Когда «все сливается со всем», наступает всеобщее затмение-забвение. Красота «забывает» о добре, происходит эстетизация зла (см. «Дьявола» Дж. Паппини). Искусство «забывает» о красоте, происходит эстетизация уродства (см. «Авиньонских девиц» П. Пикассо). Любовь «забывает» о жизни, превращаясь в апофеоз смерти (см. «Некрофила» Г. Менардо).

«В эпоху постмодерна стирание различий стало главной особенностью» [3]. Человек погружается во «сны наяву», границы между реальным и виртуальным, подлинным и мнимым стираются. Происходит нисхождение от абсолютной морали – к относительной (*морали без морали*). «Окна Овертона» открываются все шире, под сомнение ставятся ценностные представления, существовавшие на протяжении тысяч лет, ставшие базовыми для человеческой культуры. Актуализируются ксенофобия (исламофобия, русофобия), неоколониализм (многие бренды производятся в странах с дешевой рабочей силой), допускается героизация фашизма [2]. Неравенство людей (превосходство носителя «бремени белого человека» Р. Киплинга, «западоида» А. А. Зиновьева) утверждается как правомерное (по-оружелловски, «все звери равны, но некоторые – равнее»). В «мире постправды» человек уже не отличает истину от лжи, принимая за факты то, в чем его уверяют политики, блогеры, массмедиа, то, во что приятно и хочется верить.

Инфернальное солнце набирает все большую силу. Когда происходит размывание традиций, забвение норм культуры («культура отмены»), из-под их многовековой опеки высвобождаются демоны «темных подвалов» души, ее «преисподней» [20, с. 63]. Буйство ночных фантазмагорий, страхов и вожделений выражено в сюрреализме (см., напр., «Искушение святого Антония» С. Дали, «Философию в будуаре» Р. Магритта, «Антипапу» М. Эрнста). Стираются различия между человеком и Богом, исчезает чувство несоизмеримости, бесконечного расстояния между ними.

«Свято место пусто не бывает», и место «умершего (убитого) бога» занимает человекобог (сверхчеловек, антибогочеловек). Различия между человеком и дьяволом все менее заметны, в конце концов они сливаются воедино [1, с. 89–90].

Символично, что самой знаменитой картиной в конце XX – XXI веке стала леонардовская «Джоконда» [7]. Каждый век выбирает тот образ, который наиболее точно выражает его внутреннее состояние; в конце концов, выбирает свое отражение. И то, что таковым оказался персонаж «с бесовской улыбкой», говорит само за себя. *Сакральное солнце* угасает, человека одолевает чувство, что Христос остановился где-то далеко, так и не дойдя до нас (см. «Христос остановился в Эболи» К. Леви). Падающий с небесных высот Икар оказывается внутри *черного портала*, несущего его, скорее, не в море, а в *темную бездну* (см. «Падение Икара» А. Матисса).

В начале нашей эры человеческое и божественное встретились: Христос воплотился в человеческом облике и явил себя людям (что запечатлено, например, в *метафизически-реалистических портретах* Спасителя в византийских иконах и мозаиках). В эпоху Ренессанса между человеком и Богом нарастает «разрыв», проявившийся в обмирщении культуры. В эпоху Просвещения этот «разрыв» увеличивается настолько, что образы Христа и Богородицы исчезают из европейского изобразительного искусства. В XIX–XX веках они вновь появляются, хотя и не обретают сакральности иконописных ликов (см., напр., «Автопортрет. У Голгофы» П. Гогена, «Распятие» Ж. Руо). В XII–XV веках в европейском искусстве актуализируются *метафизические «полюса»* (*сакральный* олицетворяет Владимирская Богородица, *инфернальный* – «Джоконда»). В эпоху Просвещения напряженность в противостоянии «полюсов» исчезает, но в XIX–XX веках она вновь начинает нарастать.

Европейская история разворачивается из *ночи* предчеловека – в *ночь* постчеловека. Но внутри *метафизической ночи* не исчезает полностью сакральный свет. Актуализировано и *духовное прозрение* («Автопортрет. У Голгофы» П. Гогена), и *духовное сострадание* («Распятие» Ж. Руо; «Выдерните гвозди» А. Тассоса). Картина Ж. Руо делает нас не только свидетелями, но и участниками Голгофских событий. Картина А. Тассоса рождает чувство сопричастности мукам Спасителя, словно это в *мое* запястье забили гвоздь [11, с. 231–232]. Раскрытие религиозной темы достигает новых высот: на картине «Христос де ла Крус» С. Дали впервые изображен взгляд на Распятие сверху вниз. Так способен смотреть только Бог-отец. Эта картина – о человеческом сострадании Богу-отцу.

В стусившейся *тьме* происходит актуализация обоих метафизических «полюсов». Инфернальный «полюс» находит выражение в «Ангеле домашнего очага» М. Эрнста (на самом деле, это – «демон ночных кошмаров»), словно вырванному из преисподней. Инфернальное зло предстает здесь «в чистом виде» (по силе своей откровенности, агрессивности эта личина соотносима с персонажами ада в картинах И. Босха). Сакральный «полюс» находит выражение в образе Христа из «Тайной вечери» С. Дали. Лик Спасителя здесь возвышен и чист до прозрачности (настолько, что сквозь него видны море и лодка). «Один из вас предаст меня», – обращается Христос к ученикам. И все они опускают головы... У человека сохраняется чувство вины, способность к состраданию (а именно из этих переживаний и рождается мораль, совесть). Актуализация метафизических «полюсов», свидетельствующая о напряженности внутренней жизни человека, о том, что его душа, несмотря ни на что, не умерла, дает основание говорить о приближении «конца долгой ночи» [9].

Литература

1. Антонов Д. И. Демонология как семиотическая система. – М.: РГТУ, 2019. – 355 с.
2. Ахтырко А. ООН согласилась с идеей России бороться с нацизмом [Электронный ресурс]. – URL: www.gazeta.ru/politics/2021/12/17_a_14325451.shtml.
3. Бенуа А. По пути стирания различий [Электронный ресурс]. – URL: <http://s3-eu-west-1.amazonaws.com/alaindebnoist> (дата обращения: 03.04.2018).
4. Библия. – М.: Сибирская благовонница, 2021. – 1448 с.

5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. – М.: Пострум, 2018. – 240 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / под ред. М. Лифшица. В 4 т. – М.: Искусство, 1988. – Т. 1. – 312 с.
7. Голицын Г. 10 самых известных картин в мире [Электронный ресурс]. – URL: <https://foxtime.ru/10-samyh-izvestnyh-kartin-v-mire> (дата обращения: 12.08.2022).
8. Гусейнов А. А. Античная этика. – М.: Либроком, 2017. – 288 с.
9. Деблер А. Гамлет или долгая ночь подходит к концу. – М.: Просодия, 2002. – 576 с.
10. Кабо В. Первобытная этика [Электронный ресурс]. – URL: <https://vladimirkabo.com/books/circle-and-cross/prehistoric-consciousness-as-system/prehistoric-ethics> (дата обращения: 08.08.2022).
11. Казаков Е. Ф. Душа европейского человека. – Кемерово: КемГУ, 2012. – 424 с.
12. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Академический проект, 2021. – 646 с.
13. Памятник неведомому богу [Электронный ресурс]. – URL: <https://bible-facts.org/1127-nahodka-pamyatnik-nevedomomu-bogu.html> (дата обращения: 08.08.2022).
14. Пивоев В. М. Философия культуры: учебное пособие для вузов. – 3-е изд. – М.: Академический проект; Гаудеамус, 2009. – 296 с.
15. Помазанский М. Православное догматическое богословие. – М.: Даръ, 2005. – 464 с.
16. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. – М.: Т8, 2020. – 315 с.
17. Стадничук Б. Сократ: учитель, философ и воин. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2005. – 293 с.
18. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Попурри, 2019. – 656 с.
19. Щербakov В. П. Архетип современности: «сумерки Просвещения» или «конец долгой ночи» // Вестник ЛГУ имени А. С. Пушкина. Серия: философия, этика, религиоведение. – 2010. – № 3, т. 2. – С. 212–219.
20. Юнг К. Проблемы души нашего времени. – СПб.: Питер, 2017. – 336 с.
21. McClellan. Science and Technology in World History: An Introduction. – Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2006. – 311 p.

References

1. Antonov D.I. *Demonologiya kak semioticheskaya sistema [Demonology as a semiotic system]*. Moscow, RGGU Publ., 2019. 355 p. (In Russ.).
2. Akhtyrko A. *OON soglasilas' s ideey Rossii borot'sya s natsizmom [UN agreed with the idea of Russia to fight Nazism]*. (In Russ.). Available at: www.gazeta.ru/politics/2021/12/17_a_14325451.shtml.
3. Benua A. *Po puti stiraniya razlichiy [On the way of erasing differences]*. (In Russ.). Available at: <http://s3-eu-west-1.amazonaws.com/alaindebenoist> (accessed 03.04.2018).
4. *Bibliya [Bible]*. Moscow, Sibirskaya blagovozvonnitsa Publ., 2021. 1448 p. (In Russ.).
5. Bodriyyar Zh. *Simulyakry i simulyatsii [Simulacra and simulations]*. Moscow, Postrum Publ., 2018. 240 p. (In Russ.).
6. Gegel G.V.F. *Estetika. V 4 tomakh [Aesthetics. In 4 volumes]*. Ed. M. Lifshits. Moscow, Iskustvo Publ., 1988, vol. 1. 312 p. (In Russ.).
7. Golitsyn G. *10 samykh izvestnykh kartin v mire [10 most famous paintings in the world]*. (In Russ.). Available at: <https://foxtime.ru/10-samyh-izvestnyh-kartin-v-mire> (accessed 12.08.2022).
8. Guseynov A.A. *Antichnaya etika [Ancient ethics]*. Moscow, Librokom Publ., 2017. 288 p. (In Russ.).
9. Debler A. *Gamlet ili dolgaya noch' podkhodit k kontsu [Hamlet or the long night comes to an end]*. Moscow, Prosodiya Publ., 2002. 576 p. (In Russ.).
10. Kabo V. *Pervobytnaya etika [Primitive ethics]*. (In Russ.). Available at: <https://vladimirkabo.com/books/circle-and-cross/prehistoric-consciousness-as-system/prehistoric-ethics> (accessed 08.08.2022).
11. Kazakov E.F. *Dusha evropeyskogo cheloveka [The soul of a European man]*. Kemerovo, KemGU Publ., 2012. 424 p. (In Russ.).
12. Losev A.F. *Estetika Vozrozhdeniya [Aesthetics of the Renaissance]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2021. 646 p. (In Russ.).
13. *Pamyatnik nevedomomu bogu [Monument to the unknown god]*. (In Russ.). Available at: <https://bible-facts.org/1127-nahodka-pamyatnik-nevedomomu-bogu.html> (accessed 08.08.2022).
14. Pivoev V.M. *Filosofiya kul'tury [Philosophy of culture]*. Moscow, Akademicheskii proekt; Gaudeamus Publ., 2009. 296 p. (In Russ.).
15. Pomazanskiy M. *Pravoslavnoe dogmaticheskoe bogoslovie [Orthodox dogmatic theology]*. Moscow, Dar" Publ., 2005. 464 p. (In Russ.).
16. Raushenbakh B.V. *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie [Geometry of the picture and visual perception]*. Moscow, T8 Publ., 2020. 315 p. (In Russ.).

17. Stadnichuk B. *Sokrat: uchitel', filosof i voin* [Socrates: teacher, philosopher and warrior]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2005. 293 p. (In Russ.).
18. Shpengler O. *Zakat Evropy* [Decline of Europe]. Moscow, Popurri Publ., 2019. 656 p. (In Russ.).
19. Shcherbakov V.P. Arkhetip sovremennosti: "sumerki Prosveshcheniya" ili "konets dolgoy nochi" [The archetype of modernity: "twilight of the Enlightenment" or "the end of a long night"]. *Vestnik LGU im. A.S. Pushkina. Seriya: filosofiya, etika, religiovedenie* [Bulletin of the Leningrad State University. A.S. Pushkin. Series: philosophy, ethics, religious studies], 2010, no. 3, vol. 2, pp. 212-219. (In Russ.).
20. Yung K. *Problemy dushi nashego vremeni* [Problems of the soul of our time]. St. Petersburg, Piter Publ., 2017. 336 p. (In Russ.).
21. McClellan. *Science and Technology in World History: An Introduction*. Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2006. 311 p. (In Engl.).

УДК 78.398.8

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-49-55

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ЖАНРА ДУХОВНОГО СТИХА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Котлярова Татьяна Анатольевна, кандидат культурологии, профессор, заведующая кафедрой народного хорового пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Котляров Максим Григорьевич, доцент, доцент кафедры народного хорового пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Духовный стих является уникальным жанром народного творчества, вбирающим в себя черты народно-песенных и церковно-певческих произведений, объединенных общностью христианского религиозного содержания. Исследуемый жанр относится к наиболее древнему эпическому пласту народного искусства. Сюжеты духовных стихов можно разбить на две группы: древние (старшие, ранние), сложившиеся до XVII века, и новые (поздние, младшие), созданные после XVII века. В современных условиях широко распространены младшие духовные стихи, именно они составляют репертуар народно-певческих коллективов, и связано это с поиском источников духовных ценностей в российском обществе. В современном социуме наблюдается постоянное угасание духовно-нравственных ценностей, заменяемое ценностями материальными. Поэтому популяризация жанра духовных стихов может стать одним из источников для формирования у наших современников устойчивого духовно-нравственного базиса, опирающегося на общехристианские ценности, народные традиции, хранящие многовековую мудрость предков. Нравственное воспитание через популяризацию жанра духовных стихов возможно только при грамотной организации педагогического и творческого процессов. Для решения этих вопросов, по мнению авторов статьи, необходимо подготовить почву для восприятия древнерусского искусства. Эту проблему отчасти можно преодолеть расширением учебных программ в школах, средних и высших учебных заведениях, преподаванием русского традиционного музыкального творчества и знаменного распева, созданием специальных курсов. Кроме введения в учебный процесс изучения древнерусского искусства необходимо пропагандировать духовные стихи и в концертной практике творческих коллективов.

Вопрос включения духовных стихов в концертную практику весьма дискуссионный. Проблема сценического претворения духовного стиха как жанра фольклора открыта и решается в каждом певческом коллективе по-разному, в зависимости от его направленности. В статье предлагаются несколько вариантов использования данного жанра в концертной практике.

Ключевые слова: традиция, традиционная культура, фольклор, духовность, духовный стих, жанр.

PROBLEMS OF PRESERVING THE GENRE OF SPIRITUAL VERSE IN MODERN CONDITIONS

Kotlyarova Tatyana Anatolyevna, PhD in Culturology, Professor, Department Chair of Folk Choral Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Kotlyarov Maksim Grigoryevich, Associate Professor, Associate Professor of Department of Folk Choral Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Spiritual verse is a unique genre of folk art that combines the features of folk songs and church-singing works united by a common Christian religious content. The genre under study belongs to the oldest epic layer of folk art. The plots of spiritual poems can be divided into two groups: ancient, formed before the 17th century, and new, created after the 17th century. In modern conditions, early spiritual poems are widely distributed, they make up the repertoire of folklore singing groups, and this is due to the search for sources of spiritual values in Russian society. In modern society, there is a constant extinction of spiritual and moral values, which are replaced by material values. Therefore, the popularization of the genre of spiritual poetry can become one of the sources of the formation of a stable spiritual and moral foundation among our contemporaries, preserving the centuries-old wisdom of their ancestors. Moral education through the popularization of the genre of spiritual poetry is possible only with the competent organization of pedagogical and creative processes. To solve these issues, according to the authors of the article, it is necessary to prepare the ground for the perception of ancient Russian art. This problem can be partially solved by expanding the curricula in schools, secondary and higher educational institutions by teaching Russian traditional musical creativity and Znamenny chant, as well as by creating special courses. In addition to introducing the study of ancient Russian art into the educational process, it is necessary to promote spiritual poetry in the concert practice of creative collectives.

The degree of stage realization of spiritual verse, as a genre of folklore, is open and solved in each singing group in different ways, depending on its direction. The article suggests several ways of using this genre in concert practice.

Keywords: tradition, traditional culture, folklore, spirituality, spiritual verse, genre.

Начало XXI века ознаменовано поиском путей возрождения духовности в российском обществе. Особую актуальность в связи с этим приобретает исследование образцов отечественной культуры, основанных на христианских моральных и нравственных ценностях. Среди таких произведений важное место занимает духовный стих, представляющий собой уникальный по своей художественной и образной ценности комплекс народно-песенных и церковно-певческих произведений, объединенных общностью христианского религиозного содержания. Термин «духовный стих» сформировался во второй половине XIX века, при этом понятие «духовный стих» используется наряду с другими обозначениями этого вида народного творчества. Как отмечает Н. А. Федоровская, «в работах Ф. И. Буслаева тексты духовного содержания обозначаются как духовные стихи, народные песни, народные стихи, произведения народной поэзии. П. И. Якушкин

применяет понятия “русские народные песни”, “народные стихи”. И. Ю. Некрасов использует обозначение “духовные народные стихи”, а Н. Отто – “старые русские стихи”, “песни стихарей”» [8]. К концу XIX века термин «духовный стих» начинает закрепляться в научной литературе. Именно так называют объект своих исследований В. Г. Варенцов, А. Н. Веселовский, А. И. Кирпичников, А. В. Марков и др. В нашей работе под термином «духовный стих» понимаем распространенные среди крестьян произведения духовного содержания [8].

В фольклористике в современный период не разработаны механизмы анализа текстово-музыкальных компонентов формы духовных стихов. Комплексному изучению данного жанра посвящено немногочисленное количество публикаций. Самой значимой среди них является монография Г. П. Федотова. В исследованиях Н. С. Мурашевой, Л. Ф. Солощенко, А. В. Коробовой,

Т. В. Хлыбовой, Ф. М. Селиванова применяются преимущественно описательные методы, основанные на субъективных представлениях авторов. Тексты рассматриваются с точки зрения поэтики, а напев – с позиций музыкальной медиевистики и фольклористики. Духовные стихи изучаются в рамках традиционно сложившейся отраслевой терминологии и подходов к анализу, зачастую оказывающихся результативными только для одной жанровой разновидности.

Изучение жанра духовных стихов и использование его в концертной практике в современной России становятся актуальными в связи с поиском методов и способов повышения уровня нравственности подрастающего поколения, возрождения духовности современного общества. Данный поиск в нашей стране закономерно приводит к изучению духовного наследия православия, являющегося неотъемлемой частью жизни народа. Как известно, русская музыкальная культура развивалась на основе православной музыки и являлась ее частью. Выдающийся русский мыслитель И. А. Ильин подчеркивал важность обращения к культурным и духовным корням: «В современном мире есть большая беда – оторванность человека от корней... лишенный корней теряет живое чувство Отечества, ибо Отечество – это “страна отцов”, об образе которой он конкретно слишком мало знает. Орыв от корней – большая опасность в современном мире: потерявшая корни жизнь становится противоестественной, лишенная корней душа – безбожной» [2]. Духовные стихи с момента их создания и до сегодняшнего дня несут нравственное начало, способствующее воспитанию милосердия, любви, способности христианского прощения и стремления к праведной жизни. На протяжении многих веков они играли большую роль в развитии нравственного мировоззрения народа. В процессе эволюции духовный стих видоизменяется, приспосабливается к новой эстетике, но всегда занимает важное место в духовной жизни человека – обращение к Богу вне церковных стен, в обыденной жизни, выраженное «своими» словами. В современном обществе наблюдается постоянное угасание духовно-нравственных ценностей, заменяемых ценностями материальными. Поэтому популяризация жанра духовных стихов может стать одним из ис-

точников для формирования у наших современников устойчивого духовно-нравственного базиса, опирающегося на общехристианские ценности, тысячелетний духовный опыт Русской Православной Церкви, народные традиции, хранящие многовековую мудрость предков. Нравственное воспитание через популяризацию жанра духовных стихов возможно только при грамотной организации духовной жизни человека. Душа должна быть готова к осмыслению всей глубины и красоты древнерусской музыки. Восприятие духовных стихов невозможно без понимания древнерусского искусства в целом, образа мышления наших предков, православного уклада жизни, представления о русском благочестии. Необходимо подготовить почву для восприятия древнерусского искусства. Проблему отчасти можно решить расширением учебных программ в школах, средних и высших учебных заведениях, преподаванием русского традиционного музыкального творчества и знаменного распева, созданием специальных курсов. Подтверждением этого служат слова святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II: «Если мы хотим, чтобы у нас было достойное будущее, необходимо вернуться к тому, чем жил наш народ тысячу лет, усвоить душой высокие и светлые идеалы добра, красоты, любви к людям и к Отечеству, нестяжания, самоотречения, подвижничества» [4].

Кроме введения в учебный процесс изучения древнерусского искусства необходимо пропагандировать духовные стихи и в концертной практике творческих коллективов. Традиция исполнения этих произведений в их аутентичной форме в современных условиях прервана. Существует ряд исторических причин этого процесса. Во-первых, запрет на распространение христианской веры и исполнение всех жанров духовной музыки в советский период. Во-вторых, недостаточное внимание советских фольклористов к данному жанру как к позднему и «неинтересному», которое привело к еще большему его угасанию. Еще одна причина прерывания данной традиции, по мнению А. Котова, кроется в том, что жанр уходил из исполнительского обихода по мере отчуждения человеком понятия «смерть». В силу постоянного ощущения близости смерти, в том числе по причине неразвитости медицины прошлых веков,

человек чувствовал себя незащищенным, и его отношения с Богом строились по-иному. Осознание человеком своей смертности вызывало душевную потребность говорить и петь об этом. С. Н. Старостин, ведущий научный сотрудник Государственного центра русского фольклора, высказывает интересную мысль о том, что во времена активного бытования духовных стихов пение их основными распространителями (каликами, слепцами-лирниками) формировало особое звуковое пространство в пределах деревень и городов: у церквей, на базарах и площадях, в местах массового скопления народа. «Это можно было сравнить с своеобразной духовной вакцинацией, средством профилактики неблагоприятного, нездорового душевного состояния» [5]. Такого песенного «лекарства» явно не хватает населению современных мегаполисов, среди которого наблюдается духовное «выгорание», потеря нравственных точек опоры, почти полное отсутствие поиска подлинных источников питания души.

Тем не менее мы наблюдаем активное возрождение жанра духовного стиха в современных исполнительских практиках. Причина «жизнеспособности» традиции религиозного песнетворчества, на наш взгляд, кроется в том, что не исчезает его первопричина. Можно полностью согласиться с авторитетным мнением преподавателя Школы-студии МХАТ, солистки и научного консультанта по духовному стиху ансамбля старинной духовной музыки «Сирин» Т. Георгиевской: «Не исчез источник народного духовного творчества, желание и необходимость в слове и звуке выразить то, что рождает в душе Божественное Слово, Священное Писание и Священное предание. Духовные стихи продолжают создаваться и по сей день, границы этого жанра открыты» [1].

Что касается современного бытования изучаемого нами жанра, то традиция пения духовных стихов сохранилась в старообрядческих общинах благодаря тому, что после раскола духовные стихи стали переписываться старообрядцами подобно церковным книгам (чаще «новые», в наименьшей степени «старшие», которые традиционно передавались в изустной форме). Вследствие такого «консерватизма» этнографические экспедиции, направленные на собирание данного музыкального материала в староверческих поселениях,

являются одними из наиболее успешных, делая духовные стихи доступными для современных исследователей и исполнителей. К тому же нередко случаи, когда сохраненные старообрядцами образцы возвращались в репертуар православных. Добавим, что в современной традиции исполнения духовных стихов старообрядцами сложился свой репертуар, который состоит в основном из поздних стихов XIX столетия, более древние же образцы практически вышли из употребления. По мнению П. Терентьевой, это объясняется «изменением музыкального мышления и восприятия, в результате чего в устной традиции остается то, что легче запоминается» [6]. В связи с этим рекомендуется не ставить знака равенства между духовными стихами в целом и различными старообрядческими традициями по причине их обособленности, индивидуальности, принадлежности тому или иному толку, специфичности сюжетов, различного времени возникновения. Весьма странным тот факт, что современное старообрядчество – традиционный хранитель подлинных образцов древней духовной культуры народа – сегодня нередко принимает в обиход не соответствующий своему поэтическому и тем более интеллектуальному эталону протестантский стих.

Если говорить о практике исполнения духовных стихов письменной традиции, сохранившихся в рукописях, то они известны лишь узкому кругу специалистов. В концертном исполнении ранняя русская лирика (так еще называют исследователи покаянные стихи) звучит крайне редко. Одной из самых известных исполнительниц произведений этой традиции является кандидат искусствоведения Полина Терентьева. Творческая индивидуальность певицы заключается в сочетании возрождения жанра покаянных стихов и архаичного произношения с опорой на устную традицию в прочтении знаменной нотации. В своих концертных программах она пытается преодолеть стереотипное разделение духовных стихов на виды, чередуя различные образцы крестьянских, эпических, старообрядческих, городских, покаянных стихов. П. Терентьева стала автором-составителем таких уникальных сборников духовных стихов письменной традиции XV–XX веков, как «Стихи умиленные» (2012), «Пустыня красная» (2010).

В XX веке появляется много духовных песнопений, музыкальная сторона которых довольно бедна, тут видна утрата богатой народной мелодики и замена ее примитивными гармоническими оборотами, часто состоящими не более чем из трех аккордов. «Мы видим, что духовный стих все время принимает те литературно-музыкальные формы, которые преобладают в современной ему культуре» [7]. В связи с тем, что в прошлом веке большое влияние на исполнение духовных стихов оказали протестантские авторы и традиции, в современной исполнительской практике нередко встречаются сочинения баптистского толка, позиционирующиеся как духовные стихи. Песнопения, подобные сочинениям композитора-евангелиста И. С. Проханова, созданы на высоком культурном и профессиональном уровне. Но они не имеют никакого отношения к традиционной русской культуре, так как большинство хоров созданы по типу немецких *lieder* и протестантских хоралов [3].

Создание новых произведений духовного содержания вытесняет старинные духовные стихи, часто благодаря своей непритязательности, привычной для обыденного сознания примитивности звучания. Сегодняшний слушатель, по мнению Т. Георгиевской, не владеет языком народной песни, ему легче воспринять произведения, написанные на соответствующем культурном уровне, но «общедоступность» этих стихов вряд ли является их достоинством», подобное творчество «не может быть ни по-настоящему духовным, ни ценным в художественном отношении» [1].

В сложившейся сегодня ситуации остро стоит проблема репрезентации произведений традиционной культуры на сцене. Данный вопрос в кругу специалистов весьма дискуссионный и до сих пор не вполне ясный. Каких-либо рекомендаций по сценическому воплощению исследуемого жанра в печатных и интернет-источниках практически нет. Вопрос допустимой степени сценического претворения духовного стиха как жанра фольклора открыт и решается в каждом певческом коллективе по-разному, в зависимости от его направленности. Большинство коллективов исполняют духовные стихи совместно с традиционными песенными жанрами. Однако, на наш взгляд, крайне важно учитывать обособленность этого жанра, иную плоскость его существования.

П. Терентьева [7] отмечает, что сегодня в концертной практике превалируют духовные стихи о расставании души с телом, так называемые поминальные стихи. Она связывает это с тем, что духовные стихи, вошедшие в советское время в похоронный обряд по причине невозможности церковного отпевания, всегда были свежи в народной памяти и в большом количестве записаны этнографами. Это проявление такой особенности традиции, когда фольклорный жанр, если в нем есть необходимость, меняет свои специфические функции. Т. Георгиевская видит в подобной смене функции данного жанра глубинные духовные причины: «Смерть – это единственное осознанное духовное событие в жизни человека, которое происходит со всяким и которое не дает себя надолго забыть. Смерть родственника или знакомого неизбежно возвращает к мысли о душе, о вечности, о Боге» [1]. Таким образом, традиция духовного пения, подобно зерну, закрывается в определенный период времени в неблагоприятных условиях и раскрывается в другой период времени, порой в весьма неожиданных формах, давая новые ростки.

Большинство коллективов, исполняющих духовные стихи, придерживаются «календарного» принципа в подборе репертуара: Рождество – христославия; Пасха – волочебные и покаянные стихи, двенадцатые праздники – стихи и канты. Актуален и вопрос выбора манеры исполнения духовных стихов. Современный человек не может исполнять произведения в «старой» манере. А. Котов находит интересным с этой точки зрения сравнить этнографические записи, сделанные до революции и после нее. Не составит труда заметить, что голоса звучат по-разному. Исследователь связывает это с тем, что внутреннее состояние людей XIX века не сравнимо с мироощущением современного человека. Вследствие страшных событий появляется некий новый, не свойственный более ранним записям надрыв. Кроме этого, разнообразие стилевых зон способствует вариативности в манере исполнения духовных стихов. В связи с тем, что духовный стих – это фольклорный жанр, исполнение его в этнографической манере будет вполне естественным. Более того, многие руководители фольклорных коллективов категорически не приемлют каких-либо обработок и искажений традиционной песни, в том числе отхождения от

«канонов», характерных для региональной манеры пения, считая первоочередной задачей каждого фольклориста сохранение и трансляцию традиционной культуры именно своей области или края. Но не для каждого коллектива такой подход практически возможен и в творческом смысле интересен. Не стоит забывать, что самое главное в духовных стихах – это содержательная сторона, и внешняя исполнительская форма зависит от глубины понимания оной.

Таким образом, манеру исполнения духовных стихов необходимо согласовывать в первую очередь с ситуацией исполнения, видом духовного стиха и его региональной принадлежностью, направленностью певческого коллектива. Концертные программы, построенные на духовных стихах, должны содержать пояснения текстов. Такая необходимость вызвана некоторой «труднодоступностью» данного жанра для слушателей. По той причине, что духовный стих по содержанию существенно отличается от народной песни, восприятие его неподготовленным слушателем часто затрудняется. Иными словами, «житейское», бытовое содержание хорошо понятно и близко, а проблематика духовных стихов не настолько ясна. Поэтому важнейшим вопросом является выбор формы исполнения духовных стихов. Известно множество различных форм концертной программы: концерт сквозного раз-

вития, музыкально-поэтический концерт, концерт с элементами театрализации, концерт-спектакль, концерт-лекция или концерт-беседа и др. В современной практике сценического воплощения данного жанра наиболее популярна форма концерта-лекции или концерта-беседы, что предполагает непосредственное общение со слушателями, максимальный контакт «сцена – зал», хорошо налаженную обратную связь. Некоторые фольклорные ансамбли избирают камерные, малые формы встреч для духовного пения, находя в них наиболее подходящий способ донесения данного материала, эффективный в воздействии на духовное и эмоциональное состояние слушателей. Для глубокого погружения слушателя в мир духовных стихов можно использовать такой прием, как «пение в кругу», чтобы добиться отсутствия эффекта разделения «сцена – зал». Также можно проецировать на экран тексты произведений, такой метод способствует массовому исполнению – единению исполнителя и слушателя.

Следовательно, от выбора подходящей формы сценического воплощения напрямую зависит уровень восприятия духовных стихов современным слушателем. В этом вопросе следует исходить из специфики аудитории и ее культурного уровня, степени осознанности религиозных взглядов, целей и задач каждого конкретного выступления.

Литература

1. Авторский сайт Тины Георгиевской. Русские духовные стихи: исполнительство и бытование [Электронный ресурс]. – URL: http://soundball.ru/article_duh_stih.htm.
2. Ильин И. А. Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/ya-vglyadyvayus-v-zhizn-kniga-razdumij-ilin>.
3. Проханов И. С. Сборник духовных стихов. – Л., 1927. – 123 с.
4. Свет Патриарха. Беседы на переломе тысячелетий [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kp.ru/daily/22942/596>.
5. Старостин С. Н. Что такое духовный стих [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/video412737786_456241113.
6. Терентьева П. Православное старообрядчество [Электронный ресурс]. – URL: <http://edinoslavie.ru/modules.php?name=News&file=print&sid=941>.
7. Терентьева П. Русская вера [Электронный ресурс]. – URL: <https://ruvera.ru/author/terentieva>.
8. Федоровская Н. А. Духовный стих в русской культуре: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 2010. – 51 с.

References

1. *Avtorskiy sayt Tiny Georgievskoy. Russkie dukhovnye stikhi: ispolnitel'stvo i bytovanie* [The author's website of Tina Georgievskaya. Russian spiritual poems: performance and existence]. (In Russ.). Available at: http://soundball.ru/article_duh_stih.htm.

2. Ilyin I.A. *Ya vglyadyvayus' v zhizn'. Kniga razdumiy* [I'm looking into life. The book of thoughts]. (In Russ.). Available at: <https://azbyka.ru/fiction/ya-vglyadyvayus-v-zhizn-kniga-razdumij-ilin>.
3. Prokhanov I.S. *Sbornik dukhovnykh stikhov* [Collection of spiritual poems]. Leningrad, 1927. 123 p. (In Russ.).
4. *Svet Patriarkha. Besedy na perelome tysyacheletiy* [The Light of the Patriarch. Conversations at the turn of the millennia]. (In Russ.). Available at: <https://www.kp.ru/daily/22942/596>.
5. Starostin S.N. *Chto takoe dukhovnyy stikh* [What is a spiritual verse]. (In Russ.). Available at: https://vk.com/video412737786_456241113.
6. Terentyeva P. *Pravoslavnoe staroobryadchestvo* [Orthodox Old Believers]. (In Russ.). Available at: <http://edinoslavie.ru/modules.php?name=News&file=print&sid=941>.
7. Terentyeva P. *Russkaya vera* [Russian Faith]. (In Russ.). Available at: <https://ruvera.ru/author/terentieva>.
8. Fedorovskaya N.A. *Dukhovnyy stikh v russkoy kul'ture: avtoreferat dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Spiritual verse in Russian culture. Abstract of the diss. Dr of Art History]. St. Petersburg, 2010. 51 p. (In Russ.).

УДК 673.54

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-55-64

КОЛОКОЛА И ЗВОНЫ В ЯКУТИИ КАК ПРОСТРАНСТВО СОДРУЖЕСТВА ДУХОВНЫХ И СВЕТСКИХ ВЛАСТЕЙ. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Талашкин Алексей Владимирович, кандидат искусствоведения, руководитель Сибирского центра колокольного искусства (г. Новосибирск). E-mail: talashkin@mail.ru

На материале «Якутских епархиальных ведомостей» в статье рассматриваются факты бытования колокольных звонов на территории Якутии в конце XIX – начале XX века. Актуальность представленной проблематики определяется ограниченностью исследований по данной теме. Выжимки из публикаций позволяют увидеть панораму состояния колокольного искусства в регионе. Выявленные факты открывают историю перемещения колоколов, взаимосвязь светских и духовных властей, проявившуюся, в частности, в поводах к отливке больших колоколов и совершении целодневных праздничных звонов. Упоминания о звонарях позволяют получить некоторое представление об уровне звонарского мастерства. Обнаруженные факты местного колокольного литья ранее не описаны в научной литературе. Также не описан ранее и обнаруженный факт совершения звона в условиях сверхнизких температур, так называемый звон «на мороз». Выявленные факты использования колоколов в Якутии позволяют сделать вывод об особом значении колокольного звона для региона.

Это предположение подтверждается деятельностью крупнейшего якутского писателя и общественного деятеля Д. К. Сивцева (Суорун Омоллоон). Осознав значение колокольного звона для Якутии, в 1980-х годах он собрал коллекцию уникальных колоколов в Черкехском историко-мемориальном музее «Якутская политическая ссылка», тем самым создав материальную базу для изучения колокольного наследия Якутии. Его опыт использования колоколов в музейном пространстве, когда колоколу были возвращены его основные функции (призыв, настрой, выражение торжества), сегодня должен быть актуализирован.

Перспективы развития колокольного искусства в Якутии становятся актуальны в связи с празднованием главного юбилея республики – 400-летия вхождения в состав России, который будет отмечаться в 2032 году.

Ключевые слова: колокол, колокола в Сибири, колокольные звоны в Сибири, Якутия, колокольный завод Попова в Омске, колокольный мастер Иван Федоров, Суорун Омоллоон, Якутские епархиальные ведомости.

BELLS AND BELL RINGING IN YAKUTIA AS A SPACE OF COMMONWEALTH OF SPIRITUAL AND TEMPORAL AUTHORITIES. PROSPECTS FOR FURTHER DEVELOPMENT

Talashkin Aleksey Vladimirovich, PhD in Art History, Head of the Siberian Bell Art Center (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: talashkin@mail.ru

The present article is concerned with the facts of existence of bell ringing in Yakut territory in the late 19th – early 20th century as exemplified in *The Yakutsk Diocesan Gazette*. A limited scope of research on this topic determines the immediacy of the problem. Extracts from publications make it possible to see a panorama of the state of bell art in the region. The findings reveal the history of bell movement, and the relationship between temporal and spiritual authorities manifested particularly in causes for casting the large bells and making the festive ringing last all day long. The mentions of bell ringers help us get an insight into the level of bell ringing craftsmanship. The discovered facts of local bell casting have not been previously described in scientific literature. The revealed fact of ringing under the conditions of ultra-low temperatures, the so-called ringing *in the freezing cold*, has also not been described before. All the facts of using the bells in Yakutia suggest particular importance of bell ringing for the region.

The activities of Yakut greatest writer and public figure D.K. Sivtsev (Suorun Omolloon) confirm the above assumption. He realized the importance of bell ringing for Yakutia and built up a collection of unique bells in the Cherkekh Historical and Memorial Museum *The Political Exile in Yakutia* in 1980s, thereby creating the material basis for study of the Yakut bell heritage. Nowadays, it is necessary to update his experience of using the bells in the museum space, when the bell got back its basic functions (call, attitude of mind, triumph expression).

The prospects for further development of bell art in Yakutia are becoming relevant in connection with the celebration of the main anniversary of the republic, the 400th anniversary of becoming part of Russia, which will be celebrated in 2032.

Keywords: bell, bells in Siberia, bell ringing in Siberia, Yakutia, Popov Bell-Casting Factory in Omsk, bell founder Ivan Fedorov, Suorun Omolloon, Yakutsk Diocesan Gazette.

В период восстановления духовной традиции, начавшийся с конца 1980-х годов, в Якутии особо звучит тема православия. Ставится вопрос возвращения к истокам, выбора пути духовного развития. Крупнейший якутский писатель, поэт, переводчик, общественный деятель Суорун Омоллоон (Дмитрий Кононович Сивцев, 1906–2005) еще в конце 1990-х годов говорил о том, что якуты должны вернуться не к шаманизму, а к избранной ими почти 400 лет назад мировой религии – христианскому православию: «У нас есть возможность приобщиться к христианству еще и потому, что вместе с Россией мы глубоко вошли в европейскую культуру. Иначе неминуем глубокий провал в нашей культуре, потеря исторического времени и неминуемое отставание». В связи с этим следует обратить особое внима-

ние на роль колокола, явившегося воплощением православной духовной и материальной культуры, сыгравшего важную миссионерскую роль в Сибирском регионе.

Советский строй разорвал духовные связи, пронизывавшие наше общество в дореволюционный период. Колокольный звон можно смело назвать одной из таких скреп. Он являлся особым языком и одновременно средством массовой информации, он был понятен самым широким массам населения. Находясь внутри традиции, народ свободно воспринимал этот язык и активно им пользовался. Колокольные звоны являлись не только частью православного богослужения, но и системой оповещения о пожарах, туманах, снежных бурях, морозах и других чрезвычайных ситуациях. В торжественные дни колокола сообщали

не только о церковных, но и о государственных праздниках и звучали на протяжении целого дня, а в ряде случаев и нескольких дней подряд.

Однако, несмотря на актуальность, введенных в научный оборот сведений о бытовании колокольных звонов в Якутии на данный момент крайне мало. Удаленность региона, особые природные условия проживания, среди которых зной летом и экстремально низкие температуры зимой, диктовали свои особенности бытования колокольных звонов. Известно, что в сильные морозы повышается хрупкость колокольной бронзы, даже осторожные удары могут вызвать трещины в колоколе, что сделает дальнейшее совершение звона невозможным. Еще в дореволюционных источниках можно встретить особые рекомендации по сохранению колоколов во время сильных холодов. Здесь же сверхнизкие температуры не только не стали препятствием к совершению звонов, но и даже породили свой особый вид, который условно можно назвать «звон на мороз». В фонде «Якутского областного управления» Национального архива Республики Саха (Якутия) имеются документы, датированные 1887 годом, в которых содержатся сведения о том, что директор Якутской прогимназии просил губернатора К. Н. Светлицкого при температуре воздуха в -40°C оповещать жителей Якутска особым звоном в колокол на городской каланче [7, л. 1]. Этот звон был адресован родителям учащихся в прогимназии детей, которые, услышав в половине восьмого утра колокол, должны были оставить детей дома. В документе не указано, по какой шкале измерялась температура воздуха. Если измерения проводились по шкале Реомюра, что в дореволюционной России было распространено, то это означает, что в колокола звонили еще при более низких температурах, при -50°C .

Целью исследования является выявление и анализ фактов бытования колокольных звонов в Якутии в конце XIX – начале XX века. Источником сведений, приведенных в статье, послужили «Якутские епархиальные ведомости» – печатный орган Якутской и Вилюйской епархий, издававшийся с 1887 по 1917 год с периодичностью два раза в месяц. Издание содержит значительный объем информации о церковно- и священнослужителях; списки выпускников епархиальной се-

минарии и духовных училищ, учителей церковно-приходских школ; сведения о наиболее ярких событиях епархиальной жизни, историко-статистические описания храмов; тексты проповедей, выступлений, статьи священнослужителей.

На страницах «Якутских епархиальных ведомостей» публиковались исторические сведения и о первых колоколах. В статье «Первые Якутские пастыри-миссионеры и их судьба» повествуется об открытии в Якутске отдельного воеводства в 1638 году. Первые пастыри, «белые попы» Стефан Фомин и Стефан Яковлев, вместе с «попами черными», Симеоном и Порфирием и с диаконом Спиридоном Васильевым, прибыли из Казани в Якутск в 1640 году. Им поручено было построить в Якутском остроге церковь во имя Живоначальной Троицы. Антиминс был освящен митрополитом Тобольским и всея Сибири Нектарием, он же передал в храм святые иконы. Помимо священных сосудов, одеяний на престол и жертвенник, богослужебных книг и прочей церковной утвари, привезли они с собою и взятые в Москве колокола. Благовестник весил 9 пудов 15 гривенок, зазвонные колокола в 4 пуда 15 гривенок и $3\frac{3}{4}$ пуда. А в дополнение к церковному звону привезли еще и вестовой острожный колокол в $13\frac{1}{2}$ пуда [17, с. 24].

Вспоминая настоятеля Якутского Спасского монастыря (1841–1852) архимандрита Самуила в год пятидесятилетия со дня его кончины, редакция «Якутских епархиальных ведомостей» опубликовала подробное свидетельство об отливке 200-пудового колокола [23, с. 332–333], самого большого на тот момент в Якутске. На призыв отца Самуила все четырехтысячное на тот момент сплошь православное население Якутска живо откликнулось и доставило все необходимые материалы, не выходя из границ города. На молебен по случаю отливки народ шел не ради праздного любопытства, а с жертвами: толпа бросала в указанное мастером место серебро, золото, кольца и монеты разного достоинства, все с нетерпением ожидали результата. В статье упоминается о том, что колокольным мастером был местный поселенец. Возможно, речь идет о якуте Иване Федорове, в 1848 году перелившем два разбитых часовых колокола [8, л. 32–32 об.] весом 7 п. 30 ф. (для городской управы) и 7 п. (для тюремного

замка). Отмечается, что отливка 200-пудового колокола удалась: хорошо получились и форма, и уши, и изображения ангелов, и отлитая по нижнему диаметру надпись «Гласъ Господень на водах вопиет глаголя». В мае 1849 года при подъеме благовестника на колокольню лопнула веревка, но сам колокол, упав с восьмисаженной высоты, рассек пополам бревно и не повредился, а со второй попытки был установлен на полагающееся ему место.

В 1893 году упоминается о переносе с деревянной на каменную колокольню благовестника Градо-Якутской Николаевской церкви весом в 312 пудов 30 фунтов [27, с. 282], на что выделялись отдельные средства. Очевидно, два эти колокола в свое время были крупнейшими в Якутии.

Жизнь сибиряков протекала под колокольный звон, и тем более интересно проследить за поводами, которые побуждали якутов приобретать новые колокола. Характерны здесь как сами причины, так и вес колоколов. За приобретение в 1911 году благовестника в 60 пудов [2, с. 18] прихожане Ытык-Кельской церкви (ныне – село Ытык-Кюель) и настоятель Иннокентий Попов удостоились архипастырского благословения. Для центральной части России колокол такого веса – всего лишь средний из ряда подзвонных. В Якутии же это был настоящий великан, достойный того, чтобы труды по его приобретению отметил архиепископ. Остальные из отмеченных в «Ведомостях» колоколов были гораздо меньшего веса.

Поводами же к их приобретению зачастую становились события государственной важности, многие из них были связаны с жизнью царской семьи. Эти памятные события, пережитые лично, отзывались в сердцах сибиряков, и каждый желал быть причастным к общему празднику, каждый желал сохранить память о нем и принести пользу, что выражалось в приобретении новых колоколов. В 1892 году Цесаревич Николай Александрович посетил Красноярскую Покровскую церковь (река Красный Яр расположена вблизи современной паромной переправы Пеледуй – Ленск и не имеет отношения к Красноярскому краю). В память об этом событии прихожане пожелали отлить колокол в 25 пудов [21, с. 242]. В 1896 году прихожане Намской церкви (ныне – село Намцы) пожелали отлить колокол в 50 пудов [4, с. 179] по случаю коронавания Их Император-

ских Величеств Государя Императора Николая II Александровича и Императрицы Александры Феодоровны. Спустя пять лет после Священного Коронавания в память о событии прихожане Сыланской Михаило-Архангельской церкви решили отлить колокол в 30 пудов. Об этом было доложено самому Государю Императору Николаю II, который на докладе собственноручно сделал пометку «Прочел с удовольствием». Спустя год после известного крушения императорского поезда прихожане упоминаемой выше Красноярской Покровской церкви в ознаменование чудесного спасения Его Величества Государя Императора и Его Августейшего Семейства приобрели колокол в 7 пудов 15 фунтов [20, с. 354]. В день освящения Бясь-Кельского Иннокентиевского храма по инициативе почетного инородца В. Ф. Харитонова присутствующие якуты изъявили желание приобрести в память освящения храма новый большой колокол, на что тут же собрали 300 рублей.

Редакция «Якутских епархиальных ведомостей» внимательно следила за строительством Сибирской железной дороги и сооружаемыми в ее районе церквями. В 1898–1899 годах на страницах газеты появилась перепечатка статьи «О положении строительства...», в которой указывалось, что колокола для храмов отливаются целыми подборками из стреляных артиллерийских гильз или, как тогда говорили, «из меди-латуни». Сообщалось, в частности, что в 1899 году «из Высочайше пожертвованной меди отлит и отправлен на места 21 звон и имеется наготове 25 звонов». А годом позже отмечалось, что «Государь-Император, по всеподданнейшему докладу бывшего Военного Министра Генерал-Адъютанта Ванновского, повелел отпустить из артиллерийских складов 16 400 пудов меди-латуни, из которой был отлит 61 звон колоколов» [22, с. 172]. Часть из этих колоколов, возможно, попала и в Якутию.

В начале XX века в Сибири появляются дилеры, официальные представители фирм, производящих церковную утварь. В специальных магазинах можно было приобрести всевозможные богослужебные предметы – книги, облачения, иконы, колокола. Епархиальные ведомости охотно публикуют объявления таких фирм, в «Якутских» находим рекламу Торгового дома братьев Козьминых в Иркутске [26], Федора Ивановича Степанищева, омского представителя колоколо-

литейного завода Арсения Матвеевича Минина в Уфе [25] и томского магазина церковной утвари Иосифа Андреевича Панкрышева с сыновьями [11, с. 319].

Встречаем на страницах газеты и упоминания о сибирском колокольном литье. Одно, местное, действовало на базе Витимского пароходства в с. Воронцовка (ныне – нежилой поселок в Мамско-Чуйском районе Иркутской области). Управляющий пароходством горный инженер статский советник Иван Яковлевич Аникин организовал на ремонтной базе бесплатную отливку колоколов для бедных и погоревших церквей Якутской епархии, за что был удостоен благодарности якутского епархиального начальства [3, с. 309]. Другое упоминание о колокольном производстве – в Омске, колокольный завод Попова, который действовал, судя по объявлению, в 1908 году [12, с. 368]. Стоит отметить, что на данный момент это единственное обнаруженное упоминание о колокольном производстве в Омске.

Какие же звоны летели над Якутией, о чем и как пели колокола? Когда Преосвященный Никанор, епископ Якутский и Вилуйский, назначенный на якутскую кафедру 27 сентября 1898 года, незамедлительно отправился на первое обозрение епархии, то услышал в самом Якутске «довольно скромный звон колокольный». Отмечено было, что в селе Синском «колокол (у нас за Уралом “колокольчик” назвали бы) гудит уныло, редко, по-великопостному...». Очевидно, похожую картину увидел он почти повсеместно. Окончивший Ярославскую духовную семинарию и Санкт-Петербургскую духовную академию Владыка привык, видимо, к другим колоколам и звонам. 5 мая 1899 года в Якутской духовной консистории он озвучил указ Государя Императора Николая II, где предлагалось «причтам епархии производить благовест к церковным службам более частыми ударами в края колокола, чем теперь это делается. Промежуток между ударами должен равняться моменту среднего движения языка от края до края; по уставу несколько реже церковный звон полагается только в будние дни Великого Поста и первых трех дней Страстной Седмицы, при отпеваниях и на ранние обедни и то в обителях, где неопустительно бывает уставная ежедневная церковная служба» [29, с. 137–138]. Распоряжение

консистории было приказано довести к сведению и точному исполнению. Нам кажется, что для Сибири это было не совсем правильное решение, ведь если благовест начать звонить чаще, то он может быть уже слабо отличим от набата. Такой эффект неизбежно возникнет, если мы имеем дело с небольшим по размеру благовестником, где «момент среднего движения языка от края до края» будет совсем непродолжительным.

Целодневные звоны для всей Империи и в особенности для Сибири имели большое значение. Такими звонами сопровождалась все государственно-церковные праздники, так оповещалось население, так выражалось торжество. На страницах «Якутских епархиальных ведомостей» встречаются многочисленные свидетельства о таких звонах. Целодневный звон был совершен по случаю 900-летия крещения русского народа [24, с. 338], рождения Великой Княжны Анастасии Николаевны [1, с. 271], трехдневный – по случаю бракосочетания Великой Княжны Ксении Александровны с Великим Князем Александром Михайловичем [13, с. 307], бракосочетания Великой Княжны Елены Владимировны с Его Королевским Высочеством Королевичем Греческим Николаем [14, с. 343], в день 100-летия прославления святителя Иннокентия Иркутского [30, с. 70] и по случаю 300-летия Дома Романовых [15, с. 43], по случаю крещения Его Императорского Высочества Высоковорожденного Государя Наследника Цесаревича и Великого Князя Алексея Николаевича [6, с. 306].

Упоминание о звонах достаточно редко попадает на страницы епархиальных изданий, но некоторые случаи все же описаны в дореволюционной периодике. Так, во время поездки Преосвященного Макария, Епископа Якутского и Вилуйского, когда с 11 по 28 марта он обозревал епархию, недалеко от Якутска встретил Владыка 90-летнего старца-якута. В ответ на пожелание доброго здоровья старик ответил, что в такие годы ему одно на свете дороже всего: чтобы с покаянием во грехах и принятием святых Христовых Тайн скончать жизнь свою. Речь якута произвела такое сильное впечатление, что в ближайшем селе Владыка говорил о ней в своей проповеди. После молебна окропленные святой водой якуты радостно приняли благословение и звонили остаток вечера на колокольне, причем женщины старались встать

под колокола, звуки которых, по их мнению, имеют целебное действие на человека. Собранных насчитали 180 человек.

В «Кратких сведениях о якутских духовных училищах за время с 1831 по 1858 год» кроме прочего упоминается, что всякого, ищущего причетнического места по Якутской области, необходимо было испытывать на понимание русского языка и свободное владение им. В случае слабого знания просителя определяли в звонари до тех пор, пока не овладеет языком, то есть к звонарскому послушанию относились, по большей части, как к некой стартовой площадке, которую необходимо было пройти желающим, с которой и начиналось духовное движение. Подобная ситуация наблюдалась и в Тобольской, и в Иркутской епархиях.

Священник Феодор Сивцев (возможно, он является предком упомянутого выше Д. К. Сивцева) отметил внимательное отношение к звонарскому послушанию и знание своего дела одного звонаря, имя которого, к сожалению, неизвестно. Готовясь к освящению Маинской церкви 15 апреля 1912 года, настоятель и прихожане ожидали Владыку, господина Губернатора и иных лиц. «За суетой и хлопотами “там и сям” время улетело быстро и все были поражены появлением одного за другим экипажей – нарочного, сельских властей, свиты епископа и самих Владыки и господина Губернатора в одном экипаже. Спасибо еще звонарю, который, завидев съезжающих с горы, начал трезвон, а то, пожалуй, не пришлось бы сгруппироваться для встречи их» [28, с. 334].

И, наконец, хочется отметить ряд публикаций, которые так или иначе подвигают читателя снова и снова задуматься о значении колокольного звона. В «Якутских епархиальных ведомостях» № 21 за 1891 год опубликована заметка «Перст Божий», где описывается не то вымышленная, не то случившаяся где-то история про купца, который остановился на ночлег у хозяина, решившего завладеть богатством и убить постояльца. И лишь удар в колокол к ранней заутрене привел грешника в покаянное состояние.

Поднятие колоколов Мюгеринской часовни стало настолько значимым событием, что газета отвела на освещение его целых пять полос [18, с. 378–382]. Ведомости писали, что событие

это выходило из ряда обыкновенных, и доселе никто из местных жителей ничего подобного не видел. «Несмотря на свои стесненные обстоятельства, прихожане пожелали иметь при часовне колокола, на каковой предмет было собрано от общества Мюгеринского надела с лишком 200 рублей и на них приобретены три небольшие колокола: один из них 4 п. 7 ½ ф., второй 2 п. 12 ф. и третий колокол 19 ф., каждый пуд стоил по 30 рублей, всего уплачено 202 руб. 50 коп.». На торжество не только из ближайших, но и из отдаленных наделов собралось около 800 человек. После молебна и трапезы началось народное гуляние, в лучших своих одеждах якуты водили хороводы и пели песни до вечера, несмотря на то, что весь день шел дождь. Эта религиозно-нравственная перемена местных прихожан уже тогда была отмечена епархиальным изданием, впечатляет нас она и сегодня.

Упоминания о колоколах и звонах включались в темы духовных бесед и священнических наставлений. «Якутские епархиальные ведомости» опубликовали темы годового цикла бесед, предложенные самарским священником Александром Тресвятским. В его «Календарь священника» вошли беседы о метельном звоне, истории и значении колоколов, и, надо полагать, таковые беседы проводились в Якутской епархии. В своем поучении, сказанном при освящении Тит-Аринской церкви на реке Лене, произнесенном 28 июня 1902 года, епископ Никанор упомянул, что «вой зверей диких заглушается колокольным звоном» [9, с. 248]. Приводится свидетельство о чудесном исцелении священника Ларьякской церкви (Тобольская епархия) Николая Силина, у которого так болели ноги, что он не мог ни стоять, ни ходить. В момент обострения и страшной боли обратился он за помощью к Митрополиту Иоанну Тобольскому, обратился с покаянием, поскольку припомнил, что, будучи однажды в Тобольском кафедральном соборе, усомнился в святости архипастыря. Теперь же, на коленях прося прощения и помощи, больной впал, наконец, в забытие и сон, «из которых вывел его сначала церковный звон, а потом ясный повелительный голос: “Зачем лежишь? Слышишь звонят?” Священник спросил домашних: “Давно ли звонят, и кто сейчас здесь был?” Отвечали, что звона

никакого нет, и чужих никого не было. Священник попробовал подняться, встал, жар и ломота в ногах более не ощущались, разгибались и сгибались ноги свободно» [10, с. 268].

Много страдала Сибирь от пожаров, издание приводит описания этих бедствий. В 1893 году сгорела Преображенская Ытык-Кельская церковь, сгорела дотла вместе с отдельно стоявшей колокольной. В 1902 году страшный пожар охватил Спасскую обитель, и как здесь не вспомнить данные Владыкой Никанором указания совершать благовест чаще установленного, ведь «набат сначала в городе был некоторыми принимаем за звон богослужебный; большинство же обывателей почитало» [19, с. 162]. А в декабре 1910 года сгорела Нельканская Благовещенская церковь, и тоже ничего не удалось спасти, кроме двух колоколов, упавших вследствие перегоревших скрепей в сугроб, благодаря чему они и уцелели [5, с. 37].

Императорская Археологическая комиссия по вопросам реставрации памятников старины просила сообщить точное описание, подробные чертежи, а также, в случае надобности, фотографические снимки назначаемых к переделке или реставрации частей здания и находящихся в нем отдельных памятников старины (стенописи, иконостасов, икон, паникадил, колоколов и пр.) [16, с. 146].

В 2032 году Якутия отметит 400-летие вхождения в состав России, создан оргкомитет праздника, проводятся подготовительные мероприятия. Многими эта дата воспринимается как важнейший юбилей республики. Вектор движения к ней задал якутский писатель и общественный деятель Д. К. Сивцев (Суорун Омоллоон). Осознав значение колокольного звона для Якутии, в 1980-х годах он собрал коллекцию уникальных колоколов в Черкехском историко-мемориальном музее «Якутская политическая ссылка», тем самым создав материальную базу для изучения колокольного наследия Якутии. Более того, собранные им колокола стали не просто музейными экспонатами, они были подняты на балки колокольной, а сам Сивцев стал звонарем-самоучкой, обогатил звуковую атмосферу Якутии колокольным звучанием. Ему же принадлежит идея создания на месте бывшего Ленского острога (будущего Якутска) Ленского государственного историко-архитектурного

музея-заповедника «Дружба». Само название музея посвящено дружбе двух народов, а создание было приурочено к 355-летию вхождения Якутии в состав России и открытию Дней русской литературы и искусства в Якутии. 18 июня 1987 года Суорун Омоллоон привез колокол на место строительства и сам совершил первый благовест, созвав всех на праздник «Первого колышка» – начала строительства музея-заповедника.

Дореволюционный опыт сотрудничества светских и церковных властей сегодня необходимо переосмыслить, и Якутия имеет для этого большой позитивный потенциал. Восстановление утраченных колоколов и реконструкция исторических звонов в Якутии может стать пространством, соединяющим опыт предков с сегодняшним днем. Сибирский центр колокольного искусства (Новосибирск) в 2020 году предложил администрации города Якутска в рамках грядущего юбилея отлить 1000-пудовый колокол «Якутия», на котором была бы отражена вся 400-летняя история республики. Декоративное оформление предложено изготовить якутским скульпторам, а сам колокол отлить в центральной части России. Он может быть украшен местными орнаментами, предполагается, что в барельефе на колоколе будут отлиты якуты и первые казаки, якутские купцы и дореволюционный период строительства православных храмов, период сибирской ссылки, революционный период и разорение церквей, период промышленного освоения Севера, значимые для Якутии исторические личности, период восстановления разрушенных храмов и сам 1000-пудовый колокол. Над исторической панорамой могут быть размещены иконные изображения Христа Спасителя, Божией Матери и лики местных святых. Вопрос места установки колокола пока открыт, но уже сейчас понятно, что это пространство может стать точкой культурного притяжения для жителей и гостей республики, местом проведения городских и национальных праздников.

В связи с вышесказанным перспективными направлениями развития колокольного искусства в Якутии будут выявление исторически ценных колоколов дореволюционного литья, их описание и каталогизация; включение в народные праздники исторических реконструкций колокольных звонов; просвещение населения в части

бытования колокольных звонов на территории до-революционной Якутии; воссоздание звучащей экспозиции колоколов в Черехском историко-мемориальном музее «Якутская политическая ссылка»; в перспективе создание школы звонарей при Якутской епархии.

В случае, если восстановление колокольного искусства в Якутии станет реальным пространством содружества светских и духовных властей и приведет к укреплению духовного единения, этот позитивный опыт может стать примером и для других регионов России.

Литература

1. Архиерейские служения // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1901. – № 15. – Отд. оф. – С. 271–272.
2. Архипастырская благодарность // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1911. – № 2. – Отд. оф. – С. 18.
3. Благодарность // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1896. – № 20. – Отд. оф. – С. 309.
4. Епархиальное распоряжение // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1896. – № 12. – Отд. оф. – С. 179.
5. Известия // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1911. – № 3. – Отд. неоф. – С. 36–38.
6. Копия с определения Святейшего Синода от 12 августа 1904 года за № 33 о крещении Его Императорского Высочества Высоконоворожденного Государя Наследника Цесаревича и Великого Князя Алексея Николаевича // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1904. – № 20. – Отд. оф. – С. 305–306.
7. Национальный архив Республики Саха (Якутия) НА РС(Я). – Ф. И-12. – Оп. 1. – Д. 5409.
8. Национальный архив Республики Саха (Якутия) НА РС(Я). – Ф. 164-И. – Оп. 1. – Д. 271.
9. Никанор, еп. Поучение на освящении Тит-Аринской церкви (на р. Лене), говоренное 28 июня 1902 года // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1902. – № 15. – Отд. неоф. – С. 247–249.
10. Новое явление милости Божией народу русскому // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1916. – № 16. – Отд. неоф. – С. 266–270.
11. Объявление // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1908. – № 20. – Отд. неоф. – С. 319.
12. Объявление // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1908. – № 23. – Отд. неоф. – С. 368.
13. Определение Святейшего Синода // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1894. – № 20. – Отд. оф. – С. 306–307.
14. Определение Святейшего Синода // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1902. – № 21. – Отд. оф. – С. 342–343.
15. Определение Св. Синода // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1913. – № 3. – Отд. оф. – С. 42–43.
16. От Императорской Археологической комиссии по вопросам реставрации памятников старины. // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1908. – № 10. – Отд. оф. – С. 145–148.
17. Первые якутские пастыри-миссионеры и их судьба // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1900. – № 2. – Отд. неоф. – С. 22–24.
18. Поднятие колоколов Мегюринской часовни. // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1893. – № 24. – Отд. неоф. – С. 378–382.
19. Пожар в Спасской обители // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1902. – № 10. – Отд. неоф. – С. 162–164.
20. Пожертвование // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1890. – № 23. – Отд. оф. – С. 354.
21. Пожертвование // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1892. – № 16. – Отд. оф. – С. 242.
22. Положение церковного и школьного строительства в районе Сибирской железной дороги на средства фонда Имени Императора Александра III к январю 1899 года // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1899. – № 12. – Отд. неоф. – С. 171–174.
23. Попов С., прот. Воспоминания о настоятеле Якутского Спасского монастыря (1841–1852) Архимандрите Самуиле и о некоторых современных ему лицах и событиях. (По поводу пятидесятилетия со дня его смерти) // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1904. – № 21. – Отд. оф. – С. 331–334.
24. Празднование 900-летия крещения русского народа // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1888. – № 22. – Отд. оф. – С. 337–339.
25. Представитель для Сибири и Степного края Феодор Иванович Степанищев в г. Омске // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1904. – № 4. – Отд. неоф.
26. Прейс-куронт торгового дома «Бр. Козьмины» в Иркутске // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1900. – № 5. – Отд. неоф. – С. 6/н.

27. Протопопов Д., свящ. Отчет о приходе, расходе и остатке денег по церковно-приходскому попечительству, учрежденному при Градо-Якутской Николаевской Церкви, за 1891, 1892 и с 1 января по 10 июля 1893 года // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1893. – № 18. – Отд. оф. – С. 282.
28. Сивцев Ф., свящ. Освящение Маинской Иаково-Васильевской церкви // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1908. – № 12. – Отд. неоф. – С. 332–336.
29. Указ Его Императорского Величества Самодержца Всероссийского, из Якутской Духовной Консистории, причту Градо-Якутской церкви // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1899. – № 10. – Отд. оф. – С. 137–138.
30. Церковное торжество // Якутские епархиальные ведомости. – Якутск, 1905. – № 5. – Отд. оф. – С. 68–70.

References

1. Arkhiyereyskie sluzheniya [Hierarchal ministries]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1901, no. 15, pp. 271–272. (In Russ.).
2. Arkhipastyrskaya blagodarnost' [Archpastoral gratitude]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1911, no. 2, Otd. of., p. 18. (In Russ.).
3. Blagodarnost' [Gratitude]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1896, no. 20, Otd. of., p. 309. (In Russ.).
4. Eparkhial'noe rasporyazhenie [Diocesan order]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1896, no. 12, Otd. of., p. 179. (In Russ.).
5. Izvestiya [News]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1911, no. 3, Otd. neof., pp. 36–38. (In Russ.).
6. Kopiya s opredeleniya Svyateyshego Sinoda ot 12 avgusta 1904 goda za № 33 o kreshchenii Ego Imperatorskogo Vysochestva Vysokonovorozhdenного Gosudarya Naslednika Tsesarevicha i Velikogo Knyazya Alekseya Nikolaevicha [A copy from the decision of the Holy Synod of August 12, 1904, no. 33 on the baptism of His Imperial Highness the Highly Newborn Sovereign, the Heir to the Tsarevich and Grand Duke Alexei Nikolaevich]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1904, no. 20, Otd. of., pp. 305–306. (In Russ.).
7. *Natsional'nyy arkhiv Respubliki Sakha (Yakutiya) NA RS(Ya) [National archive of the Republic of Sakha (Yakutia) ON RS(Y)]*, F. I-12, Op. 1, D. 5409. (In Russ.).
8. *Natsional'nyy arkhiv Respubliki Sakha (Yakutiya) NA RS(Ya) [National archive of the Republic of Sakha (Yakutia) ON RS(Y)]*, F. 164-I, Op. 1, D. 271. (In Russ.).
9. Nikanor, ep. Pouchenie na osvyashchenii Tit-Arinskoy tserkvi (na r. Lene), govorennoe 28 iyunya 1902 goda [Nicanor, bishop. Instruction at the consecration of the Tit-Arin Church (on the Lena River), spoken on June 28, 1902]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1902, no. 15, Otd. neof., pp. 247–249. (In Russ.).
10. Novoe yavlenie milosti Bozhiey narodu russkomu [A new manifestation of God's mercy to the Russian people]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1916, no. 16, Otd. neof., pp. 266–270. (In Russ.).
11. Ob'yavlenie [Announcement]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1908, no. 20, Otd. neof., p. 319. (In Russ.).
12. Ob'yavlenie [Announcement]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1908, no. 23, Otd. neof., p. 368. (In Russ.).
13. Opredelenie Svyateyshego Sinoda [Definition of the Holy Synod]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1894, no. 20, Otd. of., pp. 306–307. (In Russ.).
14. Opredelenie Svyateyshego Sinoda [Definition of the Holy Synod]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1902, no. 21, Otd. of., pp. 342–343. (In Russ.).
15. Opredelenie Sv. Sinoda [Definition of the Holy Synod]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1913, no. 3, Otd. of., pp. 42–43. (In Russ.).
16. Ot Imperatorskoy Arkheologicheskoy komissii po voprosam restavratsii pamyatnikov stariny [From the Imperial Archaeological Commission on the restoration of ancient monuments]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1908, no. 10, Otd. of., pp. 145–148. (In Russ.).
17. Pervye yakutskie pastyri-missionery i ikh sud'ba [The first Yakut pastors-missionaries and their fate]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1900, no. 2, Otd. neof., pp. 22–24. (In Russ.).
18. Podnyatie kolokolov Megyurinskoy chasovni [Raising the bells of the Megyurin chapel]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1893, no. 24, Otd. neof., pp. 378–382. (In Russ.).

19. Pozhar v Spasskoy obiteli [Fire in the Spassky monastery]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1902, no. 10, Otd. neof., pp. 162-164. (In Russ.).
20. Pozhertvovanie [Donation]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1890, no. 23, Otd. of., pp. 354. (In Russ.).
21. Pozhertvovanie [Donation]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1892, no. 16, Otd. of., p. 242. (In Russ.).
22. Polozhenie tserkovnogo i shkol'nogo stroitel'stva v rayone Sibirskoy zheleznoy dorogi na sredstva fonda Imeni Imperatora Aleksandra III k yanvaryu 1899 goda [The situation of church and school construction in the area of the Siberian railway at the expense of the fund named after Emperor Alexander III by January 1899]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1899, no. 12, Otd. neof., pp. 171-174. (In Russ.).
23. Popov P., prot. Vospominaniya o nastoyatele Yakutskogo Spasskogo monastyrya (1841–1852) Arkhimandrite Samuile i o nekotorykh sovremennykh emuitsakh i sobytiyakh. (Po povodu pyatidesyatiletiya so dnya ego smerti) [Popov S., prot. Memoirs about the abbot of the Yakut Spassky Monastery (1841–1852) Archimandrite Samuil and about some contemporary persons and events. (About the fiftieth anniversary of his death)]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1904, no. 21, Otd. of., pp. 331-334. (In Russ.).
24. Prazdnovanie 900 letiya kreshcheniya russkogo naroda [Celebration of the 900th anniversary of the baptism of the Russian people]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1888, no. 22, Otd. of., pp. 337-339. (In Russ.).
25. Predstavitel' dlya Sibiri i Stepnogo kraia Feodor Ivanovich Stepanishchev v g. Omske [Representative for Siberia and the Steppe Territory Feodor Ivanovich Stepanishchev in Omsk]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1904, no. 4, Otd. neof. (In Russ.).
26. Preys-kurant torgovogo doma "Br. Koz'miny" v Irkutске [Price-court of the trading house "Br. Kozminy" in Irkutsk]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1900, no. 5, Otd. neof. (In Russ.).
27. Protopopov D, svyashch. Otchet o prikhode, rashode i ostatke deneg po tserkovno-prikhodskomu popechitel'stvu, uchrezhdennomu pri grado-Yakutskoy Nikolayevskoy Tserkvi, za 1891, 1892 i s 1 yanvarya po 10 iyulya 1893 goda [Protopopov D, priest Report on the income, expenditure and balance of money for the parish guardianship, established at the city-Yakutsk Nicholas Church, for 1891.1892 and from January 1 to July 10, 1893.]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1893, no. 18, Otd. of., p. 282. (In Russ.).
28. Sivtsev F., svyashch. Osvyashchenie Mainskoy Iakovo-Vasilyevskoy tserkvi [Sivtsev F., priest. Consecration of the Mainskaya Jacob-Vasilevsky Church]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1908, no. 12, Otd. neof., pp. 332-336. (In Russ.).
29. Ukaz Ego Imperatorskogo Velichestva Samoderzhitsa Vserossiyskogo, iz Yakutskoy Dukhovnoy Konsistorii, prichtu grado-Yakutskoy tserkvi [Decree of His Imperial Majesty the Autocrat of All Russia, from the Yakut Spiritual Consistory, to the city-Yakut Church]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1899, no. 10, Otd. of., pp. 137-138. (In Russ.).
30. Tserkovnoe torzhestvo [Church celebration]. *Yakutskie eparkhial'nye vedomosti [Yakut Diocesan Gazette]*. Yakutsk, 1905, no. 5, Otd. of., pp. 68-70. (In Russ.).

УДК 78.083.31

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-64-75

АРАБЕСКИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ГЕНЕЗИС И ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА В XIX ВЕКЕ

Верба Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

В настоящей статье раскрываются вопросы происхождения и специфики понимания арабески в искусстве Древнего Востока. Будучи изначально сложным орнаментом, арабеска широко распростра-

нилась в декоративно-прикладном и изобразительном искусстве Возрождения, барокко, Просвещения. В статье отмечается, что арабески в указанные эпохи выполняли связующие функции, соединяя в целое разнородные сюжеты, фрески, картины. Вместе с тем прихотливая вязь узоров арабески сохранила и свой глубокий семантический потенциал, обусловивший постепенное проникновение арабески в философию, эстетику, литературу и, наконец, в музыку.

Именно XIX век становится тем временем, когда арабеска окончательно закрепляется как самостоятельный жанр с комплексом присущих ему свойств: особым типом мелодики, разнообразием фактурных решений и форм. Композиторы создают отдельные арабески, помещают арабеску в циклы фортепианных пьес, пишут моноциклы арабесок. В числе авторов, отдавших дань внимания этому жанру, – Р. Шуман, Ф. Лист, Х. фон Бюлов, А. Уршпрух, А. Сарторио, Т. Лак, С. Шаминад, П.-Л. Роньон, И. Ф. Бургмюллер, Э. Макдауэлл, Э. Гранадос, М. Мошковский, К. Дебюсси и другие. Важно то, что жанр арабески мыслится в музыкальной культуре XIX века преимущественно как фортепианный и по большей части отвечает салонно-виртуозному вектору творчества.

На рубеже XIX–XX веков в культуре Art Nouveau арабеске словно возвращаются ее прежние восточные, глубокие смыслы: художники, философы, поэты и музыканты осознают ее как символ творчества и свободного саморазвертывания в целом.

В статье подчеркивается, что жанр музыкальной арабески развивается и далее, однако романтическое столетие выступает важным периодом кристаллизации жанра.

Ключевые слова: орнамент, арабеска, гротеск, музыкальный жанр, музыкальная культура века романтизма.

ARABESQUES IN MUSICAL ART: GENESIS AND WAYS OF GENRE DEVELOPMENT IN THE 19TH CENTURY

Verba Natalya Ivanovna, Dr of 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: verba.natalia@yandex.ru

This article reveals the issues of the origin and specifics of understanding the Arabesque in art of the Ancient East. Being originally a complex ornament, arabesque has spread widely in the decorative, applied and fine arts of the Renaissance, Baroque, Enlightenment. The article notes that arabesques in these epochs performed binding the functions, combining the heterogeneous plots, frescoes, paintings into a whole. At the same time, the whimsical ligature of Arabesque patterns also retained its deep semantic potential, which led to the gradual penetration of Arabesque into philosophy, aesthetics, literature and, finally, into music.

It is the 19th century that becomes the time when Arabesque is finally consolidated as an independent genre with a complex of its inherent properties: a special type of melody, variety of textural solutions and forms. Composers create individual arabesques, place arabesques in cycles of piano pieces, and write monocycles of arabesques. Among the authors who paid tribute to this genre are R. Schumann, F. List, H. von Bulow, A. Ursprukh, A. Sartorio, T. Lac, S. Chaminade, P.-L. Ronyon, I.F. Burgmuller, E. McDowell, E. Granados, M. Moshkovsky, K. Debussy and others. It is important that the genre of Arabesque is thought of in the musical culture of the 19th century mainly as piano and for the most part corresponds to the salon-virtuoso vector of creativity.

At the turn of the 19th–20th centuries in the Art Nouveau culture, the arabesque seems to be returning to its former oriental, deep meanings: artists, philosophers, poets and musicians realize it as a symbol of creativity and free self-unfolding in general.

The article emphasizes that the genre of musical arabesque is developing further, but the romantic century is an important period of crystallization of the genre.

Keywords: ornament, arabesque, grotesque, musical genre, musical culture of the age of Romanticism.

Наш мир – поток метафор и символов узор.
Омар Хайям. Рубаи [18, с. 156]

Я лишь угадываю узор, предвечно существующий в лоне Красоты.

С. Малларме [11, с. 424]

Под арабеской понимаются древние орнаменты, изначально связанные с культурой арабского Востока. Сама идея повторения элементов узорчатой вязи в арабеске не только обусловлена эстетическими мотивами, но и тесно связана с представлениями восточных богословов о «вечно продолжающейся ткани Вселенной» [2]. Покрытие стен, переплетов книг, предметов быта четко организованным рисунком из буквенной графики, разнообразных геометрических фигур, затейливо переплетенных линий отражало «бесконечность мироздания, непостижимость Бога» [4, с. 402–403].

Глубокие смыслы арабской графики исследователи трактуют так: «Выраженная протяженность орнаментальных форм дополняется скрытым временным осмыслением их ритма. Восприятие арабески превращается в акт творческий, чреватый самыми глубокими умозаключениями и весьма далекими ассоциациями. Отсюда легко объяснимо появление арабесок на архитектурных сооружениях, и в первую очередь, конечно, на зданиях мечетей» [20, с. 38]. Поистине, арабеска являлась в искусстве Востока картиной мира в графических начертаниях.

Выйдя за пределы Древнего Востока, арабески распространились в Византии, Греции и Риме, затем в средневековой Европе и обрели подлинный расцвет, войдя в своеобразный резонанс с открытыми в эпоху Возрождения римскими гротесками¹. Гротески покрывали стены обнаруженных в XV–XVI веках римских терм и императорских

¹ С итальянского grotta – пещера, поэтому изображения, которыми были покрыты стены, стали именовать гротесками. Так называемый Золотой дом Нерона, обнаруженный в эпоху Ренессанса, представлял собой не что иное как пещеру. Так как в орнаментах причудливо переплетались мотивы реальные и вымышленные – животные, птицы, фантастические существа и растения, то вполне естественно это обусловило современное понимание слова «гротеск» как обозначения всего странного, преувеличенного.

дворцов² и поражали «причудливой игрой растительными, животными и человеческими формами, которые переходят друг в друга» [3, с. 38]. За подобными фантастическими превращениями угадывался и совершенно конкретный «претекст» – «Метаморфозы» Публия Овидия Назона, в поэтической форме запечатлевшего игру воображения, непринужденно обращавшего людей в животных и растения.

Неслучайно гротески стали сферой приложения творческих сил многих художников эпохи Ренессанса. Хрестоматийный пример – роспись сводов лоджий Ватикана Рафаэлем и его учениками, в числе которых Джованни да Удине. Этот «проект» послужил одним из импульсов для широкого распространения арабесок и гротесков в изобразительном искусстве европейского Возрождения, а затем и барокко. Выдающимися мастерами орнамента можно назвать Луку Синьорелли³, Франческо Приматиччо⁴, Жака Андруэ Дюсерсо⁵, Антуана Ватто⁶, Жана Берена⁷ и многих других художников.

² Считается, что общеевропейское распространение они получили в эпоху Ренессанса из-за открытия дворца Нерона Domus Aurea, в настенной росписи которого большой удельный вес занимали именно орнаментальные мотивы, соединенные затейливой вязью [22].

³ Гротески выполняют связующую функцию, соединяя масштабные фрески в Соборе Орвieto, который расписывал Лука Синьорелли (1450–1523).

⁴ Великолепные орнаментальные мотивы выступают связующими звеньями в росписи и декоре дворца Фонтенбло, над убранством которого работал Франческо Приматиччо (1504–1570).

⁵ Будучи выдающимся художником и декоратором-орнаменталистом, Жак Андруэ Дюсерсо создал серии гравюр: «Малые арабески» и «Большие арабески» (1566). Исследователи полагают, что в своей любви к орнаменту он вдохновлялся гротесками Рафаэля и Джованни да Удине.

⁶ Приведем в пример серию офортов «Арабески» (1704–1706) Антуана Ватто (1684–1721).

⁷ Орнамент, гротески и арабески – стихия творчества Жана Берена (1640–1711), французского художника, театрального декоратора, выдающегося мастера гравюры. Орнаментальный стиль Берена нашел широкое применение в росписях дворцовых интерьеров, рисунках для тканей и шпалер, декоре посуды. Созданные Береном гротески служили, в свою очередь, источником вдохновения для французских живописцев Клода Жилло и Антуана Ватто.

Без преувеличения, орнаментальный «лексикон» становится константой европейского декоративно-прикладного и изобразительного искусства, сохраняя в себе изначальные признаки: витиеватость, узорчатую прихотливость, филигранную прорисованность, контраст детализированности и масштаба, линейно направленную «неумолимость» и фантастичность соединения реального и вымышленного. Оставался незыблемым и «функционал» гротесков и арабесок: своими выющимися линиями и дивными мотивами они соединяли в целое разнородные сюжеты (фрески, фрагменты)⁸.

Мир гротесков и арабесок, принадлежащий сфере *вымысла*, гармонично коррелировал с мироощущением художников Ренессанса и барокко; он же парадоксальным образом сосуществовал с приматом *ratio* в эпоху Просвещения⁹. Неудивительно, что арабески из сферы изобразительной в конце XVIII века «перекочевали» в мир слова.

По-видимому, первым опытом исследовательского внимания к арабескам выступает специально посвященный им очерк Гёте (1789) [6]. Автор следующим образом трактует арабески: «Этим названием мы обозначаем произвольно случайные, но со вкусом расположенные сочетания разнообразных предметов, предназначенных для украшения внутренних стен здания» [6, с. 83]. И далее: «Арабески изобретались и распространялись, видимо, благодаря веселости, легкомыслию, потребности в украшениях; исходя из

⁸ Вот как комментируют эту функцию исследователи: «Арабески не принадлежали никакому пространству и выполняли абсолютно немиметическую роль декоративного объединения фрагментов в целое <...> Но эти натуралистические, миметические элементы объединялись в высшей степени абстрактной фантазией арабесок, которые связывали фигуры, не имеющие ни внятной локализации, ни внятной функции <...> за видимой их абсурдностью скрывается скрытый аллегорический мистический смысл <...> чем более несвязными кажутся элементы гротесков и более связным их плетение, тем глубже общее содержание, в них скрытое. Отсюда типичное понимание гротесков в терминах неоплатонизма, как промежуточных фигур воображения. Гротески именно и ткут связь между мирами» [22, с. 348–349].

⁹ Гротески и арабески в изобилии представлены в искусстве русского классицизма [10].

этого их можно считать приемлемыми и сейчас, особенно там, где они по-прежнему служат, чтобы обрамлять творения более совершенного искусства» [6, с. 86]. И пусть Гёте еще не находит в арабесках тех смыслов, которыми они будут обогащаться в дальнейшем, а фиксирует их связующие функции, все же выход за границы понимания их сугубо орнаментального назначения присутствует: «Если сравнить этот вид живописи с искусством в высшем смысле слова, он может нам показаться достойным порицания и вовсе незначительным; *однако если мы будем справедливы, то уделим ему надлежащее место* (курсив мой. – Н. В.)» [6, с. 84].

Не исключено, что «надлежащее место» для арабесок у Гёте обусловлено переключками с его естественно-научными штудиями. В скором времени после очерка об арабесках выходит научная работа «Опыт объяснения метаморфоза растений» (1790). Быть может, разглядев цикличность в растительном мире, обосновав ее не только с позиций ботаники, но шире – онтологии, раздумывая о «первообразах» каждого листа, дающего в своем развитии поражающее разнообразие форм, Гёте узрел в арабесковых хитросплетениях биение жизни, прозрел в загадочных «семенах» узоров те смыслы, что подсказывались ему самой Природой во всей полноте ее проявлений?

Процитируем фрагменты из его стихотворения «Метаморфоза растений» (1798). На наш взгляд, оно имеет очевидные переключки с бесконечно ткущимся узором арабески, «произрастающим» из скромного начала и заполняющим невероятными превращениями все пространство:

Скромно сила спала в семенах;
и прообраз начальный,
Замкнут в себе, лежал, под оболочкой
согбен.
Корень, лист и росток бесцветны и
полуразвиты;
Так незаметную жизнь холит сухое зерно,
Пухнет, кверху стремясь, доверясь
благодатной влаге,
Вот внезапно встает из окружающей
тьмы.

<...>

Вскоре затем пробившись, дальнейший
побег обновляет,
Узел к узлу вывода, образ, возникший сперва.
<...>
В частых жилках, в зубах, на тучно
упитанной плоти,
Кажется, пышный побег колен может
расти без конца [5, с. 407–408]¹⁰

Здесь же есть и очень емкое выражение бесконечного разнообразия растительного мира — оно же, на наш взгляд, справедливо и по отношению к арабесковым орнаментам:

*Образы все – и подобны, и каждый
от прочего все же
Разнится: в их кругу тайный заложен закон,
Скрыта загадка святая [5, с. 408]*

Век романтизма во многом «наследует» сформулированные Гёте смыслы арабески. Собственно, XIX столетие и становится тем временем, когда арабеске стало уделяться прозорливо угаданное Гёте «надлежащее место»: она «становится своеобразным иероглифическим символом свободного саморазвертывания, общим для природы, как живого творящего организма, и искусства, как процесса, продолжающего природный» [13].

Так, на заре романтической эпохи, в задуманном, но не оконченном цикле офорт «Четыре времени дня» (1802–1809)¹¹ Филиппа Отто Рунге

¹⁰ Данное стихотворение – часть задуманной (но не осуществленной) натурфилософской поэмы. Гёте написал его в форме обращения к Христиане Вульпиус [9, с. 505].

¹¹ Художник в 1802 году начал работу над этим циклом, в котором хотел показать текучесть и цикличность жизни. Важно то, что живописный цикл Рунге выступает и очевидной предтечей романтической идеи синтеза искусств: согласно замыслу автора, «Четыре времени дня» должны были демонстрироваться в специально построенном здании и сопровождаться музыкой и поэтическими текстами. К сожалению, завершенной стала лишь картина «Утро» (в настоящее время находится в картинной галерее Гамбурга); кроме нее от масштабного замысла остались подготовительные рисунки и разнообразные арабесковые мотивы, которыми Рунге и предполагал связать четыре картины цикла.

арабеска все еще выполняет «связующие» функции. Красноречивым выглядит авторское пояснение этого замысла: «...получилась самая большая композиция, какую я когда-либо исполнял, ибо все четыре картины совершенно строго соотносены друг с другом и я работал над ними как над симфонией. Поскольку в этих четырех композициях я располагаю четырьмя главными идеями и всем целым, то я без труда смогу связать их воедино, пользуясь *легкими арабесками*» [21, с. 467].

Современники разглядели в арабесках Рунге суть, выходящую за рамки «служебной» и обре-тающую самостоятельность. Йозеф Гёррес «ара-бески» Рунге предлагал назвать «художественной *йероглификой, пластической символикой!* (курсив мой. – Н. В.)» [21, с. 294]. Клеменс Брентано так-же считал, что цикл Рунге продемонстрировал, что «*арабеска – это иероглиф* (курсив мой. – Н. В.), и сочетание арабесок – такой же глубоко-мысленный язык образов поэзии немой и живопи-сующей» [21, с. 619].

Почему *иероглиф*? Отчего именно *такая* метафора? Романтики нашли *емкое* обозначение для неуловимых смыслов арабесок, понимая под ними гораздо большее, чем декоративный узор, и разглядев за причудливыми хитросплетениями линий *«письмена мироздания»*, увидев в «микро» – «макро». Романтики будто возвращают арабескам *прежние, глубинные значения*, извлекая их из сферы лишь *улады для глаза* в область философского осмысления бесконечности и разнообразия бытия, *предвосхищая семантическую насыщенность* понятия *«арабеска»* в эпоху модерна.

Значимые для понимания арабески акценты сформулированы Ф. Шлегелем: он трактует их не только как художественный прием, но как «совершенную форму романтического творчества вообще» [19, с. 473]¹².

Романтики впервые узаконивают арабеску и как *литературный жанр*, ведь до XIX века она

¹² Более того, Шлегель склонен разделять арабски и гротески: «...гротеск остается у него понятием более низкого порядка, нежели арабски, хотя и гротеск касается “предчувствий бесконечности”, но в более обычном плане (шутки, остроты, абсурдные сопоставления)» [19, с. 473].

еще не становилась объектом внимания художников слова. Это находит отражение в опубликованных литературных циклах, собраниях *разнородных* записей, литературно-критических статей, путевых заметок, духовных размышлений, рассказов, впечатлений. Это «Арабески» Н. В. Гоголя (1835), «Западные арабески (из мемуаров Былое и думы. Часть пятая. Париж – Италия – Париж: 1847–1852)» А. И. Герцена, «Европа и европейцы: зигзаги и арабески русского туриста» С. П. Колошина (1866), «Драматические арабески» А. Т. Трофимова (1883), «Путевые арабески по Испании» Д. Л. Мордовцева (1884), «Морские арабески» А. Звегинцова (1907), «Арабески» Вл. фон Эггерта (1910), «Арабески» А. Белого (1911), «Арабески» В. Е. [Владимира Евгеньевича] Иванова (1913), сборники «Гротески и арабески» Эдгара Аллана По (1840), «Парижские арабески» Ж. К. Гюисманса (1916), философские очерки о символистской природе и поэтике арабески Ш. Бодлера, С. Малларме.

* * *

Что же в музыке? И разве могла остаться музыка в стороне от такого феномена, как арабеска? В эпоху барокко – период расцвета арабесок в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве – была создана, пожалуй, первая арабеска – *L'arabesque* (1717) из *Pieces De Viole Du Quatrieme Livre* Марена Марэ¹³. В этой арабеске выдающийся гамбист в точности «перевел» изобразительные орнаменты на язык музыки: пьесу отличает узорчатая выходящая мелодия из множества мелких мотивов, богатство украшений, обилие повторов – в полном соответствии с декоративно-художественным контекстом того времени¹⁴.

Шумановская «Арабеска» *C-dur* op. 18 (1839) знаменует начало *романтического* осмысления

¹³ Арабеска Марэ известна благодаря саундтреку к музыкальному фильму *Tous les Matins du Monde* («Все утра мира», 1991, режиссер Ален Корно) о жизни и творчестве Марена Марэ.

¹⁴ Довольно подробно данный декоративный контекст освещен в статье А. В. Пахомовой, детально анализирующей стилиевые векторы во французском изобразительном искусстве времен Марена Марэ [14].

музыкального жанра. Изящная, словно составленная из «завитков» мелодия устремлена, как и подобает бесконечно развивающемуся орнаменту, ввысь – даже графически это со всей очевидностью явствует из нотной записи.

Созданные вслед за шумановскими арабески различных авторов отличаются поразительным многообразием форм. Это и *отдельные пьесы*, и *пьесы-арабески в сборниках миниатюр*, а также *моноциклы* арабесок. Музыкальная арабеска мыслится преимущественно в контексте *фортепианного* звучания – подавляющее большинство создано именно для этого инструмента.

В числе *отдельных* арабесок назовем *Schlummerlied mit Arabesken S. 454 Fis-dur* (1848) Ференца Листа, представляющие собой фортепианную транскрипцию хора К. М. фон Вебера; «Арабески в форме вариаций на тему из “Риголетто”» op. 2, *E-dur* (1853) Ханса фон Бюлова, *Arabesque* op. 20 (1885) Антона Уршпруха¹⁵, *Arabesque* op. 61 (1892), *Deuxième Arabesque* op. 92 (1898) Сесиль Шаминад, *Valse-Arabesque* op. 82 (1893) Теодора Лака¹⁷. Эти арабески зиждятся на принципе «движения в бесконечных вариациях», что подразумевает регистровый охват, богатую мелизматику и

¹⁵ Антон Уршпруг (1850–1907) – немецкий композитор, фортепианный педагог, ученик Ф. Листа. Автор довольно солидного наследия, включающего множество фортепианных и камерно-инструментальных пьес, фортепианного концерта, двух опер. Антон Уршпруг входил в круг общения Клары Шуман и Иоганнеса Брамса.

¹⁶ Арнольдо Габриэль Холланд Сарторио (1853–1936) – немецкий композитор, фортепианный педагог, дирижер. Будучи именитым для своего времени преподавателем, Арнольдо Сарторио выступал и как автор большого числа фортепианных пьес в различных жанрах (преимущественно салонных), написанных, как правило, для учеников. Солидное фортепианное наследие Сарторио было отмечено в одном из выпусков периодического издания *The Etude*, где говорилось, что «известный композитор достиг опуса 1000» [25]. Нам не удалось установить точную дату создания пьесы «Арабески». Известен лишь номер опуса – op. 69.

¹⁷ Теодор Лак (1846–1921) – французский композитор, пианист, автор большого числа фортепианных пьес, преимущественно салонного характера.

прихотливость ритмоинтонационных формул. Салонный «дух» пьес тем не менее не ставит под сомнение их очарование: арабески изящны, словно фарфоровые статуэтки, и подчеркнута виртуозны.

Зачастую арабеска включается в *собрания фортепианных миниатюр*. В качестве примеров можно привести сборники фортепианных пьес, среди которых есть и арабески, ряда композиторов. Это 25 *Etudes faciles et progressives, composées et doigtées expressément pour l'étendue des petites mains* op. 100 (1852) Иоганна Фридриха Франца Бургмюллера¹⁸, 15 *Études préparatoires de mécanisme et de style mélodiques et progressives* op. 12 (1875) Поля-Луи Роньона¹⁹, 12 *Etudes for the pianoforte* op. 39 (1889–1890) Эдварда Макдауэлла²⁰, 6 *Klavierstücke* op. 15 (1877) Морица Мошковского²¹.

Частью цикла является и *Arabesca* (№ 11, *g-moll*) Энрике Гранадо, входящая в 12 *Danzas Españolas* op. 37 (1890)²². Само обращение

¹⁸ Иоганн Фридрих Франц Бургмюллер (1806–1874) – немецкий композитор, пианист, автор большого числа этюдов для фортепиано. В названном сборнике есть и *L'Arabesque*, это № 2 (*a-moll*).

¹⁹ Поль-Луи Роньон (1846–1934) – французский композитор, пианист, фортепианный педагог, создавший большой корпус произведений фортепианного и камерного репертуара. В указанном сборнике *Arabesque* – это № 11 (*d-moll*).

²⁰ В этом сборнике *Arabesque* – № 4, *B-dur, Allegro scerzando*.

²¹ Это не единственный опыт обращения Мошковского к жанру арабески. Найденные композитором способы воплощения в звуке *идеи* арабески будут развиты в цикле *Drei Arabesken* op. 61 (1899) и *Arabesque* из сборника *5 Pièces brèves* op. 95 (1920).

²² Это один из первых, принесших значимый успех фортепианных опусов Э. Гранадо, в который вошли юношеские произведения, отразившие его серьезные занятия испанским фольклором. Художественные достоинства танцев, претворение в них национального духа снискали восторженные отзывы современников: Ж. Массне, Ц. Кюи и других. В настоящее время во многих изданиях «Испанских танцев» прежние заголовки сняты. В некоторых встречается также «смещение» названий: «Арабеской» часто именуют № 12. Благодаря современной исследовательнице И. В. Красотиной, автору фундаментального труда по фортепианному творчеству Э. Гранадо, есть возмож-

к арабеске в контексте испанских танцев выглядит вполне естественным. Вспомним исторические реалии, связанные с длительным (VIII–XV века) господством арабов на Пиренейском полуострове и естественным переплетением арабских и испанских народных традиций. Исследуя различные стили фламенко, Гранадо «использует выразительные возможности тех жанров, которые формировались под существенным воздействием арабской музыки, среди них самбра (*zambra*) и данса мора (букв. мавританский танец *danza mora*). Особой любовью композитора пользуется андалусский звукоряд, который в музыке конца XIX века ассоциировался с испанским своеобразием и входил в число стереотипов музыкального андалусизма»²³.

Опыт Гранадо уникален. В его арабеске заявлены специально не акцентируемые другими композиторами арабские «корни». Пожалуй, ни одна из упомянутых ранее музыкальных арабесок не раскрывает именно *восточную генетику* этого жанра с той рельефностью, красочностью и убедительностью, как танец из цикла Гранадо.

Помимо *отдельно* написанных арабесок и тех, что являются *частями* в циклах фортепианных миниатюр, в XIX веке создаются *моноциклы* арабесок. Идея объединить различные арабески в цикл впервые²⁴ родилась, по-видимому, у Стефана Геллера²⁵. В 1845 году выходят в свет его

нось скорректировать представление о содержании оригинального первого издания и посвящении танцев. Согласно первому изданию 12 *Danzas Españolas* (1890 году) в издательстве Casa Dostesio «Арабеска» – это № 11 (*Zambra*), а № 12 – это «Болеро» [8]. Выражаю огромную благодарность И. В. Красотиной за прояснение заголовков названий и посвящений танцев согласно их первому изданию.

²³ Из личной беседы с И. В. Красотиной. Приведенные мысли содержатся также в аналитическом очерке об «Испанских танцах» в ее диссертации [8].

²⁴ О более ранних прецедентах нам пока ничего не известно.

²⁵ Стефан Геллер (1813–1888) – австрийский композитор, пианист. В парижском периоде творчества был в кругу общения Шопена, Листа, Берлиоза, Вагнера. Геллер – автор более полутора сотни различных опусов, в большинстве своем это фортепианные произведения.

4 Arabesques op. 49, включающие пьесы с подзаголовками *in C, in A, in a-moll, in G*. Назовем также «Арабески» op. 4 (1878) Анатолия Лядова, посвященные Надежде Николаевне Римской-Корсаковой, цикл 12 Arabesques op. 6 Генария Корганова²⁶, 6 Arabesques op. 1 Сергея Юферова²⁷.

Философские смыслы арабески во второй половине XIX века осмыслены австрийским музыковедом Эдуардом Гансликом: «Каким образом музыка может дать нам красивые формы даже без содержания <...> отдаленно показывает нам ветвь орнаментики в изобразительном искусстве: это арабески. Мы видим плавные линии, то изгибающиеся здесь, смело поднимающиеся там, то находящиеся, то отпускаящие друг друга, они описывают малые и большие дуги, они то кажутся несоизмеримыми, то четко организо-

ванными, повсюду они то равны себе, то противоположны, представляют собой совокупность мелких деталей, складывающихся, тем не менее, в единое целое. <...> Давайте в полной мере представим себе эту яркую арабеску как активное воплощение художественного духа, охватывающего все изобилие его воображения, постоянно вливающегося в вены этого движения, – разве это впечатление не будет достаточно близко к музыкальному? (перевод наш. – Н. В.)²⁸».

В приведенном «пассаже» рельефно обозначена важнейшая жанрообразующая черта арабесок. Это особый тип *мелодики* – ветвистой, изгибающейся, причудливой, состоящей из множества мотивов и в то же время четко организованной. Наряду с вьющейся, капризной, богатой украшениями мелодикой *фактура* в музыкальной арабеске также приобретает, на наш взгляд, статус жанрообразующего средства. Иными словами, разнообразие *фактуры* в музыкальной арабеске – словно звуковой «оттиск» *рисунка в целом* со всеми «уплотнениями» и «рассеиваниями», акцентуацией «крупных узоров» и детализацией незначительных «завитков». Названные черты актуальны для всех перечисленных выше арабесок различных авторов. Отметим также, что по части формы композиторы, как правило, избирают простые и «бесконфликтные» решения: все названные выше арабески написаны в трехчастных формах, форме рондо

В 1888 году Клод Дебюсси создает миницикл *Deux arabesques* (L. 66; *E-dur, G-dur*). Они заслуживают внимания не только как этап в раз-

²⁶ Генарий Осипович Корганов (1858–1890) – русский композитор и концертирующий пианист. Родившийся в Тифлисе в семье военного и получивший затем музыкальное образование в Лейпцигской консерватории (класс Карла Рейнеке) и Санкт-Петербурге (совершенствовался как пианист у Луи Брассена и Густава Кросса), Корганов после возвращения на родину принимал активное участие в деятельности Тифлиского отделения Русского музыкального общества, часто посещал Санкт-Петербург. Корганов – автор ряда фортепианных произведений; большой популярностью, например, пользовались его зрелые виртуозные пьесы «Баяти», «Новый Баяти», «Армянская рапсодия» (относящиеся к тифлисскому периоду творчества), сборники фортепианных миниатюр «Арабески», «Акварели», «Детский альбом», «Альбом для юношества», «Миниатюры» и др. Стилистика Корганова тесно связана с европейской романтической традицией, вместе с тем его творчество сыграло важную роль в становлении грузинской и армянской академической музыки [1, с. 151–152].

²⁷ Сергей Владимирович Юферов (1865 – предп. 1927) – русский композитор, пианист, библиофил. Получил музыкальное образование в Петербурге (классы А. К. Глазунова по композиции и Н. С. Кленовского по дирижированию) и Москве (классы Н. А. Губерта и Г. А. Лароша). Автор обширного корпуса сочинений в разных жанрах: фортепианных циклов и отдельных произведений, массива камерной и вокальной музыки, опер «Иоланда» (поставлена в Панаевском театре в 1893 году), «Мирра», «Антоний и Клеопатра», симфонических произведений и кантат (например, былина для соло, хора и оркестра «Илья Муромец») [16].

²⁸ «In welcher Weise uns die Musik schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affektes bringen kann, zeigt uns entfernt bereits ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die Arabeske. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen korrespondierend, scheinbar inkommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. <...> Denken wir uns vollends diese lebendige Arabeske als tätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt, – wird dieser Eindruck dem musikalischen nicht einigermaßen nahekommend sein?» [24, s. 59–60].

витии жанра, но и как опус, аккумулирующий в себе интернациональное и междисциплинарное понимание феномена. На стыке веков арабеска в представлениях художников, поэтов и музыкантов Art Nouveau еще более *размывает* сугубо орнаментальные, декоративные грани, становясь фундаментальным символом творчества. Вот как отзывался об арабеске сам Дебюсси: «...арабеска – основа всех форм искусства <...> музыка Баха – Божественная арабеска» [7, с. 21–22]. Приведем в пример изречение Стефана Малларме: «Гигантская арабеска есть вездесущая линия, которая соединяет одну точку с другой такой же точкой ради того, чтобы возникла Идея» [12], чтобы понять, сколь глубинные смыслы виделись французским деятелям в причудливой вязи арабески. Она мыслилась «источником искусства как такового, выражением его истинной сущности» [15, с. 168]. Подобное «измерение» творчества свойственно не только литературному окружению Дебюсси, но является репрезентативным и для художников – Мориса Дени, Одилона Редона и других.

Подчеркнем близость этой эстетической позиции той, что на заре романтического века была вслед за Гёте озвучена Й. Гёттерсом, Кл. Брентано, Ф. Шлегелем и другими мыслителями, разглядевшими в арабеске потенциал вместить неместимое и озвучить тайное. «Пустая от содержания игра прекрасного», как отзывался об арабеске в начале XIX века немецкий философ и филолог Фридрих Аст [23, с. 87], оказывается всего через столетие одним из тех культурных «кодов», что охватывают совокупность ценностных установок в искусстве.

Цикл «Две арабески» Дебюсси в этом контексте – попытка *выразить невыразимое*, обрести возможность заглянуть за покров тайны. Поэтому и звуковой мир этих словно подернутых патиной арабесок нематериален и воспринимается сквозь призму очевидного *культу красоты*, красоты утонченной, хрупкой, особенно остро осознаваемой в контексте *fin de siècle* и потери ощущения прочности, стабильности бытия.

История арабески в музыке, разумеется, не заканчивается на рубеже XIX–XX веков: она будет притягивать внимание композиторов и в XX,

XXI столетиях. Вместе с тем именно XIX век становится тем периодом, когда арабеска *окончательно кристаллизуется как самостоятельный жанр в музыке*. Перейдя границы пространства изобразительного искусства и «обосновавшись» в музыке, арабеска овладевает категорией *времени*. *Топ* арабески, под которым в изобразительном искусстве подразумевалось покрываемое узорами пространство, обретает при переносе в музыкальный континуум свойственный ей *хронос*.

Избегание конфликтной формы, пожалуй, концептуальная черта жанра: арабеска словно *наблюдает* за Жизнью, запечатлевая геометрию ее неожиданных изгибов, но *не проживает* ее. «Внеличное» высказывание в арабеске, ее подчеркнутое *любование* «объектом» – самим бытием! – оказываются яркими парадоксами жанра, сохранившего *отстраненность и свободу от субъективного начала* романтической эстетики²⁹.

В XIX веке закрепляется и принцип цикличности, еще более углубляющий идею контраста не «спорящих» друг с другом «узоров», но их бесконечного и *согласно* сосуществующего *разнообразия*. Воистину, арабеска символизирует собой *гармонию контрастов*.

Фортепианные арабески XIX века – наглядные образцы инсталляции в звуках витиеватости, изящества, чистой, бессюжетной Красоты³⁰, возведения орнаментики в Абсолют, не противоречащей тем не менее глубоко духовной идее арабески в целом – идеи торжества Художественного, непрестанно Творящего Духа.

²⁹ Называя в контексте баховского творчества арабеску «*божественной*», Дебюсси был прозорливо прав, разумея под этим эпитетом взгляд на разнообразие бытия Сверху.

³⁰ Вновь имеет смысл вспомнить рефлексии Гуго Фридриха понятия «арабески» у Бодлера: «Принципы абстрактного искусства и поэзии здесь очевидным образом зависят от понятия неограниченной фантазии. Ее эквивалент – беспредметные линии и движения, названные у Бодлера “арабеском”». Также и этому слову уготовано будущее. “Арабеск – истинно духовный рисунок”. В его (Ш. Бодлера. – *Н. В.*) эстетической системе гротеск, арабеск и фантазия объединены. И если фантазия есть принцип движения духа свободного, не связанного с предметами и фактами, то гротеск и арабеск – производные этого принципа» [17, с. 70].

Литература

1. Апоян Ш. А. Фортепианная музыка Советской Армении. – Ереван: Айастан, 1968. – 246 с.
2. Арабеска [Электронный ресурс]. – URL: <http://ec-dejavu.ru/a/Arabesque.html> (дата обращения: 06.02.2023).
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
4. Власов В. Г. Арабеска // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – Т. I. – С. 402–403.
5. Гёте И. В. Метаморфоз растений / пер. Д. Бродский // Гёте И. В. Избранные философские произведения / ред. Г. А. Курсанов, А. В. Гулыга. – М.: Наука, 1964. – С. 407–408.
6. Гёте И. В. Об арабесках / пер. Е. Закс // Гёте И. В. Об искусстве / сост., прим. и вступ. статья А. В. Гулыги. – М.: Искусство, 1975. – С. 83–88.
7. Дебюсси К. Страстная пятница. Бах – Бетховен. Девятая симфония // Клод Дебюсси. Статьи. Рецензии Беседы / пер. с фр. А. Бушен, ред. и вступ. статья Ю. Кремлева. – М.; Л.: Музыка, 1964. – С. 21–22.
8. Красотина И. В. Энрике Гранадос. Фортепианное наследие: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2010. – 192 с.
9. Курсанов Г. А. Комментарии // Гёте И. В. Избранные философские произведения / ред. Г. А. Курсанов, А. В. Гулыга. – М.: Наука, 1964. – С. 497–507.
10. Литвин Т. А. Орнамент арабески и гротеск в русском классицизме второй половины XVIII века. К вопросу об объемно-пространственном решении осветительных приборов екатерининского времени // Вестник СПбГУ: Серия 15. – 2012. – Вып. 3. – С. 180–195.
11. Малларме С. О литературной эволюции (интервью, 1891, перевод Г. Косикова) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / сост. Г. К. Косиков. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 424–426.
12. Малларме С. Тайна в литературе (1896, перевод Н. Мавлевич) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / сост. Г. К. Косиков. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 428.
13. Осадная О. Ю. Миф природы в романтическом музыкальном пространстве [Электронный ресурс]. – URL: <http://muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/87-o-u-osadchaya-mif-prirodi.html> (дата обращения: 27.01.2023).
14. Пахомова А. В. Арабески и стиль «шинуазри» в текстиле Франции XVIII века [Электронный ресурс]. – URL: <http://muzcentrum.ru/news/2011/10/9544-?ysclid=l6nhdpdp2488690728> (дата обращения: 09.09.2022).
15. Ровенко Е. В. Клод Дебюсси и живописцы-символисты: к проблеме арабески как формообразующего принципа в искусстве // Научный вестник Московской консерватории. – 2019. – № 3 (38). – С. 158–189.
16. Сак О. Библиотечные путешествия, или С. В. Юферов в Херсоне [Электронный ресурс]. – URL: <https://museum.lib.kherson.ua/ru-yuferov.htm> (дата обращения: 27.01.2023).
17. Фридрих Г. Абстракция и арабеск // Фридрих Г. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / пер. с нем. и коммент. Е. В. Головина. – М.: Языки славянских культур, 2010. – С. 69–70.
18. Хайям Омар. Наш мир – поток метафор и символов узор // Омар Хайям в созвездии поэтов / сост. И. Н. Крайнева, пер. Л. Некоры, В. Величко. – СПб.: Кристалл, Невский клуб, 1997. – 592 с.
19. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
20. Шукуров Ш. М. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности) / ред. И. В. Стеблева. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. – 248 с.
21. Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступ. ст., и коммент. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1987. – 733 с.
22. Ямпольский М. Б. Арабески // Ямпольский М. Б. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое лит. обозрение, 2007. – С. 347–355.
23. Ast F. System der Kunstlehre, oder Lehrund Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche entworfen / Von Dr. Friedrich Ast. – Leipzig: Hinrichs, 1805. – VIII, 320 s.
24. Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen. – Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1922. – 176 s.
25. [Unnamed] Well Known Composer Reachers Opus 1000 // The Etude. – 1912. – № 9. – P. 628.

References

1. Apoyan Sh.A. *Fortepiannaya muzyka Sovetskoy Armenii [Piano music of Soviet Armenia]*. Erevan, Ayastan Publ., 1968. 246 p. (In Russ.).
2. *Arabeska [Arabesque]*. (In Russ.). Available at: <http://ec-dejavu.ru/a/Arabesque.html> (accessed 06.02.2023).
3. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa [Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow, Artistic literature Publ., 1990. 543 p. (In Russ.).
4. Vlasov V.G. Arabeska [Arabesque]. *Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 10 t. [The New Encyclopedic Dictionary of Fine Art. In 10 vol.]*. St. Petersburg, ABC-Classics Publ., 2004, vol. I, pp. 402-403. (In Russ.).
5. Gete I.V. Metamorfoz rasteniy [Metamorphosis of plants. Translated by D. Brodsky]. *Izbrannye filosofskie proizvedeniya [Selected philosophical works]*. Ed. by G.A. Kursanov, A.V. Gulyga. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 407-408. (In Russ.).
6. Gete I.V. Ob arabeskakh [About arabesques. Translated by E. Zaks]. *Ob iskusstve [About art]*. Compilation, notes and introductory article by A.V. Gulyga. Moscow, Art Publ., pp. 83-88. (In Russ.).
7. Debyussi K. Strastnaya pyatnitsa. Bakh – Betkhoven. Devyataya simfoniya [Good Friday. Bach-Beethoven. The Ninth Symphony]. *Stat'i. Retsenzii Besedy [Article. Reviews. Conversation]*. Translated by A. Bushen; Ed. Y. Kremlev. Moscow, Muzyka Publ., 1964, pp. 21-22. (In Russ.).
8. Krasotina I.V. *Enrike Granados. Fortepiannoe nasledie: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Enrique Granados. Piano heritage. Diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Moscow, 2010. 192 p. (In Russ.).
9. Kursanov G.A. Kommentarii [Comments]. *Izbrannye filosofskie proizvedeniya [Selected philosophical works]*. Ed. by G.A. Kursanov, A.V. Gulyga. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 497-507. (In Russ.).
10. Litvin T.A. Ornament arabeski i grotesk v russkom klassitsizme vtoroy poloviny XVIII veka. K voprosu ob ob'emno-prostranstvennom reshenii osvetitel'nykh priborov ekaterininskogo vremeni [Arabesque ornament and grotesque in Russian classicism of the second half of the XVIII century. On the question of the three-dimensional solution of lighting devices of the Catherine time]. *Vestnik SPbGU: Seriya 15 [Bulletin of St. Petersburg State University: Series 15]*, 2012, vol. 3, pp. 180-195. (In Russ.).
11. Mallarme S. O literaturnoy evolyutsii (interv'yu, 1891, perevod G. Kosikova) [On literary evolution. Translated by G. Kosikov]. *Poeziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Mal'dorora [Poetry of French Symbolism. Lautreamont. Songs of Maldoror]*. Ed. by G.K. Kosikov. Moscow, MSU Publ., 1993, pp. 424-426. (In Russ.).
12. Mallarme S. Tayna v literature (1896, perevod N. Mavlevich) [Mystery in literature. Translated by N. Mavlevich]. *Poeziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Mal'dorora [Poetry of French Symbolism. Lautreamont. Songs of Maldoror]*. Ed. by G.K. Kosikov. Moscow, MSU Publ., 1993, p. 428. (In Russ.).
13. Osadchaya O.Yu. *Mif prirody v romanticheskom muzykal'nom prostranstve [The myth of nature in the romantic musical space]*. (In Russ.). Available at: <http://muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/87-o-u-osadchaya-mif-prirodi.html> (accessed 27.01.2023).
14. Pakhomova A.V. Arabeski i stil' "shinuazri" v tekstile Frantsii XVIII veka [Arabesques and the "chinoiserie" style in the textiles of France of the XVIII century]. (In Russ.). Available at: <http://muzcentrum.ru/news/2011/10/9544-?ysclid=l6nhdpdp2488690728> (accessed 09.09.2022).
15. Rovenko E.V. Klod Debyussi i zhivopistsy-simvolisty: k probleme arabeski kak formoobrazuyushchego printsipa v iskusstve [Claude Debussy and the symbolist painters: on the problem of Arabesque as a formative principle in art]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]*, 2019, no. 3 (38), pp. 158-189. (In Russ.).
16. Sak O. *Biblioteknyye puteshestviya, ili S.V. Yuferov v Khersone [Library travels, or S.V. Yuferov in Kherson]*. (In Russ.). Available at: <https://museum.lib.kherson.ua/ru-yuferov.htm> (accessed 27.01.2023).
17. Fridrikh G. Abstraktsiya i arabesk [Abstraction and Arabesque]. *Fridrikh G. Struktura sovremennoy liriki: Ot Bodlera do serediny dvadtsatogo stoletiya [The structure of modern lyrics: From Baudelaire to the middle of the twentieth century]*. Translated and comments by E.V. Golovina. Moscow, Languages of Slavic Cultures Publ., 2010, pp. 69-70. (In Russ.).
18. Khayyam Omar Nash mir – potok metafor i simvolov uzor [Our world is a stream of metaphors and symbols pattern]. *Omar Khayyam v sozvezdii poetov [Omar Khayyam in the constellation of poets]*. Ed. by I.N. Kraineva, per. L. Nekora, V. Velichko. St. Petersburg, Kristall, Nevsky Club Publ., 1997. 592 p. (In Russ.).

19. Shlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika [Aesthetics. Philosophy. Criticism]*. Ed. by Y. N. Popova. Moscow, Art Publ., 1983, vol. 1. 479 p. (In Russ.).
20. Shukurov Sh.M. *Iskusstvo srednevekovogo Irana (Formirovanie printsipov izobrazitel'nosti) [The art of medieval Iran (Formation of the principles of figurativeness)]*. Ed. by I.V. Stebleva. Moscow, Nauka, The main editorial office of Oriental literature Publ., 1989. 248 p. (In Russ.).
21. *Estetika nemetskikh romantikov [Aesthetics of the German Romantics]*. Compilation, translated and introductory article and comments by A.V. Mikhailov. Moscow, Art Publ., 1987. 733 p. (In Russ.).
22. Yampolskiy M.B. Arabeski [Arabeski]. *Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture [The Weaver and the visionary: Essays on the history of representation, or on the material and ideal in culture]*. Moscow, New Literary Review Publ., 2007, pp. 347-355. (In Russ.).
23. Ast F. *System der Kunstlehre, oder Lehrund Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche entworfen*. Leipzig, Hinrichs Publ., 1805, vol. VIII. 320 s. (In Germ.).
24. Hanslick E. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Publ., 1922. 176 s. (In Germ.).
25. [Unnamed] Well Known Composer Reachers Opus 1000. *The Etude*, 1912, no. 9, p. 628. (In Engl.).

УДК 788.43

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-75-85

ФОРМИРОВАНИЕ СИМФОНИЧЕСКОГО СТИЛЯ АНТОНА БРУКНЕРА НА ПРИМЕРЕ «УВЕРТЮРЫ СОЛЬ МИНОР»

Локотьянова Диана Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Военный университет имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: dlokotyanova@mail.ru

Статья посвящена творчеству австрийского композитора-романтика Антона Брукнера. В историю мировой музыкальной культуры Брукнер вошел, в первую очередь, как создатель девяти монументальных симфоний. Его «гигантские эпопеи» являются не только вершиной его симфонического творчества, но и романтического симфонизма в целом. Прежде чем приступить к написанию первой симфонии, Брукнер создал ряд инструментальных сочинений, в числе которых и несколько произведений для оркестра. Однако если вопросы брукнеровского симфонизма на примере девяти симфоний композитора в отечественном музыковедении освещались неоднократно многими исследователями его творчества, то музыковедческих трудов, посвященных оркестровым произведениям австрийского мастера, непосредственно предшествовавшим этим великим симфоническим опусам, в русскоязычном музыковедении нет. Между тем данные творения представляют не меньшую научную значимость, поскольку именно в них выкристаллизовывались приметные черты будущего зрелого симфонизма композитора, в них зарождалась так называемая «композиционная модель» брукнеровских симфоний, о которой писали не единожды исследователи творчества композитора сначала в европейской науке, а затем и в отечественной. Одним из таких произведений, переходных и своего рода знаковых в творческой биографии Брукнера, является малоизвестная для современного отечественного слушателя оркестровая «Увертюра соль минор» (WAB 98). Ее знаковость определяется тем фактом, что она ближе всех из оркестровых композиций мастера подступила к его первой «ученической» симфонии. Цель данной статьи – посредством музыкального анализа рассмотреть проблемы формирования будущего симфонизма Антона Брукнера на примере его оркестровой «Увертюры соль минор» (WAB 98).

Ключевые слова: Антон Брукнер, романтизм, увертюра, оркестровая музыка, австрийская музыкальная культура.

FORMATION OF THE SYMPHONIC STYLE OF ANTON BRUCKNER ON THE EXAMPLE OF *OVERTURE IN G MINOR*

Lokotyanova Diana Evgenyevna, PhD of 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 article is devoted to the work of Austrian romantic composer Anton Bruckner. Bruckner entered the history of world musical culture, first, as the creator of nine monumental symphonies. His *giant epics* are not only the pinnacle of his symphonic creativity, but also romantic symphonism in general. Before starting to write his first symphony, Bruckner created a number of instrumental compositions, including several works for orchestra. However, if the issues of Bruckner's symphonism on the example of the composer's nine symphonies in Russian musicology have been repeatedly covered by many researchers of his work, then there are no musicological works devoted to the orchestral works of the Austrian master, immediately preceding these great symphonic opuses, in Russian-language musicology. Meanwhile, these creations are of no less scientific importance, since it was in them that the noticeable features of the composer's future mature symphonism were crystallized, the so-called *compositional model* of Bruckner's symphonies was born in them, which was written about more than once by researchers of the composer's creativity, first in European science, and then in domestic science.

One of such consequences, transient and, in a way, significant in Bruckner's creative biography, is the orchestral Overture in G Minor (WAB 98), little known to the modern Russian listener. Its significance is determined by the fact that it is the closest of the master's orchestral compositions to his first *student* symphony. The purpose of this article is to consider the problem of the formation of Anton Bruckner's future symphonism by the example of his orchestral *Overture in G minor* WAB 98.

Keywords: Anton Bruckner, romanticism, overture, orchestral music, Austrian musical culture.

Несмотря на то, что на протяжении большей части своей жизни австрийский композитор-романтик XIX века Антон Брукнер оставался недооцененным и противоречивым музыкантом, сегодня он считается величайшим симфонистом между Бетховеном и Малером по оригинальности, смелости и монументальности своей музыки. Сегодня именно Брукнер занимает прочное место на симфоническом «олимпе» среди композиторов XIX века. В этой связи большой интерес представляют произведения, непосредственно предвалявшие появление этих «гигантских эпопей», и речь идет в первую очередь об оркестровых сочинениях музыканта.

«Увертюра соль минор» (WAB 98), как и другие оркестровые сочинения, написанные им в 1862 году, в период пребывания в Линце, была своего рода очередной пробой пера перед созданием произведения сложного музыкально-философского жанра под названием «симфония». Обратившись к хронографу творчества Брукнера,

представленному в приложении к диссертации автора данной статьи, и направив внимание на графу «инструментальные произведения», мы обнаружим следующее: до 1850 года композитором не было создано ни одного светского инструментального произведения. И только в 1850 году появляются два инструментальных опуса. В период с 1853 по 1856 год в течение каждого года Брукнером создаются по одному-два сочинения в этом жанре. Затем с 1856 по 1862 год снова композиторское молчание – ни одного инструментального опуса. Зато в 1862 году, стремительно восполняя упущенное, под руководством Отто Китцлера композитор пишет более 40 инструментальных произведений (!), после чего один за другим появляются будущие симфонические шедевры [11, с. 195–201].

Парадокс музыкантской ипостаси брукнеровского гения, заключающей в себе Брукнера-органиста и Брукнера-композитора, состоит в том, что эти две могучие линии по ряду причин

развивались в нем асинхронно. Например, линцкий период в его творческой биографии ознаменован расцветом музыкальной деятельности в качестве органиста: в органном деле он достигает небывалых высот, непревзойденного уровня мастерства. В тот же период в композиторском деле (в большей степени речь идет не о хоровых, а о симфонических опусах мастера) большую часть времени, проведенного в Линце, Брукнер находится на стадии ученичества, овладения композиторским ремеслом в области оркестровой музыки. Лишь незадолго до переезда в Вену композитор подступит к созданию своих первых великих симфонических творений.

«Увертюра» Брукнера как раз уникальна в том отношении, что она написана в противоречивый и переломный момент его композиторской биографии. С одной стороны, она принадлежит к числу ранних оркестровых произведений композитора, только начинающего свой путь будущего великого симфониста. С другой стороны, в ней уже прорастают характерные черты зрелого симфонизма композитора, именно это произведение из всех оркестровых опусов Брукнера, созданных в Линце, в хронологическом плане ближе всех подступает к его знаменитым девяти симфониям, в нем зарождается та самая оригинальная симфоническая концепция, которой он будет неуклонно придерживаться в своих девяти симфониях¹.

В отечественном музыкознании работ, посвященных «Увертюре соль минор» Антона Брук-

нера, нет. В зарубежном музыкознании они ограничиваются несколькими научными трудами. «Увертюра» Брукнера рассматривается А. Орелом [14], Гансом-Хубертом Шенцелером [15], Уве Хартемом [13] и др. Однако ни в одной из работ ученых об «Увертюре» не поднимаются вопросы формирования в этом произведении характерных примет будущего симфонического стиля Брукнера. По большей части в них представлены исторические сведения (история создания произведения) и довольно краткий музыковедческий анализ.

Обойдем стороной вопросы происхождения и эволюции жанра «увертюры», поскольку в рамках данной работы они имеют второстепенное значение. Отметим лишь то, что начиная с Бетховена увертюра складывается как самостоятельный концертный жанр симфонической программной музыки, а в творчестве композиторов-романтиков (в том числе и Брукнера) концертная увертюра получает свое дальнейшее развитие. Именно XIX век называют столетием знаменитых концертных увертюр. Увертюры занимают прочное место в творчестве европейских композиторов: Ф. Мендельсона (увертюра из музыки «Сон в летнюю ночь» Шекспира, увертюры «Гебриды, или Фингалова пещера», «Морская тишь и счастливое плавание», «Прекрасная Мелузина», «Рюи Блаз» и др.), Р. Шумана (увертюры к «Манфреду» Байрона, к сценам из «Фауста» Гете и др.), Г. Берлиоза (увертюры «Уиверли», «Тайные судьи», «Король Лир», «Роб Рой» и др.), – а также в творчестве русских композиторов: «Испанские увертюры» М. И. Глинки, «Увертюра на темы трех русских песен» М. А. Балакирева, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского и др. Перейдем к истории создания «Увертюры».

Увертюра *g-moll* Антона Брукнера создавалась как «школьное задание» в процессе занятий по теории форм и инструментровке с теоретиком Отто Китцлером (1834–1915) – поклонником музыки Роберта Шумана, Ференца Листа и Рихарда Вагнера. Именно Отто Китцлер познакомил Брукнера с новейшими течениями европейского музыкального искусства. Памятником учебных занятий, которые продолжались в течение двух лет, осталась так называемая «учебная тетрадь Китцлера» (нем. *Kitzler-Studienbuch*) – сброшю-

¹ А. А. Бибикова в своей статье «О композиционной модели месс Антона Брукнера» пишет следующее: «Впервые в европейской литературе об этом (о воспроизведении во всех симфониях Брукнера единой концепционной модели. – прим. Локотьяновой) высказался А. Хальм (A. Halm), называя все его девять симфоний “вариантами одной модели”. В России об этом же писал И. Соллертинский, отмечая, что “один тип симфонии является эталоном для композитора”. Л. Раппопорт говорит о концепционной модели бетховенской Девятой симфонии как прототипе симфоний Брукнера (все симфонии четырехчастны, Scherzo, неизменный лирико-философский характер Adagio, строение главных тем в первых частях у Брукнера всегда опирается на главную тему Девятой Бетховена, концепция финала всегда является жизнеутверждающей кульминацией всего цикла и итогом драматических коллизий предыдущих частей)» [1, с. 116].

рованный 326-страничный том, начинающийся с технических упражнений Брукнера и заканчивающийся его самыми ранними сочинениями [12]. Некоторые из находящихся в ней произведений, в том числе и «Увертюра соль минор», стали исполняться и записываться.

Осенью 1862 года, во время занятий с Китцлером, Брукнер написал свои первые оркестровые произведения – четыре пьесы (Марш ре минор и Три пьесы для оркестра), вслед за ними последовала «Увертюра соль минор» (WAB 98). Эскиз увертюры, начатой в ноябре 1862 года, находится в *Kitzler-Studienbuch* [12, с. 287–301]. Первая версия Увертюры была завершена 24 декабря 1862 года. В ней 301 такт, кода длится с 233-го по 288-й такт. В январе (6) 1863 года Брукнер начал работу над присочинением новой коды, которую он завершил 22 января 1863 года². Эта кода была утверждена Китцлером. Данный вариант «Увертюры» с новой кодой стал ее окончательной версией. Она на 8 тактов короче предыдущей (293 такта). Заключительные построения (такты 289–301-й в версии 1862 года / такты 281–293-й в версии 1863 года) идентичны в обеих версиях.

Оригинальная рукопись «Увертюры» хранится в архиве Кремсмонстерского аббатства. В партитуру добавлены примечания Отто Китцлера, Августа Геллериха и Макса Ауэра. Рукопись содержит версию коды 1863 года, в ней лист № 7 (такты 188–212) отсутствует (с. 25 рукописи), на страницах 44–50 представлена версия коды 1862 года. Копию полной партитуры «Увертюры» Брукнер передал своему другу Сириллу Хайнайсу вместе с четырьмя оркестровыми пьесами и Симфонией фа минор. Эти рукописи хранятся в архиве *Stadt- und Landesbibliothek* в Вене (рус. «Венская городская и государственная библиотека»). Сегодня библиотека носит название *Wienbibliothek im Rathaus* – рус. «Венская библиотека в мэрии»).

Работа была впервые опубликована Альфредом Орелом в «*Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners*» в 1921 году [14]. Первое исполнение

Увертюры состоялось под управлением Франца Мойсля 8 сентября 1921 года в Клостернойбурге³. Перейдем теперь непосредственно к музыкальному анализу произведения.

В композиционно-структурном отношении «Увертюра» Брукнера подчиняется традиционным для того времени формам. Это одночастная композиция, написанная в форме сонатного аллегро. Емкая и значительная сонатная форма позволяла композиторам представить в своем произведении различные действующие силы в их противоборстве.

В художественном отношении «Увертюра соль минор» является более совершенным образцом, чем незадолго до этого написанные оркестровые пьесы и следующая за ней «ученическая симфония» мастера. Это может быть в некоторой степени связано с тем фактом, что Брукнера в то время одночастная сжатая форма меньше сдерживала, а к написанию же полноценной симфонии композитор был еще попросту не готов. То, что сегодня мы считаем брукнеровскими чертами, преобладает в большей степени в увертюре, а не в созданных незадолго до этого оркестровых пьесах композитора: вступительная тема, полнозвучные оркестровые аккорды, за которыми следуют «полудрожжающие» партии струнных, вторая тема с большими интервальными скачками – все это станет типичным для музыкального письма Антона Брукнера.

Оркестровка в «Увертюре» такая же, как и в более раннем произведении Брукнера – Марше ре минор (в обоих произведениях представлен

² Стоит отметить, что многие произведения Брукнера (в частности, некоторые его знаменитые мессы и симфонии) неоднократно подвергались со стороны композитора критическому пересмотру, потому что сегодня существуют в двух и более версиях, редакциях.

³ Первая запись «Увертюры» была сделана в 1937 году Генри Вудом с оркестром *Queen's Hall*. Существует единственная запись версии увертюры 1862 года: Сюнсаки Цуцуми. Королевский столичный оркестр. – *CD Harmony PCDZ-1621*, 1997 (с Симфонией № 4 Малера). Версия «Увертюры» 1863 года (заключительная версия) была записана около двадцати раз, в основном как приложение к записи одной из симфоний Брукнера. На сегодняшний день существуют несколько наиболее известных аудиозаписей этого произведения: исполнение Увертюры под управлением Л. Майера с Государственным берлинским оркестром (1939); Г. Рождественского с симфоническим оркестром BBC в Лондоне (1980); С. Скрябина с Оркестром радио и телевидения Саарбрюкена, Р. Шайн с Немецким симфоническим оркестром Берлина (1988).

парный состав оркестра), за исключением того факта, что партия вторых флейт заменена на пикколо.

«Увертюра» открывается медленным величественным вступлением *tutti* у всего оркестра: в пунктирном ритме «половинная с точкой – четверть – половинная с точкой» звучит короткий унисонный фанфарный ход на октаву в динамике *FF*. Это словно музыкальное воплощение христианского эпитета Бога «Я есмь Сущий». Подобные мощные и грозные октавно-унисонные речитации относятся к наиболее характерным элементам будущих брукнеровских симфоний. Однако в симфониях они возникают «либо на вершине развития главной партии (первые части Третьей и Девятой симфоний, финал Четвертой), либо же в разработках в качестве преображенной главной темы (например, в крайних частях Седьмой симфонии, в Восьмой и др.)» [2]. Здесь же эти унисонные октавные ходы появляются в самом начале музыкального произведения. За оркестровым *tutti* в низком регистре в сдержанном ритмическом движении следует восходящая речитативная фраза у виолончелей. Мелодия интонационно неустойчива: вначале поднимающаяся по звукам тоники, она затем вбирает в себя ходы на ум. 4 и ум. 5. Этот второй музыкальный элемент, произрастающий из первого, туттийного, словно рисует образ человека, находящегося в состоянии вопрошания и мольбы. Происходит последовательная хроматизация и субъективизация исходной первоматерии. Иными словами, композитор средствами музыки с первых тактов воссоздает сферу «идеального», так называемый прорыв в горний мир, и сферу земного (см. Приложение, пример 1).

Снова повторяется *tutti* у всего оркестра, но уже на звуке доминантовой гармонии. Далее звучит тот же молебный возглас, который теперь проводится в партии альтов. Исследователь Орел подмечает здесь особенность развития тематического материала Брукнером – его пристрастие к повторению какого-либо мотива темы с последующим быстрым повторением этого же мотива в процессе дальнейшего развития [14, с. 17].

В кульминации вступления в партиях деревянных духовых и струнных инструментов звучит барочная риторическая фигура *passus duriusculus* (лат. «жестковатый ход»), причем в партии кон-

трабасов и фаготов «жестковатый ход» проводится более крупными длительностями на фоне повторяющегося мотива в верхней линии голосов. Таким образом, композитор применяет здесь комплементарную ритмику. В момент проведения нисходящей музыкально-риторической фигуры звучат смелые диссонантные созвучия и ламентозные интонации в других голосах оркестровой фактуры. Напряжение возрастает за счет уводящей басовой линии. Перед нами лирико-драматический образ. Аналогичный прием фактурного расширения мы встречаем в первой части Третьей симфонии Брукнера (перед буквой «б»).

Далее продолжает свое развитие только короткий ламентозный мотив, звучащий в верхних голосах. Постепенно звучность истает, более прозрачной становится оркестровая фактура, ламентозный мотив распределяется между разными оркестровыми голосами. Так заканчивается вступление. В целом по характеру изложения тема вступления воспринимается как своего рода «слово Демиурга». Вступление подводит нас к основному разделу «Увертюры» – сонатному *Allegro*.

Allegro non troppo. Тема главной партии проводится у струнных инструментов в умеренном темпе. Она состоит из двух элементов. Первый элемент, произрастающий из второго элемента вступления, написан в форме периода повторного строения из двух предложений. Квартовые интонации, пунктирный ритм, устремленность ввысь задают музыке энергичный характер (см. Приложение, пример 2). Кварто-квинтовые и трезвучные интонации «ядра» главных тем являются еще одной приметной чертой главных тем симфоний Брукнера [2].

Вместе с тем в первом предложении мелодия главной партии звучит у скрипок на фоне ритма «шага» в партии альтов, а во втором предложении периода мелодия проводится в низком регистре – у виолончелей и контрабасов, что придает теме в той же мере некоторую лиричность и трепетность. Лиризм главной партии в симфонической партитуре Брукнера наводит на аналогии с музыкой ранних композиторов-романтиков, в частности, Ф. Шуберта («Неоконченная симфония») и Ф. Мендельсона («Концерт для скрипки с оркестром ми минор»). Любопытно отметить, что в своих симфониях Брукнер продолжит линию

австрийского песенного симфонизма, начало которому положил Шуберт.

Далее в форме периода *tutti* у всего оркестра в динамике *Fortissimo* следует новый элемент главной партии, который, в свою очередь, произрастает из первого элемента вступления. Много-составность тем является характерной чертой для первых частей симфоний Брукнера. Интонационно второй величественный по характеру элемент звучит у всего оркестра, он вырастает из первого элемента вступления. Здесь он получает дальнейшее музыкальное развитие, переходит в связующую партию. Связующая партия строится на излюбленном брукнеровском приеме тремоло струнных, которое впоследствии композитор охотно будет применять в своих симфониях. Она подводит нас к лирической теме побочной партии. В связующей партии слышны интонации будущей лирической темы.

Тема побочной партии (*Un poco meno mosso*) звучит у струнных инструментов в тональности *F-dur* (седьмая натуральная ступень для тональности *g-moll*) в форме неквадратного периода (см. Приложение, пример 3). Принципы построения тонального плана в «Увертюре» не соотнобразуются с венско-классическими традициями, хотя подобный выбор тональных соотношений между главной и побочной партиями ранее уже встречался (но лишь однажды) в «Скерцо» знаменитой Девятой симфонии Л. ван Бетховена. Брукнер, родившийся в год премьеры бетховенского опуса, к моменту написания «Увертюры» был уже знаком с сочинением своего кумира, а потому, возможно, в тональном отношении мог опираться на великое творение немецкого гения.

В основе главной и побочной тем лежит диалектический прием – основа многих закономерностей музыки, который стал центральной идеей диалектической взаимосвязи контрастов для Л. ван Бетховена (Бетховен, в свою очередь, испытывал связь с философской мыслью своего времени, в частности, И. Канта и Г. В. Ф. Гегеля), основой его художественного мышления. Известны и другие названия данного композиционного приема: прием производного контраста, «закон единства в разнообразии и разнообразия в единстве» (А. Н. Серов). В отличие от контраста-сопоставления, при котором новый образ характеризуется сменой выразительных средств, при производном

контрасте новое вырастает из старого, переходит в собственную противоположность. Данный диалог двух противоположных элементов встречается в сонатно-симфонических темах Моцарта. Как правило, первый элемент – энергичный и решительный, второй противопоставлен первому – робкий и жалобный. В рассматриваемом произведении Брукнера представлена полнота выражения этого бетховенского приема. У Брукнера здесь, как и у Бетховена, представлена некая борьба – процесс внутренних, психологический.

Проведение лиричной темы группой струнных инструментов, затем деревянных духовых и медных будет встречаться неоднократно в лирических темах его симфоний. Фактурный рисунок более индивидуализирован, нежели в главной партии.

По своему характеру тема побочной партии, производная от главной, лирична, спокойна, мягка и песенна. Она представляет собой яркую вспышку душевного озарения, отличается от главной темы как нечто индивидуальное от общего. Внутренне развитие протекает здесь более плавно, нежели в главной партии. Господство глубокого покоя и созерцания мы находим в медленных частях его симфоний. В склонности Брукнера к лирическому самоуглубленному созерцанию, в особом складе неторопливо-эпического повествования чувствуются характерные черты австрийского романтического симфонизма, в первую очередь шубертовского типа.

В первом предложении периода мелодия строится на широких певучих скачках с чередованием плавных интонационных линий в динамике *Piano*. Начавшись в тональности VII ступени, тема отклоняется затем в тональность *Des-dur*, однако снова возвращается в исходную мажорную тональность. Звучность в теме побочной партии постепенно уплотняется, и за вторым проведением периода тема звучит на фоне индивидуализированного рисунка у деревянных духовых инструментов – движения восьмыми длительностями в партии струнных («ритм шага») в динамике *Forte*. Такой прием станет характерной чертой будущих симфоний Брукнера. Здесь, как и во многих побочных партиях его симфоний, преобладает песенная, вокальная интонационность.

Гармоническая смелость в теме побочной партии указывает на влияние поздних компози-

торов-романтиков, и в первую очередь речь идет о музыке Рихарда Вагнера, с которой Брукнер на момент написания «Увертюры» не просто был знаком: в ходе учебы у Китцлера композитор с пристальным вниманием изучал музыкальные принципы Вагнера. Спустя три года после создания «Увертюры» композитор познакомится со своим кумиром лично.

В «Увертюре» еще нет одного из главных принципов развития лирических тем брукнеровских симфоний – восхождения к экстатической кульминации с последующим возвращением к исходному состоянию. Далее вторгается второй элемент главной партии тутти у всего оркестра, начинается *разработка* сонатной формы. В ней разрабатываются элементы тем главной и побочной партий.

Разработка начинается после генеральной паузы у всего оркестра, она звучит ярко, фактура на протяжении всего раздела отличается плотностью. Звучание оркестра здесь часто усилено группой медных духовых, тогда как в экспозиции преобладало звучание струнных и деревянных духовых инструментов. Темы экспозиции в разработке, как в симфониях, «как бы отражаются друг в друге, демонстрируя эпическое всеединство («Все во всем»)» [2].

Можно выделить два этапа ее развития. На втором этапе развития композитором задействуются полифонические приемы. Так, например, первый элемент главной партии проводится (цифра 13) в тональности минорной доминанты сначала у скрипок, затем, словно издалека, в инверсии в партии валторны. К слову, квинтэссенцией полифонического письма Брукнера станет позднее знаменитая Пятая симфония. Далее фактура разрабатывается и начинается реприза.

Реприза звучит в основной тональности *g-moll*. Главная и побочная темы проводятся в репризе без изменений. Тема побочной партии переходит в код «Увертюры». Код строится на втором величественном элементе главной партии. Далее построенный на интонациях темы побочной партии музыкальный материал получает развитие благодаря использованию приема секвенционного развития. Звучание в заключительном 12-тактовом построении валторны вносит содержательный смысл. Оно начинается как бы из тишины, что абсолютно типично для брукнеровских

симфоний. Заключительные хоральные аккорды в громкой звучности завершают увертюру. Таким образом композитором реализуется идея единства и мирового порядка.

Несмотря на то, что это раннее произведение композитора, в нем нет и следа рыхлости формы, недостаточной откristаллизованности тематизма или его перегруженности, что бывает свойственно искусству многих композиторов в начале творческого пути. Круг образов и настроений в «Увертюре» Брукнера представлен от мягкой пасторали до патетической торжественности, от лирического излияния до торжественного апофеоза. «Увертюра» является новой восходящей ступенью к первым великим симфониям австрийского мастера. В качестве «кода узнавания» избираются характерные черты музыкально-временного континуума (темповые обозначения, ритмоформулы). Торжество активного элемента достигается не вытеснением контрастного мотива, а последовательным перерождением активного мотива в лирический и наоборот.

«Увертюра соль минор» относится к типу концертных увертюр, независимых от оперного театра и получивших распространение в эпоху романтизма. Выбор формы со стороны композитора продиктован его связью с музыкальной традицией. С точки зрения музыкальной структуры, в сонатной форме увертюры отсутствует в экспозиции заключительная партия, в остальном форма близка традиционному прочтению, чего нельзя будет сказать о его сонатных формах в последующих симфониях. Логика процессуального развития совпадает с сонатностью, чего не скажешь о последующих симфониях композитора.

В его «Увертюре», появившейся на стыке между использованием Брукнером старых и новых приемов композиторского письма, мы можем наблюдать процесс формирования ряда особенностей будущего симфонического стиля Антона Брукнера. Здесь встречаются мощные и грозные октавно-унисонные речитации, так называемый ритм «шага» в партии струнных, квартовые энергичные интонации в качестве интонационного «ядра» в главной партии и песенная вокальная интонационность в побочной теме, излюбленное впоследствии тремоло в партии струнных инструментов, многосоставность тем, полифонические приемы в разработке, начало ряда тем как бы из

тишины. Однако в «Увертюре» мы можем наблюдать и другие важные композиторские аспекты, которые в целом характеризуют все его творчество, не только симфоническое.

Антон Брукнер – один из самых старомодных композиторов XIX века и одновременно один из самых прогрессивных поздних романтиков. С одной стороны, «Увертюра» продолжает те идеи, концептуальные задачи, которые были сформированы и претворены ранее в хоровых опусах композитора. Речь идет о глубокой привязке композитора к музыкальной традиции прошлого, строю мысли предшествующих эпох. Здесь композитор остается приверженцем классицистских и раннеромантических традиций в плане композиционной структуры, с точки зрения раз-

вития тематизма и гармонии, а также избранных им оркестровых решений.

С другой же стороны, увлечение творчеством Вагнера также наложило отпечаток на Брукнера, особенно явственно это прослеживается в отношении тонально-гармонического плана произведения «Увертюра» Брукнера. Соединение традиций и новаторства – приметная черта всей музыки Брукнера, не только оркестровой. Подобный органичный синтез, в котором уживаются традиции прошлого и современности, станет впоследствии своего рода визитной карточкой композитора. Чем объясняется такой композиционный метод музыканта? Вероятно, желанием объять, охватить своей музыкой весь историко-стилевой пласт европейской музыкальной культуры.

Литература

1. Бибикова А. А. О композиционной модели месс Антона Брукнера // Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2008. – Вып. 2 (3). – С. 113–136.
2. Зенкин К. В. О симфонизме Брукнера и его внемузыкальных основаниях // Серебряковские чтения: материалы международной научно-практической конференции. – Волгоград, 2006. – Кн. 1. – С. 39–54.
3. Коннов В. П. Типологические особенности композиционного строения симфоний Антона Брукнера // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2014. – № 172. – С. 105–115.
4. Локотьянова Д. Е. Церковная музыка Антона Брукнера: к проблеме исторических связей: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2018. – 321 с.
5. Нилова В. И. Тематизм симфоний Брукнера: жанровые истоки, типические особенности и принципы развития (на примере 8 симфоний): автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ленинградская гос. консерватория имени Н. Римского-Корсакова. – Л., 1979. – 20 с.
6. Новак Л. Стиль симфонический и стиль церковный // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 159–167.
7. Роменская Л. А. Религиозная концепция личности в семантическом пространстве симфонии А. Брукнера // Наука. Искусство. Культура / Белгородский государственный институт искусств и культуры. – 2016. – Вып. 1 (9). – С. 98–106.
8. Соллертинский И. И. Исторические типы симфонической драматургии // Соллертинский И. И. Исторические этюды. – Л.: Музгиз, 1963. – 27 с.
9. Томашевский И. В. Оркестровый стиль Антона Брукнера: на материале симфоний зрелого периода творчества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2013. – 23 с.
10. Филимонова М. Симфонизм Брукнера как воплощение эпической концепции // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 128–156.
11. Anton Bruckner – Sämtliche Werke, Band XII / 5: Ouverture g-Moll (1863), Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Hans Jancik and Rüdiger Bornhöft (Editors). – Wien, 1996.
12. Anton Bruckner – Sämtliche Werke, Band XXV: Das Kitzler Studienbuch (1861–1863), Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Paul Hawkshaw and Erich Wolfgang Partsch (Editors). – Wien, 2015.
13. Harten U. Anton Bruckner. Ein Handbuch. Gebundene Ausgabe. – Salzburg; Wien: Residenz, 1996. – 544 з.
14. Orel A. Unbekannte frühwerke Anton Bruckners / von d'Alfred Orel: mit einer ungedruckten ouverture des meisters. – Wien: Universal-edition, 1921. – 68 p.
15. Schönzeler H.-H. Ouverture g-Moll und Etüdensymphonie, 1972.
16. Zwol K. Anton Bruckner 1824–1896 – Leven en werken, uitg. Toth. – Bussum, Nederlande, 2012.

References

1. Bibikova A.A. O kompozitsionnoy modeli mess Antona Brucknera [On the compositional model of Anton Brückner's masses]. *Vestnik PSTGU V: Muzykal'noe iskusstvo khristianskogo mira. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Herald PTGU V: The Musical Art of Christendom. Questions of history and theory of Christian art], 2008, iss. 2 (3), pp. 113-136. (In Russ.).
2. Zenkin K.V. O simfonizme Brucknera i ego vnemuzykal'nykh osnovaniyakh [On Bruckner's symphonism and its non-musical foundations]. *Serebryakovskie chteniya: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Serebryakov's readings. Proceedings of the international scientific-practical conference]. Volgograd, 2006, book 1, pp. 39-54. (In Russ.).
3. Konnov V.P. Tipologicheskie osobennosti kompozitsionnogo stroeniya simfoniy Antona Brucknera [Typological Features of the Compositional Structure of Anton Bruckner's Symphonies]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena* [Proceedings of the Herzen State Pedagogical University of Russia], 2014, no. 172, pp. 105-115. (In Russ.).
4. Lokotyanova D.E. *Tserkovnaya muzyka Antona Brucknera: k probleme istoricheskikh svyazey: dis. kand. ... iskusstvovedeniya* [Church music of Anton Bruckner: on the problem of historical connections. Diss. PhD in Art History]. Moscow, 2018. 321 p. (In Russ.).
5. Nilova V.I. *Tematizm simfoniy Brucknera: zhanrovye istoki, tipicheskie osobennosti i printsipy razvitiya (na primere 8 simfonii): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Thematism of Bruckner's symphonies: genre origins, typical features and principles of development (on the example of the 8th symphony). Author's abstract of Diss. PhD in Art History]. Leningrad, 1979. 20 p. (In Russ.).
6. Novak L. Stil' simfonicheskoy i stil' tserkovnoy [Symphonic style and church style]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1997, no. 2, pp. 159-167. (In Russ.).
7. Romenskaya L.A. Religioznaya kontseptsiya lichnosti v semanticheskom prostranstve simfonii A. Brucknera [Religious concept of personality in the semantic space of A. Bruckner's symphony]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. Belgorodskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kul'tury* [The science. Art. Culture. Belgorod State Institute of Arts and Culture], 2016, iss. 1 (9), pp. 98-106. (In Russ.).
8. Sollertinskiy I.I. Istoricheskie tipy simfonicheskoy dramaturgii [Historical types of symphonic dramaturgy]. *Sollertinskiy I.I. Istoricheskie etyudy* [Sollertinsky I.I. Historical etudes]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963. 27 p. (In Russ.).
9. Tomashevskiy I.V. *Orkestrovyy stil' Antona Brucknera: na materiale simfoniy zrelogo perioda tvorchestva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Orchestral style of Anton Bruckner: on the material of symphonies of the mature period of creativity. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]. St. Petersburg, 2013. 23 p. (In Russ.).
10. Filimonova M. Simfonizm Brucknera kak voploshchenie epicheskoy kontseptsii [Bruckner's symphonism as an embodiment of the epic concept]. *Iz istorii zarubezhnoy muzyki* [From the history of foreign music]. Moscow, Muzyka Publ., 1979, vol. 3, pp. 128-156. (In Russ.).
11. *Anton Bruckner – Sämtliche Werke, Band XII. 5: Ouvertüre g-Moll (1863)*, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Hans Jancik and Rüdiger Bornhöft (Editors) [Anton Bruckner – Complete Works, Volume XII / 5: Overture in G minor (1863), Musicological Publishing House of the International Bruckner Society, Hans Jancik and Rüdiger Bornhöft (Editors)]. Vienna, 1996. (In Germ.).
12. *Anton Bruckner – Sämtliche Werke, Band XXV: Das Kitzler Studienbuch (1861-1863)*. Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Paul Hawkshaw and Erich Wolfgang Partsch (Editors) [Anton Bruckner – Complete Works, Volume XXV: The Kitzler Study Book (1861-1863), Musicological Publishing House of the International Bruckner Society, Paul Hawkshaw and Erich Wolfgang Partsch (Editors)]. Vienna, 2015. (In Germ.).
13. Harten U. *Anton Bruckner. Ein Handbuch. Gebundene Ausgabe* [Anton Bruckner. A manual. Hardback edition]. Salzburg, Vienna, Residenz Publ., 1996. 544 p. (In Germ.).
14. *Orel A. Unbekannte frühwerke Anton. von d'Alfred Orel: mit einer ungedruckten ouverture des meisters Bruckners* [Unknown early works by Anton Bruckner / by d'Alfred Orel: with an unprinted overture by the master]. Vienna, Universal-edition Publ., 1921. 68 p. (In Germ.).
15. Schönzeler H.-H. *Ouvertüre g-Moll und Etüdensymphonie* [Overture in G minor and Etude Symphony], 1972. (In Germ.).
16. Zwol K. *Anton Bruckner 1824-1896 – Leven en werken* [Anton Bruckner 1824-1896 – Living and working]. Ed. Uitg. Toth. Bussum, Netherlands, 2012. (In Germ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Тема вступления

Introduction.
Adagio.

Anton Bruckner.
(1824 – 1896)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the Piccolo, Flauto, 2 Oboi., 2 Clarinetti in B., 2 Fagotti, 2 Corni in F., 2 Trombe in B., Tromboni, and Timpani G-D. The second system includes Violino 1., Violino 2., Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score is written in 4/4 time and features a slow, majestic introduction with various dynamics like *ff*, *p*, and *sf*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Тема главной партии

② *Allegro non troppo.*

Тема побочной партии

⑥ *Un poco meno mosso.*

УДК 78.07(571.6)

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-86-96

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА РОССИЙСКОГО ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА: ТЕНДЕНЦИИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: leskova-1961@mail.ru

Актуальность исследования региональных процессов определяется их значимостью в развитии отечественной музыкальной культуры XX – начала XXI века. Целью статьи является анализ академической музыки Дальнего Востока России в совокупности составляющих ее тенденций, проблем и перспектив. Комплекс дескриптивно-аналитических и диахронических методов позволил обрисовать культурно-исторические предпосылки и факторы дальнейшего развития регионального профессионального творчества. В их числе отмечено функционирование на Дальнем Востоке еще с конца XIX века европейских форм музыкальной культуры: концертного исполнительства, образования, просветительства, печати и др. Сравнительно-типологический метод анализа общероссийских и региональных процессов позволил выявить жанровую и этностилевую специфику творчества. В частности, фольклор коренных жителей и переселенцев региона стимулировал становление фольклорного направления (композиторского фольклоризма), образность и музыкальный стиль которого определены народными дальневосточными, затем, в конце XX века, общерусскими прообразами. В зависимости от их автохтонной или переселенческой природы в региональном композиторском творчестве сложились две сферы – дальневосточного ориентализма и преломления восточнославянских народно-жанровых традиций.

В результате исследования отмечено освоение практически всех академических жанров, от песни и сюиты до оперы и симфонии, сопровождавшееся с середины XX века значительной эволюцией стиля. Выявлены двойственные стилевые основы умеренного (тяготеющего к русской музыкальной классике XIX века) и экспериментаторского (соотносимого с явлениями XX века) плана. Обозначены проблемы в области жанра и стиля академической музыки на Дальнем Востоке, обрисован ряд перспектив. Основу последних сформировало имеющееся наследие в области профессиональной музыки. Представлены пути дальнейшего ее развития и изучения.

Ключевые слова: музыкальный стиль, академические жанры, региональная культура, фольклор, фольклоризм, ориентализм, восточнославянские традиции, Дальний Восток России.

PROFESSIONAL MUSIC OF THE RUSSIAN FAR EAST IN THE SECOND HALF OF THE 20TH – BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES: TRENDS, PROBLEMS, PROSPECTS

Leskova Tatyana Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: leskova-1961@mail.ru

The relevance of the study of regional processes is determined by their importance in the development of the national musical culture of the 20th – early 21st centuries. The purpose of the article is to analyze the academic music of the Russian Far East in the aggregate of its constituent tendencies, problems and prospects. A complex of descriptive-analytical and diachronic methods made it possible to outline the cultural and historical prerequisites and factors for the further development of regional professional creativity. Among

them, functioning in the Far East since the end of the 19th century of European forms of musical culture is noted: concert performance, education, enlightenment, printing, etc. The comparative typological method of analyzing the all-Russian and regional processes made it possible to identify genre and ethno-style specificity of creativity. In particular, the folklore of the indigenous people and the settlers of the region stimulated the formation of the folklore direction (composer's folklorism), the imagery and musical style of which are determined by the folk Far Eastern, then, at the end of the 20th century, by all-Russian prototypes. Depending on their autochthonous or migrant nature, two spheres have developed in the regional composer's work, Far Eastern Orientalism and the refraction of East Slavic folk-genre traditions.

As a result of the study, the development of almost all academic genres, from song and suite to opera and symphony, was noted, which was accompanied from the middle of the 20th century's significant evolution in style. The dual stylistic foundations of the moderate (gravitating toward the Russian musical classics of the 19th century) and experimental (correlated with the phenomena of the 20th century) plan are revealed. Problems in the field of genre and style of academic music in the Far East and a number of perspectives are outlined. The basis of the latter was formed by the existing heritage in the field of professional music. The ways of its further development and study are presented.

Keywords: musical style, academic genres, regional culture, folklore, folklorism, orientalism, East Slavic traditions, Russian Far East.

На Дальнем Востоке еще в 1890-х годах, вместе с заселением края выходцами из центральных областей России, начали интенсивно утверждаться различные формы европейской музыкальной культуры. Они характеризовали деятельность Общественных, Военных, Морских, Приказчиных собраний. В различных городах края действовало множество просветительских кружков и обществ [1]. В силу отдаленности региона широкое распространение получили любительские формы исполнительства на концертных подмостках и в музыкальном театре [17]. Начали свое развитие гастрольно-концертная практика [11], музыкальное образование, имевшее в начале XX века частный [10], а с 1920-х годов профессиональный характер [9]. Данные процессы сопровождались развитием печати. В среде музыкального исполнительства появились первые композиторы-любители, для более широкой деятельности которых несколько позже, уже в советское время, продолжали формироваться предпосылки. Как отмечает В. А. Королева, интенсификация всех культурных процессов была вызвана социально-политическими потрясениями Гражданской войны, вызвавшими значительный поток мигрантов с «немалым числом представителей творческой интеллигенции самого высокого уровня». Это способствовало «небывалому всплеску художественной жизни в дальневосточных городах», привело к «трансформации всех сфер региональной культуры <...> вывело ее на качественно новый уровень функ-

ционирования, сопоставимый с ведущими культурными центрами страны довоенного времени» [5, с. 49, 50]. Эмигрантский поток уже к середине 1920-х годов стал ослабевать, тем не менее десятилетием позже все это стало основой деятельности первых дальневосточных композиторов.

С середины 1930-х годов творчество приехавших на Дальний Восток Дмитрия Дмитриевича Пекарского, Николая Николаевича Менцера (1910–1997), Владимира Александровича Румянцева (р. 1913), Семена Исааковича Томбака (1914–1981), а в 1940–1950-е годы – Филиппа Михайловича Садового, Петра Аркадьевича Мирского, Алексея Федоровича Яковлева и др. было связано с их работой в воинских хоровых и ансамблево-оркестровых коллективах, филармониях, музыкальных и драматических театрах, учреждениях образования. Ориентир на местную исполнительскую среду и коллективы, в которых они работали, с одной стороны, отсутствие специального образования у большинства композиторов¹ и недостаточность опыта творческой работы, с другой стороны, определили первенство жанра песни. Периферийной была роль хоровых сюит, кантат, оперетт / музыкальных комедий, музыки в театре, симфонических и камерных произведений. Преимущественно патриотическая, истори-

¹ Н. Менцер окончил три курса Московского музыкального техникума по классу скрипки, В. Румянцев, С. Томбак – дирижерско-хоровой факультет Ленинградской консерватории.

ко-революционная, современная лирико-бытовая тематика была обусловлена требованиями и запросами того времени.

В период Великой Отечественной войны и в послевоенные годы песенное творчество авторов-дальневосточников было столь же актуальным среди воинских ансамблей песни и пляски [18], молодежных хоров. С открытием образовательных учреждений, музыкально-театральных техникумов во Владивостоке (1933) и Хабаровске (1935) начинают функционировать учебные хоровые коллективы – «деятельные проводники хоровой культуры» [2, с. 12]. Нарастал объем созданной в хоровой и других жанровых сферах академической музыки. В 1930–1940-е годы возникли кантаты (Садовой Ф. «Русь» для хора а cappella; Пенто Н. «Приморье» для хора и симфонического оркестра), оперетты (Пекарский Д. «Ки-Сань», «Миллион Антониев»; Томбак С. «Счастливого берег»), симфонические произведения (Менцер Н. Увертюра «Юность», поэма «Горячее сердце»; Румянцев В. «Нанайская сюита»; Пенто Н. Концерт для фортепиано с оркестром) и др. В 1950-е годы также были написаны и исполнены оперетты (Томбак С., Садовой Ф. «Чайки над морем»; Белиц В. «Вас ждут друзья» и «Легенда о голубом камне»), симфонические произведения (Белиц В. Концерт для виолончели с оркестром; Менцер Н. «Эвенкийская рапсодия», сюита «Нивхские сюжеты»), романсы и фортепианные миниатюры П. Мирского и др. В целом творчество дальневосточных авторов 1950-х годов было преемственно более связано с тенденциями прежних десятилетий, замыкая их. Ввиду интенсивности развития в конце 1940-х годов был поставлен вопрос об образовании Дальневосточной композиторской организации, но объединение творческих сил региона состоялось лишь десятилетием позже.

С открытием в декабре 1960 года Дальневосточного отделения Союза композиторов России начался качественно иной этап. Его развитие определяли зачастую противоречиво сочетавшиеся социокультурные и творческие факторы. С одной стороны, наблюдался благоприятный для общего развития профессиональной музыки численный рост авторских сил. Сюда приехали композиторы Игорь Аркадьевич Бродский (Богданов; р. 1939), Эдуард Ошеревич Казачков (руководитель организации в 1978–1985 годах), Борис Дмитриевич Напреев (р. 1938), Александр Терен-

тьевич Гончаренко (р. 1938), Юрий Рабинович, Евгений Федорович Казановский, Владимир Николаевич Наумов, Владимир Яковлевич Пороцкий (р. 1944). В 1980-е годы появились профессиональные композиторы – уроженцы Дальнего Востока, выпускники Новосибирской консерватории Александр Вячеславович Новиков (1952–2009), Сергей Петрович Москаев (р. 1955). Ряд талантливых авторов-любителей: Геннадий Петрович Угрюмов, Евгений Николаевич Лыткин, Игорь Забегин и многие другие – также внесли существенный вклад в развитие региональной музыки. С другой стороны, неблагоприятной для развития композиторской организации была смена поколений в условиях постоянной миграции (о чем речь ниже), что не способствовало возникновению устойчивых линий преемственности и творческих традиций.

В этих условиях **тенденции творчества** определялись небольшим, что типично для Дальнего Востока, ядром профессионалов, когорту которых возглавил Юрий Яковлевич Владимиров (1925–1978) – руководитель региональной композиторской организации в период 1960–1970-х годов². Приехав в 1958 году на Дальний Восток, этот первый профессиональный композитор региона уже был автором трех симфоний, двух балетов, увертюры «Молодая гвардия», трех сонат для скрипки и фортепиано, ряда инструментальных пьес, романсов и песен, кантаты, музыки в театре и др. [16].

В 1960-е – первой половине 1980-х годов, при продолжающемся развитии песенно-хорового наследия, стал очевиден качественный сдвиг в области жанров и стиля. Прежде всего преобразования затронули хоровую и симфоническую сферы.

Первая из них примечательна появлением большого массива произведений для хора а cappella. Среди них «Шесть баллад о Ленине» Ю. Владимирова, «Вечерний ветер, тише вей...», «Дума о Родине» Б. Напреева, Три хора Г. Угрюмова, Пять хоровых миниатюр, «Кремлевские ели» В. Успенского, Четыре хора на стихи Перца Маркиша, Баллада для восьмиголосного хора «Граница», вокальный цикл для сопрано, баса и

² С 1941 года Ю. Владимиров занимался в классе композиции М. Штейнберга в Ленинградской, В. Белого – в Московской консерваториях, окончил в 1947 году Одесскую консерваторию по классам скрипки и композиции (последнее – у К. Данькевича).

камерного хора «Поют и плачут хрустали» (стихи А. Блока), «Пять пятистиший японских поэтов» Е. Казановского, миниатюра «Весна», кантата «Акварели» Э. Казачкова. Произведения отмечены усложнением интонационности, фактурно-гармонических приемов. С одной стороны, в этом проявилась общероссийская тенденция активного развития хоровой миниатюры и цикла, по наблюдению Ю. Пайсова, начатая еще в 1940-х годах [13]. С другой стороны, на дальневосточное творчество оказал влияние рост регионального хорового исполнительства, в том числе на базе открытых в это время средних специальных и высших музыкальных учебных заведений: музыкальных училищ Южно-Сахалинска (1959), Петропавловска-Камчатского (1960), Магадана (1960), Благовещенска (1960), Находки (1968), Дальневосточного педагогического института искусств (Владивосток, 1962), Хабаровского государственного института культуры (1968)³. Как следствие, интенсифицировалось развитие оратории, отмеченное в произведениях Ю. Владимирова («Первопроходцы» на стихи Е. Головкина), Э. Казачкова («Нет! Найн! Но пасаран!» на стихи русских, немецких, итальянских поэтов) симфонизацией в традициях Д. Шостаковича. Это свидетельствует о стремлении достигнуть в хоровом творчестве общероссийского уровня.

С 1960-х годов постепенно восполнялся пробел в развитии симфонических жанров. Произведения Ю. Владимирова, Б. Напреева, В. Пороцкого, Н. Менцера и др. свидетельствовали об освоении ими ведущих традиций отечественного симфонизма, также связанных с ассимиляцией стиля Д. Шостаковича. Четвертая симфония Ю. Владимирова с хоровым финалом-эпилогом, вокальная симфония «День поэзии» В. Пороцкого возникли так же, как и упомянутые выше жанры, на пике интереса композиторов к опыту регионального хорового исполнительства. В этих образцах программной вокально-хоровой симфонии, как и в российском симфонизме в целом, нашла выражение тенденция гибридизации жанров: произведения тяготели к поэмности, кантатности, отчасти логике организации вокально-симфонического цикла.

³ Взаимосвязанность творчества и образования отмечена Л. В. Гавриловой в музыкальной культуре Красноярска [3].

В творчестве 1960-х – первой половины 1980-х годов открытием для авторов разных поколений стал жанр квартета. К нему проявился интерес приверженцев камерного стиля и жанров: Ю. Рабиновича, А. Гончаренко, С. Сафонова, а также тех, кто регулярно обращался к крупным оркестровым циклам: Ю. Владимирова, Э. Казачкова, В. Пороцкого, Б. Напреева. Квартет позволил свободнее экспериментировать в плане стиля. Родственный камерному варианту симфонизма концепционной направленности в творчестве композиторов, не обращавшихся к симфонии, он выполнил и своего рода компенсаторную функцию.

Ряд жанров имел дополняющее значение, характеризую творчество отдельных композиторов. Ю. Владимиров, Н. Менцер, А. Новиков выступили создателями музыки в драматическом театре, Ю. Владимиров активно работал в жанре музыкальной комедии, Э. Казачков – детского спектакля-мюзикла, Н. Горлач – оперы [12]. Н. Менцер, В. Наумов обратились к миниатюре и сюите для оркестра русских народных инструментов (ОРНИ). В целом одной из ведущих тенденций стало *жанровое разнообразие* профессиональной музыки региона.

Стилевое развитие тех лет не было однородным, образуя две основные тенденции. Во-первых, хорошо апробированным (еще с 1930-х годов) в песне, оперетте, музыке для ОРНИ явился *умеренно-академический стиль*, близкий традициям русской музыки второй половины XIX века: классико-романтическим основам в форме, гармонии и других компонентах музыкально-выразительных средств. Во-вторых, вновь осваиваемым стилевым явлением в отдельных ярких образцах симфонической, кантатно-ораториальной, камерно-инструментальной дальневосточной музыки стал *экспериментальный стиль*. Он опирался на образцы стиля отечественной и зарубежной музыки первой половины XX века. Некоторые произведения 1960–1970-х годов, например, Симфония И. Бродского, «Дальневосточный концерт» для фортепиано с оркестром Ю. Владимирова, тяготели к полистилистике. О продуктивности второй тенденции говорит ее продолжение в 1980–2000-х годах в творчестве А. Новикова, С. Москаева, А. Гончаренко. Композиторы творчески осваивали не столь отдаленные по времени и современные им явления авангарда и поставангарда.

С первых лет работы, с 1930-х годов, и до наших дней композиторы стремились запечатлеть одну из репрезентативных черт культуры региона – этническую специфичность дальневосточного музыкального фольклора. Он, представленный народным творчеством автохтонов и переселенцев, на протяжении XIX–XXI веков являлся одним из приоритетных регионоведческих объектов фольклористических исследований. Интенсивно формировавшаяся во второй половине XX века краеведческая область в дальневосточном музыковедении [7, с. 38], экспедиционная деятельность самих авторов-дальневосточников способствовали росту их интереса к фольклору. Воплощение местных народных музыкальных традиций в системе европейских академических жанров сформировало оригинальное по стилистическому облику *фольклорное направление*. Характер прообразов позволяет отнести произведения либо к сфере *дальневосточного ориентализма* на основе фольклора коренных жителей Дальнего Востока, либо к сфере *восточнославянских народно-жанровых традиций* на основе фольклора переселенцев. Примером удачного совмещения обоих этностилевых оттенков выступает упомянутый выше «Дальневосточный концерт».

Возглавил фольклорное направление на Дальнем Востоке Н. Менцер, создавший на основе коренного фольклорного материала массу песен, обработок, Концерт для скрипки с оркестром, ряд симфоний, оркестровых сюит («Ульскую», «Танцевально-игровую»), поэм («Первый ревком Чукотки», «Он и она»), увертюру («Юность») и др. Один из жанровых подвидов оркестровой миниатюры – симфоническая картина («Каток», «Встреча солнца» Н. Менцера) – также отразил «тенденцию <...> внедрения национальной культуры, образов народного творчества, древних сюжетов, преданий» [20, с. 98], совместив утонченную технику пейзажной звукописи с выражением магической ауры обрядовых действий. В различных жанрах большой вклад в эту же сферу внес Б. Напреевым (Фортепианный квинтет на темы народов Приамурья), А. Новиковым (Два хора «Незнакомые женщины», «Эврон»). К восточнославянской, в основном русской, переселенческой традиции в обработках, песнях, хоровых миниатюрах обратился В. Румянцев, в симфониях (Третьей «Русской», Четвертой) и поэмах («Памяти Петра Комарова») – Ю. Владимиров и др.

Вне зависимости от этнической принадлежности в ориентальной и восточнославянской сферах фольклоризма отмечены идентичные общему развитию стилистические тенденции. Умеренно-академическую (в песнях на фольклорном материале, вокально-инструментальных обработках, отдельных произведениях для ОРНИ, музыкального театра) можно обозначить как сферу *фольклоризма*, экспериментаторскую (в симфонической, некоторых образцах хоровой музыки) – как сферу *неофольклоризма*. Названные стилистические тенденции выступили, с одной стороны, контекстом цитирования, с другой – свободного претворения композиторами элементов фольклора.

С середины 1980-х годов в творчестве А. Гончаренко, А. Новикова, С. Москаева существенно меняется жанрово-тематическая и стилистическая палитра творчества, согласованная с изменениями региональных социокультурных основ развития музыки. В частности, на Дальнем Востоке произошло сокращение деятельности любительских и повышение качества исполнительства профессиональных хоров (большая часть камерных). Те же черты характеризовали деятельность симфонических оркестров, ОРНИ, музыкальных театров. Стимулы композиторского творчества в виде государственного заказа принадлежали теперь советскому прошлому.

Соответственно этому сменились идейно-образные приоритеты профессиональной музыки: авторы стали свободны от обязательных прежде тем, что предопределило изменения в программных истоках произведений. Предпочтение было отдано лирико-философской сфере. Данную тенденцию демонстрируют уже в 1980-х годах романсы Н. Менцера, вокально-инструментальный цикл «Шесть сонетов Федерико Гарсия Лорки» В. Пороцкого, в 1980–1990-х годах – Месса, кантаты и театральная музыка А. Новикова, вокальный цикл «Звенья» на стихи В. Брюсова и фортепианный цикл «Субстанции» С. Москаева и др. Интересы в области фольклора сместились с региональных на общерусские прообразы.

Смена идейно-тематической парадигмы в середине 1980-х годов привела песню в разряд жанров второго плана. Не прослеживалось сколько-нибудь существенных результатов и в области дальневосточной оратории, музыкальной комедии. Так, конкурс на лучшее произведение в честь 70-летия Великой Октябрьской социали-

стической революции (1987), «к сожалению, не выявил таких новых значительных произведений, как ставшие классикой дальневосточной песни “Шуми, Амур” В. Румянцева, “Хабаровские огни” Ю. Владимировича, “Нанайская рыбацкая” Н. Менцера» [15, с. 327].

Место крупных жанров в творчестве этого периода принадлежало симфонии в ее концепционных (С. Москаев, В. Мошко), камерных, концертно-необарочных формах, родственных у А. Новикова типу *concerto grosso* («Послесловие», «Viva la Academia»). Значительная активность наблюдалась в сфере инструментального концерта (А. Гончаренко, С. Москаев), камерно-лирической оперы (А. Новиков, Н. Горлач). Область хоровой музыки значительно была развита А. Новиковым в его кантатах для хора *a cappella* (на народные тексты и «Игры солнца и росы»), в вокально-симфоническом цикле «Три песнопения из Екклесиаста». Крупные инструментальные циклы характеризуют творчество С. Москаева, среди которых «Российский диптих», симфонии № 1–3, написанные на Дальнем Востоке, «Лубочный концерт», «Поэма об Амурской земле» для ОРНИ.

Сложность определения стилового облика композиторского творчества середины 1980-х – 2000-х годов вытекает из той особенности, что «творчество дальневосточных композиторов многогранно и не определяет собой какое-то единое направление или школу» [14, с. 23]. Во-первых, это связано с креном в область стилового плюрализма, индивидуализацию стиля, что характеризует весь ход развития общероссийских процессов [4, с. 7]. Во-вторых, разнородность устремлений композиторов региона более явно проступала ввиду немногочисленности Дальневосточной организации.

В качестве стержневого, но также плюралистического явления можно выделить лишь группировку творческих устремлений вокруг экспериментального «прочтения» отечественных традиций в различных отмеченных выше жанрах. Если в 1960–1980-х годах инновационные черты носили дозированный, по определению Н. Соломоновой, характер, то в следующие десятилетия особенностью стала большая свобода их применения. Оперированием современными техниками письма, введением свободной атональности, серийности, сонорных эффектов примечательны

симфонии С. Москаева, алеаторными, оstinatно-полифоническими приемами – кантаты А. Новикова конца 1980-х – 2000-х годов.

Два последних десятилетия отмечены стиловой поляризацией авторских манер. С одной стороны, в 2000–2010-х годах творчество Петра Николаевича Ленских примечательно приверженностью авангардистским приемам письма в инструментальной миниатюре для разнообразных камерных составов с участием духовых инструментов [19]. С другой стороны, весьма возросло значение «простых» форм авторских высказываний, активно обращенных к широким слоям дальневосточной публики. К ним также относятся разнородные явления. Во-первых, отметим работу А. Новикова в стиле бардовской лирики (что типично в его театральной музыке), воплощения церковного знаменного канона («Три песнопения»), канта («Русскому канту»). Во-вторых, сюда же отнесем творчество композиторов-любителей 2010-х годов для вокально-хореографических коллективов этнической направленности, коренной и восточнославянской. Например, продуктивным является сотрудничество Дмитрия Валерьевича Кравченко с ансамблями Камчатки, что способствовало появлению ряда его фольклоризованных электронно-цифровых хореографических композиций на основе родовых напевов и танцевально-обрядовой традиции ительменов, коряков, чукчей. В-третьих, исполнительская деятельность балалаечника и композитора Артема Васильевича Быкова в квартете русских народных инструментов «Камчатка» явилась стимулом для создания миниатюр и обработок народных песен и танцев этого края для различных камерных составов и ОРНИ [8, с. 24]. В-четвертых, основу творчества Дмитрия Эриховича Голланда составляет музыка к спектаклям (более 100) [19]. Композитор в своих электронных композициях синтезирует комплекс средств популярно-эстрадной жанровости с европейской фольклорной основой, например к спектаклю Хабаровского краевого театра драмы «Широколобый». Композиторы Д. Кравченко и Д. Голланд активно используют возможности компьютерной работы со звуком: микширования, звукоподражаний, семплирования, эмбиента и др. В стиловой поляризации современности есть аналогия со «стилевым размежеванием» (Г. Григорьева) периода 1960–1980-х годов. Однако, как представляется, выражена она намного сильнее,

ввиду подчеркнутой контрастности – предельной стиливой «сложности» и многоликой «простоты» в произведениях авторов-дальневосточников.

В развитии профессиональной дальневосточной музыки всего обозреваемого времени – второй половины XX–XXI века – наблюдался комплекс **проблем** творческого и организационного порядка, выступающих во взаимосвязи. Так, уже в середине 1970-х годов исследователи высказывались о несбалансированности в жанровом составе творчества. Непродуктивность развития и возникновение перерывов сопровождали эволюцию симфонической, хоровой и музыки для ОРНИ.

В области композиторского фольклоризма 1960–1970-х годов стал очевидным поиск выхода на иной стиливой уровень, в частности, преодоления этнографизма (Н. Шахназарова) – упрощенного воплощения народных источников. Высказывания об «обновлении творческого потенциала» в целом [15, с. 328] обозначили проблемы стилистического развития не только этого, но и более позднего времени, конца 1980-х – 1990-х годов.

Творческие проблемы перекликались с социокультурными в развитии всего региона и самой дальневосточной композиторской организации. В частности, на фоне ее молодости существенным было влияние миграции композиторов, осязаемое и в других областях искусства на Дальнем Востоке [6, с. 160–161]. В музыкальной сфере отметим лишь некоторые факты. В довоенные годы Дальний Восток покинул Д. Пекарский, в послевоенные – М. Магиденко, В. Левашов, П. Мирский, А. Яковлев. В начале 1960-х годов выехали В. Румянцев, С. Тобмак по окончании своей трудовой деятельности в воинских коллективах Дальнего Востока. Э. Казачков – «лидер, так много сделавший для укрепления творческого потенциала композиторской организации, ее численности, роста» [15, с. 326] – в 1985 году выехал в Белоруссию. С отъездом Б. Напреева, В. Наумова, В. Пороцкого, Е. Казановского в конце 1970-х – 1980-е годы, А. Гончаренко и С. Москаева в начале 2000-х годов совпадали процессы смены поколений в Дальневосточной организации.

Прямо или косвенно проблема миграции могла быть связана с неудовлетворенностью композиторов состоянием профессионального искусства на Дальнем Востоке, ощущением оторванности от культурных центров, отсутствием образова-

тельного центра профессионального воспитания композиторов [6, с. 163]⁴. Некоторые авторы мыслили дальневосточный период как старт для будущей творческой работы вне пределов региона.

Большинство дальневосточных композиторов – это приезжие выпускники центральных консерваторий. Исключение составили коренные дальневосточники А. Новиков и С. Москаев. Наряду с А. Гончаренко, они в 1980–2000-х годах начали формировать потенциально значимые тенденции преемственности, выступив как педагоги-воспитатели местной композиторской молодежи. Ранее, в 1960-х годах, Ю. Владимиров вел занятия по композиции⁵. Однако, несмотря на эти положительные начинания, в целом развитие композиторской организации было отмечено перевесом молодых авторов и кризисом лидерства. Свидетельством последнего является руководство организацией в 1990–2010-х годах музыковедов Н. А. Соломоновой, Л. А. Михайленко [19].

Это обусловило проблему творческого плана. Музыка Дальнего Востока на всем протяжении ее развития находилась в процессе перманентного становления с краткосрочными фазами стабилизации и редкими высшими достижениями. Они состоялись благодаря влиятельным профессионалам, творчество которых временно генерализовало весь музыкально-творческий процесс региона. Среди таковых Н. Менцер и Ю. Владимиров в 1960–1970-е годы, А. Новиков в 1990–2000-е годы. Именно им принадлежат наиболее часто исполняемые, в том числе и в наше время, дальневосточные произведения.

Проблема недостаточно активного слушательского интереса к местному творчеству была связана с общим состоянием и трудностями воспитания эстетических запросов российской периферии в области академической музыки. Впро-

⁴ В отличие от тенденций Сибири, на Дальнем Востоке не было открыто кафедры композиции, как это произошло в музыкальных вузах Новосибирска, Красноярска [3]. На Дальнем Востоке возможности профессионального композиторского образования были ограничены.

⁵ Ю. Владимиров вел занятия по композиции у Евгения Николаевича Кравцова, одного из ведущих композиторов Сибири и Алтая 1970-х – начала 2010-х годов. А. Новиков занимался с Дмитрием Егоровым, С. Москаев – с Анжеликой Ивановной Вольф (ныне живет и работает в Москве) [19].

чем, процесс этот также имел волновой характер и свои кульминации. Их можно соотнести примерно с теми же 1960–1970-ми и 1990-ми – началом 2000-х годов – временем максимальной творческой активности Н. Менцера, Ю. Владимирова, А. Новикова и привлечения в регион со всей страны большого количества высококлассных музыкантов-исполнителей, дирижеров, педагогов, музыковедов, лекторов, стабилизации и расцвета регионального музыкального образования. Отсюда вытекает одна из первостепенных проблем в области массового музыкального воспитания – проблема просветительства, насущная и в наши дни.

Итак, в развитии профессиональной музыки на Дальнем Востоке прослежен путь от первичного вызревания форм европейского профессионализма (1930–1950-е годы) до достижений общероссийского уровня в творчестве, появившихся вместе с образованием Дальневосточной композиторской организации. Каждый из этапов развития отразил ориентацию дальневосточных композиторов на современные им достижения в области музыкального стиля. В период 1960 – первой половины 1980-х годов существенным было претворение в творчестве ориентиров, созданных советской музыкальной традицией Шостаковича, явлениями «новой фольклорной волны». Далее, в постсоветский период, особое значение обрела устремленность композиторов региона к новейшим достижениям музыкальной современности.

Все сказанное позволяет обозначить **перспективы** регионального развития. Среди перспектив *творческого* плана актуальность сохраняет тенденция плодотворного развития традиций прошлого. Разработка наследия может быть связана с *синтезом* освоенных на Дальнем Востоке значимых российских и в целом мировых трендов, а также широкого спектра академических форм и жанров. Более высокий стилиевой уровень желателен в фольклорном направлении 2010-х годов, творцами которого на Дальнем Востоке выступают преимущественно композиторы-любители, сочиняющие для «своих» исполнительских коллективов. (Напомним, что высокие достижения в области композиторского фольклоризма А. Новикова замыкаются 2000-ми годами). Здесь не теряют своей значимости и приобщение к профессионализму авторов-любителей, и более ак-

тивное вовлечение фольклора в круг интересов современных композиторов-профессионалов, и общее расширение, разнообразие приемов перентонирования фольклора. Для этих направлений музыкального творчества возможности связаны с созданием как рукописных, так и цифровых партитур, использованием средств электронной музыки.

Перспективы *социокультурного* плана наиболее многообразны. Во-первых, они определены целью более широкого культивирования дальневосточной музыки второй половины XX – начала XXI века в массовой аудитории, более частого ее исполнения. Основанием для этого является высокий профессионализм филармонических и других коллективов Дальнего Востока, лекторов-просветителей, в данный момент находящихся на уровне современных требований.

Во-вторых, изначально широкая «география» дальневосточного творчества с основными культурными центрами во Владивостоке и Хабаровске в первые десятилетия XXI века обрела ту особенность, что профессионализация творчества стала характерна не только для этих названных центров, но и для тех городов, которые в XX веке концентрировали в себе только любительское творчество самодельных композиторов. Так, на Камчатке отметим выдвижение фигур Е. И. Морозова, Д. В. Кравченко, на Сахалине – В. Н. Наумова, И. А. Алдакова и др.

В-третьих, перспективы развития, как и в середине XX века, лежат в области более активного функционирования (а по отношению к отдельным дальневосточным этносам – и формирования) национальной элиты в сфере музыкальной культуры, становления регионального центра воспитания композиторов.

Перспективы *исследования* дальневосточной профессиональной музыки весьма многообразны. Они связаны с дальнейшим накоплением и систематизацией фактологического материала, изучением литературы, архивов, прессы, поиском и анализом партитур. Музыковедческие задачи не ограничиваются только целостным анализом произведений, изучением образности и структуры. Они дополняются рядом контекстуальных задач, среди которых анализ общероссийских и региональных факторов дальнейшего развития профессиональной музыки Дальнего Востока.

Литература

1. Андриец Г. А. История культурной жизни городов юга Дальнего Востока России (вторая половина XIX – начало XX века). – Владивосток: Дальнаука, 2014. – 356 с.
2. Вольхин П. И. Развитие вокально-хорового искусства на Дальнем Востоке: Период до 1980 года: пособие по музыкальной литературе и хороведению для лицей искусств. – Хабаровск, 1992. – 68 с.
3. Гаврилова Л. В. Региональные особенности становления профессионального композиторского творчества и образования в Красноярске // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8, № 1. – С. 107–115. – DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10012.
4. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Советский композитор, 1989. – 208 с.
5. Королева В. А. Музыкальная культура Дальнего Востока России второй половины XIX века – 1922 года: поиски региональной идентичности // Обсерватория культуры. – 2015. – № 1. – С. 46–51.
6. Лескова Т. В. Дальневосточная композиторская организация в системе социомузыкальных факторов развития: середина 1980-х – 2010-е годы // Культурное наследие Сибири. – 2021. – № 2 (32). – С. 153–166.
7. Лескова Т. В. Музыкальная культура Дальнего Востока России: приоритетные аспекты исследования // Университетский научный журнал. – 2022. – № 71. – С. 29–42. – DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2022_71_29.
8. Лескова Т. В. Современный композиторский фольклоризм Камчатки в контексте региональных процессов на Дальнем Востоке // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: исполнительство и педагогика: сб. науч. трудов. – Кемерово, 2018. – Вып. 16. – С. 15–27.
9. Марчишина Т. В. История профессионального музыкального образования на юге Дальнего Востока России (1880–1970): монография. – Владивосток: Морской государственный университет, 2007. – 168 с.
10. Матвеева Л. А. Музыкальное образование на Дальнем Востоке в начале XX века // Культурный облик Хабаровска в XX веке: материалы городской науч.-практ. конф. – Хабаровск, 1999. – С. 98–100.
11. Монахова С. А. Дарившие радость: Гастрольно-концертная жизнь на рубеже XIX–XX веков // Россия и АТР. – 2000. – № 4. – С. 47–52.
12. Николай Семенович Горлач [Электронный ресурс] // Музыкальная культура Дальнего Востока. – URL: <https://rgpb.ru/news/detail/535> (дата обращения: 25.01.2023).
13. Паисов Ю. Н. Современная русская хоровая музыка (1945–1980): очерки истории и теории жанра. – М.: Советский композитор, 1991. – 280 с.
14. Соломонова Н. А. Дальневосточная композиторская организация за 35 лет: итоги и перспективы // Музыкальная культура Дальнего Востока и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: тезисы докладов регионал. науч.-практ. конф. – М.: Композитор, 1998. – С. 22–25.
15. Соломонова Н. А. Хабаровск // Музыка России. – М., 1991. – Вып. 9. – С. 326–328.
16. Соломонова Н. А. Юрий Владимиров // Композиторы Российской Федерации. – М., 1987. – Вып. 4. – С. 98–119.
17. Сырвачева С. С. Опера на хабаровской сцене в конце 1920-х годов // Культура и наука Дальнего Востока. – 2018. – № 2 (25). – С. 137–146.
18. Федотов В. А., Матвейчук В. П. Музыка во Владивостоке в годы Великой Отечественной войны // Культура, наука и образование народов Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: история, опыт, развитие. – Хабаровск, 1995. – Вып. 1. – С. 99–103.
19. Хабаровское региональное отделение Союза композиторов России [Электронный ресурс] // Союз композиторов России. – URL: https://unioncomposers.ru/composer/index/?ComposerSearch%5Bregional_office_id%5D=27 (дата обращения: 23.03.2023).
20. Ширяева О. Ф. Жанр музыкальной картины в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 1 (53). – С. 91–101.

References

1. Andriets G.A. *Istoriya kul'turnoy zhizni gorodov yuga Dal'nego Vostoka Rossii (vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka)* [The history of the cultural life of cities in the south of the Russian Far East (the second half of the 19th – early 20th century)]. Vladivostok, Dal'nauka Publ., 2014. 356 p. (In Russ.).
2. Volkhin P.I. *Razvitie vokal'no-khorovogo iskusstva na Dal'nem Vostoke: Period do 1980 goda: Posobie po muzykal'noy literature i khovovedeniyu dlya litseyia iskusstv* [The development of vocal and choral art in the Far East: The period until 1980. A manual on musical literature and choral studies for the Lyceum of Arts]. Khabarovsk, 1992. 68 p. (In Russ.).

3. Gavrilova L.V. Regional'nye osobennosti stanovleniya professional'nogo kompozitorskogo tvorchestva i obrazovaniya v Krasnoyarske [Regional features of the formation of professional composer creativity and education in Krasnoyarsk]. *Vestnik muzikal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2020, vol. 8, no. 1, pp. 107-115. (In Russ.), doi: 10.24411/2308-1031-2020-10012.
4. Grigoryeva G.V. *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Style problems of Russian Soviet music of the second half of the XX century]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1989. 208 p. (In Russ.).
5. Koroleva V.A. Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii vtoroy poloviny XIX veka – 1922 goda: poiski regional'noy identichnosti [Musical culture of the Russian Far East in the second half of the 19th century – 1922: the search for regional identity]. *Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*, 2015, no. 1, pp. 46-51. (In Russ.).
6. Leskova T.V. Dal'nevostochnaya kompozitorskaya organizatsiya v sisteme sotsiomuzikal'nykh faktorov razvitiya: seredina 1980-kh – 2010-e gody [Far Eastern composer organization in the system of socio-musical factors of development: mid-1980s – 2010s]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri [Cultural Heritage of Siberia]*, 2021, no. 2 (32), pp. 153-166. (In Russ.).
7. Leskova T.V. Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii: prioritetye aspekty issledovaniya [Musical culture of the Russian Far East: priority aspects of research]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal [Humanities and Science University Journal]*, 2022, no. 71, pp. 29-42. (In Russ.), doi: 10.25807/2225064_2022_71_29.
8. Leskova T.V. Sovremennyy kompozitsionnyy fol'klorizm Kamchatki v kontekste regional'nykh protsessov na Dal'nem Vostoke [Modern compositional folklorism of Kamchatka in the context of regional processes in the Far East]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: ispolnitel'stvo i pedagogika: sb. nauch. trudov [Art and art criticism: theory and experience: performance and pedagogy. Collection of scientific works]*. Kemerovo, 2018, iss. 16, pp. 15-27. (In Russ.).
9. Marchishina T.V. *Istoriya professional'nogo muzikal'nogo obrazovaniya na yuge Dal'nego Vostoka Rossii (1880–1970): monografiya [History of professional musical education in the south of the Russian Far East (1880–1970). Monograph]*. Vladivostok, Maritime State University Publ., 2007. 168 p. (In Russ.).
10. Matveeva L.A. Muzykal'noe obrazovanie na Dal'nem Vostoke v nachale XX veka [Musical education in the Far East at the beginning of the twentieth century]. *Kul'turnyy oblik Khabarovska v XX veke: materialy gorodskoy nauch.-prakt. konf. [Cultural image of Khabarovsk in the twentieth century. Materials of urban scientific and practical conf.]*. Khabarovsk, 1999, pp. 98-100. (In Russ.).
11. Monakhova S.A. Darivshie radost': Gastrol'no-kontsertnaya zhizn' na rubezhe XIX–XX vekov [Giving joy: Touring and concert life at the turn of the 19th–20th centuries]. *Rossiya i ATR [Russia and the Asia-Pacific Region]*, 2000, no. 4, pp. 47-52. (In Russ.).
12. Nikolay Semenovich Gorlach. *Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka [Musical culture of the Far East]*. (In Russ.). Available at: <https://pgpb.ru/news/detail/535> (accessed 25.01.2023).
13. Paisov Yu.N. *Sovremennaya russkaya khorovaya muzyka (1945–1980): ocherki istorii i teorii zhanra [Modern Russian choral music (1945–1980). Essays on the history and theory of the genre]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1991. 280 p. (In Russ.).
14. Solomonova N.A. Dal'nevostochnaya kompozitorskaya organizatsiya za 35 let: itogi i perspektivy [Far Eastern composer organization for 35 years: results and prospects]. *Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka i stran Aziatsko-Tikhoookeanskogo regiona: tezisy dokladov regional'n. nauch.-prakt. konf. [Musical culture of the Far East and the countries of the Asia-Pacific region. Abstracts of reports regional scientific-practical conf.]*. Moscow, Kompozitor Publ., 1998, pp. 22-25. (In Russ.).
15. Solomonova N.A. Khabarovsk [Khabarovsk]. *Muzyka Rossii [Music of Russia]*. Moscow, 1982, iss. 2, pp. 326-328. (In Russ.).
16. Solomonova N.A. Yuriy Vladimirov [Yuri Vladimirov]. *Kompozitory Rossiyskoy Federatsii [Composers of the Russian Federation]*. Moscow, 1987, iss. 4, pp. 98-119. (In Russ.).
17. Syrvacheva S.S. Opera na khabarovskoy stsene v kontse 1920-kh godov [Opera on the Khabarovsk stage in the late 1920s]. *Kul'tura i nauka Dal'nego Vostoka [Culture and Science of the Far East]*, 2018, no. 2 (25), pp. 137-146. (In Russ.).
18. Fedotov V.A., Matveychuk V.P. Muzyka vo Vladivostoke v gody Velikoy Otechestvennoy voyny [Music in Vladivostok during the Great Patriotic War]. *Kul'tura, nauka i obrazovanie narodov Dal'nego Vostoka Rossii i stran Aziatsko-Tikhoookeanskogo regiona: istoriya, opyt, razvitiye [Culture, science and education of the peoples of the Far East of Russia and the countries of the Asia-Pacific region: history, experience, development]*. Khabarovsk, 1995, no. 1, pp. 99-103. (In Russ.).

19. Khabarovskoe regional'noe otделение Soyuz kompozitorov Rossii [Khabarovsk regional branch of the Union of Composers of Russia]. *Soyuz kompozitorov Rossii [Union of Composers of Russia]*. (In Russ.). Available at: https://unioncomposers.ru/composer/index/?ComposerSearch%5Bregional_office_id%5D=27 (accessed 23.03.2023).
20. Shiryaeva O.F. Zhanr muzykal'noy kartiny v tvorchestve kompozitorov Sibiri i Dal'nego Vostoka [Genre of the musical picture in the work of composers of Siberia and the Far East]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Bulletin of Culture and Arts]*, 2018, no. 1 (53), pp. 91-101. (In Russ.).

УДК 78

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-96-102

ОСОБЕННОСТИ ДЕТСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛОВ В ЧЕТЫРЕ РУКИ НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКОВ А. АРЕНСКОГО И Л. ДЕСЯТНИКОВА

Чжан Чао, преподаватель, Даляньский колледж искусств (г. Далянь, провинция Лаонин, КНР).
E-mail: cyedu20@outlook.com

Данная статья посвящена рассмотрению фортепианных произведений в четыре руки для детей. Актуальность публикации заключается в том, что циклы детской ансамблевой музыки изучаются редко. Целью работы является актуализация подобных сочинений в педагогическом репертуаре. Объектами анализа и сравнения с точки зрения технических возможностей, образности и формы стали два цикла: Шесть детских пьес в четыре руки (ок. 1894) русского композитора рубежа XIX–XX веков Антона Аренского и «Альбом для Айлики» для фортепиано в четыре руки (1982) современного российского композитора Леонида Десятникова. В заключение мы приходим к выводу, что каждый из этих циклов, написанных с разницей почти в сто лет, по-своему продолжает традиции детского альбома, идущие от Роберта Шумана и Петра Ильича Чайковского, и предлагает актуальные технические и творческие задачи для исполнителей разных возрастов. В рассматриваемых циклах яркие образные пьесы выстроены по принципу контраста, обе партии не ограничиваются рамками схемы «мелодия + аккомпанемент». Сборник пьес Аренского по сложности и техническому уровню уступает сборнику Десятникова, но и тот и другой обладают прекрасным материалом для развития пианистических навыков.

Ключевые слова: детская музыка, Аренский, Десятников, ансамблевое музицирование, детский альбом, педагогический репертуар.

SPECIFIC FEATURES OF THE CHILDREN'S PIANO FOUR HANDS CYCLES ON THE EXAMPLE OF CYCLES BY A. ARENSKY AND L. DESYATNIKOV

Zhang Chao, Sr Instructor, Dalian Art College (Dalian, Liaoning, PRC). E-mail: cyedu20@outlook.com

The article considers piano four hands music for children. Its relevance lies in the fact that such cycles are quite rarely performed and they are rarely observed in academic papers too. The aim of this article is to bring ensemble children's music to notice and increase its presence in a pedagogical piano repertoire. Two cycles, namely *6 children's four hands plays* (1894) by Russian 19th – 20th century composer Anton Arensky and *Album for Ailika* for piano four hands (1982) by contemporary Russian composer Leonid Desyatnikov, are being objects of analysis in the context of forms, piano technique and imagery sphere. We observe them separately piece by piece and put into comparison in the end. As a result of our research we conclude that each of the cycles written 100 years apart continues the tradition of a children's album stemming from Schumann and Tchaikovsky in its own way. These cycles provide with important and useful technical and creative challenges,

also they foster development of young pianists' imagination. Both cycles possess impressive pieces organized by the contrast principle and what is highly important, parts of first and second piano go beyond just the 'melody and accompaniment' models. This is why these two children's albums four hands could be offered to pianists of different ages (we also added some our recommendations in the main text of the article). In addition, we should note, that Anton Arensky's cycle is less difficult than Leonid Desyatnikov's one, but the former and the latter are equally being effective for developing pianistic skills.

Keywords: children's music, Arensky, Desyatnikov, ensemble music making, children's cycle, pedagogical piano repertoire.

К настоящему времени сформировался круг избранных детских фортепианных циклов, которые пользуются популярностью у педагогов: в программе детских музыкальных школ чаще всего можно встретить «Альбом для юношества» Шумана и «Детский альбом» Чайковского – и не случайно! Вот как пишет о цикле Чайковского Асафьев: «Сколько вложено жизнеощущений в сказы, и в живые явления, и в мечты, и в картинки музыки 24 лаконичных пьес, одна другой занимательнее и образнее!» [2, с. 104]. Также востребованы некоторые пьесы из «Бирюлек» Майкапара, но другие циклы пребывают в их тени, то же можно сказать и о фортепианной ансамблевой музыке.

Музичирование в четыре руки – давняя и естественная практика, в которой более опытный исполнитель или педагог поддерживает ребенка в музыкальных занятиях, тем самым давая ему возможность исполнять музыку, которую он сам пока не может сыграть. Актуальность статьи заключается в том, что существующие на данный момент исследования не так часто посвящены циклам детской фортепианной музыки в четыре руки. Целью данной работы стало стремление расширить педагогический фортепианный репертуар конкретными образцами четырехручной детской музыки, а именно двумя сборниками конца XIX и конца XX веков. Задачами, которые помогли выявить особенности этих циклов, стали анализ и сравнение двух сборников с точки зрения доступности материала, формы, яркой образности и технических особенностей. Одним из важных критериев для выбора именно этих циклов стало то, что по времени написания они относятся к разным вехам развития русского музыкального искусства.

Обратимся к более раннему сборнику. Русский композитор Антон Аренский с 1882 по 1895 год преподавал в Московской консерватории: сначала гармонию и контрапункт, а позднее инструментовку, свободное сочинение. «Аренский

пользовался также широким и заслуженным признанием публики как дирижер и пианист» [8, с. 3]. Среди его сочинений немало фортепианной музыки, и в его композиторской практике можно найти несколько произведений, которые связаны с детским репертуаром. 6 детских песен для голоса с фортепиано мы можем назвать музыкой про детей, а 6 детских пьес для фортепиано в четыре руки и «Детская сюита» для двух фортепиано в четыре руки, представляющая собой семь разножанровых пьес-канонов со вступлением в разные интервалы (и один канон в увеличении), – это музыка для детей. То есть доступная для исполнения детьми, несложная, но яркая и запоминающаяся. Здесь мы имеем в виду два критерия, определяющие эти два термина: «соответствие исполнительским возможностям ребенка и учет особенностей его восприятия» [5, с. 138].

Шесть детских пьес в четыре руки продолжают традиции детской фортепианной музыки, идущей от Шумана и Чайковского. Конечно же, для конца XIX – начала XX века это не единственный подобный пример. Для четырех рук пишет Бизе «Детские игры», Форе «Долли-сюиту», несколько раньше них – Равель «Сказки матушки-гусыни». Правда, по сложности последние, скорее, предназначены для исполнения уже опытными учащимися.

Аренский идет вслед за Чайковским, давая юным исполнителям наслаждаться яркими образами и прекрасными мелодиями (в отличие от другой детской музыки рубежа веков, например, у Ребикова). Композитор не перегружает пьесы сложными гармониями и не делает их полем для новаторства.

С точки зрения образной сферы, жанров, программных заголовков, Аренский также находится в русле романтического детского альбома XIX века. В его сборнике есть темы природы («Кукушка»), сцены из жизни детей («Сказка», «Слезы», «Колыбельная песня»), танцевальная

пьеса («Вальс»). Русская народная мелодика особенно ярко чувствуется в «Сказке», а также в последней пьесе-фуге, которая написана на русскую народную тему «Журавель».

Первая пьеса, «Сказка» (соль минор – соль мажор), написана в простой трехчастной форме, в средней части которой появляется новая, фанфарная си-бемоль-мажорная тема в аккордовом изложении, напоминающем мощное звучание симфонического оркестра. После краткого развивающего построения следует проведение основной темы во второй партии на доминантовом органном пункте соль мажора, в котором написана третья часть. По характеру музыки эта пьеса служит своего рода вступлением ко всему циклу: первая часть (*andantino*) представляет собой неторопливый рассказ, который прерывается бойкой темой средней части (*piu mosso*), а в третьей части (*allegro moderato*) вариант первой темы представит в одноименном мажоре, утверждая радостное предчувствие будущей музыкальной игры. Аккорды, гаммообразные пассажи, как бы растянутая трель в доминантовом предыкте второй части (чередования пары нот шестнадцатыми в верхнем регистре) составляют основную, но не чрезмерную сложность первой партии. Вторая партия достаточно простая: в основном одноголосие в каждой руке с вкраплениями интервалов не шире сексты и квартсектаккордов. Одна из трудностей этой партии – штрихи и педаль, которая берется очень редко и иногда лишь на одну долю. Обе партии могут исполняться учащимися, начиная с третьего класса. Быстрые пассажи и мелкие ноты делают первую партию чуть сложнее второй.

«Кукушка» – вторая пьеса цикла – написана в ре мажоре в простой двухчастной форме с невыписанными повторами частей. Есть отклонения в тональность минорной доминанты (ля минор), параллельного минора (си минор). Одна из самых несложных пьес этого цикла: образная, легкая для восприятия и исполнения. Но учащийся все равно может столкнуться здесь с определенными техническими трудностями: нужно уметь выдерживать и просчитывать восьмые паузы, заливованные ноты, синкопы, во второй части поработать над исполнением легато по две ноты. Особенно в первой партии (см. Приложение, рис. 1). Необходимо разобраться с ритмом, со вступлением на вторую долю. Узнаваемая интонация «ку-ку» в виде боль-

шой терции может стать очень выразительным исполнительским элементом, подойдет для исполнения двумя детьми примерно со второго класса.

Следующая пьеса, «Слезы», написана во фригийском ладу с тоникой ля в сложной трехчастной форме. Благодаря ладу, характерным интонациям и монотематизму всех частей, близости к строфической форме сильна связь с русской народной песенностью. Использование крайних регистров придает звучанию колокольность и масштабность трагедии, в результате которой проливаются слезы. Но внезапное окончание на мажорной тонике, как у Баха, говорит нам о том, что все же на лице проступает улыбка. Это одна из самых простых пьес цикла по фактуре и музыкальному языку; также за счет повторности и первая, и вторая партии могут быть доступны для исполнения начинающими музыкантами. Единственной значительной трудностью является размер 5/4, который выдерживается на протяжении всей пьесы. Он также отсылает нас к народной музыке. В освоении размера поможет разбивание пятидольного такта на два: по две и три четверти.

Фа-мажорный «Вальс» представляет собой типичную жанровую пьесу с довольно затейливой структурой: форма сложная трехчастная, с некоторыми особенностями. Первая часть написана в простой трехчастной форме (с выписанным повторением): два периода повторной структуры, затем два идентичных периода из трех предложений, где первые два – это новая тема, а третье предложение – основная тема, как бы оборванная на полуслове. Вторая часть – трио. В ней основная тема в первый раз проходит во второй партии, в отличие от всей остальной пьесы. Вторая часть написана в простой трехчастной форме (или двухчастной с выписанным повтором): период (первая тема) плюс два идентичных периода из трех предложений, в первых двух звучит вторая тема, а третье предложение – основная тема, как бы уже сказанная до конца по сравнению с первой частью всей пьесы. Третья часть – точная реприза первой с оборванным на полуслове предложением основной темы. Эту пьесу могут играть два ребенка, сложность составляет длительность пьесы (хоть и с повторами, но в них все равно можно запутаться), и для второй партии в крайних частях есть некоторые трудности: нужно не выделять четверть на третью долю, не «садиться» после воздушных восьмушек и не снимать как восьмушку с паузой.

Предпоследняя пьеса цикла, «Колыбельная» в до мажоре, представляет собой мягкий отход ко сну. На сам характер колыбельной работает, конечно же, качающаяся фактура второй партии: органный пункт на тонике и доминанте. И в самой мелодии в партии первого фортепиано скачки вниз на кварту/квинту воспринимаются как покачивания. Хроматизмы (гармоническое переченье) добавляют «грязи» и легкой авангардности звучанию. Пьеса написана в простой трехчастной форме, и вторая часть построена на видоизмененной главной теме на доминанте. В репризе тема звучит на октаву выше, а во второй партии бие-ние времени становится быстрее – четверти превращаются в восьмушки. Вновь несложная пьеса, вторую партию может исполнять первоклассник-второклассник.

Завершает цикл fuga на русскую тему, которая представлена двумя тактами. В экспозиции тема проходит во второй партии в нижнем голосе, затем в ответе сразу в двух голосах с октавным удвоением. Потом тема звучит в партии первого фортепиано в нижнем голосе и так же с ответом в двух голосах с октавным удвоением. В развивающем разделе тема в обращении. В репризе тема звучит последовательно во всех голосах, обрастая фактурой. Эта пьеса полезна для первого знакомства с жанром фуги, с тем, как тема появляется в разных голосах и что с ней может произойти (обращение). Именно в этой пьесе, в отличие от остальных, важна не образная составляющая, не программность, а сама музыкальная суть и сюжет, который рождается из этой формы. Над акцентами на слабые доли нужно поработать в обеих партиях; первая сложнее за счет аккордов, а вторая легче: часто идет движение в октаву, но необходимо точно считать восьмушки и восьмые паузы.

Второй рассматриваемый нами сборник написан в конце XX века. Его автор – один из самых исполняемых российских композиторов, создатель музыки ко многим фильмам. Интересно, что в процессе своего творчества он несколько позднее касался «Детского альбома» Чайковского в театральной постановке Александра Петрова в «Зазеркалье»: «Оркестровое переложение фортепианного цикла режиссер-постановщик доверил Леониду Десятникову» [6, с. 787].

«Альбом для Айлики» – это сюита пьес для фортепиано в четыре руки, которую Леонид Десятников посвятил маленькой Лике Кремер, до-

чери скрипача Гидона Кремера. На момент написания цикла девочке было 5 лет, и это музыка на вырост, с прицелом на возможное исполнение ребенком и его взросление с этим альбомом. В описании альбома написано: «Первую партию с легкостью может сыграть ребенок, получивший начальное фортепианное образование, а вторая предназначена для профессионала – учителя или старшего коллеги» [4, с. 2]. Мы согласны с этим в отношении не всех пьес.

Первая пьеса цикла – «Тоска по родине». Она написана в фа миноре в сложной трехчастной форме с невыписанными повторами, в первой части которой пунктирная тема во второй партии звучит как тема из советского фильма. Вторая часть (ля-бемоль минор – ля минор) насыщена хроматизмами и интонациями клезмерской музыки, новая тема звучит теперь в первой партии. В репризе возвращается основная тональность и тема звучит в октавном утроении. В крайних частях между двумя периодами после тонике на третью долю возникает доминанта, и с нее же начинается в затакте новый период. Нет четкого ощущения тонике и остановки – это работает на образ произведения: потерянности, неустойчивости, нахождения между двумя странами мысленно и физически.

Первую партию может исполнять как взрослый (педагог), так и учащийся младших-средних классов. Вторая партия ведет тему в октаву и, если разобраться с ритмом (пунктир, ритмические группы с шестнадцатыми), а также с украшениями во второй части, эту партию можно предложить менее опытному исполнителю, возможно, уже даже в конце второго-третьего класса, все зависит от размера рук юного музыканта, легко ли и удобно ему брать октавы.

Вторая пьеса цикла – «Ария с колоколом» в ля миноре. Первое, что бросается в глаза, это обозначение *una corda*. Возможно, именно здесь ребенок столкнется с этим определением впервые, ведь обычно в детской музыке не встретишь такую педаль, только во «взрослых» произведениях. «Большое колористическое значение имеет левая педаль. Объясняя ученику ее значение, надо подчеркнуть, что она применяется в качестве красочного средства» [1, с. 137–138].

Еще здесь необычно расположение рук: вторая партия как бы залезает на первую, и исполнителям надо договориться локтями. Тональный

план условный: от ля минора к фа-диез минору, условность в том, что очень много призвуков, хроматических звуков, что работает на то самое ощущение колокольности. Также на этот образ работают аккорды на педали.

Во вступлении мы видим в басу движение вниз, которое становится определяющим для всей пьесы. Простая трехчастная форма с невыписанным повтором первой и второй частей, третья часть условно самостоятельна, так как ее можно рассматривать и в качестве дополнения, она не является репризой. Пьеса выглядит сложной, но и эффектной, авангардной и, пожалуй, не будет по-настоящему трудна для исполнителей обеих партий. Во второй много повторов, остигатности, а в первой партии одна мелодия на две руки – правда, сложные мелкие ноты, надо хорошо все посчитать. Пьеса похожа на импровизацию, на свободное музицирование, и это состояние исполнителю нужно поймать и создать. Скорее, первую партию лучше исполнять педагогу либо ученику старших классов, а со второй партией вполне может справиться второклассник.

Предпоследняя пьеса цикла – «Детское диско» в ля миноре. Тоже напоминает музыку из отечественных фильмов, 1980–90-х годов. Простая трехчастная форма со вступлением и заключением, где вступление мелодически и ритмически связано с основной темой, а заключение становится отвлеченным итогом, удаляющимся танцем. Пьеса очень яркая, драйвовая, но и сложная с точки зрения ритма, акцентов на слабых долях, как в первой, так и во второй партиях. Пожалуй, это самая сложная пьеса всего цикла, ее могут исполнить педагог и учащийся старших классов (средних классов) или два опытных учащихся.

«Средневековый танец» завершает сюиту Десятникова. Сам танец угадать сложно, это своего рода старая музыка до старой музыки: размеры $4/2$, $11/4$, $5/2$, параллельные кварты, модальность. Форма тяготеет к строфической, здесь одна тема как будто бы вдалбливается в слух (только в первом разделе присутствует вторая контрастная тема и затем проходит с основной в контрапункте) и приобретает мощь в последних проведениях (за счет октавных удвоений). Основная тема без полутонов, пентатоника с условной тоникой в ре. Вторая партия как будто пытается помешать устойчивости и стабильности мелодии

первой партии, которая разбита по звукам между двумя руками. В средней части тема проходит у второй партии с небольшими изменениями и в третьей части с заикленным повтором темы во второй партии звучат параллельные октавы и кварты (если в каждой руке отдельно, а вместе и септимы, и квинты через октаву), возникают полутона, которых нет в первой партии. Первая партия достаточно простая, ее может сыграть и способный второклассник, при условии, что он сможет ориентироваться в смене размеров. Вторая партия сложнее, здесь октавы, авторский способ обращения с педалью (короткие резкие удары ногой, см. Приложение, рис. 2) и украшения перед басовыми нотами.

Подводя итоги рассмотрения двух сборников, необходимо указать на некоторые сходства между ними, учитывая, что по музыкальному языку и времени написания их отделяют почти сто лет. К своему циклу Десятников подходит как композитор-постмодернист, собирая отсылки на музыку разных эпох: от модальности до современной популярной музыки и расплывчатого авангарда. Но, с точки зрения образов и сюжетов, он, как и Аренский, остается в русле традиции: в «Альбоме для Айлики» есть жанровые пьесы («Средневековый танец», «Детское диско»), сцена из жизни ребенка, его душевные переживания («Тоска по родине»), и, вероятно, акт игры или мечтаний девочки Айлики, которая росла в музыкальной семье, отражен в «Арии с колоколом». Формы большинства пьес обоих циклов простые двухчастные или простые трехчастные с ясной структурой, это способствует ориентации в материале и работает на правильное ощущение музыкального времени. Еще одна общая черта – здесь нет от начала и до конца подчиненного отношения второй партии первой, ни в одном из циклов они не трактуются только как основная мелодия + аккомпанемент. Иногда тема проникает во вторую партию или происходят какие-то переплетения и переключки, это поднимает значимость музыкального материала для самого ученика (исполняющего вторую партию) и способствует ощущению общего дела, ансамбля.

Шесть детских пьес Аренского доступнее по исполнению сюиты Десятникова, но они также насыщены техническими трудностями, которые способствуют повышению исполнительского мастерства, а последняя пьеса еще и становится

прекрасным примером для первого знакомства с полифонией. Новое могут подчеркнуть для себя учащиеся в области педализации. Непривычные обозначения встречаются в двух пьесах цикла Десятникова: *una corda* в «Арии с колоколом» и крестиком отмеченные басовые ноты – удары ногой по правой педали в «Средневековом танце». Это в том числе может расширить представление учащихся о звуковых возможностях инструмента и заинтересовать исполнением современной музыки.

Оба цикла построены по принципу контраста, обладают яркими и запоминающимися те-

мами и позволяют усвоить и отработать важные пианистические навыки. Что еще очень важно, они представляют собой высокие художественные образцы, которые могут воспитать вкус юного исполнителя и пробудить его фантазию и музыкальное чутье: «Все мы знаем, что развитие богатства и разнообразия пианистических приемов, их точности и тонкости, необходимых пианисту-художнику для передачи всего разнообразия реально существующей, неизмеримо богатой фортепианной литературы, достижимо только посредством изучения именно самой этой литературы, то есть живой, конкретной музыки» [7, с. 19].

Литература

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
2. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Избранные труды: в 5 т. – М.: Академия наук СССР, 1955. – Т. 4. – С. 97–109.
3. Аренский А. И. Шесть детских пьес, оп. 34 [Электронный ресурс]. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/62900/62833.pdf (дата обращения: 05.12.2022).
4. Десятников Л. А. Альбом для Айлики [Электронный ресурс] // Отзвуки театра. Пьесы для фортепиано. – СПб.: Композитор, 2003. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/123000/122902.pdf (дата обращения: 05.12.2022).
5. Ермаков А. А. О трактовке понятия «детская музыка» в российском музыкознании // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2017. – № 4. – С. 136–142.
6. Копрова С. С. «Детский альбом» в театре «Зазеркалье» – художественный эксперимент режиссера А. В. Петрова (1989 год) [Электронный ресурс] // Манускрипт. – 2021. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskiy-albom-v-teatre-zazerkalie-hudozhestvennyy-eksperiment-rezhissyora-a-v-petrova-1989-god> (дата обращения: 24.12.2022).
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога – М.: Классика – XXI, 1999. – 232 с.
8. Цыпин Г. М. А. С. Аренский. – М.: Музыка, 1966. – 180 с.

References

1. Alekseev A.D. *Metodika obucheniya igre na fortepiano: uchebnoye posobie [The methodology for teaching piano. Textbook the manual]*. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 288 p. (In Russ.).
2. Asafyev B.V. *Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian music for children and about them]. Izbrannyye trudy: v 5 t. [Selected works in 5 volumes]*. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1955, vol. 4, pp. 97–109. (In Russ.).
3. Arenskiy A.I. *Shest' detskikh p'yes, op. 34 [Six children's pieces, op. 34]*. (In Russ.). Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/62900/62833.pdf (accessed 05.12.2022).
4. Desyatnikov L.A. *Al'bom dlya Ayliki [Album for Ailika]. Otvuki teatra. P'esy dlya fortepiano [Theatre reminiscence. Piano pieces]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2003. (In Russ.). Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/123000/122902.pdf (accessed 05.12.2022).
5. Ermakov A.A. O traktovke ponyatiya “detskaya muzyka” v rossiyskom muzykoznanii [About interpretation of the term ‘children’s music’ in Russian musicology]. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship [Problematics of music studies / Music Scholarship]*, 2017, no. 4, pp. 136–142. (In Russ.).
6. Koprova S.S. “Detskiy al'bom” v teatre “Zazerkal'ye” – khudozhestvennyy eksperiment rezhissëra A.V. Petrova (1989 god) [Children’s Album at the Zazerkalie Theater – an artistic experiment of a director A.V. Petrov]. *Manuskript [Manuscript]*, 2021, no. 4. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskiy-albom-v-teatre-zazerkalie-hudozhestvennyy-eksperiment-rezhissyora-a-v-petrova-1989-god> (accessed 24.12.2022).
7. Neygauz G.G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: zapiski pedagoga [About art of playing the piano: teacher's notes]*. Moscow, Klassika – XXI Publ., 1999. 232 p. (In Russ.).
8. Tsy-pin G.M. *A.S. Arenskiy [A.S. Arensky]*. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 180 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Паузы и заливованные ноты [3, с. 9]

Средневековый танец 4 Medieval Dance

Ben ritmato

* Короткие резкие удары ногой по правой педали.
Abrupt harsh beats of the foot onto the forte pedal.

Рисунок 2. Авторский способ обращения с педалью [4, с. 61]

УДК 78.072.2, 78.071.1, 78.08

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-103-113

БУРЯТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА В ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ И ШКОЛАХ ИСКУССТВ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ КУРСА

Новикова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального образования и просвещения, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Халматова Анна Александровна, студентка IV курса теоретико-композиторского факультета, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: halmatova_anna@mail.ru

В статье обосновываются структура и содержание авторского курса бурятской музыкальной литературы для ДМШ и ДШИ Бурятии, основывающегося главным образом на научно-методических разработках и исследованиях О. И. Кунницына. Описаны входящие в курс тематические блоки, выделенные в соответствии с современными представлениями об этапах развития бурятской композиторской музыки: период организации музыкально-культурных процессов в республике русскими музыкантами; работа первых бурятских композиторов-классиков Д. Аюшеева, Б. Ямпилова, Ж. Батуева, Г. Дадуева; творчество авторов среднего поколения – С. Манжигеева, Б. Цырендашиева, Г.-Д. Дашипылова, А. Андреева, Ю. Ирдынеева, В. Усовича, Г. Батуевой; деятельность младшего поколения композиторов – А. Прибылова, Е. Олерской, Л. Санжиевой, Д. Шагдарон, П. Дамиранова, Б. Дондокова.

Каждый из тематических блоков знакомит с ключевыми фигурами авторов и музыкальных деятелей республики, а также с их важнейшими произведениями, иллюстрирующими становление основных жанровых сфер бурятской профессиональной композиторской культуры: музыкально-театральной, симфонической, камерно-инструментальной, кантатно-ораториальной и вокально-хоровой. Уроки обзорного типа и занятия по изучению отдельных произведений объединены общей идеей показа хронологии развития музыкальных стилей, форм и жанров; способов воплощения бурятскими композиторами национального начала в музыке; преемственных связей русской и бурятской культур, проявляющихся в использовании основных жанров и форм, приемов развития музыкального материала и выстраивания драматургии сочинений, сформировавшихся в рамках отечественной композиторской школы.

Ключевые слова: методика преподавания музыкальной литературы, бурятская музыкальная литература, бурятские композиторы, музыкальная культура Бурятии.

BURYAT MUSICAL LITERATURE IN CHILDREN'S MUSIC SCHOOLS AND ART SCHOOLS: CONCEPTUAL BASIS FOR THE COURSE

Novikova Olga Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Education and Enlightenment, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Khalmatova Anna Aleksandrovna, 4th Year Student of the Faculty of Theory and Composition, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: halmatova_anna@mail.ru

The article substantiates the structure and content of the author's course of Buryat musical literature for children's music schools and children's art schools of Buryatia, based mainly on the scientific and methodological developments and research of O.I. Kunitsyn. The thematic blocks included in the course are described and

highlighted in accordance with modern ideas about the stages of development of Buryat composers' music: period of organization of musical and cultural processes in the Republic by Russian musicians; work of the first Buryat classical composers: D. Ayusheev, B. Yampilov, J. Batuev, G. Daduev; creativity of the authors of the middle generation: S. Manzhigeev, B. Tsyrendashiev, G.-D. Dashipylov, A. Andreev, Y. Irdineev, V. Usovich, G. Batueva; activity of the younger generation of composers: A. Pribylov, E. Olerskaya, L. Sanzhieva, D. Shagdarov, P. Damiranov, B. Dondokov.

Each of the thematic blocks introduces the key figures of the authors and musical personality of the Republic, as well as their most important works, illustrating the formation of the main genre spheres of Buryat professional composer culture: musical-theatrical, symphonic, chamber-instrumental, cantata-oratorio and vocal-choral. Review-type lessons and classes on the study of individual works are united by the general idea of showing the chronology of musical styles, forms and genres development; how the Buryat composers embody the national principle in music; the continuity of the Russian and Buryat cultures, manifested in the use of basic genres and forms, methods of developing musical material and the construction of the dramaturgy of compositions formed in the Russian school of composition.

Keywords: methods of teaching musical literature, Buryat musical literature, Buryat composers, musical culture of Buryatia.

Современное композиторское творчество Бурятии представлено большим количеством жанров академической традиции, яркими произведениями в оперном, балетном, симфоническом жанрах. Изучение этого пласта бурятской музыкальной культуры является обязательной частью подготовки национальных кадров в области музыкального искусства и просвещенных слушателей. Произведения бурятских композиторов включаются в программу ДМШ и ДШИ Бурятии в виде специального курса бурятской музыкальной литературы (далее – БМЛ), читающегося в настоящее время в течение 35 часов (1 час в неделю) на последнем или предпоследнем году обучения юных музыкантов всех специальностей.

Повсеместно в основу БМЛ положен курс выдающегося музыковеда Бурятии Олега Иосифовича Куницына (1934–2022) в трех выпусках [3; 4; 5]. Адресатами издания, как указано в аннотациях, являются не только ссузы и вузы, но и учреждения начальной ступени музыкального образования. В этом источнике обобщены сведения о развитии композиторской культуры Бурятии во всем многообразии жанров композиторского творчества, приведена информация практически обо всех работавших в республике композиторах, очерчены этапы становления музыкальной культуры европейского типа в данном регионе.

Рассказ о произведениях проиллюстрирован нотными примерами, приводятся свидетельства

очевидцев и участников событий, материалы мемуаров и критических статей, что делает изложение живым и достоверным. Важно, что разбор музыки в этих изданиях сопровождается оценочными суждениями музыковеда о месте того или иного сочинения в истории бурятской музыки: он рассматривает произведения с точки зрения их связей с бурятской культурой, русской композиторской традицией, с учетом вклада в развитие бурятского композиторского творчества. Эти суждения О. И. Куницына являются основанием для формирования структуры школьного курса БМЛ и выделения изучаемых произведений.

Общепринятая практика сегодня такова, что педагоги ДМШ и ДШИ Бурятии адаптируют в собственной педагогической деятельности этот курс для уровня начального звена музыкального образования, что отражено в учебных программах школ, которые представляют собой неопубликованные рукописи¹. Тематический план соответствующих курсов основан на методических разработках О. И. Куницына и повторяет его логику, несмотря на то что каждый из авторов школьного курса руководствуется собственными критериями в отборе персоналий и музыкального материала

¹ Автор статьи благодарит составителей учебных программ по бурятской музыкальной литературе Э. А. Дугарову (ДМШ № 3 имени С. В. Семьикина г. Улан-Удэ) и Н. И. Дмитриеву (ДШИ № 4 г. Улан-Удэ) за предоставленную возможность познакомиться с данными рукописями.

для изучения. Основными в них являются уроки обзорного типа, посвященные биографии и творческому облику композиторов, в которые вкраплены краткие сведения о произведениях; некоторые сочинения разбираются подробно.

Думается, по манере подачи информационного материала эти курсы близки, скорее, училищному курсу музлитературы или вузовской истории музыки, призванной показать динамику развития национальной композиторской школы. В то время как курс школьной музыкальной литературы должен быть сосредоточен на подробном изучении конкретных произведений – уровне «точных объектов» [6; 8] – с соблюдением, однако, хронологии развития музыкальных стилей, форм и жанров.

В любом случае для педагога, приступающего к преподаванию БМЛ, стоит сложнейшая задача адаптации имеющегося материала и авторского курса О. И. Куницына к уровню ДМШ / ДШИ. Тем более что издание, в котором бы был изложен специальный курс для музыкальных школ и школ искусств, на настоящий момент отсутствует, что подтверждает анализ каталогов библиотек Улан-Удэнского колледжа искусств имени П. И. Чайковского и Восточно-Сибирского государственного института культуры – ведущих музыкально-образовательных учреждений, являющихся основными учебно-методическими центрами Бурятии. Не удалось обнаружить и работы по методике преподавания курса БМЛ. В настоящий момент остается открытым не только вопрос о содержании его в ДМШ / ДШИ, но и проблема конкретного содержательного наполнения тем, которые, с одной стороны, должны показать историю становления бурятского композиторского творчества на основе принципа историзма, а с другой – представить яркие, запоминающиеся и интересные для детей портреты композиторов и очерки созданных ими музыкальных произведений.

В обсуждаемом в данной статье курсе (см. таблицу в Приложении), по-видимому, целесообразным будет сохранить логику О. И. Куницына, ориентируясь на хронологический принцип изучения деятельности бурятских композиторов, тем более что об успешности такого подхода говорит опыт многочисленных ДШИ республики. В то же время музыкальный материал и количество композиторов потребуется сократить,

оставив самые существенные сочинения. Все это позволит дать детям представление, во-первых, о ключевых фигурах композиторской культуры Бурятии, во-вторых, о наиболее ярких их произведениях, в-третьих, о функционировании на бурятской почве основных жанров академической музыки и о воплощаемых в них национальных традициях, а также связях с русской композиторской школой.

Предлагается поделить курс на тематические блоки, связанные с представлением о поколениях композиторов Бурятии и этапах формирования бурятской композиторской школы, отраженных в научно-исследовательской литературе. Так, О. И. Куницын делит историю бурятской музыки на первый, подготовительный этап, связанный с усилиями советских композиторов и музыкальных деятелей: В. Обыденной, П. Берлинского, М. Фролова, С. Рузова, В. Морошкина – по созданию бурятской композиторской школы; второй этап, определяющийся появлением бурятских композиторов старшего поколения Д. Аюшеева, Б. Ямпилова, Ж. Батуева; затем рассматривается творчество среднего поколения композиторов – С. Манжигеева, Б. Цырендашиева, В. Усовича, А. Андреева, Ю. Ирдынеева, Г. Батуевой; завершение курса – знакомство с музыкой композиторов младшего поколения.

Близким образом выстраивает периодизацию бурятской композиторской культуры Л. Л. Пыльнева: она говорит об этапе до 1930-х годов, связанном «с отдельными опусами приезжих из европейской части России композиторов и с первым опытом коренных национальных музыкантов, ставших значимыми как авторские» [10, с. 97]. Следующий период – до 1960-х годов – определяется «ученичеством» национальных композиторов и их работой в формах, типичных для профессионального искусства. «Это время самостоятельных попыток национальных композиторов в создании сочинений на основе родного фольклора, в которых ведущим являлось стремление подчеркнуть индивидуально-национальное» [10, с. 97]. Следующий период, до 1980-х годов, характеризуется большей самостоятельностью национальных авторов, появлением композиторов второго поколения, наметившейся преемственностью традиций, формированием полной

жанровой картины. Наконец, с рубежа 1990-х годов и до настоящего времени – этап появления третьего поколения авторов, создавших опусы «новой направленности, обогащенные универсальными опытом и взглядами» [10, с. 100], характеризующиеся «многоуровневым синтезом, охватывающим как интонационные особенности музыкального языка, так и специфику жанровых решений, поиск и вовлечение все более глубоких пластов фольклора в сферу профессионального композиторского творчества» [10, с. 101].

Внутри *тематических блоков* в авторском курсе БМЛ (см. таблицу в Приложении) первыми следуют занятия обзорного типа, в которых кратко охарактеризована деятельность композиторов разных поколений. В результате в соответствии с изложенной выше периодизацией в курсе БМЛ выделяются такие темы, как «Начало становления бурятской композиторской школы в 1920–30-е годы. Русские музыканты в Бурятии»; «Первые бурятские композиторы-классики: Д. Аюшеев, Б. Ямпиров, Ж. Батуев, Г. Дадугев»; «Композиторы Бурятии среднего поколения: С. Манжигеев, Б. Цырендашиев, Г.-Д. Дашипылов, А. Андреев, Ю. Ирдынеев, В. Усович, Г. Батуева»; «Композиторы Бурятии младшего поколения: А. Прибылов, Е. Олерская, Л. Санжиева, Д. Шагдарон, П. Дамиранов, Б. Дондоков».

Поскольку в биографиях композиторов на каждом из этапов очень много сходства, останавливаться на них подробно нецелесообразно. Большим разнообразием характеризуется биографический материал, связанный с деятельностью русских музыкантов, стоящих у истоков бурятской композиторской школы, однако их жизнеописания также не предполагают подробного изложения, поскольку в курсе акцент сделан именно на композиторах Бурятии, и изложение начального этапа формирования бурятской композиторской школы не должно занимать много места. Однако очень важно показать жизнь авторов на фоне процессов культурного строительства в первые годы существования молодой республики, развития музыкальной культуры, формирования музыкально-творческих и музыкально-образовательных организаций: открытия Бурятского оперного театра (1932), Бурятской филармонии (1938), техникума искусств (1931, ныне

колледж искусств имени П. И. Чайковского), формирования сети ДМШ и ДШИ, организации Восточно-Сибирского государственного института культуры (1960), создания Союза композиторов Бурятии (1940), появления ведущих творческих коллективов, в частности, Театра танца и песни «Байкал» (рубеж 1930–1940-х годов), Театра народной музыки и танца «Забава» (1989) и многих других. Красной нитью должна проходить идея преемственности между русской и бурятской культурами, что проявляется в восприятии бурятскими композиторами традиций русской оперной классики, русского и советского симфонизма, а также в сосуществовании на территории Бурятии творческих коллективов как с русскими, так и с бурятскими национальными корнями. Это тем более важно, что все бурятские композиторы активно участвовали в формировании в республике культуры европейского типа, имеющей ярко выраженную национальную окрашенность за счет обращения к бурятской традиционной культуре, в первую очередь фольклору [12].

Второй важный акцент в данных занятиях должен быть связан с реализацией воспитательной функции урока биографического типа: говоря о жизненном пути бурятских композиторов, индивидуальной судьбе музыкантов, необходимо показать те переломные моменты, которые сформировали их как будущих крупных деятелей бурятской музыкальной культуры.

После обзорного занятия, открывающего каждый тематический блок, следует переходить к урокам, показывающим развитие жанров в творчестве изучаемых в данном разделе композиторов. Эти процессы будут рассматриваться на материале конкретных произведений, критериями отбора которых послужили: а) наличие вклада в развитие бурятской композиторской музыки (своеобразие образно-тематического строя сочинения, новизна жанра, формы, способов работы с музыкальным материалом на бурятской почве, с учетом процессов освоения бурятскими авторами традиций отечественной композиторской школы [11]); б) современность темы / основной идеи произведения, поскольку очень много музыки создавалось в связи с идеологией советской эпохи; в) доступность музыкального материала (нотного или аудио-, видеозаписей), необходимого для иллюстрирования музыковедческого анализа произведения.

Рассмотрим более подробно тематическое наполнение каждого из блоков курса. Так, *тематический блок I* должны открывать обзорные уроки, описывающие те *фольклорные жанры*, которые собирали композиторы (3 часа) и на основе которых формировалась бурятская композиторская школа [12]. Это тем более важно, что современные городские дети Бурятии знакомы с фольклором в лучшем случае в его сценическом бытовании. Следует подробно остановиться на песнях и их жанровых разновидностях, эпосе, лишь частично затронуть колыбельные и скотоводческие заговоры, показывая аутентичное звучание фольклорных образов. Кроме того, необходимо сказать о музыке буддийского культа, буддийских и народных музыкальных инструментах [1]. Важно уделить специальное внимание интонационной основе бурятского фольклора: точно-бурятской ангемитонной пентатонике в ее пяти разновидностях и узкообъемным ладовыми структурами, характерным для западных бурят [9].

Четвертый урок первой четверти посвящен *деятельности П. Берлинского, В. Морошкина, С. Рязова*, их поискам интонационной и образно-тематической основы бурятской музыки (1 час). Здесь важно осветить идеи, высказанные русскими композиторами, по формированию бурятской композиторской школы. Это главным образом опора на фольклор как в плане поиска образов и тем творчества, так и в интонационной сфере: его прямое цитирование, горячим сторонником которого был С. Рязов, заимствование отдельных интонаций, переинтонирование [2]. Кроме того, важно показать культуростроительные завоевания первых лет советской власти, связанные с открытием Театра оперы и балета, Русского драматического и Бурятского драматического театров, филармонии, техникума искусств, ДШИ и ДМШ.

Следующие уроки (2 часа) посвящены отдельным сочинениям, вошедшим в фонд бурятской классики. Они лежат у истоков крупнейшей жанровой ветви бурятской композиторской музыки – *театральной*. Это музыкальная драма «Баир» (1940) П. Берлинского при участии Б. Ямпилова – первое крупное музыкально-драматическое произведение на бурятском интонационном материале (темы народные и сочиненные в народном стиле) и первое крупное театральное про-

изведение на современный сюжет. Дети должны усвоить, какими музыкальными средствами охарактеризованы действующие лица, как передан национальный колорит. Далее следует опера «Энхэ-Булат батор» (1940) М. Фролова при участии Д. Аюшеева, и сегодня входящая в репертуар Бурятского театра оперы и балета. При разборе данного произведения акцентируется его значение как первой бурятской оперы, в основу которой лег легендарный сюжет. Рассматривать с детьми ее следует с точки зрения жанра исторической оперы, в которой методами, близкими «Ивану Сусанину» М. Глинки и «Князю Игорю» А. Бородина, показан контраст интонационных сфер, характеризующих положительные (главный герой и народ) и отрицательные образы. Кроме того, в характеристике положительных персонажей следует выделить бурятскую национальную интонационную основу. Говоря об операх, хорошо приводить также высказывания современников, первых исполнителей, постановщиков – их можно найти в монографиях О. И. Куницына.

Тематический блок II начинается с урока 7, как уже говорилось, он посвящен *первым бурятским композиторам-классикам* (композиторам старшего поколения, по выражению О. И. Куницына). Помимо биографических сведений об этих авторах, следует отметить их вклад в развитие бурятской культуры, работу в качестве педагогов, дирижеров, художественных руководителей театров, оркестров; участие в Декадах бурят-монгольского искусства в Москве, отчетных концертах бурятской композиторской организации. В творчестве показать стремление к крупным жанрам, в первую очередь, оперному и балетному, связь с традициями русской школы, тяготение к программности и жанровости, картинности и живописности в инструментальной музыке. Важно также упомянуть значение творчества Ж. Батуева для развития Якутского и Калмыцкого музыкальных театров: написание им в 1964 году балета «Чурумчуку» по мотивам якутского фольклора и в 1970 году балета «Джангар» по калмыцкому героическому эпосу.

Следующие уроки посвящены отдельным жанрам в наследии бурятских композиторов старшего поколения. Первые пять занятий изучается *театральная музыка* как ведущая область их творчества. Оперная трилогия Д. Аюшеева и

открывающая ее опера «Побратимы» – первое крупное произведение на историческую тематику, первая масштабная бурятская опера на сюжет из бурятской истории. Здесь необходимо показать противоположную интонационную характеристику русского и бурятского лагерей, сближение в процессе развития русских и бурятских тем, что отражает идею дружбы двух народов. Затем анализируется первая детская опера «Чудесный клад» Б. Ямпилова, полная аудиозапись которой доступна на открытых ресурсах в сети Интернет. Здесь также важно показать идущие от русской классики средства характеристики положительных и отрицательных образов, развитие музыкальной драматургии на основе противостояния двух контрастных интонационных сфер: основанного на бурятской песенности «мира добра», воплощающего лучшие черты бурятского народа, и «вненациональном» тематизме инструментального типа, остро диссонирующих гармониях, целотонных последованиях аккордов, резких тембрах медных духовых для «мира зла».

Следующая тема (1 час) рассказывает о балете Л. Книппера и Б. Ямпилова «Красавица Ангара» (1959), до сих пор любимом зрителями. В нем традиционно предполагается показать музыкальные характеристики действующих лиц, взаимодействие лейтмотивов, выстраивание драматургии крупной театральной-симфонической композиции. Специально следует сказать об исполнителях главных партий Ларисе Сахьяновой и Петре Абашееве, известных артистах бурятского балета, а также отметить деятельность постановщика Бурятского театра оперы и балета Михаила Заславского, его заслуги как крупного культурного лидера Бурятии.

В течение двух последующих занятий разбираются балеты Ж. Батуева. Балет «Цветы жизни» (1960) на аллегорический сюжет удобен для показа средств создания музыкальной драматургии – лейтмотивов, характеристики позитивных и негативных образов, преломления традиций русской школы. В балете «Сын земли» (1972) по мотивам эпоса «Гэсэр» отмечаем легендарно-героический сюжет, родственные русской опере и операм бурятских авторов музыкально-драматургические средства воплощения конфликта положительных и отрицательных персонажей, знакомим с наиболее яркими сценами.

Вторая по значимости область творчества композиторов старшего поколения – *кантатно-ораториальная музыка*. В качестве наиболее яркого образца данного жанра в курсе БМЛ предполагается разобрать ораторию «Гудящие сосны» Б. Ямпилова на стихи знаменитого бурятского поэта Н. Дамдинова. В ее семи частях, имеющих программные названия, воплотились образы природы родной Бурятии, идея связи человека с природой. Здесь следует показать драматургическое развитие образности, систему объединения цикла на основе образно-тематических связей и лейттем, разнообразие воплощений бурятской интонационности, расширение круга выразительных средств бурятской музыки, красочность гармоний и оркестровки.

Рассматривая *симфонический жанр* в творчестве Ж. Батуева, Б. Ямпилова, Д. Аюшеева, следует отметить преобладание сюитной музыки, а также программности и жанровости. Подробнее можно остановиться на одночастной, написанной в сонатной форме со вступлением и кодой «Эпической поэме» (1955) Б. Ямпилова, посвященной одному из первых бурятских ученых Доржи Банзарову. В драматургическом замысле произведения нашли отражение традиции русского симфонизма П. И. Чайковского в том виде, как они воплотились в «Ромео и Джульетте». Далее можно рассмотреть сюиту «Симфонические танцы» (1959) Б. Ямпилова с точки зрения жанрового тематизма и принципов обработки жанров бурятского фольклора (в качестве альтернативы можно предложить также 4-частную сюиту того же автора «Цветущий край» (1953), рисующую картины быта и природы современной Бурятии). Еще один образец программной сюиты на жанровой основе – «Колхозная сюита» (1950) Ж. Батуева, посвященная жизни и быту современного бурятского села: на этом материале также следует рассмотреть средства передачи бурятского колорита – в пентатоничной мелодике, красочной оркестровке, колористическом варьировании как ведущем способе развития материала, прямых ассоциациях с бурятской народной музыкой (использование кварто-квинтовых созвучий, напоминающего мелодию лимбы флейтового наигрыша).

Последние уроки тематического блока II предполагается посвятить *камерной музыке* бурятских композиторов первого поколения Ж. Ба-

туева, Б. Ямпилова, Д. Аюшеева, Г. Дадужева и их *вокальному творчеству*. Данные уроки по своему виду будут также обзорными. В первом из них можно показать развитие музыки для оркестра бурятских инструментов (далее – ОБНИ) как отдельного направления, представленного поначалу одночастными пьесами либо небольшими сюитами. Также можно упомянуть произведения, написанные бурятскими авторами для детей, в частности, сюиты «Детские картинки» А. Андреева, «Детские картинки» Б. Ямпилова. Далее следует остановиться на развитии камерных жанров академической традиции, рассказав о Поэме для скрипки и фортепиано Б. Ямпилова (1952), Музыке для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1967) А. Андреева, в которой проявились тенденции, характерные для последующего периода развития бурятской композиторской творчества: полиладовость, политональность, сонорность. Из песен композиторов на посвященном этому жанру последнем уроке третьей четверти обязательно надо отметить романсы «Баллада о Доржи Банзарове», «Жаворонок» и «На берегу Селенги», песни «Пою мою республику», «Горы Саянские» и «Кынгырга» Б. Ямпилова, «Тебе» и «Бурят-монгол араднай» Д. Аюшеева, песни «Колыбельная», «Моя Родина», «Не могу дождаться» Ж. Батуева.

III тематический блок программы начинается с обзорного изучения творчества *композиторов среднего поколения* – С. Манжигеева, Б. Цырендашиева, Г.-Д. Дашипылова, А. Андреева, Ю. Ирдынеева, В. Усовича и Г. Батуевой. Рассказывая о биографиях этих авторов, следует отметить их преемственность с композиторами предшествующего поколения, зачастую выступавшими в качестве их учителей, роль в развитии музыкальной культуры Бурятии. С этими авторами связан новый этап развития бурятской композиторской школы, открытие новых возможностей работы с национальным материалом, привлечение буддийского интонационного пласта, использование новых композиторских техник, индивидуализация авторских стилей [10].

В качестве отдельного направления работы бурятских композиторов второго поколения следует отметить музыку для детей: поскольку практически все они занимались педагогической деятельностью, одной из творческих задач для них стало создание детского педагогического и слуша-

тельского репертуара. Так, с особенным трепетом пополнял детский репертуар А. Андреев, написав детские фортепианные циклы, ряд фортепианных миниатюр для учеников ДМШ и уже упомянутую сюиту «Детские картинки». Маленькую симфонию – первую симфонию для детей – создал Ю. Ирдынеев.

Что касается разбора конкретных сочинений в последующих темах, то представляется целесообразным остановиться только на творчестве А. Андреева, В. Усовича и Ю. Ирдынеева как авторов, внесших в развитие бурятской композиторской музыки наиболее весомый вклад. На примере их сочинений показываются жанровые миксты, необычные сочетания жанров и форм, открытие новых тем творчества.

Так, *оперное творчество* (2 часа) будет представлять двухактная лирико-драматическая опера В. Усовича «Ночь умирает с рассветом» (1984) на либретто Х. Школьника и одна из его детских опер – «Принцесса на горошине» (1988) или «Тугая тетива Зээр Далая» (1979). Первое произведение посвящено историческим событиям Забайкалья в 1920-е годы. Здесь важно показать музыкальные средства для развития драмы, мастерские характеристики действующих лиц, трагедийную идейно-художественную концепцию, где моменты недосказанности, неоднозначности в трактовке того или иного персонажа, поступка, углубляют психологический подтекст, а самому тексту придают свежее философское обобщение» [7, с. 285], пластику музыкальной речи, органичность формы, роль оркестра [7].

Рок-опера-сказка «Тугая тетива Зээр Далая» интересна с точки зрения соединения бурятской основы с интонациями эстрадной музыки в разнообразных характеристиках персонажей. Для знакомства с детской оперой «Принцесса на горошине» можно предложить прослушивание ее основных номеров с музыкальным иллюстрированием, обращая внимание учеников на взаимодействие старинной музыки с интонационным строем XX века.

Балетная музыка бурятских композиторов среднего поколения (1 час) может быть рассмотрена на примере балетов «Лик богини» Ю. Ирдынеева (1978) или «Песнь поэта» А. Андреева (1984), воплотивших новую для бурятской музыки тему: оба балета посвящены размышлениям

о силе художника-творца, могуществе новаторского искусства. В музыке Ю. Ирдынеева современные выразительные средства сочетаются с национальной основой, отразившейся в выборе жанровых первоисточников и инструментовке. Ему свойственна «мелодичность, уходящая корнями в бурятскую песенность» [5, с. 43]. А. Андреев в балете «Песнь поэта» показал себя как глубоко национальный композитор, не цитирующий, а переинтонирующий фольклорные напевы. При разборе драматургии обоих балетов необходимо показать взаимодействие двух контрастных интонационных сфер – традиции, идущей от русской классики. Важно упомянуть и о солистах балета, исполнивших главные партии.

Сфера *симфонической музыки* (3 часа) композиторов среднего поколения будет представлена Симфонией (1983) и Сюитой «Герои Гражданской» для ОБНИ (1970) А. Андреева, Симфонической поэмой «Бурятия» (1977) и Романтическим концертом для фортепиано и ОБНИ (2001) В. Усовича, Героической симфонией (1975) лирико-психологического типа Ю. Ирдынеева, демонстрирующими особенности трансформации традиционных форм в связи с композиторским замыслом, а также сочетание современных композиторских средств и техник в бурятском мелосе.

Камерная инструментальная музыка (1 час) после краткого обзора произведений будет представлена Сонатой для фортепиано (1971) Ю. Ирдынеева – первым в бурятской музыке образцом этого жанра. В обзорных занятиях предполагается рассмотреть *хоровое* (1 час) и *вокальное* (1 час) творчество композиторов этого блока. Следует сказать о хорах А. Андреева; подробнее остановиться на одночастной кантате для ансамбля солистов, смешанного хора и большого симфонического оркестра «О братстве народов» (1982) Ю. Ирдынеева, отражающей идею дружбы русского и бурятского народов через соединение соответствующих интонационных сфер, а также на его же хоровом цикле «Бурят-монгольские духовные песнопения» (1998), позволяющем рассмотреть принципы воплощения духовной тематики, соединение современных способов развития музыкального материала с интонационностью буддийских песнопений – как цитированных, так и сочиненных автором.

Завершит данный тематический блок урок-концерт, посвященный *вокальному творчеству* композиторов: здесь предполагается показ романсов и песен по тематическим группам, в их числе обязательно должны быть «Песнь о родной земле», ставшая Гимном Бурятии, и «Эжымнии» («Мама») А. Андреева, «Не забывай» Ю. Ирдынеева.

IV тематический блок программы БМЛ представляет творчество композиторов младшего поколения: А. Прибылова, Е. Олерской, Л. Санжиевой, Д. Шагдарон, П. Дамиранова, Б. Дондокова (1 час). Для всех этих авторов следует отметить преобладание камерных тенденций в творчестве, большое количество произведений для ОБНИ, отдельно указать на значение музыки к театральным спектаклям у Л. Санжиевой и Б. Дондокова.

Далее основные сочинения авторов младшего поколения будут представлены творчеством А. Прибылова, П. Дамиранова и Л. Санжиевой. Их творческие биографии еще не завершены, к тому же трудно говорить о тенденциях развития у них основных жанров из-за отсутствия временной дистанции. Поэтому здесь следует показать лишь отдельные сочинения в разных жанрах, ориентируясь на те, которые выделяет О. Куницын [5]. Это оркестровая сюита «Триптих» в трех частях для ОБНИ (1986), Соната для баяна № 2 (1999) А. Прибылова (2 часа); оратория «Зунар найр» («Летние празднества», 1988), увертюра «Наран» («Солнце») для симфонического оркестра, Allegro для флейты и ОБНИ П. Дамиранова (2 часа); пьеса «Остров сетей» для ОБНИ и Трио для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Санжиевой (2 часа).

Говоря о *вокальном творчестве* современных бурятских авторов (1 час), можно прослушать песни А. Прибылова «Когда цветет черемуха», «Прости меня», «Любовь к отчизне» на его же стихи; «Ожидание» и «Синие ели» П. Дамиранова; вокальные циклы «Четыре речитатива на стихи Баира Дугарова» и «Протяжные гимны» Б. Дондокова; песни «Поздняя любовь», «Еравна», «Гимн земле Аларской» и др. Л. Санжиевой.

Завершать курс БМЛ планируется *итоговым контрольным уроком*, обобщающим основные этапы развития бурятской профессиональной музыки.

Таким образом, в предлагаемом тематическом плане курса сохраняется историческая логика развития профессиональной музыкальной культуры и композиторского творчества Бурятии. Внутри жанровых сфер композиторской музыки через подробный разбор конкретных сочинений

также прослеживаются этапы освоения традиций русской школы и воплощения бурятского национального языка. Тем самым обеспечивается формирование историзма мышления учащихся, основы которого закладываются на этапе ДМШ / ДШИ [8].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Тематический план курса бурятской музыкальной литературы для ДМШ / ДШИ

№	Тема	Кол-во часов
<i>1-я четверть</i>		
1	Бурятское народное творчество как основа композиторской школы. Основные жанры бурятского фольклора (улигеры, хор, песни, колыбельные, прославления, музыка буддийского культа, музыкальные инструменты)	3
2	Начало становления бурятской композиторской школы в 1920–30-е годы. Русские музыканты в Бурятии	1
3	Музыкальная драма «Баир» П. М. Берлинского при участии Б. Ямпилова	1
4	Опера «Энхэ-Булат батор» М. Фролова при участии Д. Аюшеева	1
5	Первые бурятские композиторы-классики: Д. Аюшеев, Б. Ямпиров, Ж. Батуев, Г. Дадуев	1
6	Оперное творчество композиторов старшего поколения: оперная трилогия «Побратимы» Д. Аюшеева	1
7	Оперное творчество композиторов старшего поколения: оперы Б. Ямпилова; «Чудесный клад» – первая детская опера	1
	<i>Итого за 1-ю четверть</i>	9
<i>2-я четверть</i>		
8	Балетное творчество композиторов старшего поколения: «Красавица Ангара» Л. Книппера и Б. Ямпилова	1
9	Балетное творчество композиторов старшего поколения: «Цветы жизни» Ж. Батуева	1
10	Балетное творчество композиторов старшего поколения: «Сын земли» Ж. Батуева	1
11	Кантатно-ораториальное творчество первых бурятских классиков: «Гудящие сосны» Б. Ямпилова	1
12	Симфонический жанр в творчестве Ж. Батуева, Б. Ямпилова и Д. Аюшеева	1
13	Камерно-инструментальные произведения бурятских композиторов первого поколения	1
14	Песни Ж. Батуева, Б. Ямпилова, Д. Аюшеева	1
	<i>Итого за 2-ю четверть</i>	7
<i>3-я четверть</i>		
15	Композиторы Бурятии среднего поколения: С. Манжигеев, Б. Цырендашиев, Г.-Д. Дашипылов, А. Андреев, Ю. Ирдынеев, В. Усович, Г. Батуева	1
16	Оперное творчество бурятских композиторов среднего поколения: В. Усович как крупный оперный композитор; опера «Ночь умирает с рассветом»	1

Окончание таблицы

№	Тема	Кол-во часов
17	Оперное творчество бурятских композиторов среднего поколения: «Тугая тетива Зээр Далая» В. Усовича (или «Принцесса на горошине» В. Усовича)	1
18	Балетное творчество бурятских композиторов среднего поколения: «Лик богини» Ю. Ирдынеева (или «Песнь поэта» А. Андреева)	1
19	Симфоническая музыка бурятских композиторов среднего поколения: Симфониетта и сюита «Герои Гражданской» для ОБНИ А. Андреева	1
20	Симфоническая музыка бурятских композиторов среднего поколения: симфоническая поэма «Бурятия» и Романтический концерт для фортепиано и ОБНИ В. Усовича	1
21	Симфоническая музыка бурятских композиторов среднего поколения: Героическая симфония Ю. Ирдынеева	1
22	Камерная инструментальная музыка бурятских композиторов среднего поколения: соната для фортепиано Ю. Ирдынеева	1
23	Хоровая музыка в творчестве бурятских композиторов второго поколения: хоры А. Андреева, кантата «О братстве народов» и хоровой цикл «Бурят-монгольские духовные песнопения» Ю. Ирдынеева	1
24	Вокальное творчество С. Манжигеева, Б. Цырендашиева, А. Андреева, Г. Д. Дашипылова, Ю. Ирдынеева	1
	<i>Итого за 3-ю четверть</i>	10
<i>4-я четверть</i>		
25	Композиторы Бурятии младшего поколения: А. Прибылов, Е. Олерская, Л. Санжиева, Д. Шагдарон, П. Дамиранов, Б. Дондоков	1
26	Триптих для ОБНИ А. Прибылова	1
27	Соната № 2 для баяна А. Прибылова	1
28	Оратория «Зунар найр» («Летние празднества») П. Дамиранова	1
29	Увертюра «Наран» для симфонического оркестра, Allegro для флейты и ОБНИ П. Дамиранова	1
30	Пьеса «Остров сетей» для ОБНИ Л. Санжеевой	1
31	Трио для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Санжеевой	1
32	Вокальное творчество современных бурятских авторов	1
33	Основные этапы развития бурятской профессиональной музыки: повторение и обобщение пройденного за год	1
	<i>Итого за 4-ю четверть</i>	9
	<i>Всего</i>	35

Литература

1. Дашиева Л. Д. Традиционная музыкальная культура бурят: учеб.-метод. пособие. – Улан-Удэ: Респ. типография, 2005. – 188 с.
2. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. – Л.: Совет. композитор, 1977. – 176 с.
3. Куницын О. И. Бурятская музыкальная литература. – Улан-Удэ, 1986. – Вып. 1. – 112 с.
4. Куницын О. И. Бурятская музыкальная литература. – Улан-Удэ, 1989. – Вып. 2. – 120 с.

5. Куницын О. И. Бурятская музыкальная литература. – Улан-Удэ, 2007. – Вып. 3. – 164 с.
6. Лагутин А. И. Методика преподавания музыкальной литературы в детской музыкальной школе. – М.: Музыка, 1982. – 224 с.
7. Лесовиченко А. М., Колпецкая О. Ю. Опера «Ночь умирает с рассветом» Виктора Усовича как образец воплощения исторической темы в музыкальном театре Бурятии // Художественная культура России вчера, сегодня, завтра: региональный аспект: материалы Всерос. (с междунар. участием) научной конференции. – Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2017. – С. 284–287.
8. Никифорова В. О преемственности в преподавании музыкально-исторических дисциплин при обучении музыковеда (методологический аспект) // Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин. – М., 1985. – С. 34–43.
9. Новикова О. В. Пентатоника в песенной традиции бурят. – Новосибирск: Окарина, 2010. – 180 с.
10. Пыльнева Л. Л. Процессы становления творчества композиторов Бурятии, Тывы и Якутии: монография. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. – 476 с.
11. Русинова О. А. Освоение европейской жанровой системы в музыке Бурятии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 48. – С. 143–150.
12. Ткачук А. Ю. Фольклор как основа формирования современной музыкальной культуры Бурятии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 58. – С. 43–48.

References

1. Dashieva L.D. *Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura buryat [Traditional musical culture of the Buryats]*. Ulan-Ude, Republican Printing House, 2005, 188 p. (In Russ.).
2. Zemtsovsky I.I. *Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy [Folklore and composer. Theoretical studies]*. Leningrad, Soviet composer Publ., 1977. 176 p. (In Russ.).
3. Kunitsyn O.I. *Buryatskaya muzykal'naya literatura [Buryat musical literature]*. Ulan-Ude, 1986, iss. 1. 112 p. (In Russ.).
4. Kunitsyn O.I. *Buryatskaya muzykal'naya literatura [Buryat musical literature]*. Ulan-Ude, 1989, iss. 2. 120 p. (In Russ.).
5. Kunitsyn O.I. *Buryatskaya muzykal'naya literatura [Buryat musical literature]*. Ulan-Ude, 2007, iss. 3. 164 p. (In Russ.).
6. Lagutin A.I. *Metodika prepodavaniya muzykal'noy literatury v detskoj muzykal'noy shkole [Methods of teaching musical literature in children's music school]*. Moscow, Music Publ., 1982. 224 p. (In Russ.).
7. Lesovichenko A.M., Kolpetskaya O.Y. Opera "Noch' umiraet s rassvetom" Viktora Usovicha kak obrazets voploshcheniya istoricheskoy temy v muzykal'nom teatre Buryatii [The opera "The Night dies with the dawn" by Viktor Usovich as an example of the embodiment of a historical theme in the musical theater of Buryatia]. *Khudozhestvennaya kul'tura Rossii vchera, segodnya, zavtra: regional'nyy aspekt: materialy Vserossiyskoy (s mezhduнародnym uchastiem) nauchnoy konferentsii [Art culture of Russia yesterday, today, tomorrow: regional aspect. Materials of the All-Russian (with international participation) Scientific Conference]*. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Institute of Arts Publ., 2017, pp. 284–287. (In Russ.).
8. Nikiforova V. O preemstvennosti v prepodavanii muzykal'no-istoricheskikh distsiplin pri obuchenii muzykoveda (metodologicheskiiy aspekt) [On continuity in the teaching of musical and historical disciplines in the training of a musicologist (methodological aspect)]. *Voprosy prepodavaniya muzykal'no-istoricheskikh distsiplin [Questions of teaching musical and historical disciplines]*. Moscow, 1985, pp. 34–43. (In Russ.).
9. Novikova O.V. *Pentatonika v pesennoy traditsii buryat [Pentatonics in the Buryat song tradition]*. Novosibirsk, Okarina Publ., 2010. 180 p. (In Russ.).
10. Pylyneva L.L. *Protsessy stanovleniya tvorchestva kompozitorov Buryatii, Tyvy i Yakutii [The processes of formation of creativity of composers of Buryatia, Tyva and Yakutia]*. Novosibirsk, 2013. 476 p. (In Russ.).
11. Rusinova O.A. Osvoenie evropeyskoy zhanrovoy sistemy v muzyke Buryatii [Mastering the European genre system in the music of Buryatia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 48, pp. 143–150. (In Russ.).
12. Tkachuk A.Y. Fol'klor kak osnova formirovaniya sovremennoy muzykal'noy kul'tury Buryatii [Buryatii Folklore as the basis for the formation of modern musical culture of Buryatia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 58, pp. 43–48. (In Russ.).

УДК 78.078

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-114-120

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ СТАНДАРТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ПРОГРАММ В БАЗОВОМ ОБРАЗОВАНИИ С МОМЕНТА ОСНОВАНИЯ НОВОГО КИТАЯ

Безниско Оксана Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования, Краснодарский государственный институт культуры (г. Краснодар, РФ). E-mail: hart-77@mail.ru

Чжао Сяоюй, магистрант 1-го года обучения кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования, Краснодарский государственный институт культуры (г. Краснодар, РФ). E-mail: Zhaoxy0507@qq.com

В XXI веке концепция и ситуация в области международного образования претерпевают существенные изменения. В частности, чтобы удовлетворить потребности Международного конкурса талантов и развития всего человечества, система образования Китайской Народной Республики не только постоянно и неуклонно пропагандирует реформу базового образования для повышения его качества в стране, но и придает большое значение внедрению в образование стандартизированного измерения успеваемости учащихся. Так, в 2007 году Министерство образования Китайской Народной Республики поручило Пекинскому университету создать Китайский центр проверки качества базового образования, в которое входит и художественное образование. «Стандарты учебных программ музыкального образования» являются важной документальной основой для осуществления контроля качества музыкального образования. Таким образом, анализ стандартов учебных программ, введенных с момента основания Нового Китая, способствует ясному пониманию исторического происхождения и развития китайского базового образования. Прогресс Новых стандартов учебной программы проявляется в новом понимании природы и ценности учебной программы по музыке, а также в значительном изменении основной философии учебной программы по музыке и отражает новую образовательную философию: во-первых, в них содержится эстетический взгляд на качественное музыкальное образование; во-вторых, концепция образования основывается на развитии учащихся; в-третьих, ставится акцент на культивировании творческих способностей; в-четвертых, интегрируется и расширяется содержание учебных программ по музыке, оказывается содействие интеграции с другими художественными дисциплинами; упор делается на изучение китайской музыкальной культуры, одновременно расширяя горизонты познания разнообразных музыкальных культур мира. Обобщение опыта, выявление недостатков, более эффективное содействие продвижению базового музыкального образования в государстве, а также содействие лучшему музыкальному и культурному обмену со странами по всему миру стали приоритетными направлениями развития музыкального образования в Китайской Народной Республике.

Ключевые слова: реформа основного образования в Китае; музыкальное образование; стандарты учебных программ; эволюция музыкального образования.

HISTORICAL EVOLUTION OF MUSIC CURRICULA STANDARDS IN BASIC EDUCATION SINCE THE FOUNDATION OF NEW CHINA

Beznisko Oksana Nikolaevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: hart-77@mail.ru

Zhao Xiaoyu, First Year Master Student of Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: Zhaoxy0507@qq.com

In the 21st century, the concept and situation in the field of international education are undergoing significant changes. In particular, in order to meet the needs of the international talent competition and the development of all mankind, the education system of the People's Republic of China not only constantly and steadily promotes the reform of basic education to improve its quality in the country, but also attaches great importance to the introduction of standardized measurement of student achievement in education. For example, in 2007, the Ministry of Education of the People's Republic of China commissioned Peking University to set up China Center for Quality Assurance in Basic Education, which includes art education. "Standards for Curricula of Music Education" is an important documentary basis for quality control of music education. Thus, the analysis of curricula standards introduced since the foundation of New China contributes to clear understanding the historical origin and development of Chinese basic education. The progress of the new curricula standards in understanding the nature and value of music curricula, as well as a significant change in the basic philosophy of the music curriculum, reflects a new educational philosophy: first, it contains an aesthetic view of quality music education; second, the concept of education is based on student development; third, emphasis is placed on cultivating the creative abilities; fourth, the content of the music curricula is integrated and expanded. Summarizing the experience, identifying the shortcomings, more effectively promoting the advancement of basic music education in the state, as well as promoting better musical and cultural exchange with countries around the world have become priority areas for the development of music education in the People's Republic of China.

Keywords: mainstream education reform in China; music education; curriculum standards; evolution of music education.

Введение

Как важнейший документ для преподавания основных музыкальных предметов в Китае стандарты учебных программ по музыке играли ключевую роль в процессе преподавания музыки в различные периоды. Они не только проходят через все предметное образование, регулируя и направляя работу по базовому музыкальному образованию, но и в определенной степени отражают путь его развития в государстве. В XXI веке концепция и ситуация в области международного образования претерпевают существенные изменения. «Сегодня сфера музыкального образования в Китае привлекает внимание международного музыкального сообщества большими достижениями. Этому способствовала эффективная политика реформ в стране на протяжении последних 30 лет» [1, с. 215]. В частности, чтобы удовлетворить потребности Международного конкурса талантов и развития всего человечества, система образования Китайской Народной Республики не только постоянно и неуклонно пропагандирует реформу базового образования для повышения его качества в стране, но и придает большое значение внедрению в образование стандартизированного измерения успеваемости учащихся. Так, в 2007 году Министерство образования Китай-

ской Народной Республики поручило Пекинскому университету создать Китайский центр проверки качества базового образования, в которое входит и художественное образование. «Стандарты учебных программ музыкального образования» являются важной документальной основой для осуществления контроля качества музыкального образования. Таким образом, анализ стандартов учебных программ, введенных с момента основания Нового Китая, способствует ясному пониманию исторического происхождения и развития китайского базового образования. Обобщение опыта, выявление недостатков, более эффективное содействие продвижению базового музыкального образования в государстве, а также содействие лучшему музыкальному и культурному обмену со странами по всему миру стали приоритетными направлениями развития музыкального образования в Китайской Народной Республике.

Основная часть

Как отмечают исследователи этапов развития общего музыкального воспитания в Китае, «Новое и Новейшее время (1919 год – до настоящего времени) является частью развития общего детского музыкального образования. Оно прошло три этапа: 1919–1949 годы – период от начала “студенческого движения 4 мая” до про-

возглашения КНР; 1950–1976 годы – от момента провозглашения КНР до окончания “культурной революции”; 1977–2000 годы – последняя треть XX столетия» [3, с. 224].

Музыкальные программы и стандарты учебных программ также являются значимой справочной системой для измерения качества и уровня музыкального образования в школах. Его эволюция прошла несколько важных этапов:

1. *Период становления.* Основание Китайской Народной Республики открыло новую историческую эру в Китае, и музыкальное образование государства также вышло на новый этап своего развития. В этот период наиболее важным мероприятием является формулирование научно обоснованных стандартов учебной программы. «Правительство видело в музыке большой потенциал в проведении масштабной агитационной работы» [2, с. 2].

В 1950 году Министерство образования Китайской Народной Республики обнародовало первый стандарт учебной программы в сфере музыкального образования в Новом Китае – «Временные стандарты для учебной программы музыкального образования в начальной школе (проект)», который был составлен в соответствии с потребностями новой образовательной политики Китая, в то же время опирался на опыт музыкального образования в различные периоды китайской истории и внедрил новые, особые требования к построению музыкальных курсов относительно комплексным способом. «Это послужило толчком к превращению китайского музыкального образования из полуколониального и полуфеодалного в социалистическое» [8, р. 40]. Конечно, как первый основополагающий документ базового музыкального образования в Новом Китае он имеет очевидные недостатки, однако данные стандарты послужили базой для разработки более поздних стандартов учебных программ.

В 1956–1957 годах Министерство образования дополнительно обнародовало «Певческую программу для учащихся начальных классов (проект)» и «Музыкальную программу для неполных средних школ (проект)», официально соответствующие советской модели образования. Основываясь на этих стандартах и схемах учебных программ, на протяжении 1950-х годов базовое

музыкальное образование в Китае демонстрировало тенденцию к прогрессивному развитию. Взятие за основу учебных программ музыкального образования СССР и продвижение советской музыкальной модели – характерные черты данного периода. Другой показательной особенностью является то, что сформулированная Министерством просвещения Китайской Народной Республики образовательная политика «осуществления всестороннего развития интеллектуального, нравственного, физического и эстетического воспитания» установила важное место эстетического воспитания в образовании, значимым аспектом которого является музыкальное образование. «Музыкальными занятиями предусматривалось два основных вида деятельности: пение, которому отводилась главная роль, и изучение основ музыкальных знаний. Песенный репертуар был связан с воспеванием народных героев, героев революции, партии, национальной победы, модели труда, патриотизма» [4, с. 39].

Вышеупомянутые документы являются первым полным комплектом учебной программы по музыке для начальной и средней школы, разработанным после основания Нового Китая, основанным на синтезе опыта музыкального образования в СССР и практического опыта музыкального воспитания в китайских начальных и средних школах, а его содержание и структура стали образцом для будущих учебных программ музыкального образования. В свое время он считался прогрессивным, поскольку определял задачи и цели обучения по уровням классов, облегчая учителям конкретную работу, а также способствовал стандартизации содержания обучения. В то же время он указывает на то, что внеклассная музыкальная деятельность является важной формой дополнительного эстетического образования, и впервые полностью признает значимость внеклассной музыкальной деятельности. Следовательно, данный учебный план имеет большое практическое значение.

2. *Период восстановления.* После окончания Культурной революции в 1976 году музыкальное образование в Китае постепенно восстановилось.

В июне 1979 года Министерство образования обнародовало «Учебный план для начальной и средней школы в десятилетних школах полного

дня (проект для пробного внедрения)». В начале учебного плана подчеркивалось, что музыкальное образование является важным средством эстетического воспитания и незаменимым компонентом в содействии всестороннему развитию нравственности, интеллекта и физического здоровья учащихся, что вновь подтверждает важную позицию музыкального образования в эстетическом воспитании. Обнародование нового учебного плана положило конец многолетней путанице в китайском школьном музыкальном образовании.

В феврале 1982 года были обнародованы две учебные программы: «Очная пятилетняя музыкальная программа начальной школы (пробный вариант)» и «Музыкальная программа для младших классов средней школы (пробный вариант)». Они продвинулись на шаг вперед с точки зрения содержания и методов обучения, требований к учебному оборудованию и т. д., заставив музыкальное образование снова двигаться по пути прогрессивного развития.

3. *Период расцвета.* В мае 1985 года на основе накопленного опыта предыдущих учебных программ Национальная комиссия по образованию обнародовала «Музыкальную программу начальной школы с обязательным девятилетним обучением на дневном отделении (первый пересмотренный проект)» и «Полную музыкальную программу для младших классов средней школы (предварительный обзор)». Новая учебная программа утвердила музыкальное воспитание в качестве обязательного предмета в начальной школе на этапе обязательного образования, что подчеркивает важность музыкального образования в форме закона и содержит значимые нововведения. Во-первых, новая учебная программа соответствующим образом расширила содержание обучения и предложила к внедрению диверсифицированное обучение, включая пение, обучение музыкальной теории и практике, а также оценку развития музыкальных навыков обучающихся. Во-вторых, в ней разъясняется, что внеклассная музыкальная деятельность также является важной частью школьного музыкального образования, в программе определяются сходства и различия между преподаванием музыки в классе и внеклассной музыкальной деятельностью. В-третьих, уделяется внимание изучению наци-

ональной народной музыки для популяризации традиционного музыкального искусства и воспитания патриотического чувства у обучающихся. В-четвертых, были внесены соответствующие коррективы и введены особые меры измерения времени занятий и коэффициенты распределения различного учебного содержания.

Особенно примечательно, что в учебной программе впервые упоминается роль музыкального образования в повышении качества жизни всего населения, а в конспектах по преподаванию вводится идея «преподавания для удовольствия», которая является зародышем современного музыкального образования. Она как бы намекает на начало новой волны образовательных реформ, предлагая, чтобы художественное образование было не только стандартизированным, но и научным и гуманистическим в своем развитии. Эта учебная программа играет важную роль в сохранении прошлого и создании будущего музыкального искусства [10, р. 16–18].

Концепция качественного образования, появившаяся в конце 1980-х годов, стала центральным стимулом для реформы образования в 1990-х годах. Формирование концепции эстетического качества музыкального образования не произошло в одночасье, а было постепенным процессом признания и представления.

В июне и августе 1992 года Китайская Народная Республика представила «Программу преподавания музыки в начальной школе для девятилетнего обязательного образования (пробная версия)» и «Программу преподавания музыки в младшей средней школе для девятилетнего обязательного образования (пробная версия)», которые учли опыт предыдущей программы и включили в себя больше новых элементов. «После введения новых стандартов учебной программы доля музыкальных занятий, предлагаемых по всей стране, значительно увеличилась, а внеклассная музыкальная деятельность начала процветать. Однако этот учебный план был тесно связан с предыдущей схемой. Во-первых, в данном учебном плане по-прежнему уделяется слишком большое внимание приобретению музыкальных знаний и навыков, пренебрегая развитием эстетических способностей, творческого потенциала и практических навыков учащихся. Это отража-

ет проблеме размытых границ между общим и профессиональным музыкальным образованием в Китае. Во-вторых, учебные материалы и содержание обучения не образуют взаимосвязанных отношений друг с другом – нет системы музыкального образования, которая бы отражала особенности различных этапов обучения и обладала образовательной целостностью; при этом теряется научный и системный характер системы музыкального образования, что приводит к нерациональному использованию педагогических ресурсов» [6, р. 108–112].

Однако в вышеупомянутом стандарте учебной программы подчеркивается важная роль музыкального образования в повышении качества жизни всей нации, что отражает тонкие изменения в целях и философии базового музыкального образования в Китае. Это фактически подготовило почву для фундаментального прорыва и изменения основной философии базового музыкального образования.

4. *Период метаморфоз.* С продвижением образования в Китае в 1996 году Государственный совет обнародовал «Решение об углублении образовательной реформы и всестороннем качественном образовании», а Национальная комиссия по образованию Министерства образования обнародовала «Генеральный план национального школьного художественного образования на 1989–2000 годы». «Концепция образования становится все более и более ясной, и национальная реформа качественного образования была полностью запущена, и старая программа больше не подходила для новых условий» [11, р. 3–4]. В этом контексте в 2000 году были официально обнародованы «Девятилетняя обязательная программа очного музыкального образования в начальной школе (пересмотренный проект)» и «Девятилетняя обязательная очная программа музыкального образования в средней школе (пересмотренный проект)». Тем не менее в связи с утверждением нового проекта по реформированию учебной программы базового образования должны были быть введены ее стандарты, так как эта программа имела очевидный переходный характер. В то же время это заключительный документ, носивший название «Учебная программа». Данная версия программы уменьшала требования к музыкаль-

ным навыкам и подчеркивала важность эмоций, отношений и ценностей; это изменяло практику чрезмерного акцента на строгости предметной системы и на навыках и знаниях; корректировало механизм чрезмерного акцентирования на запоминании информации и оценках обучающихся.

В XXI веке произошла глобальная революция в образовании, где воспитание талантливых индивидов напрямую связано с устойчивым развитием страны и общества, где еще больше подчеркивается статус образования и ценность художественного образования, которое играет особую роль во многих областях, таких как расширение гуманистических горизонтов, эмоциональное воспитание, развитие хороших психологических качеств, построение гармоничного общества, раскрытие множественного интеллекта, поощрение творчества и создание экономической ценности. Эстетика является ядром теории качественного музыкального образования, которая постепенно переходит от двусмысленности к ясности. «Музыкальное искусство Китая отличается следующими чертами: 1) синкретическое единство текста (для вокального искусства), мелодии, особенностей исполнения, элементов театрализации; 2) сосуществование и в ряде случаев интеграция современного и традиционного исполнения; 3) реализация принципа использовать древнее в интересах современного, использовать западное в интересах китайского» [7, р. 27].

Основным элементом теории качественного образования является восстановление статуса человеческой «чувственности» в музыкальном образовании – не только с помощью хорошего чувственного содержания, но и путем попытки создания чувственной среды и средств обучения [5, р. 1–3]. На этом фоне в 2001 году были введены «Стандарты учебной программы обязательного очного образования (экспериментальный проект)», известные как Новые стандарты учебной программы, которые используются в Китайской Народной Республике в настоящее время.

Заключение

Прогресс Новых стандартов учебной программы проявляется в новом понимании природы и ценности учебной программы по музыке, а также в значительном изменении основной

философии учебной программы по музыке и отражает новую образовательную философию: во-первых, в них содержится эстетический взгляд на качественное музыкальное образование; во-вторых, концепция образования основывается на развитии учащихся; в-третьих, ставится акцент на культивировании творческих способностей; в-четвертых, интегрируется и расширяется содержание учебных программ по музыке, оказывается содействие интеграции с другими художественными дисциплинами; упор делается на изучение китайской музыкальной культуры, одновременно расширяя горизонты познания разнообразных музыкальных культур мира.

Основываясь на уровне развития образования в Китайской Народной Республике, Новые стандарты учебной программы стремятся соответствовать мировому уровню. Они продолжают развиваться, сочетают передовые идеи и методы из разных стран и постепенно интегрируются в более научную стандартную систему базового музыкального образования в мире. Например,

с точки зрения методов обучения принимаются мировые современные методы музыкального образования, а с точки зрения классного деления используются стандарты, которым обычно следуют различные страны.

С момента внедрения Новых стандартов учебных программ в течение многих лет постепенно выявлялись недостатки. Например, содержание оценки и требования Новых стандартов учебной программы слишком общие; отсутствуют соответствующие механизмы оценки и мониторинга; концепции музыкального образования трудно реализовать и т. д. Министерство образования Китайской Народной Республики планирует проводить регулярные встречи для пересмотра стандартов учебных программ. Более того, с XXI века культурные обмены между Китаем и другими странами мира становятся все более и более частыми, что будет иметь большое значение для пересмотра стандартов учебной программы базового образования Китайской Народной Республики в будущем.

Литература

1. Ван М., Яковлева Е. Н. Современное музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы // Ученые записки: электрон. науч. журн. Курского гос. ун-та. – 2021. – № 2 (58). – С. 214–220.
2. Ван Ц. Методическое обеспечение школьного музыкального образования в Китае в годы антияпонской войны (1937–1945) // Музыкальное образование и наука. – 2021. – № 1 (14). – С. 2–4.
3. Ни Ша. Развитие музыкального образования для детей Китая: исторический аспект исследования // Культурно-антропологическая парадигма: практика реализации в условиях компетентностной модели образования: мат-лы Междунар. науч. конф. / под ред. С. А. Ан. – Барнаул: АлтГПУ, 2017. – С. 223–225.
4. Чжоу Ш. Развитие содержания общего музыкального образования в Китае периода 1950–2014 годов // Вестник Белорусского государственного педагогического университета. Сер. 1. Педагогика. Психология. Филология. – 2017. – № 3 (93). – С. 38–41.
5. Cheng Lawxia. Comparison of “Music Curriculum Standards” and “Music Curriculum Standards” // Chinese Music Education. – 2002. – № 12. – P. 1–3.
6. Chen Zhihai. The analysis of the “Nine-year Compulsory Education Complete High School Musical Programme” // Journal of Wuhan Pedagogical Institute. – 1995. – № 2. – P. 108–112.
7. Gu Yifang. The Possibilities of General Music Education in Aesthetic Education in China // Journal of Development of International Science. – 2022. – № 94. – P. 26–29.
8. Jin Yawen. Review of development of music basic education programme in my country // Proceedings of symposium on development of national programme of higher music education and research in teaching (Vol.1). – 2006. – P. 40–42.
9. Xiaoyu Liu. The condition and problems of music education of elementary school children in China // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – P. 143–153.
10. Xu Rui. A comparative study of curriculum (curriculum standard) of primary music school in China after the founding of the People’s Republic of my country // Journal of China Music Conservatory. – 2014. – P. 16–18.
11. Wu Bin, Jin Yawen. The guiding ideology, basic spirit and basic characteristics of elementary and middle school music program (revised draft) // Chinese Music Education. – 2001. – № 1. – P. 3–4.

References

1. Wang M., Yakovleva E.N. Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie v Kitae: tendentsii i perspektivy [Modern Music Education in China: Trends and Prospects]. *Uchenye zapiski: elektron. nauch. zhurn. Kurskogo gos. un-ta [Uchenye zapiski. Electronic scientific journal of Kursk State University]*, 2021, no. 2 (58), pp. 214-220. (In Russ.).
2. Wang Ts. Metodicheskoe obespechenie shkol'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae v gody antiyaponskoy voyny (1937-1945) [The methodological support of school music education in China during the anti-Japanese war (1937-1945)]. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka [Music Education and Science]*, 2021, no. 1 (14), pp. 2-4. (In Russ.).
3. Ni Sha. Razvitie muzykal'nogo obrazovaniya dlya detey Kitaya: istoricheskiy aspekt issledovaniya [The development of musical education for children in China: the historical aspect of research]. *Kul'urno-antropologicheskaya paradigma: praktika realizatsii v usloviyakh kompetentnostnoy modeli obrazovaniya: mat-ly Mezhdunar. nauch. konf. [The cultural-anthropological paradigm: the practice of implementation in terms of competence model of education. Materials of international scientific conference]*. Edited by S.A. An. Barnaul, ASPU Publ., 2017, pp. 223-225. (In Russ.).
4. Zhou Sh. Razvitie soderzhaniya obshchego muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae perioda 1950-2014 godov [The development of the content of general music education in China from 1950 to 2014]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Ser. 1. Pedagogika. Psikhologiya. Filologiya [Bulletin of the Belarusian State Pedagogical University. Ser. 1. Pedagogy. Psychology. Philology]*, 2017, no. 3 (93), pp. 38-41. (In Russ.).
5. Cheng Lawxia. Comparison of "Music Curriculum Standards" and "Music Curriculum Standards". *Chinese Music Education*, 2002, no. 12, pp. 1-3. (In Engl.).
6. Chen Zhihai. The analysis of the "Nine-year Compulsory Education Complete High School Musical Programme". *Journal of Wuhan Pedagogical Institute*, 1995, no. 2, pp. 108-112. (In Engl.).
7. Gu Yifang. The Possibilities of General Music Education in Aesthetic Education in China. *Journal of Development of International Science*, 2022, no. 94, pp. 26-29. (In Engl.).
8. Jin Yawen. Review of development of music basic education programme in my country. *Proceedings of symposium on development of national programme of higher music education and research in teaching*, 2006, vol. 1, pp. 40-42. (In Engl.).
9. Xiaoyu Liu. The condition and problems of music education of elementary school children in China. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, 2022, no. 4, pp. 143-153. (In Engl.).
10. Xu Rui. A comparative study of curriculum (curriculum standard) of primary music school in China after the founding of the People's Republic of my country. *Journal of China Music Conservatory*, 2014, pp. 16-18. (In Engl.).
11. Wu Bin, Jin Yawen. The guiding ideology, basic spirit and basic characteristics of elementary and middle school music program (revised draft). *Chinese Music Education*, 2001, no. 1, pp. 3-4. (In Engl.).

УДК 781.9

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-120-126

КОНТРАПУНКТЫ ЗВУКА И ТИШИНЫ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Некрасова Инна Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория (г. Астрахань, РФ). E-mail: inna_nekrasova@mail.ru

В ландшафте современного искусства значима роль тишины, молчания, пустоты, выступающих в качестве характерных элементов художественного сознания постмодернистской эпохи. Поэтика тишины сложилась в области музыкального искусства, кинематографа, литературы, театра. Как показывает художественная практика последних десятилетий, интерес к выразительному потенциалу тишины отмечен и в области современной хореографии. Тишина исследуется как художественный образ и как

выразительный прием в хореографических постановках Карлоса Карвахала, Начо Дуато, Иржи Килиана, Уильяма Форсайта, Мартина Шекса и др.

Развивая пластические идеи начала XX века, танец эпохи постмодернизма приходит к новым формам взаимодействия музыки и движения, среди которых, в частности, полный или частичный отказ от звучащей основы хореографического спектакля, создание танца без музыки (к примеру, N.N.N.N. У. Форсайта).

На формировании новой философии движения в современной хореографии отразилось также воздействие перформативных практик, в частности, флюксус-танца, в котором тишина, молчание и пустота являются частью художественной концепции. Заметное влияние на современную хореографию оказал синтез традиций Востока и Запада. В частности, следует упомянуть принципы замедленного времени, нелинейной драматургии, использование остановок-пауз в движении, длительные замирания танцовщиков в пластических спектаклях, сложившихся под влиянием японского буюто.

Функциональная и семантическая подвижность тишины в пространстве художественного целого обеспечивает этому феномену широкий спектр возможностей в контексте стилевых поисков современного пластического искусства.

Ключевые слова: современная хореография, новая пластика, поэтика тишины, молчание, пауза.

COUNTERPOINTS OF SOUND AND SILENCE IN THE SPACE OF MODERN CHOREOGRAPHY

Nekrasova Inna Mikhaylovna, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theory and History of Music, Astrakhan State Conservatory (Astrakhan, Russian Federation). E-mail: inna_nekrasova@mail.ru

In the landscape of modern art, the role of silence, quietness, emptiness is significant, acting as characteristic elements of the artistic consciousness of the postmodern era. The poetics of silence has developed in the field of musical art, cinema, literature, theater. As the artistic practice of recent decades shows, interest in the expressive potential of silence has also been noted in the field of modern choreography. Silence is explored as an artistic image and as an expressive technique in the choreographic productions of Carlos Carvajal, Nacho Duato, Jiri Kilian, William Forsyth, Martin Sheks, etc.

Developing the plastic ideas of the early 20th century, the dance of the postmodern era comes to new forms of interaction between music and movement, among which, in particular, a complete or partial rejection of the sounding basis of a choreographic performance, the creation of a dance without music (for example, N.N.N.N. by W. Forsyth).

The formation of a new philosophy of movement in modern choreography was also influenced by the impact of performative practices, in particular, fluxus dance, in which silence, silence and emptiness are part of the artistic concept. The synthesis of the traditions of the East and the West had a noticeable influence on modern choreography. In particular, we should mention the principles of slow-motion time, nonlinear dramaturgy, the use of stop-pauses in movement, prolonged fading of dancers in plastic performances that have developed under the influence of Japanese buto.

The functional and semantic mobility of silence in the space of the artistic whole provides this phenomenon with a wide range of possibilities in the context of stylistic searches of modern plastic art.

Keywords: modern choreography, new plastic, poetics of silence, silence, pause.

Роль тишины, молчания, пустоты, выступающих в качестве характерных знаков современного художественного сознания, была многократно отмечена исследователями постмодернистского

искусства. Обладая универсальными качествами «переводимости» на все языки мира, тишина с равной степенью активности проявила себя не только в области музыкальной композиции –

что вполне естественно, но и в кинематографе, изобразительном искусстве, литературе, театре. В интересе к использованию выразительных возможностей тишины не стала исключением и область современной хореографии [6; 7]. Об этом свидетельствует, к примеру, частотность упоминания слов «тишина», «молчание», «беззвучие», «пустота» в названиях хореографических постановок (Sekret Silence, Silentium, «...Формы тишины и пустоты», «Тихий вечер танца»), анонсах спектаклей и в аналитических заметках балетных критиков («Драйв, пластика и тишина», «То девятый вал, то тишина», «Все тише, и тише, и тише: новые балеты Уильяма Форсайта») [4] и т. п. Многие выдающиеся современные хореографы, среди которых Карлос Карвахаль, Начо Дуато, Иржи Килиан, Уильям Форсайт, Джон Ноймайер, Радуга Поклитару, Мартин Шекс, Борис Эйфман и другие, исследуют выразительные возможности тишины в своих работах.

Контрапункты звука и тишины в пространстве современной хореографии довольно разнообразны и множественны, они, естественно, определяются спецификой художественного мышления каждого балетмейстера и стоящими перед ним задачами. Однако можно наметить несколько основных уровней взаимодействия звука, тишины и пластики.

Так, тишина в спектакле может выступать как своего рода топос, образ-символ, разрабатываемый каждым художником по-своему. Как известно, топос не является жесткой формулой, становясь, скорее, рамкой, оставляющей место для разнообразного содержания, это «оправа, в которую можно заключить всевозможные конкретные украшения» [3; 4]. Объемный характер топоса тишины определяет множество оттенков ее смыслового поля: она может выражать благодный покой и напряженное ожидание, величие смерти и ужас безумия, сокровенность любви и холод одиночества. К примеру, Карлос Карвахаль в своем спектакле Sekret Silence (1978) на музыку американского композитора чешского происхождения Даниэля Кобылко создает магический образ какой-то нездешней тишины. Композиция Кобылко, лежащая в основе хореографической постановки, определяет ее медитативный характер: солирующие струнные инструменты соединяются с «плавающим» полем электронных звучаний

(будучи скрипачом по первому образованию, композитор увлекался электронной музыкой). Хореографический рисунок Sekret Silence складывается на основе танца-модерн в сочетании с элементами пластики, отсылающей к восточно-азиатским традициям, что вполне естественно для Карлоса Карвахалья, родители которого – выходцы из Филиппин. В финале этого двадцатиминутного балета двенадцать танцовщиков – шесть мужчин и шесть женщин – сливаются в причудливую фигуру, напоминающую экзотический цветок (нежно-розовые костюмы танцовщиков усиливают это впечатление), и вместе с тем эта финальная живая пирамида выглядит как статуя восточной богини, вознесенная на постамент.

В балете Начо Дуато «Многогранность. Формы тишины и пустоты» (2012) на музыку И. С. Баха финальная тишина символизирует смерть Художника и бессмертие его творения, а в спектакле Иржи Килиана «Маленькая смерть» (1991), поставленном на музыку В. А. Моцарта к двухсотлетию смерти композитора, тишина воплощает кульминацию любовной страсти. Оригинальное название балета Килиана, теряющее в русском переводе начальный смысл, – La petite mort, что на французском языке означает эйфорию взаимного обладания, оргиастический экстаз.

В балете Мартина Шекса Silentium (2020) на музыку второй части Tabula rasa Арво Пярта представлен образ сосредоточенной молитвенной тишины, необходимой для духовного осмысления, поиска ответов на вечные вопросы. По словам балетмейстера, на создание этого балета его вдохновили православные песнопения, духовная жизнь русского монастыря, ангельские образы русской иконописи, а название связано с одноименным стихотворением Ф. Тютчева.

К слову, музыка Пярта нередко становилась основой современных балетных постановок, к ней обращались Иржи Килиан, Джон Ноймайер, Уве Шольц, Матс Эк, Ли Хвай Мин и др. Этот факт привлекал и внимание исследователей. В частности, можно упомянуть работы Н. Аргамаковой, которая анализирует хореографические интерпретации музыки Арво Пярта в аспекте духовно-медитативной созерцательности [1]. Музыка Пярта – безмолвная молитва, и тишина для него «всегда совершеннее музыки». Композитора часто называют человеком, который «пишет ти-

шину», в своих интервью Пярт часто рассуждает об этом удивительном феномене: «Тишина может быть как тем, что вне нас, так и тем, что внутри человека. Тишина нашей души, на которую не влияют даже внешние отвлекающие факторы, на самом деле важнее, но ее труднее достичь» [9]. Это вслушивание в тишину транслируется музыкой Пярта и – как следствие – воплощается в хореографии.

Безусловно, рассматривая поэтику тишины в современном театре танца, невозможно обойти вниманием работы крупнейших балетмейстеров азиатского мира. Таких, как, например, Лин Хвай Мин, чьи работы соединяют приемы современной хореографии с основами традиционных искусств Китая, Индии, Явы. Работы Лин Хвай Мина «Песни странника», «Сон в бамбуковой роще», «Лунная вода», «Курсив» метафизичны в своей основе. Струющийся по сцене шелк, цветы лотоса в воде, лунный свет, символика цвета – отражение мимолетной красоты иллюзорного мира и вместе с тем воплощение Красоты вечной, изначальной и неизменной. Философия буддизма и даосизма, вдохновляющая Лина, соединяется в его постановках с принципами тай-чи и пластикой китайской каллиграфии. Этот синтез дает впечатляющий результат – ощущение абсолютной гармонии движения и покоя, тишины как главного образа спектакля, его смысла и цели. При этом в качестве музыкальной основы своих танцевальных притч Лин часто избирает западную музыку – Баха, Сати, Кейджа, Шостаковича, Пярта.

Синтез традиций Востока и Запада, безусловно, оказал заметное влияние на современную хореографию. Одним из интереснейших примеров такого синтеза является танец *буто*, возникший в 1959 году и успешно развивающийся в настоящее время, в том числе и в Европе. Исследователи отмечают, что *буто* соединяет западные идеи экзистенциализма, фрейдизма, сюрреализма с традиционными для Японии эстетическими и философско-религиозными представлениями. Основатели *буто* – Тацуми Хидзиката и Кадзуо Оно – освоив западные хореографические традиции (в частности, «экспрессивный танец» Мэри Вигман), отошли от них, как отошли и от канонов традиционной японской пластики, и создали оригинальную концепцию антитанца. Эстетика *буто*

очень своеобразна: изломанная, подчас конвульсивная, пластика, длительные замирания танцовщиков в искаженных позах, удержание низкого положения в скрюченном состоянии, замедленное течение времени. Как отмечает О. Святуха, в *буто* принципиально изменилась зависимость движения от музыкального ритма, «музыкальный ритм как внешний организатор утратил свою роль, так как определяющим стало подчинение ритму внутренних состояний» [8, с. 179]. В сопровождении этого танца, помимо музыки (от европейской классики до электронных композиций и этнических мелодий) нередко используются различные шумы, звуки природы и тишина. *Буто* – это погружение в бессознательное, в сокровенные глубины, «пейзаж души», который открывается мысленному взору благодаря усилиям духа. Неслучайно скрытый смысл *буто* часто уподобляют дзен-буддистскому коану, непередаваемому на язык логики, но ведущему к просветлению.

Среди повлиявших на современную поэтику тишины авангардных течений XX века следует упомянуть ряд перформативных практик и, в частности, *флюксус-танец*, в становлении которого значительную роль сыграла дзен-буддистская философия с ее медитативно-созерцательной основой [7]. Provocative инвенты *флюксуса* нередко обращены к использованию молчания как выражению свободы и спонтанности творческой воли, неограниченности и невыразимости смысла.

Развивая пластические идеи начала XX века, танец эпохи постмодернизма приходит к новым формам взаимодействия музыки и движения, среди которых – полный или частичный отказ от звучащей основы хореографического спектакля, создание танца без музыки. Пластика теперь становится независимым от музыки выражением внутренней жизни танцовщика.

Идеи отказа от музыкального диктата в балетном спектакле оформились уже в первые десятилетия XX века. Следует упомянуть в связи с этим нереализованный проект Сергея Дягилева и Леонида Мясина «Литургия», идея которого относится к 1914–1917 годам. Известно, что в те годы Дягилев был увлечен модными как в Европе, так и в России идеями ритмопластики и задумал поставить балет-мистерию без музыкального сопровождения, под ритм шагов танцовщиков. Как

пишет Е. Илюхина, «предполагалось поставить балет, состоящий из нескольких картин в стиле византийских мозаик, причем для усиления атмосферы литургии балет должен был проходить без музыки. Чтобы постановка воспринималась не как римская католическая литургия, а как православный обряд, в перерывах между картинами должна была звучать русская церковная музыка» [6, с. 238]. К сожалению, по разным причинам проект Дягилева не был осуществлен, и первенство в создании балета без музыки принадлежит Рудольфу фон Лабану, который в 1925 году поставил свои «Мерцающие ритмы».

Сегодня можно назвать множество спектаклей, полностью или в значительной своей части идущих в тишине, без музыки. Это «Опаловая петля» Триши Браун, NNNN Уильяма Форсайта и его же «Тихий вечер танца», *Stamping Ground* Иржи Килиана, «Квартет-а-тет» и «Палата № 6» Радугу Поклитару и др.

О причинах отказа от музыкальной основы танца и художественном результате в каждом случае можно говорить отдельно. К примеру, в *Stamping Ground* (1997) балетмейстер обращается к ритуальным танцам австралийских аборигенов, и тишина здесь – звучание мира до возникновения цивилизации и самой музыки. Почти половина спектакля (девять минут из примерно двадцати) идет в тишине, расцвечиваемой звуками дыхания танцовщиков, хлопками по телу, ритмом шагов и прыжков. Вторая часть спектакля проходит в сопровождении Токкаты для ударных Карла Чавеса. Таким образом, в *Stamping Ground* можно наблюдать зарождение музыкального ритма из первоначального природного.

Абсолютной тишины, как известно, не бывает, тишина всегда звучит, имеет свою ауру. В ее создании хореографы используют как фонограммы, так и естественные звуки, производимые танцовщиками: нарочито громкое дыхание, хлопки по телу, топот ног, шепот, крики и пр. Например, в балете «Опаловая петля» (2000) Триши Браун четыре танцовщика танцуют в полутьме на фоне шумящей воды; декорациями к спектаклю служат клубы пара на сцене. Первую часть балета «Тихий вечер танца» (2018) Уильяма Форсайта сопровождает птичий щебет, а дальше звучит музыка из первой оперы Ж.-Ф. Рамо «Ипполит и Арисия» (1733).

Безмолвная Терпсихора утратила свою немому – артисты балета не только танцуют, но и говорят на сцене. В качестве примера расширения функций современных танцовщиков, слияния хореографических и драматических элементов в балетном спектакле можно упомянуть работы Радугу Поклитару, соединяющего в своем творчестве принципы классического танца с авангардными приемами постмодерна. В спектакле по рассказу Чехова «Палата № 6» (2004) функции тишины множественны. Поклитару использует отсутствие звука и как элемент структурирования (деления) одноактного спектакля на три раздела, и как средство сглаживания швов между разными музыкальными произведениями, лежащими в основе балета, и как своеобразный минус-прием, когда, нарушая ожидания зрителей, звук замещается тишиной. Тишина в этом спектакле зловещая, отсутствие звука здесь – пугающая пустота, бездна, смерть. Это ощущение не нарушает и звучание музыки Арво Пярта. Все тот же Пярт, все те же *Fratres* и *Spiegel im Spiegel*, все то же ощущение незыблемого, вечного, надчеловеческого. Но контрапункт звука с пластическим рядом, сценической драматургией дает совершенно иной эффект: человек бессилен перед судьбой, перед обстоятельствами. Чеховский сюжет из жизни захолустного города обретает в балете трагедийный пафос во многом благодаря музыке.

Очевидно, что тишина всегда была, так или иначе, частью балетного спектакля. Ее функциональная и семантическая подвижность в пространстве художественного целого обеспечивает ей широкий спектр возможностей. Подводя итоги, обозначим ряд ее функций.

1. Тишина в современной хореографии выступает как художественный образ, обладающий самодостаточностью, семантической многозначностью, пространственно-временной протяженностью.

2. Тишина – структурный элемент спектакля, обеспечивающий его внутренний ритм; через паузу-остановку происходит смысловое и композиционное цезурирование, смена мизансцен.

3. Тишина – средство обеспечения континуальности спектакля, сглаживания «швов» между отдельными эпизодами, особенно в тех случаях, когда в спектакле используется музыка разных композиторов.

4. Тишина – драматургический (минус)-прием, нарушение процесса развертывания «традиционного» хореографического дискурса.

5. Наконец, тишина является незвучащей основой, организующей целостный ритм хореографического (и любого) спектакля. Как известно, понятие «незвучащая основа музыкального процесса» разработал в своих трудах М. Аркадьев [2]. Это понятие имеет универсальный объем и, как

представляется, вполне приложимо к театральным жанрам.

Итак, в контексте развития современного пластического искусства функции тишины множественны. И в заключение хочется обозначить еще одну, возможно, самую главную ее функцию: тишина помогает «заставить людей лучше видеть балет», как говорил Уильям Форсайт. И с этим трудно не согласиться.

Литература

1. Аргамасова Н. В. Хореографические воплощения музыки Арво Пярта: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2019. – 156 с.
2. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. – М.: Библос, 1993. – 168 с.
3. Бухаркин П. Е. Топос «тишины» в одической поэзии М. В. Ломоносова // XVIII век: сб. ст. – СПб.: Институт русской литературы, 1996. – С. 3–12.
4. Гордеева А. Все тише, и тише, и тише: новые балеты Уильяма Форсайта [Электронный ресурс]. – URL: <https://oteatre.info/vse-tishe-i-tishe-i-tishe-novye-balety-uilyama-forsajta> (дата обращения: 04.04.2023).
5. Дерксен П. Парадокс Форсайта – Eidos: Telos [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/paradoks-forsayta-eidos-telos> (дата обращения: 20.02.2023).
6. Илюхина Е. А. История создания балета «Литургия» [Электронный ресурс] // Третьяковские чтения, 2012. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26062551&selid=26062630> (дата обращения: 12.04.2023).
7. Кисеева Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI века // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – № 2 (15). – С. 88–96.
8. Святуха О. П. Танец будто как синтез западных и восточных культурных традиций [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-buto-kak-sintez-zapadnyh-i-vostochnyh-kulturnyh-traditsiy> (дата обращения: 05.03.2023).
9. Хьюзинг Т. Молчание и трепет Арво Пярта [Электронный ресурс]. – URL: <https://translated.turbopages.org> (дата обращения: 29.04.2023).

References

1. Argamakova N.V. *Khoreograficheskie voploshcheniya muzyki Arvo Pyarta: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya [Choreographic embodiments of Arvo Pärt's music. Diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, 2019. 156 p. (In Russ.).
2. Arkadyev M.A. *Vremennye struktury novoevropeyskoy muzyki. Opyt fenomenologicheskogo issledovaniya [Modern structures of New European music. The experience of phenomenological research]*. Moscow, Biblos Publ., 1993. 168 p. (In Russ.).
3. Bukharkin P.E. Topos “tishiny” v odicheskoy poezii M.V. Lomonosova [The topos of “silence” in the odic poetry of M.V. Lomonosov]. *XVIII vek: sb. st. [XVIII century. Collection of articles]*. St. Petersburg, Institut russkoy literatury Publ., 1996, pp. 3–12. (In Russ.).
4. Gordееva A. *Vse tishe, i tishe, i tishe: novye balety Uil'yama Forsayta [Quieter and quieter and quieter: new ballets by William Forsyth]*. (In Russ.). Available at: <https://oteatre.info/vse-tishe-i-tishe-i-tishe-novye-balety-uilyama-forsajta> (accessed 04.04.2023).
5. Derksen P. *Paradoks Forsayta – Eidos: Telos [The Foresight Paradox – Eidos: Telos]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/paradoks-forsayta-eidos-telos> (accessed 20.02.2023).
6. Ilyuhina E.A. *Istoriya sozdaniya baleta “Liturgiya” [The history of the creation of the ballet «Liturgy»]. Tret'yakovskie chteniya, 2012 [Tret'kov readings, 2012]*. (In Russ.). Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26062551&selid=26062630> (accessed 12.04.2023).
7. Kiseeva E.V. *Etapy stanovleniya i razvitiya tantsa postmodern vo vtoroy polovine XX – nachale XXI veka [Stages of formation and development of postmodern dance in the second half of the XX – early XXI century]* *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian Musical Almanac]*, 2014, no. 2 (15), pp. 88–96. (In Russ.).

8. Svyatukha O.P. *Tanets buto kak sintez zapadnykh i vostochnykh kul'turnykh traditsiy* [Buto dance as a synthesis of Western and Eastern cultural traditions]. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-buto-kak-sintez-zapadnykh-i-vostochnykh-kulturnykh-traditsiy> (accessed 05.03.2023).
9. Khyyuzing T. *Molchanie i trepet Arvo Pyarta* [Silence and awe of Arvo Pärt]. (In Russ.). Available at: <https://translated.turbopages.org> (accessed 29.04.2023).

УДК 792

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-126-131

ТРАДИЦИИ ТЕАТРА КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ И ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ОДНОГО СПЕКТАКЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВКИ «КОФЕЙНАЯ» (2016) ТЕАТРА ДРАМЫ КУЗБАССА ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО)

Берсенева Елена Витальевна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: aneegma@mail.ru

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

В статье рассматриваются возможности синтеза театральных традиций и постдраматических тенденций на примере спектакля «Кофейная» (по мотивам пьесы К. Гольдони), автором которого является режиссер А. Джунтинни. Спектакль был поставлен в 2016 году в Кемеровском областном ордена «Знак Почета» театре драмы имени А. В. Луначарского (29.04.2020 был переименован в Театр драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского) и представляет собой пример объединения элементов традиций итальянского театра комедии дель арте и постдраматических тенденций в одном спектакле. Современные исследователи итальянского театра масок считают, что комедия дель арте – не только продукт итальянского гения и исключительная собственность одного итальянского театра, но и явление, рожающее новые варианты и формы сценических текстов в иностранных театрах. Особое внимание уделяется пластическому рисунку персонажей, их внешним характеристикам. Акцентируются комбинации движений героев и отдельные жесты, позы и темповые перемещения. Все это дает возможность современным режиссерам экспериментировать, излагая сценический текст в большей степени на языке тела. При этом появляется и звучит особая – живая, непосредственная, рожденная сиюминутно интонация спектакля. В постановке «Кофейная», с одной стороны, яркие характеры разыгрывают хорошо знакомые жизненные ситуации в современном мире, с другой – множество пластических сцен и «отвлечений», выполненных в невербальной лексике. В одном случае способ существования персонажей предполагает колоритные, выполненные в определенном «узоре» пластические партитуры, в другом – акцент не на игре артистов, а на их исполнительском мастерстве. Сочетание традиций и инноваций проявляется в решении образов спектакля, в конструкции и конструировании сценического текста. Интересно решение автора сценического произведения относительно системы классических итальянских масок. Все персонажи в спектакле «Кофейная» наделены масками, которые фиксируются определенным образом. Точнее, видна некоторая отнесенность к традиционным итальянским маскам. С одной стороны, маска прорисована в полной мере, с другой – в наличии неравномерность и лишь некоторый намек на присутствие маски. Синтез традиции и современности в одном сценическом тексте позволяет режиссерам вести поиск не только в области обнаружения новых форм, но и в сфере рождения новых смыслов, что является актуальным для современного театра.

Ключевые слова: театр комедии дель арте, сценическая пластика, Театр драмы Кузбасса, постдраматизм, театральные традиции, синтез.

TRADITIONS OF COMMEDIA DELL' ARTE THEATER
AND POST-DRAMATIC TENDENCIES OF ONE PERFORMANCE
(IN CASE OF THE PLAY OF THE KUZBASS DRAMA
THEATER *COFFEE HOUSE* (2016))

Berseneva Elena Vitalyevna, Associate Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: aneegma@mail.ru

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

The authors of the article consider the possibilities of synthesizing the modern theatrical trends and traditions of the Italian theater of masks *Commedia Dell' Arte*. An example for analysis is the production of the play *Coffee House* based on the play by K. Goldoni, authored by producer A. Giuntinni. The play *Coffee House* was staged in 2016 at the Kemerovo Drama Theater of Kuzbass named after A.V. Lunacharsky and is an example of the transformation and integration of the characteristics of the Italian theater *Commedia Dell' Arte* and some features of post-dramatism in one performance.

In the production of *Coffee House*, on the one hand, bright characters play out well-known life situations in the modern world, on the other, a lot of plastic scenes and *distractions* performed in non-verbal style. The fusion of two different *techniques* makes it possible for modern producers to experiment, presenting the stage text to a greater extent in body language. The authors of the article pay attention to the accentuation of combinations of the characters' movements and individual gestures, and emphasize tempo movements and sudden appearances. At the same time, a special lively, immediate, momentary intonation of the performance appears and sounds. On the one hand, the way the characters exist presupposes colorful plastic talents made in a certain *pattern*, on the other, the emphasis is not on the play of artists, but on their performing skills. The combination of traditions and innovations is also manifested in the solution of the images of the performance, in the design and construction of the stage text. The author's solution of the system of classical Italian masks is interesting too. All the characters in the play *Coffee House* have masks, but these masks are fixed in a certain way. There is only some attribution to traditional Italian masks. Some characters have a mask drawn in full, others have only some hint of the presence of a mask. This unevenness, according to the authors, informs the attitude or measure of the attitude of the mask, as a combination of characteristics, to the character of the performance. The synthesis of tradition and modernity in one stage text allows directors to search not only in the field of discovering new forms, but also in the field of the birth of new meanings, which is relevant for modern theater.

Keywords: Commedia Dell' Arte Theater, stage plasticity, Kuzbass Drama Theater, post-dramatism, theatrical traditions, synthesis.

Современный театр находится в состоянии поиска не только вдохновляющих событий и актуальных историй, выявляются поводы для открытого обсуждения и глубокого анализа событий наших дней и давно ушедших. Вызовы времени, которые неизбежно отражаются в театральной жизни, диктуют свои условия. Требуется более глубокое и подробное рассмотрение фрагмента (пьесы) не столько с позиции исторической правды и целесообразности, сколько с точки

зрения жизни обычного человека. Происходит переакцентировка в понимании сценической истории в сторону повседневности. Для реализации замысла, адекватного решению режиссера спектакля, необходимы новые визуальные условия и выразительные средства. Важным в этих обстоятельствах представляется формальная организация оригинального сценического текста. Часто придумывание и изобретение новых форм сопряжено с переосмыслением традиционных вы-

разительных сценических средств, с попытками иначе представить синтез уже известных способов обнаружения и воплощения смысла в театре.

Одним из вариантов организации и материализации злободневных идей, мыслей, чувств на сцене является обращение к сложившимся, имеющим свою историю формам. Например, комедия дель арте – профессиональный итальянский театр XVI–XVII веков – своеобразная «театральная система, в основе которой лежит импровизационный принцип игры и определенный набор маскообразов» [4, с. 114]. Изучая природу итальянского театра масок, исследователи пришли к заключению, что комедия дель арте «есть продукт итальянского гения и исключительная собственность только одного итальянского театра, пробуждающая (вместе с тем) новые формы в иностранных театрах...» [3, с. 36]. Большой потенциал кроется в обращении к особенностям телесного существования исполнителя в комедии дель арте. Исторические изыскания и эксперименты показали, что большая составляющая объема итальянской «маски» – это поведение персонажа. «То есть, по большому театральному счету, не через облик выявляет главным образом себя на подмостках любой характер, любой устойчивый человеческий тип, а через свое поведение, действие, в конце концов – через движение. Конечно, и костюм, и грим могут извещать о каких-либо существенных чертах, деталях, как-то характеризующих персонажа, но это будет дополнительная информация, генеральная же – передается движением» [7, с. 186]. Таким образом, все внимание переносится на комбинацию движений и реакций актера, что позволяет современным режиссерам экспериментировать, излагая сценический текст в большей степени на языке тела. При этом появляется и звучит особая – живая, непосредственная, рожденная сиюминутно интонация спектакля. Исследователи отмечают, что спектакли комедии дель арте «имели яркую реалистическую окраску, они игрались в быстром темпе, включали в себя песни, танцы, акробатические номера» [2, с. 144]. По мнению специалистов в области сценических искусств, театр дель арте представляет собой один из источников, питающих воображение режиссеров и вдохновляющих их и сейчас на создание оригинальных сценических произведений, что прекрасно демонстрирует по-

становка пьесы «Кофейная» (реж. А. Джунтинни, 2016) по пьесе К. Гольдони в Театре драмы Кузбасса. Премьера спектакля состоялась 19 апреля 2016 года и стала настоящим событием театральной жизни региона.

Автор пьесы «Кофейная» – известный драматург К. Гольдони – является одним из родоначальников литературного театра в Италии. Несмотря на свое отношение к народной комедии, многие персонажи его пьес удивительным образом перекликаются с характерами-масками комедии дель арте. Зритель без труда узнает в героях К. Гольдони Цанни (слуги, как правило, они существуют парами), весельчака Арлекина, старца Доктора, Коломбину и многих других.

Спектакль, автором которого является А. Джунтинни, интересен не только привлечением традиций классического итальянского театра, но и возможностью синтеза этих традиций с современными направлениями в театральном искусстве. Творческий поиск по созданию новой выразительной формы спектакля, как показывает практика, может находиться в области синтеза сценических возможностей, в соединении традиций и современности. Спектакль «Кофейная», сценический текст которого являет собой движение мысли, точнее, размышления о природе человеческой натуры и многообразии ее проявлений, представляет пример интеграции современных театральных тенденций (постдраматических) и устоев итальянского театра масок. В спектакле, с одной стороны, колоритные характеры, разыгрывающие хорошо знакомые жизненные ситуации и в современном мире, с другой – множество пластических «отвлечений» и значимого сценического текста в лексике языка тела. В одном случае способ существования персонажей предполагает яркие, выполненные в определенном «узоре» пластические партитуры, в другом – акцент не на игре артистов, а на их исполнительском мастерстве.

Кофейная Ридольфо (арт. Ю. Тимирбаев) – это своеобразное отражение повседневного мира обычных людей с их страстями, проблемами, заботами. События, сталкивающие и разводящие персонажей пьесы, не являются исключительными. Перед зрителем раскрывается панорама жизненных коллизий и характеров XVIII века, своеобразный срез будней того времени. История,

придуманная и рассказанная в XVIII веке, была перенесена на современную сцену, сохраняя некоторые атрибуты комедии масок. Начинается сценическое действие с большого монолога автора, повествующего историю, практически не имеющую отношения к основным событиям пьесы. Наличие длинного, «просторного» монолога в начале спектакля – одна из особенностей комедии дель арте.

Сочетание традиций и инноваций проявляется в решении образов спектакля, в конструкции и конструировании сценического текста. Интересным представляется режиссерское решение системы классических итальянских масок в спектакле. Все персонажи сценического действия наделены масками, точнее, видна некоторая отнесенность к традиционным итальянским маскам. Необходимо заметить, что эта «отнесенность» неравномерна. У одних характеров маска прорисована полностью (например, дон Марцио, артист И. Крылов), у других маска менее выпукла (Евгению, арт. Т. Шилов). В спектакле есть герой без маски – Ридольфо (арт. Ю. Тимирбаев). Можно предположить, что таким образом автор указывает на степень присутствия известных характеристик у конкретного персонажа. Например, синьор дон Марцио, крупная сутулая фигура, весь «объем» которой сосредоточен «на верхнем уровне (ярусе)» тела, являет собой одно большое ухо. Выбеленное лицо и характерный для отрицательного героя итальянской комедии костюм дополнены головным убором с множеством металлических вставок, которые напоминают пружины. Любая незначительная, совершенно обыденная информация, попадая к дону Марцио, как бы «отпружинивает» в его голове, обрастая новыми, только что придуманными подробностями и смыслами. Он буквально живет слухами, их рождением и распространением. Обладая незаурядными пластическими способностями, исполнитель роли дона Марцио создает не просто маску отрицательного героя, а характер персонажа, постоянно находящегося в поисках новостей, искусно раздувающего их, создающего новые интерпретации известных событий. Мягкие и в то же время сильные и порывистые движения, мелкие, но очень выразительные жесты, яркие, «переплавляющиеся» из одной в другую позы – все это внешние характеристики персонажа. Дон Марцио напоминает

огромного черного паука, плетущего интриги и втягивающего героев в непростые жизненные ситуации, при этом получающего невероятное удовольствие и даже наслаждение. Таким образом, с одной стороны, – наличие маски, с другой – тонкая пластическая работа в рождении и развитии отдельных жестов, жестовых фраз и поз. Сложноорганизованная внешняя партитура образа дона Марцио не иллюстрирует текст, а транслирует художественную информацию, которая находится «за текстом» сценических фрагментов.

Своеобразный подход режиссера А. Джунтинни к решению системы образов – еще один пример соединения элементов комедии дель арте и постдраматических тенденций. Один из персонажей «Кофейной», хитрый и изворотливый слуга Траппола, трансформируется по воле автора спектакля в двух слуг, что в некоторой степени соответствует итальянской комедии, «где пара или две шутов демонстрировали словесную и телесную ловкость и в незамысловатом диалоге выливался народный юмор» [3, с. 55]. Исполнители Трапполы (арт. А. Остапенко и арт. И. Сорвилов), представленные в совершенно разных пластических характеристиках, воплощают простоватого, но при этом хитрого, ловкого, иногда откровенно наглого Трапполы. «Первый Цанни является носителем динамического комизма, а второй – представляет комизм статический. Традиционное соединение ловкача и простака, взаимно друг друга дополнявших и выделявших, было одной из самых мудрых черт итальянской комедии» [3, с. 59]. По мнению Н. Прокоповой, удвоение Трапполы есть «игра режиссера А. Джунтинни с масками Арлекина и Бригеллы», оригинальная творческая версия, «обеспечивающая присутствие гротеска в спектакле» [5, с. 104]. Искажение реальности (удвоение одного персонажа пьесы), рождающее гротеск, является средством «конструирования объекта комического (смешного) в искусстве» [6, с. 118]. Автор сценического текста спектакля, удваивая образ слуги Трапполы, создает синтез-парадокс с использованием различных пластических техник. Каждое его появление представляет собой развернутый пластический этюд, исполняемый в различных техниках (пантомима, трюковая пластика, акробатика, хореография). Одна из интересных находок в работе исполнителя первой части героя (Слуга № 1) (арт. А. Оста-

пенко) – просящий жест, который возникает автоматически на любые просьбы гостей кофейни. Вытянутая в сторону партнера рука с раскрытой вопрошающей ладонью – движение узнаваемое, имеющее вполне определенное значение. Интересно, что «работает» не только пластическая находка артиста, но и ее ритмическая организация (повторяемость), а также интонация ее исполнения. Любую просьбу со стороны посетителей кафе (чашка кофе, информация) всегда встречает вопрошающая рука. Сам жест, темпоритм его существования в спектакле наполняют все действие дополнительными смыслами, что придает дополнительный объем сценическому действию. Гротеск раскрывает и проявляет свои разнообразные свойства в пластических рисунках персонажей, что проявляется в умении «сочетать противоположности, полярные свойства в напряженном и прихотливом единстве» [8, с. 29]. Таким образом, история, рассказанная в XVIII ве-

ке, звучит актуально и в настоящее время. Синтез традиций комедии дель арте и постдраматических тенденций дает произведению удивительно современное звучание. Важным «жестом» в этом союзе является обращение к возможностям сценической пластики. Яркий внешний рисунок исполнителя должен воплощать внутреннее движение образа. По мнению Леонардо да Винчи, «хороший живописец должен уметь рисовать две главные вещи, а именно: человека и что у него на уме» (см. [1, с. 20]). Соединяясь в одном сценическом тексте, традиции и современность вызывают живой отклик у зрителя, движение его души, которые являются реакцией на искренность и талант исполнителей, «ведь история тронет душу, если изображенные в ней люди будут всячески представлять каждый свое движение души. Ничто в большей степени, чем природа, не оказывается способным к уподоблению, и потому мы плачем с плачущим и смеемся со смеющимся» [1, с. 20].

Литература

1. Баткин Л. М. Леон Альберти и Леонардо да Винчи о жесте в живописи. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. – 64 с.
2. Головенченко А. И. Комедия масок // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
3. Миклашевский К. М. Театр итальянских комедиантов. – СПб.: Лань: Планета Музыки, 2020. – 128 с.
4. Овэс Л. С., Сергеев А. В. Комедия дель арте // Театральные термины и понятия: материалы к словарю. – СПб.: ГНИУК РИИ, 2005. – Вып. 1. – С. 114–119.
5. Прокопова Н. Л. Актерское существование в спектакле «Кофейная» по пьесе К. Гольдони на сцене Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. – Новосибирск, 2017. – Вып. 4. – С. 97–108.
6. Рюмина М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. – М.: ЛИБРОКОМ, 2011. – 320 с.
7. Щербаков В. А. Пантомимы Серебряного века. – СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014. – 296 с.
8. Щербаков Е. А. Пластическое воплощение парадокса // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX–XXI веков: мат-лы II Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред.: Т. Ю. Смирнягина, Е. В. Маркова. – М.: Миттель Пресс, 2015. – Вып. 2. – 320 с.

References

1. Batkin L.M. *Leon Al'berti i Leonardo da Vinci o zheste v zhivopisi [Leon Alberti and Leonardo da Vinci about gesture in painting]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2002. 64 p. (In Russ.).
2. Golovenchenko A.I. *Komediya masok [Comedy of masks]*. *Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of literary terms]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1974. 509 p. (In Russ.).
3. Miklashevskiy K.M. *Teatr ital'yanskikh komediantov [Theater of Italian comedians]*. St. Petersburg, Lan', Planeta Muzyki Publ., 2020. 128 p. (In Russ.).
4. Oves L.S., Sergeev A.V. *Komediya del' arte [Commedia dell'arte]*. *Teatral'nye terminy i ponyatiya: materialy k slovaryu [Theatrical terms and concepts: materials for the dictionary]*. St. Petersburg, GNIUK RII Publ., 2005, iss. 1, pp. 114–119. (In Russ.).
5. Prokopova N.L. *Akterskoe sushchestvovanie v spektakle "Kofeynaya" po p'ese K. Gol'doni na stsene Kemerovskogo oblastnogo teatra dramy im. A.V. Lunacharskogo [Acting existence in the play "Coffee House" based on the play by K. Goldoni on the stage of the Kemerovo Regional Drama Theater. A.V. Lunacharsky]*. *Teatr i drama: esteticheskiy opyt epokhi [Theater and drama: aesthetic experience of the era]*. Novosibirsk, 2017, iss. 4, pp. 97–108. (In Russ.).

6. Ryumina M.T. *Estetika smekha: Smekh kak virtual'naya real'nost'* [Aesthetics of laughter: Laughter as a virtual reality]. Moscow, LIBROKOM Publ., 2011. 320 p. (In Russ.).
7. Shcherbakov V.A. *Pantomimy Serebryanogo veka* [Pantomimes of the Silver Age]. St. Petersburg, Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal Publ., 2014. 296 p. (In Russ.).
8. Shcherbakov E.A. *Plasticheskoe voploshchenie paradoksa* [Plastic embodiment of paradox]. *Era pantomimy. Laboratoriya izucheniya evraziyskoy teatral'noy kul'tury XX-XXI vekov: materialy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Era of pantomime. Laboratory for the Study of Eurasian Theatrical Culture of the 20th – 21st Centuries: Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference]. Ed. by T.Yu. Smirnyagina, E.V. Markova. Moscow, Mittel' Press, 2015, iss. 2. 320 p. (In Russ.).

УДК 377

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-131-141

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ПРИДНЕСТРОВЬЯ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

Голубь Наталья Александровна, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры социально-культурной деятельности и сценических искусств, Приднестровский государственный институт искусств имени А. Г. Рубинштейна (г. Тирасполь, Приднестровье). E-mail: tirrech@yandex.ru

Проблемы развития художественного образования в контексте культурной политики Приднестровья, позволяющей формировать будущую творческую элиту, рассматриваются в разрезе геополитической ситуации и этнокультурной составляющей региона. Анализ современного состояния образовательной пирамиды республики в сфере культуры актуализирует вопросы, обусловленные многофакторностью, императивной изменчивостью и динамикой различных скоростных характеристик в области реализации разнообразных форм репрезентации аксиологических процессов.

Пирамида образовательных уровней, созданная за 30-летний период становления независимого Приднестровья, привела к расширению форм предоставления образовательных услуг (формальные и неформальные, государственные и негосударственные), обеспечивающих вовлечение разновозрастных аудиторий в данный процесс (от дошкольников до людей пенсионного возраста). Вместе с тем актуализируется необходимость реформирования образовательной системы, повышения уровня социальной и культурной активности республики и, в первую очередь, переосмысления дихотомии «традиция – модернизация» с учетом гетерогенности приднестровской культуры, направленной на выработку проактивных мер, сдерживающих деформации системы ценностей как деструктивной формы манифестации культурной идентичности. При отсутствии Концепции развития художественного образования в Приднестровье акцент следует сделать на положения «Стратегии развития ПМР на 2019–2026 годы», позволяющей следовать обозначенным стратегическим направлениям национальной культурной политики, при этом сохраняя, развивая и совершенствуя уникальную систему художественного образования.

Сформулированные рекомендации направлены на структурные и содержательные преобразования всех ступеней профессионального художественного образования в условиях общественной стратификации; активизацию процессов, направленных на улучшение культурно-воспитательной платформы, формирующей триаду: педагогические кадры – творческие работники – потребители культурных благ и услуг новообразованной республики. Акцент на культурно-интеллектуальный капитал, заложенный художественным образованием, формирующий культурную элиту республики, позволит подготовить будущих ее представителей, готовых отвечать на вызовы современного мира и самых глубоких его разломов, противостоять насаждаемым западным ценностям и их культурным эталонам, самоутверждающимся на основе агрессивного отрицания собственной национальной традиции, успешно продуцируя свою национальную культуру.

Ключевые слова: художественное образование, культурная политика, поликультурное Приднестровье, национальная идентичность.

ART EDUCATION IN TRANSNISTRIA IN THE CONTEXT OF CULTURAL POLICY

Golub Natalya Aleksandrovna, PhD in Economics, Associate Professor, Associate Professor of Department of Social and Cultural Activities and Performing Arts, A.G. Rubinstein Transnistria State Institute of Arts (Tiraspol, Transnistria). E-mail: tirrech@yandex.ru

The problems of the development of art education in the context of the cultural policy of Transnistria, which makes it possible to form the future creative elite, are considered in the context of the geopolitical situation and the ethno-cultural component of the region. An analysis of the current state of the education system in the field of culture of the republic actualizes issues due to multifactoriality, imperative variability and the dynamics of various speed characteristics in the implementation of various forms of representation of axiological processes.

The pyramid of educational levels, created over the 30-year period of the formation of independent Transnistria, led to the expansion of the forms of providing the educational services (formal and informal, state and non-state), ensuring the involvement of audiences of different ages in this process (from preschoolers to people of retirement age). At the same time, the need to reform the educational system, increase the level of social and cultural activity of the republic, and, first, rethink the *tradition-modernization* dichotomy, taking into account the heterogeneity of Transnistria culture, aimed at developing proactive measures to restrain the deformation of the value system as a destructive form of manifestation cultural identity. In the absence of the Concept for the Development of Arts Education in Transnistria, the emphasis should be placed on the provisions of the *Strategy for the Development of the PMR for 2019-2026*, which allows following the designated strategic directions of the national cultural policy, while maintaining, developing and improving the unique system of art education institutions.

The formulated recommendations are aimed at structural and meaningful transformations of all levels of professional art education in the conditions of social stratification; activation of processes aimed at improving the cultural and educational platform that forms the triad *teaching staff – creative workers – consumers of cultural goods and services* of the newly formed republic. The emphasis on cultural and intellectual capital, laid down by art education, which forms the cultural elite of the republic, will prepare its future representatives who are able to respond to the challenges of the modern world and its deepest faults, to resist the imposed Western values and their cultural standards, self-affirming on the basis of aggressive denial of their own national traditions, successfully producing their own national culture.

Keywords: art education, cultural policy, multicultural Transnistria, national identity.

В образовательной системе Приднестровской Молдавской Республики (далее – Приднестровье, ПМР) художественное образование представляет собой перманентный процесс подготовки профессиональных кадров для функционирования культурной среды, позволяющий формировать творческие элиты, определяющие вектор развития страны. Его содержательно-целевые аспекты опираются на механизмы, направленные на сохранение гетерогенности приднестровской культуры, а также развитие гармонически развитой, творческой личности, способной противостоять происходящей деформации системы ценностей в спектре проявления новых модусов пробле-

матизации, обусловленных глобализационными вызовами.

Ориентируясь на постулаты, изложенные в концепции художественного образования в РФ, представляющего собой «процесс овладения и присвоения человеком художественной культуры своего народа и человечества, один из важнейших способов развития и формирования целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства» [9, с. 2], обозначим главные направления: кадровое обеспечение организаций культуры и искусства, общего, профессионального и дополнительного образования; воспитание аудитории

на национальных художественных ценностях; сохранение национальных традиций в области культуры и искусства, присущих территориальным образованиям. Через призму данных направлений продуцируем процессы, свойственные художественному образованию Приднестровья в контексте проводимой культурной политики.

Образовательные позиции артикулированы в ряде основополагающих законов Приднестровской республики. Рассмотрим их подробнее. Так, основы, гарантирующие получение бесплатного среднего общего и среднего профессионального образования в государственных образовательных учреждениях, заложены в Конституции ПМР; особенности реализации образовательных программ в области искусств прописаны в статье 83 Закона ПМР «Об образовании». Они заключаются в том, что «художественное образование и эстетическое воспитание граждан, подготовка квалифицированных творческих и педагогических работников в области искусств основано на принципах непрерывности и преемственности... а также последовательного прохождения взаимосвязанных этапов профессионального становления личности» [5, с. 91]. А статья 8 Закона ПМР «О культуре» гарантирует «право на творчество и культурную самобытность, а также – свободный выбор нравственных, эстетических и других ценностей, на защиту своей культурной самобытности». С учетом вышеизложенного культурная политика республики продуцирует «развитие системы воспитания, способствующей приобщению к ценностям национальной и мировой культуры, эстетическому воспитанию детей и молодежи» [6, с. 15]. Таким образом обеспечивается реализация закрепленных конституционно фундаментальных прав приднестровцев на доступ к образованию, в том числе художественному.

Специфика развития многонациональной, поликультурной республики (в ПМР проживают представители 76 национальностей и народностей) обусловлена сложившимися географическими, политическими, социально-экономическими, демографическими и этнокультурными условиями. Следуя по пути евразийского курса развития, новообразованное Приднестровье (после референдума 1990 года была провозглашена независимая Приднестровская Молдавская Республика)

взяло курс на проведение существенных образовательных и культурных реформ, связанных с массовой переоценкой культурных, духовных и исторических ценностей. Обусловлено это, в первую очередь, бинациональным составом населения, провозглашением трех официальных языков (русского, молдавского и украинского), межкультурным взаимодействием и этнической толерантностью.

Акцентируем внимание на том, что особенностью формирования культурного пространства Приднестровья под воздействием этнокультурного влияния полиэтнического населения являются активно действующие идентификационные процессы, обусловленные геополитическим положением республики (Приднестровье располагается между Украиной и Молдовой). Это отражается на формировании государственной культурной политики, направленной на сохранение традиций и обычаев проживающих здесь граждан (к примеру, Приднестровье – единственное место в мире, где сохраняется молдавский язык и молдавская культура, в противовес соседней Молдове, которая отказалась от своей идентичности в пользу румынской) и, как следствие, на создание такого поликультурного образовательного пространства, которое является «средоточием духовных, идейных и социальных установок и норм поведения, поддержание и трансляция которых из поколения в поколение формирует этносы и национально-культурные образования» [2, с. 21]. В силу своей «полисубъектности и широкого диапазона направлений, современная культурная политика должна быть направлена на выработку механизмов культурной активности населения, его конкретных групп, ориентированных на культурно-художественное развитие». И здесь важны ценностные приоритеты народов, проживающих на исследуемой территории. Следовательно, в этом аспекте задача образовательных структур в области культуры и искусств – выступить «модераторами нового типа культурного сознания, воспроизводящего новое поколение его носителей» [3, с. 18].

Акцент на этнокультуру, в современной парадигме, является для Приднестровья приоритетным, поскольку в эпоху глобализации важно сохранить свою идентичность, демпфировать

деструктивные формы манифестации культурной самобытности. Именно поэтому «художественное образование способно внести существенный вклад в процесс гуманизации и подъем уровня общей культуры современного общества... являясь важным фактором как сохранения национальной идентичности, так и обеспечения межкультурного и межконфессионального взаимопонимания» [1, с. 39]. Тезис Н. М. Геновой о том, что путем «признания активной роли как личности, так и ценности норм, традиций, обычаев... – достигается наибольшая эффективность развития, но только в том случае, если культурная политика отражает специфику региона» [4, с. 8], является не просто фигурой речи. В связи с чем доминирующим должен стать региональный подход, в котором роль педагогического коллектива как проводника художественных ценностей, пробуждающего и воспитывающего человеческое сознание, в процессе становления и совершенствования культурного ландшафта страны актуализируется.

Изменение модели управления культурой «от государственной монополии к мультисубъектному диалогу, формированию регионального рынка культуры, как конкурентоспособного совместного пространства культурной деятельности» [10] привело к расширению структуры художественного образования в Приднестровье в разрезе реформирования образовательных систем и повышения уровня социальной и культурной активности республики. Благодаря этому значительно расширились формы предоставления образовательных услуг (формальных и неформальных, государственных и негосударственных), обеспечивающих вовлечение разновозрастных аудиторий в данный процесс (от дошкольников до людей пенсионного возраста). При этом сформированный в ПМР культурный кейс сочетает консервативность и настороженность к новациям, доминирование общекультурных традиций над этническими, совмещение трансформационных явлений мировой и отечественной культуры с эффектом культуры провинции, большую эмоциональность и открытость, яркость впечатлений со спецификой прочтения и бытования явлений культуры и искусства.

Этнообразование и этнокультура представлены в приднестровском общеобразовательном

процессе (в статусе второго языка изучается украинский или молдавский – на выбор, организуются национальные праздники), а также в специализированных бинациональных учреждениях – украинских и молдавских лицеях (однако ввиду изменения геополитической ситуации в последнее время число обучающихся в них уменьшилось). Продолжается обучение в организациях дополнительного и профессионального образования, способствующих раскрытию творческого потенциала подрастающего поколения. Создаются условия, направленные на сохранение национальных и общечеловеческих ценностей, что позволяет тем, кто в будущем станет культурной элитой страны, выработать навыки организации досуга, содержательная часть которого будет ориентирована на формирование и развитие эстетических вкусов и национальных потребностей приднестровцев.

Оберегается и транслируется этнокультура, способствующая этнической самоидентификации, проводимая учреждениями культуры клубного типа, но наиболее активно только в тех районах республики, где сохраняются национальные традиции и обычаи на уровне сильных диаспор. В то же время на фоне глобализационных процессов, «естественной убыли» носителей традиционной культуры диапазон их распространения и влияния с каждым годом уменьшается, что в итоге приводит к сужению ареала распространения культурного билингвизма.

Сложившаяся на протяжении последних трех десятилетий система художественного образования в Приднестровье осуществляется согласно выстроенной пирамиде, опирающейся на две взаимосвязанные системы: общего и профессионального образования, включает формальные и неформальные виды, разделенные на основные и дополнительные, а также государственные и негосударственные формы обучения. Отметим, что созданная пирамида образовательных уровней (см. табл.) предполагает перманентный процесс подготовки кадров для сферы культуры и искусства Приднестровья, обеспечивает преемственность поколений, где ключевыми «игроками» выступают Министерство просвещения и Государственная служба по культуре и историческому наследию ПМР.

Виды и структура художественного образования в Приднестровье

№ п/п	Вид образования	Структура художественного образования
Неформальное художественное образование		
1	Начальное образование	Реализуется в Дворцах/Домах культуры, музеях, кинотеатрах, библиотеках, театре и др., подведомственных Госслужбе по культуре и историческому наследию ПМР
2	Дополнительное образование кружковой направленности	Осуществляется во Дворцах детско-юношеского творчества, подведомственных Министерству просвещения ПМР, а также в кружках при школах
Формальное художественное образование (дополнительное)		
3	Дошкольное образование	Реализуется посредством занятий музыкой, изобразительным искусством, эстетикой в детских садах
4	Начальное образование	Осуществляется в начальной школе на уроках музыки, изобразительного искусства и литературы, включенных в учебный план
5	Дополнительное специальное образование	Реализуется в школах искусств, а также в музыкальных и художественных школах, подведомственных Госслужбе по культуре и историческому наследию ПМР
6	Общее дополнительное негосударственное образование	Реализуется негосударственными учебными и образовательными центрами в области художественно-продуктивной деятельности
Формальное художественное образование (основное)		
7	Среднее специальное образование	Осуществляется в специальных колледжах: музыкальном, художественном, в том числе и в педагогическом
8	Высшее образование: – I цикл высшего образования – бакалавриат – II цикл высшего образования – магистратура	Приднестровский государственный университет имени Т. Г. Шевченко, Приднестровский государственный институт искусств имени А. Г. Рубинштейна, Бендерский высший художественный колледж имени В. Постойкина
9	Поствузовское	В компетенции Учебно-методического центра по образованию и повышению квалификации специалистов культуры и искусства при ГОУ ВПО «Приднестровский государственный институт искусств имени А. Г. Рубинштейна»

Относительно организаций, подведомственных Министерству просвещения ПМР, отметим, что художественное образование в них реализуется на трех уровнях: дошкольном и начальном общеобразовательном (посредством занятий музыкой, изобразительным искусством, литературой), а также дополнительного образования кружковой направленности, реализуемого в 9 центрах детско-юношеского творчества. На базе организаций образования занимаются 60 % детей и подростков, а на базе досуговых учреждений – 40 %, что в очередной раз подтверждает необхо-

димость концентрации культурно-воспитательных усилий на начальном этапе именно в рамках образовательного процесса. Из 48 лицензированных в Приднестровье организаций, предоставляющих общее дополнительное образование, только 3 (6 %) функционируют в русле художественного образования и охватывают представителей всех возрастных групп [12]. В то же время отметим, что для данной консервативной образовательной системы в целом характерна пространственно-временная устойчивость и, как следствие, отсутствие должных инноваций, доминирование

рутинных элементов традиционной деятельности и профессиональных стереотипов, о чем свидетельствуют нарекания со стороны родительского сообщества, подтверждаемые постоянным снижением удовлетворенности качеством образовательных услуг художественной направленности. Поэтому назрела необходимость дополнительных стимулов развития, и в этом аспекте – изменения оценки качественного состояния самого процесса и составных компонентов общественной системы. Это актуализирует внедрение инновационных тенденций, обусловленных особенностями взаимодействия данных механизмов, опирающихся на качественную переподготовку педагогов, с учетом обновленных подходов к «предметам эстетического цикла образовательной области, интеллектуализированной и вербализированной современной массовой школы... развивающих эмоционально-нравственную и сенсорную культуру учеников» [7].

По данным Государственной службы по культуре и историческому наследию ПМР (далее Госслужба) по состоянию на 01.01.2022 года в Приднестровье функционируют 23 организации дополнительного образования художественно-эстетической направленности, реализующие общеэстетические и предпрофессиональные образовательные программы, а именно – 7 детских музыкальных школ, 7 детских художественных школ, 9 детских школ искусств [11]. Их деятельность направлена на реализацию 66 образовательных программ (23 программы музыкальной направленности, 14 – художественной, 16 – хореографической, 13 – театральной). Отметим, что образовательным организациям творческого профиля, при всех положительных качествах, присуща стандартизация деятельности, чрезмерная бюрократия, отличающаяся жесткой формализацией и регламентацией, что приводит к текучести молодых педагогических кадров и оттоку учеников, поскольку слабо внедряются современные формы работы, доминируют ограничения по концертной и выставочной практике. Отрицательно сказалось и введение в этом образовательном сегменте жестких карантинных мер на длительный период. На престижности образовательного процесса негативно отражается также отсутствие господдержки участия одаренных учеников на международных площадках, что не способствует передаче и внедрению разного рода инноваций, получае-

мых вне республики. Как следствие – меньше поводов гордиться страной, представляя ее на различных международных конкурсах и фестивалях, а также ослабление и даже утрата культурной идентичности со страной ввиду миграционных процессов.

Этнокультура и неформальное художественное образование поддерживаются деятельностью 123 клубных учреждений, функционирующих в Приднестровье [11]. Практически в каждом из них созданы коллективы художественной самостоятельности, проводящие политику сохранения и трансляции традиций, обрядов и обычаев народов Приднестровья. Они объединяют представителей подрастающего поколения и взрослых, которые, в свою очередь, получают возможность приобщаться к этнокультуре в культурно-досуговой форме. Но данные процессы имеют тенденцию к снижению активности, поэтому без действенной поддержки со стороны государства обречены на постепенное «затухание».

Инфраструктура организаций профессионального образования в области культуры и искусства представлена такими учреждениями среднего и высшего профессионального образования, как ГОУ «Приднестровский государственный университет имени Т. Г. Шевченко» (далее ПГУ), ГОУ ВПО «Приднестровский государственный институт искусств имени А. Г. Рубинштейна» (далее ПГИИ), ГОУ ВПО «Бендерский высший художественный колледж имени В. И. Постойкина», ГОУ СПО «Бендерский педагогический колледж», осуществляющими подготовку специалистов в сфере музыкального, хореографического, театрального, изобразительного искусства, а также в области социально-культурной деятельности.

Следует отметить, что в настоящее время данному образовательному сегменту присуща локальная монополия, дублирование специальностей (в ПГУ и ПГИИ), «распыление» педагогических кадров, слабая материально-техническая база, ежегодно снижающийся процент абитуриентов и, как следствие, – снижение требований и практически отсутствие конкурсного отбора. Невысокая оплата труда преподавательского состава приводит к значительным миграционным оттокам, а значит, замещению опытных специалистов, новаторов, достигших высоких творческих и педагогических результатов, на «удобных», из

смежных направлений деятельности, что уводит образовательный процесс от получения профессиональных компетенций к получению общекультурных. В итоге это отражается на качестве обучения, ведет к утрате престижа творческих специальностей, снижению числа выпускников. Не последнюю роль в этом процессе играют и низкие зарплаты в отрасли. Как следствие – отказ от карьерного трека в профессиональном искусстве либо переориентация части абитуриентов на поступление в творческие образовательные учреждения вне Приднестровья, что в итоге ведет к потере одаренных студентов. «Размываются» и бюджетные ресурсы, выделяемые на художественное образование (из-за дублирования ряда специальностей и малокомплектности групп), что не способствует успешной реализации Государственной культурной политики в области подготовки культурно созидających личностей.

А ведь художественное образование, направленное в том числе и на формирование будущих представителей культурной элиты, должно иметь прочный образовательный фундамент, с тем чтобы выпускники смогли успешно реализовывать полученные компетенции в практическом русле, отвечая на вызовы современного мира и самых глубоких его разломов, доставшихся нам от глобализационных процессов. Поэтому значение культурно-интеллектуального капитала, заложенного художественным образованием, трудно переоценить.

Отметим, что принципы, на которых зиждется система художественного образования Приднестровья, выстроенная в контексте культурной политики страны, обусловлены многофакторностью, императивной изменчивостью, динамикой различных скоростных характеристик в области реализации различных форм репрезентации культурных идентичностей и должны быть ориентированы на переосмысление, в первую очередь, дихотомии «традиция – модернизация», позволяющей выработать объяснительные модели, стимулирующие сдвиги в образовательном процессе путем соединения лучшего из советского периода и современных социокультурных тенденций с учетом гетерогенности приднестровской культуры. А значит, должны раскрыть всю палитру современных компетентностных методов, включающих тьюторство, интенсификацию

обучения, ориентацию на системный, контекстный и деятельностный подходы, обусловленные необходимостью проведения структурных и содержательных преобразований всех ступеней профессионального образования. Современный императив заключается в необходимости активизации пассионарных творческих сил республики с целью запуска антропоцентрического процесса, направленного на модернизацию образовательного пространства с учетом сохранения культурной, а шире – национальной идентичности.

В первую очередь, целесообразным является необходимость диверсифицирования усилий педагогического состава и ключевых заказчиков образовательного процесса, позволяющих активнее влиять на процесс реализации государственной культурной политики.

Видится результативным более активное, непосредственное и практическое участие ведущих педагогов творческих специальностей в разработке и реализации векторов культурной политики страны, совершенствовании нормативного законодательства, объективности оценки происходящих событий. Организация дискуссионных площадок, объединяющих представителей разных творческих профессий, обширная информационная поддержка предоставляют широкую палитру возможностей быть услышанным, участвовать в непосредственном развитии отрасли, формировать траектории подготовки и развития патриотически настроенных творческих элит страны. Актуальным является внедрение в практику программ развития образовательного уровня педагогов, в том числе путем предоставления возможности прохождения стажировок в ведущих вузах других государств и, в частности, РФ; участие преподавателей (особенно задействованных в послевузовском образовании) в международных культурных форумах (Санкт-Петербургском и др.), что позволит ориентироваться на лучшие достижения профессионального экспертного сообщества, перенимать современные треки культурных институций, осмысливая тенденции новой реальности, и учитывать их при реализации культурной политики, вырабатывая ориентиры в будущей работе. Все это вкпе может способствовать качественному повороту власти к педагогическому сообществу, позволит скорректировать деятельность исполнительного органа гос-

власти – Госслужбы по культуре и историческому наследию республики, ускорить процессы, направленные на сохранение и трансляцию национальных культурных традиций.

Актуальной повесткой для Приднестровья является также введение стипендиальных программ поддержки одаренных студентов, создание условий для подготовки будущих творческих лидеров (моральных и материальных), их широкое присутствие в местном информационном пространстве, что позволит активизировать становление и социализацию обучающихся в современных условиях, повысить имидж профессий. Выпускники, уже сами выступая проводниками культурной политики на местах, реализуя программы художественного образования (начиная с детских садов и заканчивая послевузовским профессиональным образованием), обладая необходимыми компетенциями, смогут сформировать познавательный интерес у следующего поколения приднестровцев, активизировать эмоционально-эстетическую отзывчивость и эмоциональный настрой, подвести к пониманию целостной картины мира, в которой должны паритетно сосуществовать культуры разных народов на принципах толерантности и гетерогенности, способствующие этнической самоидентификации представителей всех народов, проживающих на данной территории. Здесь важна опора на непрерывность и поэтапность художественного и духовного образования, что позволит создать условия для тех, кто будет способен сохранить и развить культурные ценности своего народа.

Необходимым требованием видится опора на деятельность местного талантливого сообщества, присутствие «своих» творческих дарований в информационном поле республики, которое даже на государственном уровне слабо работает в данной системе координат. К сожалению, доминирует практика, при которой отдается предпочтение «раскрутке» зарубежных мастеров и исполнителей, либо практикуется приглашение «дорогих» консультантов (к примеру, для разработки туристического логотипа Приднестровья властными структурами при полном игнорировании возможностей местных талантов был приглашен известный российский дизайнер и блогер), что приводит к ослаблению социальной базы традиционной культуры приднестровского общества, активизирует миграционные процессы. По-прежнему

остаются невысокими темпы урбанизации и капитализации, которые и должны предопределить векторность развития проводимой культурной политики в ближайшей перспективе. В связи с чем актуализируется необходимость в эмоциональных триггерах этнокультурной направленности, способствующих раскрытию пассионарных форм деятельности, что позволит приостановить отток представителей творческой элиты. А выработка действенных кейсов, способствующих активизации диалоговых коммуникационных стратегий, сдвинет тормозящие инерционные процессы.

В рамках мейнстримного русла социально-гуманитарного дискурса, опираясь на мнение А. Я. Флиера, акцентирующего внимание на повышении «роли профессиональных культуротворческих организаций... задающих эталонные образцы, направляющих и стимулирующих процессы социокультурной самоорганизации, саморазвития и самовыражения общества в тех или иных формах» [14, с. 413], отметим недооцененную роль приднестровских творческих союзов и объединений (художников, писателей, композиторов, журналистов, архитекторов, мастеров-ремесленников) как фундамента гражданского общества в сфере культуры, которые способны стимулировать механизмы развития художественного образования, создания основы для трансформации культурных оснований образовательного процесса в сложном контексте XXI века.

Сдерживающим фактором по-прежнему выступают инерционные процессы, свойственные профессиональному сообществу в Приднестровье, глубинные причины которого уходят в советское прошлое, а также нежелание части педагогического состава внедрять инновационные подходы, в связи с чем актуальной является выработка проактивных мер, направленных на осмысление последствий монологического диктата, свойственного советскому периоду, и определение собственных культурных сценариев развития региона. И это должно стать предметом обсуждения активистов и новаторов культурного и образовательного сообщества. Пока же сложившаяся ситуация фиксирует истощение внутренних ресурсов: кадровых (причина в активных миграционных процессах, «старении» педсостава), финансовых (из-за геополитической ситуации свернуты все грантовые программы и проекты модернизации творческих образовательных уч-

реждений), информационных (сокращается число трансляторов национальных культур), что в комплексе отражается на перманентном процессе сохранения основ культурной идентичности.

Обозначая векторы социально-культурной динамики, позволяющие влиять на процессы в культурной политике, минимизировать «амплитуду, лимитирующую возможности и системы художественного образования, особенно детей, сохранение и развитие которой имеет общенациональную значимость» [8, с. 156], отметим, что таковым выступает императив, заложенный культурной политикой ПМР, закрепленный в ряде законодательных актов, позволяющих образовательным организациям художественного профиля стать значимым ресурсом культурного преобразования Приднестровья. Именно таким структурообразующим и векторным документом является «Стратегия развития ПМР на 2019–2026 годы», в которой среди предлагаемых к внедрению мероприятий по обеспечению квалифицированными кадрами учреждений сферы культуры и искусства значится «разработка системы мер для привлечения в профессию молодых специалистов и их закрепления в учреждениях культуры и искусства, особенно в сельской местности»; а также «поэтапное повышение заработной платы работникам сферы культуры и искусства»

[13, с. 61]. Данный документ, при отсутствии Концепции развития художественного образования в ПМР, определяет стратегические направления национальной культурной политики, указывая на перспективы развития в единстве целей, задач и эффективных путей их достижения и реализации, направлен на сохранение, развитие и дальнейшее совершенствование уникальной системы учреждений художественного образования. Он позволяет активизировать триаду: педагогические кадры – творческие работники – потребители культурных благ и услуг в контексте реализации духовной культуры и искусства многонационального и поликультурного Приднестровья. Обозначает пути развития и реформирования отрасли.

Таким образом, предлагаемая оптимизация системы художественного культурно-образовательного пространства как многомерный процесс, отражающий последовательное изменение качественного состояния деятельности образовательных учреждений посредством разрешения накопленных противоречий, будет направлена на повышение эффективности и результативности. Но поскольку в основе детерминации художественного образования лежит система объективных и субъективных факторов, данный процесс может быть замедлен, в том числе и в силу современных сложившихся политических проблем.

Литература

1. Багдасарова А. Б. Современное образование как фактор формирования российской гражданской идентичности // Российская гражданская и цивилизационная идентичность: теоретические подходы, экспертиза и механизмы формирования: сборник материалов регионального научно-методического семинара. – Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2019. – С. 38–44.
2. Вязникова А. С. Деятельностный подход в формировании регионально-этнического образования // Этнопедагогика как фактор сохранения российской идентичности: сборник материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения академика Г. Н. Волкова / отв. ред. С. Л. Михеева. – Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2017. – С. 21–22.
3. Вузы культуры и искусств в едином мировом образовательном пространстве: [материалы междунар. симпозиума (Москва, 17–18 мая 2007 года)]: в 2 т. / Моск. гос. ун-т культуры и искусств, – М.: МГУКИ, 2007. – Т. 1. – 352 с.
4. Генова Н. М. Основы культурной политики. – Омск: ФКиИ ОмГУ, 2011. – 144 с.
5. Закон ПМР «Об образовании» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.minpros.info/files/NormAkt/ZakPMR/ob-obrazovanii.pdf> (дата обращения: 25.05.2022).
6. Закон ПМР «О культуре» [Электронный ресурс]. – URL: <http://culture.gospmr.org/bazovoe-zakonodatelstvo/1838-zakon-pridnestrovskoj-moldavskoj-respubliki-o-kulture> (дата обращения: 25.05.2022).
7. Зрелых Д. Л. Художественное образование как непрерывный процесс познания объективной реальности человеком [Электронный ресурс] // Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2008. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-obrazovanie-kak-nepreryvnyy-protsess-poznaniya-obektivnoy-realnosti-chelovekom> (дата обращения: 25.05.2022).

8. Ирхен И. И. Векторные процессы культурной политики и художественное образование в современной России // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 5 (37). – С. 152–157.
9. Концепция художественного образования в Российской Федерации // Искусство в школе. – 2002. – № 2.
10. Культурный код восточного партнерства [Электронный ресурс]. – URL: http://archive.eapcsf.eu/assets/files/11.%20Publication_concept_road%20maps_rus.pdf (дата обращения: 30.03.2022).
11. Отчет Государственной службы по культуре и историческому наследию ПМР за 2021 год [Электронный ресурс]. – URL: <http://culture.gospmr.org/2016-07-01-05-22-55/otchety/2746-otchety-o-rezultatakh-deyatelnosti-gosudarstvennoj-sluzhby-po-kulture-i-istoricheskomu-naslediyu-pridnestrovskoj-moldavskoj-respubliki-za-2021-god> (дата обращения: 30.03.2022).
12. Отчет Министерства просвещения ПМР за 2021 год [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.minpros.info/about/9867> (дата обращения: 20.03.2022).
13. Стратегия развития Приднестровской Молдавской Республики на 2019–2026 годы. – Тирасполь, 2018. – 71 с.
14. Флиер А. Я. О новой культурной политике России // Культурология для культурологов. – М.: Акад. Проект, 2002. – С. 407–424.

References

1. Bagdasarova A.B. *Sovremennoe obrazovanie kak faktor formirovaniya rossiyskoy grazhdanskoy identichnosti* [Modern education as a factor in the formation of Russian civic identity]. *Rossiyskaya grazhdanskaya i tsivilizatsionnaya identichnost': teoreticheskie podkhody, ekspertiza i mekhanizmy formirovaniya: sbornik materialov regional'nogo nauchno-metodicheskogo seminar* [Russian civic and civilizational identity: theoretical approaches, expertise and formation mechanisms [Russian civil and civilizational identity: theoretical approaches, expertise and formation mechanisms. A collection of materials from a regional scientific and methodological seminar]. Stavropol, SKFU Publ., 2019, pp. 38–44. (In Russ.).
2. Vyaznikova A.S. *Deyatel'nostnyy podkhod v formirovanii regional'no-etnicheskogo obrazovaniya* [Activity approach in the formation of regional-ethnic education]. *Etnopedagogika kak faktor sokhraneniya rossiyskoy identichnosti: sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 90-letiyu so dnya rozhdeniya akademika G.N. Volkova* [Ethnopedagogy as a factor in the preservation of Russian identity. Collection of materials of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 90th anniversary of the birth of Academician G.N. Volkov]. Cheboksary, Chuvash State Pedagogical University Publ., 2017, pp. 21–22. (In Russ.).
3. *Vuzy kul'tury i iskusstv v edinom mirovom obrazovatel'nom prostranstve: materialy mezhdunar. simpoziuma (Moskva, 17-18 maya 2007): v 2 t.* [Universities of culture and arts in a single world educational space: materials of the international. symposium (Moscow, May 17–18, 2007): in 2 volumes]. Moscow, MGUKI Publ., 2007, vol. 1. 352 p. (In Russ.).
4. Genova M.N. *Osnovy kul'turnoy politiki* [Fundamentals of cultural policy]. Omsk, FKil OmGU Publ., 2011. 144 p. (In Russ.).
5. *Zakon PMR "Ob obrazovanii"* [Law of the PMR "On Education"]. (In Russ.). Available at: <https://www.minpros.info/files/NormAkt/ZakPMR/ob-obrazovanii.pdf> (accessed 25.05.2022).
6. *Zakon PMR "O kul'ture"* [Law of the PMR "On Culture"]. (In Russ.). Available at: <http://culture.gospmr.org/bazovoe-zakonodatelstvo/1838-zakon-pridnestrovskoj-moldavskoj-respubliki-o-kulture> (accessed 25.05.2022).
7. Zrelykh D.L. *Khudozhestvennoe obrazovanie kak nepreryvnyy protsess poznaniya ob"ektivnoy realnosti chelovekom* [Art education as a continuous process knowledge of objective reality by man]. *Elektronnyy nauchnyy zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta* [Electronic scientific journal of Kursk State University], 2008. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-obrazovanie-kak-nepreryvnyy-protsess-poznaniya-obektivnoy-realnosti-chelovekom> (accessed 25.05.2022).
8. Irkhen I.I. *Vektornye protsessy kul'turnoy politiki i khudozhestvennoe obrazovanie v sovremennoy Rossii* [Vector processes of cultural policy and art education in modern Russia]. *Vestnik MGUKI* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2010, no. 5 (37), pp. 152–157. (In Russ.).
9. *Kontseptsiya khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossiyskoy Federatsii* [The concept of art education in the Russian Federation]. *Iskusstvo v shkole* [Art at school], 2002, no. 2. (In Russ.).
10. *Kul'turnyy kod vostochnogo partnerstva* [Cultural code of the Eastern partnership]. (In Russ.). Available at: http://www.archive.eapcsf.eu/assets/files/11.%20Publication_concept_road%20maps_rus.pdf (accessed 30.03.2022).
11. *Otchet Gosudarstvennoy sluzhby po kul'ture i istoricheskomu naslediyu PMR 2021 goda* [Report of the State Service for Culture and Historical Heritage of the PMR for 2021]. (In Russ.). Available at: <http://www.culture.gospmr.org/2016-07-01-05-22-55/otchety/2746-otchety-o-rezultatakh-deyatelnosti-gosudarstvennoj-sluzhby-po-kulture-i-istoricheskomu-naslediyu-pridnestrovskoj-moldavskoj-respubliki-za-2021-god> (accessed 30.03.2022).

12. *Otchet Ministerstva prosveshcheniya PMR 2021 goda [Report of the Ministry of Education of the PMR for 2021]*. (In Russ.). Available at: <http://www.minpros.info/about/9867> (accessed 20.03.2022).
13. *Strategiya razvitiya Pridnestrovskoy Moldavskoy Respubliki 2019-2026 goda [Development Strategy of the Pridnestrovian Moldavian Republic for 2019-2026]*. Tiraspol, 2018. 71 p. (In Russ.).
14. Flier A.Ya. O novoy kul'turnoy politike Rossii [On the new cultural policy of Russia]. *Kul'turologiya dlya kul'turologov [Culturology for culturologists]*. Moscow, Akad. Proekt Publ., 2002, pp. 407-424. (In Russ.).

УДК 7.049

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-141-148

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ ЗНАКОВ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МОТИВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЕНИСЕЙСКОЙ СИБИРИ

Грищенко Анастасия Петровна, аспирант, кафедра социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ). E-mail: nastugrichshenko@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8446-6163>

В статье проводится анализ развития регионального искусства с точки зрения трансформации отдельных знаков этнографического мотива и принципов их влияния на профессиональное станковое искусство Енисейской Сибири. Этнографический мотив раскрывается в отдельных маркерах культуры, включенных в пространство художественного образа произведения искусства, и способствует формированию представления о территориальной специфике при зрительском восприятии. С использованием семиотического подхода и формального анализа раскрываются закономерности сложения регионального стиля. В работе рассматриваются основные этапы развития искусства Приенисейского края, включающего в себя Хакасию, Таймыр и Красноярский край, а также анализируется процесс проникновения отдельных знаков художественного языка и культуры коренных народов в профессиональное искусство. Важными этапами в развитии художественного процесса, повлиявшими на становление этнографического мотива, будут активная экспедиционная деятельность в начале XX века, появление профессиональных художников в кругу коренных народов в 1960-х годах и развитие нового стиля в начале 1990-х годов. По итогам делаются выводы об основных изменениях, произошедших в этнографическом мотиве на протяжении XX века, которые привели к появлению нового стиля в изобразительном искусстве – археоарта.

Ключевые слова: искусство Енисейской Сибири, этнографический мотив, визуальный язык, региональное искусство, изобразительное искусство.

PECULIARITIES OF TRANSFORMATION OF SIGNS OF ETHNOGRAPHIC MOTIVE IN THE ART CULTURE OF YENISEI SIBERIA

Grishchenko Anastasiya Petrovna, Postgraduate, Department of Socio-humanitarian Sciences and Art History, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: nastugrichshenko@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8446-6163>

The article analyzes the development of regional art from the transformation of individual signs of an ethnographic motif point of view and principles of their influence on the professional easel art of Yenisei Siberia. The ethnographic motif is revealed in rare cultural markers included in the space of the artistic image of a work of fine arts, and represents the formation of spatial specificity idea in viewer's perception of art. The use of the semiotic approach and formal analysis made it possible to reveal the regularities of the formation

of the regional style. There are the main stages in the development of the Yenisei regional art, which includes Khakassia, Taimyr and Krasnoyarsk Territory, and analyzes the process of permeation of individual artistic language signs and culture of indigenous peoples into professional art in this article. There are some important stages in development of the artistic process which influenced the formation of the ethnographic motif. First of all, the active expeditionary activity at the beginning of the 20th century in Siberia, the second one is the emergence of professional artists among representatives of indigenous peoples and ethnic in the 1960s, which is connected with art education growth in Krasnoyarsk region and the development of a new style in the early 1990s. Based on the results, conclusions are drawn about the main changes that occurred in the ethnographic motif during the 20th century, which led to the emergence of archioart, the new style in Siberian art.

Keywords: art of Yenisei Siberia, ethnographic motif, visual language, regional art, visual arts.

Введение

Современный художественный процесс развивается под воздействием как общемировых тенденций и идей, так и традиционных культурных особенностей, напрямую связанных с региональным искусством. Территориальные особенности развития искусства во многом зависят от нескольких факторов, в том числе от стилистических и художественных принципов обрядового регионального искусства. С этой точки зрения представляется актуальным рассмотрение принципов современного художественного языка как процесса заимствования и постепенного включения в традиционное станковое искусство элементов других культур, их художественных приемов и стилистических особенностей. Исследование отдельных знаков, сформировавших мотив региональных произведений, позволит выявить внутренние закономерности сложения изобразительного искусства отдельной территории, а соответственно, объяснить этапы формирования нового стиля.

Приенисейский край, включающий в себя территории по берегам Енисея и на сегодняшний день объединенный понятием «Енисейская Сибирь», за XX век на основе традиций русского реалистического искусства и культурных особенностей коренных народов создал особый сплав, способствующий появлению уникального художественного языка. Переработка древнего культового искусства и символики шаманизма стала основой современного направления «археарт» (другие названия направления: «этноархаика», «неоархаика», «этноавангард»), а процесс его зарождения занял собой практически весь XX век. На примере произведений художников Красноярского края и Хакасии представляется возможным проанализировать те закономерности, которые

способствуют формированию регионального стиля, что и будет являться основной целью данной статьи.

Исследования влияния территориальных особенностей на современное региональное искусство активно разрабатываются в рамках этноискусствознания в работах М. Л. Магидович, А. А. Шевцовой, С. Г. Кузнецовой, И. В. Бухоголовой, В. Г. Кудрявцева, О. Г. Беломоевой. Особое внимание в рамках данной тематики занимают работы Л. И. Нехвядович [8] в области влияния этнических характеристик региона на мышление автора. Специфика изобразительного искусства Красноярского края, а также отдельные направления его развития рассматривались многими искусствоведами. Например, в работах М. В. Москалюк [6], Е. А. Сертаковой, Н. П. Копцевой, Т. М. Ломановой [5] изучаются творческие пути художников, история развития искусства на территории Енисейской Сибири, а также вопросы, касающиеся сложения региональной сибирской идентичности. Таким образом, одна из задач данного исследования – необходимость проанализировать не только внешние проявления этнографического материала в художественном процессе Енисейской Сибири, но и внутренние изменения знаковой структуры художественного языка на примере трансформации этнографического мотива в произведениях изобразительного искусства, что можно назвать новым подходом к изучению региональной художественной специфики.

Уникальность Сибири как региона заключается в истории ее освоения, климатических и территориальных особенностях, а также в культуре народов и этносов территории. В Сибири проживают представители около 36 различных коренных народов и этносов, чья культура и искусство

вливают на состояние искусства Сибирского региона, что говорит о важной и насыщенной этнической составляющей в различных направлениях развития. Этнографический материал Енисейской Сибири является богатой почвой для вдохновения художников: от тем произведений до подражания конкретным этническим мотивам в произведениях. В Красноярском крае, богатом своим этнографическим разнообразием, в творчестве мастеров разных поколений разрабатываются мотивы, созвучные друг другу по смыслу, содержанию и визуальной форме. Их трансформация с течением времени способна показать не только изменения в художественном процессе, но и новые аспекты региональной идентичности, транслируемой через произведения искусства.

Методология

Основываясь на особенностях сложения визуального языка, а именно на важности отдельных визуальных знаков (от особенностей техники до персонажей произведения и сюжета в целом [3]), можно говорить о том, что территориальные аспекты могут проникать в произведение на нескольких уровнях. Если разложить отдельное произведение на составляющие, то можно увидеть, что каждый элемент является носителем определенной традиции, и в соотношении друг с другом, дополняя и взаимодействуя, знаки постепенно раскрывают уникальный художественный язык, присущий только данному произведению. Соотношение знаков в произведении складывается на основе их подобию, тематического или стилистического, и постепенно ведет к сложению целостного художественного образа. Объединение знаков на основе схожести по территориальному признаку образует особый мотив произведения – этнографический, где каждый знак выражает специфику климата, географии или культуры территории. В произведении изобразительного искусства отдельный визуальный знак представляет собой определенный территориальный маркер – опознавательный элемент региона. Соединение этих знаков-маркеров в рамках единого художественного образа позволяет сформировать этнографический мотив произведения, а через него – образ целого региона или культуры. Систематизация знаков этнографического мотива происходит согласно ключевым маркерам региона, относящимся к географическим, климатическим,

историческим или культурным территориальным особенностям. В таком случае региональные особенности будут заключены в тех знаках художественного языка, которые несут в себе приметы или признаки окружающей автора среды или художественного стиля, главенствующего на определенной территории. Этнографический мотив будет обуславливаться значением отдельных знаков, относящихся к этнографии. Ю. В. Бромлей [1] относит к значимым признакам региона язык, культуру (виды жилища, хозяйственная утварь, одежда, пища) и этнический характер определенной общности. Таким образом, раскрывая значения отдельных знаков, можно увидеть традиции, вкладываемые художником в художественный образ, и выявить те из них, которые раскрывают региональную специфику художественного языка.

Сам по себе этнографический мотив связан в первую очередь со знаками визуального языка, которые используют художники региональной школы. Складываясь из определенных знаков, относящихся к культуре, внешности, быту и истории, он может повторяться в одном произведении, творчестве художника и целой художественной школе, формируя образ региона или культуры средствами изобразительного искусства. Этнографический мотив прочно закреплен в художественном языке региональных авторов и раскрывается через этнокультурную традицию, носителем которой является. Определяя основные характеристики этнографических знаков художественного языка, с течением времени можно проследить их трансформацию от начала использования этнографических характеристик до сложения нового стиля, что позволит выявить основные тенденции в знаковой структуре художественного языка отдельного региона.

Этнографический мотив в искусстве Енисейской Сибири

Проследить изменения в использовании региональных характеристик на примере Енисейской Сибири невозможно без рассмотрения отдельных составляющих исторического процесса формирования художественной школы. Начиная со времен появления первых профессиональных художников на территории Сибири (Н. В. Гребнев, В. И. Суриков, М. А. Рудченко, Д. И. Каратанов) развивается региональный художественный язык,

связанный в первую очередь с использованием в творчестве материалов этнографических экспедиций. Названный «сибирским»¹, стиль как таковой еще не сложился, однако важную роль в определении региональных особенностей начинают играть этнографические зарисовки и предметы культуры и быта коренных народов. Различные культурные маркеры становятся знаками визуального языка произведений искусства и на протяжении всего XX века активно используются художниками, слагая особый этнографический мотив произведений на уровне сюжетов и тем произведений. Известный исторический живописец Василий Иванович Суриков в работе «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» (1895) использовал этнографические характеристики на сюжетном уровне – с научной точностью он передал особенности культуры и быта коренных народов, а также географические особенности местности. Достичь такой исторической точности позволили этнографические экспедиции, в которых он участвовал в процессе работы над картиной. Здесь мотив складывают одежда персонажей и лица, предметы (луки, стрелы, лодки), культурные особенности народа (изображение камлающего шамана). Все эти знаки вместе слагают еще не цельный мотив, а отдельные его характеристики, заключающиеся в обращении к коренному народу и представлении его особенностей. Написав в своих экспедициях большое количество этюдов, выполняя многочисленные зарисовки, В. И. Суриков запустил в Сибири процесс включения этнографических знаков в художественные образы изобразительного искусства.

Интерес к особенностям этнографии региона в изобразительном искусстве XX века имел неравномерную временную актуальность: существуют как периоды бурного использования региональных маркеров, так и временные «спады». Первым «взрывом интереса» становится период 1920–30-х годов – время активных этнографических экспедиций в Хакасию, Тыву и Таймыр, когда создание «сибирского стиля» сопрягалось с исследовательским интересом со стороны художников. В основе творческого метода лежала

фиксация предметов культуры и быта коренных народов и уникальной сибирской природы в работах Д. И. Каратанова, А. П. Лекаренко, М. В. Касаткиной и других. Например, в работах Дмитрия Иннокентьевича Каратанова региональные маркеры становятся ведущими: на уровне персонажей, которыми являются представители коренных народов («Северные типы. В юрте», I половина XX века, «Портрет мужчины. Река Кеть», 1927 год, «Эвенкийские женщины», I половина XX века), географические характеристики фиксируются в пейзажах («Столбы. Летний день», 1910 год, «На столбах зимой», 1938 год) и сюжетных картинах («За едой», 1928 год, «Охотники», 1948 год), история региона также нашла свое отражение в произведениях художника («Красноярский бунт. Расправа с воеводой Дурново», 1930-е годы, «Экспедиция Нансена», 1936 год). Формирование этнографического мотива в начале XX века можно описать как этнографическую точность фиксации отдельных знаков, представляющих в произведении территориальные особенности. При этом важно отметить, что отдельные знаки, например, лодки и жилища коренных племен, теплые одежды персонажей, пересекаясь между собой, переходят из произведения в произведение, тем самым формируют образ региона. Мотив в данном случае слагается на основании точной фиксации используемых этнографических характеристик – тонкая грань между тематикой произведения и мотивом еще недостаточно определена, так как отдельные произведения полностью сосредоточены на представлении региональной специфики, в то время как, например, в работе «За едой» (см. Приложение, рис. 1) на первый план выходят отношения между людьми, а не их культурная принадлежность. Мотив – это тот фактор, посредством которого художественный образ формируется, за счет которого отдельные знаки складываются воедино, но при этом общая идея произведения выходит на общечеловеческий смысл. Этнографический материал в работах художников первой половины XX века становится толчком к обогащению визуального языка реалистической школы. Связи в рамках языка художественного образа формируются на основе передачи в произведении этнографических признаков региона. От исторически точной передачи предметов, типов людей, географических и исторических описаний формируется осо-

¹ Впервые термин появляется в докладе сибирского просветителя, этнографа и путешественника А. В. Адрианова «Об орнаменте у сибирских инородцев» на Всероссийском съезде художников в Санкт-Петербурге в 1912 году.

бый мотив произведений, постепенно раскрывающий характеристики Енисейской Сибири.

В 1960-х годах происходит новый виток этнографического интереса к региону, связанный, с одной стороны, с большими стройками на территории региона, с другой – с тем фактом, что начиная с 1950-х годов в Красноярск начинают активно приезжать представители коренных народов для получения профессионального художественного образования, что во многом стимулировало интерес к культуре малочисленных народов, но уже со стороны носителей этих культур. Важным моментом здесь становится трансформация этнографических визуальных знаков с материального характера (точность художественной передачи определенных культурных и географических признаков) на смысловое обобщение. Знаки художественного языка художников, выросших в кругу коренных народов, еще больше погружают в региональную тематику. Появляются произведения на мифологическую тематику (иллюстрации к народному хакасскому эпосу «Алтын-Арыг» В. А. Тодыкова, «Юность Таймыра» С. Ф. Турова), активно начинается использоваться тема шаманизма (панно настенное резное «Шаман» Н. Б. Ачитаева, «Родовые знаки» М. С. Турдагина), в произведениях проникают особенности восприятия мира коренными народами, а знаки этнографического мотива повествуют не столько о своей принадлежности, сколько о своем значении в определенной культуре. Так, в деревянном панно Н. Б. Ачитаева «Шаман» (см. Приложение, рис. 2) главный персонаж находится одновременно в двух мирах. Сам шаман как основной персонаж произведения представляет момент камлания, но находящиеся рядом визуальные знаки (привязанная лошадь, стоящий менгир, камни под ногами) через этнографические особенности передают значение шамана – его нахождение в двух мирах и возможность выстроить связь между человеком и высшими силами. Данный период в истории искусства Енисейской Сибири (1960–80-е годы) можно охарактеризовать как переходный, когда новый художественный язык формируется уже на основе не только внешнего подражания отдельным признакам территории, но и переноса символических значений этих признаков в культуре коренных народов. Это уже не отдельная тема произведения – это именно мотив – отдельные знаки художественного языка, способные

передать специфику культуры, но не являющиеся главными в тематическом плане. В произведении «Шаман», как и во многих других работах сибирских художников 1980–90-х годов, этнографические знаки ведут зрителя к представлению об устройстве вселенной в целом, рассказывают через ту культуру, которую они визуализируют, об общечеловеческих смыслах.

Основу современного визуального языка заложил в 1980-х годах В. Ф. Капелько, который в рамках одной из экспедиций впервые применил способ копирования древних петроглифов на микрокалентную бумагу. Теперь не только художники – выходцы из коренных народов или участники экспедиций могли увидеть богатство художественного языка петроглифов в первозданной красоте. Точная передача наскальных рисунков способствовала раскрытию идейного и визуального содержания произведений древних людей, что, в свою очередь, породило иное отношение к культуре коренных народов. С этого времени в художественный язык региональных художников начинают проникать символика и изображения древних хакасских наскальных рисунков, что привело к появлению в начале XXI столетия нового стиля.

В первую очередь это проявилось в новом прочтении изобразительного языка художников из коренных народов, которые активно использовали традиционные художественные знаки. В работах М. С. Турдагина, А. И. Котожекова, Г. С. Краснова, А. В. Доможакова и других появляются традиционные для наскальной живописи упрощенные знаки, символика шаманизма становится визуализацией мироотношения. Постепенно художественный процесс Енисейской Сибири начинает двигаться в сторону упрощенных образов и символического содержания этнографических знаков. Трансформация происходит за счет сплетения двух, казалось бы, разных подходов: с одной стороны – активное включение культурных маркеров в художественный язык, впервые использованное исследователями, с другой – представление не только внешних составляющих особенностей культуры, но и мифологического или сакрального их значения, а также визуализация картины мира коренных народов в художественном произведении. Знаки этнографического мотива начинают трансформироваться в сторону нарастания мифологического и религиозного со-

держания. Происходит упрощение изобразительно-знаковой структуры художественного образа за счет активного привлечения стилистики первобытной живописи, основными темами становятся мифы и легенды, духи, божества, а также особое отношение к природе и территории (см. Приложение, рис. 3). Важным аспектом здесь оказывается трепетное отношение к древним культурам и стремление перенести в современность особенности древнего мировосприятия и переосмыслить их в контекстах современности. Современный археоарт является своего рода синтезом подходов художников-исследователей и художников – представителей традиционных культур Енисейской Сибири в использовании этнографических визуальных знаков.

Интересным фактом является то, что знаки, которые до этого времени складывали этнографический мотив, теперь (с 1990-х годов до нашего времени) становятся более «иносказательными»: например, изваяния хакасских степей в акварелях В. И. Сурикова – знак, выражающий территорию, а в произведениях Г. Н. Сагалакова те же самые изваяния считаются как проживающие на территории «духи». Мир исследования и освоения Севера усложняется. В использовании этнографического мотива ставятся другие задачи: происходит переосмысление символов, усложнение языка и подачи визуальных знаков, которые по-новому начинают играть в контексте региональной идентичности. На место изображения быта приходят абстрактные, вневременные картины отдельных фрагментов действительности или мифологические образы. Этнографический мотив выявляет те характеристики территории, которые невозможно

передать на словах, а только почувствовать и увидеть через знаки визуального языка произведения изобразительного искусства.

Такой подход во многом обусловил современный художественный язык как Красноярского края, так и Енисейской Сибири в целом. Переход, происходивший на протяжении всего XX века, строился на трансформации отдельных визуальных знаков, представляющих этнографическую характеристику региона, в абстрактные или иносказательные образы современного искусства, создавая уникальный сплав мифологии, истории и художественного профессионализма в визуальном языке региона.

Заключение

Мотив произведения искусства создается посредством сложения знаков языка в единую линию, ведущую зрителя к основной идее произведения. Этнографические характеристики региона, заключенные в знаках визуального языка, определяют основной мотив произведения при своем доминировании. От отдельных красочных пятен к целостной идее знаки этнографического мотива позволяют зрителю увидеть и проследить образ региона, к которому обращается художник. На примере искусства Енисейской Сибири можно представить этапы этой трансформации: от внешней интерпретации этнографических маркеров к постепенному нарастанию их символического значения, созданного синтезом академической и национальной художественной традиции. Более того, постепенные изменения знаков приводят к появлению нового художественного языка и развитию регионального стиля.

Литература

1. Бромлей Ю. В. Этнография. – М.: Высш. школа, 1982. – 320 с.: ил.
2. Галыгина О. М. Сибирская неоархаика // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 135–138.
3. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства. – СПб.: Алетейя, 2011. – 496 с.
4. Кистова А. В. Интеграция этнографического подхода и «понимающей герменевтики» как методологическая стратегия конструирования социальных идентичностей // Сибирский антропологический журнал. – 2017. – Т. 1, № 2. – С. 24–40.
5. Кичигина А. Г. Явление неоархаики в современном искусстве Сибири // Омский научный вестник. – 2007. – № 1 (51). – С. 183–187.
6. Ломанова Т. М. Отражение сибирской идентичности в искусстве конца XX – начала XXI века // Культура и искусство. – 2020. – № 4. – С. 1–14.
7. Москалюк М. В., Тригалева Н. В. Живопись и живописцы Красноярского края // Художники Красноярского края: альбом. Посвящается 115-летию со дня основания первого Товарищества Красноярских художников и 80-летию Красноярской региональной организации Союза художников России. – Красноярск: Поликор, 2020. – С. 22–36.

8. Нехвядович Л. И. Этнические традиции как источник формообразования в искусстве // Известия Алтайского государственного университета. – 2011. – № 2–1.

References

1. Bromley Yu.V. *Etnografiya [Ethnography]*. Moscow, Vyssh. Shkola Publ., 1982. 320 p. il. (In Russ.).
2. Galygina O.M. Sibirskaya neoarkhaika [Siberian neo-archaic]. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2015, no. 1 (1), pp. 135-138. (In Russ.).
3. Zhukovskiy V.I. *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva [Theory of fine arts]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2011. 496 p. (In Russ.).
4. Kistova A.V. Integratsiya etnograficheskogo podkhoda i "ponimayushchey germeneytiki" kak metodologicheskaya strategiya konstruirovaniya sotsial'nykh identichnostey [Integration of the ethnographic approach and "understanding hermeneutics" as a methodological strategy for constructing social identities]. *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 2017, vol. 1, no. 2, pp. 24-40. (In Russ.).
5. Kichigina A.G. Yavlenie neoarkhaiki v sovremennom iskusstve Sibiri [Phenomenon of neo-archaism in the contemporary art of Siberia]. *Omskiy nauchnyy vestnik [Omsk Scientific Bulletin]*, 2007, no. 1 (51), pp. 183-187. (In Russ.).
6. Lomanova T.M. Otrazhenie sibirskoy identichnosti v iskusstve kontsa XX – nachala XXI veka [Reflection of the Siberian identity in the art of the late XX – early XXI century]. *Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art]*, 2020, no. 4, pp. 1-14. (In Russ.).
7. Moskalyuk M.V., Trigaleva N.V. Zhivopis' i zhivopistsy Krasnoyarskogo kraia [Painting and painters of the Krasnoyarsk Territory]. *Khudozhniki Krasnoyarskogo kraia: al'bom. Posvyashchaetsya 115-letiyu so dnya osnovaniya pervogo Tovarishchestva Krasnoyarskikh khudozhnikov i 80-letiyu Krasnoyarskoy regional'noy organizatsii Soyuza khudozhnikov Rossii [Artists of the Krasnoyarsk Territory: Album. Dedicated to the 115th anniversary of the founding of the first Association of Krasnoyarsk Artists and the 80th anniversary of the Krasnoyarsk regional organization of the Union of Artists of Russia]*. Krasnoyarsk, Polikor Publ., 2020, pp. 22-36. (In Russ.).
8. Nekhyvadovich L.I. Etnicheskie traditsii kak istochnik formoobrazovaniya v iskusstve [Ethnic traditions as a source of shaping in art]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Altai State University]*, 2011, no. 2-1. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок Д. И. Каратанов. За едой. 1928 год.
Бумага, карандаш. 38,3х53 см. КХМ имени В. И. Сурикова



Рисунок 2. Н. Б. Ачитаев.
Панно настенное резное «Шаман». 1989 год.
Дерево, вырезание, инкрустация. 106х65 см.
ХНКМ имени Л. Р. Кызласова



Рисунок 3. В. Н. Кызласов. Ах хам.
Полет шамана. 2004 год.
Холст, масло. 80х120 см.
Мастерская художника

УДК 73(512.31)

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-148-159

МАСКИ МИСТЕРИИ ЦАМ ИЗ СОБРАНИЯ КЯХТИНСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ В. А. ОБРУЧЕВА: К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ

Баторова Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва, РФ). E-mail: batea2005@mail.ru

Райцанова Эльвира Николаевна, главный хранитель, Кяхтинский краеведческий музей имени академика В. А. Обручева (г. Кяхта, РФ). E-mail: rajczanova@mail.ru

Церемония Цам (Чам) представляет собой костюмированный танец защитников буддийского учения, исполняемый монахами. Мистерия появилась в конце VIII века при тибетских монастырях и распространилась по территории Центральной Азии. Монастырские мастера не только создавали маски богов, но также шили красочные костюмы из парчи и шелка для персонажей мистерии, дополняли их своеобразными украшениями. В Монголии первый официальный справочник по церемонии появился в 1750 году. В Бурятии Цам Ямы Дхармараджи известен как Цам докшитов.

Целью нашего исследования является атрибуция буддийских масок конца XIX – начала XX века из собрания Кяхтинского краеведческого музея имени В. А. Обручева. В задачи также входило выявление особенностей художественного оформления коллекции. В исследовании были применены следующие методы: иконографический, иконологический, сравнительно-сопоставительный. Данные маски были найдены в 1937 году в одной из пещер Кяхтинского района. Предположительно, они были выполнены для Гусиноозерского (Тамчинского) буддийского монастыря, расположенного недалеко от Кяхты. В 90-х годах предметы были отреставрированы в Эрмитаже, при этом начатая работа по атрибуции в музее не была доведена до конца. Мы изучили все семнадцать музейных образцов, из которых атрибутировали оставшиеся семь масок. Безусловно, эти произведения представляют большую историческую и культурную ценность. В заключении подведены основные итоги исследования и намечены перспективы дальнейшего изучения заявленной темы.

Ключевые слова: Цам, маска, папье-маше, Кяхтинский краеведческий музей им. В. А. Обручева, буддийское искусство Бурятии.

TSAM MYSTERY MASKS FROM THE COLLECTION OF THE KYAKHTA LOCAL MUSEUM OF ACADEMICIAN V.A. OBRUCHEV: TO THE PROBLEM OF ATRIBUTION

Batorova Elena Aleksandrovna, PhD in Art History, Associate Professor Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: batea2005@mail.ru

Raytsanova Elvira Nikolaevna, Head Curator, Academician V.A. Obruchev Kyakhta Local Museum (Kyakhta, Russian Federation). E-mail: rajczanova@mail.ru

The Tsam (Cham) ceremony is a costumed dance of the Buddhist teachings defenders, performed by the monks. The mystery dance appeared at the end of the 8th century in Tibetan monasteries and spread throughout Central Asia. The monastery masters created not only masks of the gods, but also sewed colorful costumes made of brocade and silk for the characters of the mystery, complemented them with peculiar decorations. In Mongolia, the first official guide to the Buddhist ceremony of Tsam appeared in 1750. In Buryatia, the Tsam of Yama Dharmaraji is known as the Tsam of the Dokshits.

The purpose of the study is the attribution of Buddhist masks of the late 19th – early 20th centuries from the collection of the Academician V.A. Obruchev Kyakhta Local Museum. The tasks also included identifying the unique features of the artistic design of the collection. The following methods were used in this study: iconographic, iconological, comparative. The masks were found in 1937 in one of the caves in Kyakhta region. Presumably, they were made for the Gusinoozersky (Tamchinsky) Buddhist monastery, located not far from Kyakhta. In the 1990s, the items were restored in the Hermitage, with all the attribution work that had begun in the museum was not completed. all 17 museum samples, of which we attributed the remaining seven masks were studied. Of course, these works are of great historical and cultural value. In conclusion, the main results of the study are summarized and prospects for further study of the declared topic are outlined.

Keywords: Tsam, mask, papier mache, Academician V.A. Obruchev Kyakhta Local Museum, Buddhist art of Buryatia.

Введение

Чам (монг. Цам) – ритуальное танцевальное представление буддийских монахов, включающее пантомиму или диалоги, возникло при тибетских монастырях и распространилось по территории Центральной Азии. Мистерия появилась в конце VIII века в Тибете в связи с деятельностью индийского учителя, основателя тантрического буддизма, Падмасамбхавы. С середины XVIII века она существует и в Монголии. Исследователи видят непосредственные связи традиции Цама с древним танцевальным искусством Индии, где актеры, как правило, также выступали в масках и одеждах богов, вели диалоги на языке богов, демонов и людей [18, с. 61].

Тибетский танец дхармапал (тиб. *чойджин* – «хранитель учения», *драгшед* – «ужасный, гневный палач», монг. *докиит*, бур. *сахиусан*) – божеств-защитников буддийского учения – первоначально устраивался последователями школы сакьяпа в Самье, первом буддийском монастыре в Тибете, и представлял мистическое таинство. Обычно мистерия была приурочена к празднованию тибетского Нового года – Лосар: «Главный смысл представлений Чама – изгнать старый год с его злыми духами и несчастьями, совершить жертвоприношения, угодить духов-хранителей, чтобы они берегли счастье грядущего года» [11, с. 205]. Это «священный религиозный обряд, мистерия, ставящая себе целью не только поучать зрителей, напоминая им о не вечности всего сущего и о разных таинственных силах... но и войти в особое мистическое единение с этими силами» [5, с. 99].

Костюмированное богослужение могло исполняться и без масок, например, в Цаме Калачакры (монг. *Дуйнхор-цам*), в отличие от известного Цама Дхармапал. В список основных 10 бурятских сахиусанов, защитников и хранителей (бур. *Арбан Хангал*), входят Гомбо (санскр. *Махакала*), Шагдар (санскр. *Ваджрапани*), Чойжал (санскр. *Яма Дармараджа*), Лхамо (санскр. *Шри Дэви*), Намсарай (санскр. *Вайшравана*), Жамсаран (санскр. *Прама Атма*), Шалши (санскр. *Чатурмухха-Махакала*), Гонгар (санскр. *Чинтамани Сита Махакала*), Сэндэма (санскр. *Синкхамукха*), Цамба (санскр. *Шри Маха Брахма*).

Монастырские мастера не только создавали маски богов, но также шили красочные костюмы из парчи и шелка для персонажей мистерии, дополняли их своеобразными костюмными украшениями, колокольчиками и аксессуарами. Традиционным материалом для масок служило папье-маше, технологический процесс которого обычно предусматривал использование пропитанной растительным клеем ткани, наложенной на подготовленную деревянную или глиняную форму, последующую многослойную оклейку мокрой бумагой и проведение работы по окончательной доводке и шлифовке изделия. Полученное изделие раскрашивалось, частично золотилось, дополнялось необходимыми аксессуарами из разных материалов: ткани, драгоценных камней, металла, длинных волос яка [4, с. 283].

Согласно классификации А. Д. Авдеева, по способу ношения данный тип буддийской маски полностью скрывает голову монаха-актера и определяется как «маска-голова»: она велика по размерам и тяжела по весу, при этом отсутствуют глазные отверстия, зато имеются носовые и широкое ротовое отверстия [1, с. 300]. Как правило, маска основных персонажей Цам в два-три раза превышает размеры человеческой головы. В многочисленных дацанах хранились специальные руководства на тибетском языке по обряду священных танцев, а ламы-тантрины (чомбоны) высокого посвящения руководили всей церемонией богослужения и постановкой танцев: «Все эти маски, весь цам – ожившая тибетская картина – икона» [5, с. 100]. В Монголии первый официальный справочник по церемонии появился в 1750 году.

В 30-е годы проведение мистерии Цам находилось уже под запретом в Советском Союзе, костюмы и маски в лучшем случае могли быть переданы музеям, а в худшем – уничтожены. Судьба коллекции масок из Кяхтинского краеведческого музея сложилась благоприятно, несмотря на то, что долгое время предметы находились в запасниках музея без номеров. В книге поступлений в 1991 году появилась краткая запись: «Поступило от Пелепягина Владимира Степановича, кинемеханика. Маски были найдены в пещере Кяхтинского района в 1937 году в плохом состоянии. За-

писаны после реставрации». В 1990-х годах маски были отреставрированы в Эрмитаже М. Н. Лебеля, согласно проведенной технологической экспертизе, имели слой мастики, приготовленной из красной глины, мела и волокнистых наполнителей растительного происхождения с растительным клеем. В настоящее время коллекция представлена в отдельном зале экспозиции музея.

Известно, что из тридцати трех бурятских монастырей дореволюционного времени церемония Цам проводилась только в шести: Агинском, Гусиноозерском, Цэжинском, Эгитуйском, Зугалайском и Хужиртайском. Недалеко от г. Кяхты расположен Цонгольский монастырь – дацан Балдан Брэйбун, относительно которого нет упоминаний о проводившихся ранее подобных грандиозных мистериях. Полагаем, что данные маски были выполнены специально для более крупного Гусиноозерского (Тамчинского) дацана, расположенного в 146 километрах от Кяхты. В Тамчинском дацане, являющемся одним из первых монастырей, возникших в XVIII веке, мистерия Цам докшитов существовала с 1878 года. Б. Барадин таким образом описывает подготовку к мистерии: «При нашем обозревании происходила под открытым небом около главного дацана репетиция Цама, который ежегодно происходит 15 числа монгольского последнего летнего месяца. В репетиции принимали участие около 50 человек взрослых и малых. Кроме этих 50 человек еще сидели в два или три ряда человек около 20. Они были репетиторами Цама. Участники репетиции, будучи без масок божеств, исполняли перед репетиторами под такт их священных плясовых пений, звуков бубен, цимбалов и различных духовых инструментов различного рода священные пляски. Они образовали круг кольцом по одному или ряды по два, плясали вкруговую сначала медленно, постепенно увеличивая скорость до невозможной быстроты, при этом делая различные движения телом и манипуляции, изображая собою различных божеств» [8, с. 15]. Еще в 1924 году, согласно наблюдениям В. Гирченко, в данном дацане проводился Цам в его полном составе [7, с. 100].

Кяхтинская коллекция масок должным образом не исследовалась, при том что часть собрания при поступлении была атрибутирована

с привлечением музейных специалистов из Музея истории Бурятии имени М. Н. Хангалова¹ и лам-консультантов в 90-е годы, но по неизвестным причинам начатая работа проводилась бессистемно и не была доведена до конца. Целью нашего исследования является атрибуция буддийских масок конца XIX – начала XX веков из Кяхтинского краеведческого музея имени В. А. Обручева. В задачи, помимо атрибуции и введения памятников в научный оборот, входило также выявление художественного своеобразия масок. Исследование базируется на методах искусствovedения: иконографическом, иконологическом, сравнительно-сопоставительном.

Существует большой корпус зарубежных и отечественных работ XIX–XXI веков, посвященных истории и описанию мистерии Цам, представленных учеными-путешественниками, востоковедами, историками, этнографами и театроведами (А. М. Позднеевым, Н. П. Шастиной, А. М. Решетовым, В. М. Абзаевым, А. А. Жигмитовой, Жамсуевой, Е. Перлман, А. Гордоном, Е. Фишер, Ш. Д. Лоденом и др.)². При этом редки работы, написанные непосредственно искусствоведами, изучающими художественные особенности масок и одежд из музейных и частных коллекций [14]. К сожалению, в настоящее время отсутствуют альбомы, каталоги, статьи круп-

¹ Данный музей входит в состав объединенного Национального музея Республики Бурятия.

² Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением сего последнего к народу. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1887. – 510 с.; Шастина Н. П. Религиозная мистерия цам в монастыре «Дзунхуре» // Современная Монголия. – 1935. – № 1. – С. 92–113; Решетов А. М. Монгольский Цам по коллекциям МАЭ // Корейские и монгольские коллекции в собраниях МАЭ. – Л.: Наука, 1987. – С. 121–137; Абзаев В. М. Мистерияльный театр цам: дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.01. – М., 1990. – 190 с.; Жамсуева Д. С. Ритуальный аспект мистерии Цам в бурятских дацанах // Власть. – 2019. – № 3. – С. 189–192; Жигмитова А. А. Мистерия Цам в современной Бурятии (этнотеатроведческие аспекты): автореф. дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.09. – СПб., 2020; Pearlman E. Tibetan Sacred Dance: A Journey into the Religious and Folk Traditions. – Rochester (Vt.): Inner Traditions / Bear & Co, 2002. – 192 p.

нейших отечественных бурятских коллекций из Национального музея РБ, Государственного музея истории религии, а также монгольских – из Кунсткамеры.

Одним из ценных источников для проведения данной атрибуции явилась рукопись 1880 года «Краткое объяснение масок и одежды, одеваемой ламами и прихожанами Гусиноозерского дацана при производстве “цамхорала”» с подписью «И. д. Первенствующего ламы, ширетуя³ Доржиева» [15, с. 22–23]. Этот документ из Государственного архива Иркутской области (далее ГАИО – Е. Б.) был размещен А. Т. Шинковым в качестве Приложения к его статье⁴. Известно, что самая крупная отечественная коллекция из 73 масок с костюмами из Музея истории Бурятии имени М. Н. Хангалова ранее принадлежала Тамчинскому монастырю. На сегодняшний день существует единственный музейный каталог на испанском языке, изданный к уникальной выставке в 1995 году в Пальме-де-Майорке [16], где опубликованы фотографии лишь некоторой части фондового собрания данного музея. Этот каталог явился важным сравнительным материалом для исследования и некоторого уточнения при атрибуции кяхтинских масок.

Фотографии части изучаемой коллекции были опубликованы в двух изданиях. В Историко-культурном атласе Бурятии без указания их местонахождения были размещены фото пяти масок – Ямы Дхармараджи, Вайшраваны, Махакалы, Симхавактары Дакини, Шудай Мигбара, спутника Ямы Дхармараджи [10, с. 435–436]. Впоследствии изображения масок Ямы Дхармараджи и Симхавактары Дакини были опубликованы в кяхтинском каталоге [12, с. 74–75].

Результаты исследований

Настоящую коллекцию можно было исследовать согласно известной классификации В. Н. Найдаковой: 1) маски различных животных: ворона, буйволов, львов, тигров (барсов), оленей и т. д.; 2) маски докшитов с человеческим обликом, выражающих ярость и гнев; 3) маски разных

людей и антропоморфных существ: Хашин-хана с мальчиками, Белого старца, шанакнов, сабдаков – духов-покровителей местности [13, с. 8–10]. Тем не менее в соответствии с намеченной целью данное собрание мы рассмотрели по трем группам масок: 1) корректная атрибуция; 2) ошибочная атрибуция и требующая корректировки; 3) маски без атрибуции.

Маски с корректной атрибуцией. Иконографические особенности масок очень узнаваемы, поэтому верность записи масок в инвентарной книге Кяхтинского краеведческого музея (далее КЯМ) не вызывает сомнений в следующих образах дхармапал: Ямы Дхармараджи, Махакалы, Белого Махакалы, Вайшраваны, Симхавактары Дакини. В архивном тексте ГАИО описание маски Чойчжала (санскр. *Каларупа* или *Яма Дхармараджа* – Владыка смерти, тиб. *Чойджал*; монг.-бур. *Номун-хан*, *Эрлик-хан*) точно соответствует образцу из фондов Национального музея Республики Бурятия: он носит «маску большую против других, голову дикого буйвола с поднятым кверху концом носа, с оскалившимися зубами, с открытой пастью, синего цвета, рога буйвола длинные, украшенные винтообразно полосками золотистого и красного цветов, а концы рогов наподобие огненных языков» [15, с. 28]. Кяхтинский экземпляр (ОФ-6217-1) представляет собой впечатляющий облик божества, возможно, менее устрашающий по облику, чем предыдущий. При этом характерный винтообразный декор с пламенеющими язычками-навершиями на рогах выполнен лишь в золотистом цвете.

Белый шестирукий Махакала (санскр. *Чинтамани Махакала*; тиб. *Гонкар*; монг.-бур. *Саган Гомбо*, *Гонгар*) как проявление гневной формы Авалокитешвары имеет облик трехглазого божества белого цвета с оскаленным ртом, увенчан короной с пятью черепами (ОФ-6215-2). Согласно канону, маска Намсарая (скр. *Вайшравана*; тиб. *Намтосэ*; бур. *Намсрай*) имеет золотистый цвет, крупные глаза, тонко прорисованные брови, усы и небольшую бородку, украшен пятилепестковой тиарой, серьгами и цветными лентами около ушей (ОФ-6214-1). В документе ГАИО относительно данных персонажей отмечено, что «первый имеет маску белого цвета, грозного вида, второй имеет

³ Настоятель буддийского монастыря (дацана).

⁴ Первоисточник, к сожалению, на сегодняшний момент не найден в ГАИО.

маску желтого цвета, вызолоченную и спокойного вида... божества устраняют мучения, распространяют благосостояние, дают богатство, вещи и драгоценности» [15, с. 25]. Маска ОФ-6215-1 гневной дакини Симхамукхи, или Симхавактры (санскр. *Simhamukha*; тиб. *Seng dog ma*; бур. *Сендема, Уржин Ханда*), также соответствует каноническим предписаниям, представляет львинолицую богиню с диадемой, украшенной пятью черепами, имеет зеленоватые брови и гриву, характерные опущенные уши. Что касается масок спутников дакини, то они в коллекции КЯМ отсутствуют.

Далее, в нашей коллекции представлены три маски, окрашенные в голубовато-синие оттенки, что вызывало особые сомнения в идентификации с конкретными божествами. Маска ОФ-6212-1 верно записана как Махакала (санскр. *Махакала*; тиб. *Nag po chen po*, *Чойжан*; монг-бур. *Гонбо / Гомбо*). Поверхность маски имеет на лицевой стороне тональные переходы от высветленных голубых областей к темно-синим (см. Приложение, рис. 1). По иконографии Махакала – «Великий Черный» – чаще имеет темно-синий или даже черный цвет лица и тела. В Национальном музее Республики Бурятия есть подобные экземпляры почти черного цвета: два полностью атрибутированных лика Махакалы, один из которых является полной копией кяхтинской работы, отличаясь только по цвету, что указывает на то, что это работы одного мастера.

Также не вызывают определенных сомнений в корректности проведенной атрибуции изображения спутников докшитов, второстепенных персонажей мистерии, дитокчжад, восьми спутников дхармапалы Чжамсарана (ОФ-6219-2); Оленя (ОФ-6212-2), Ворона (ОФ-6214-2), маски в виде черепа – Хохимон (санскр. *Читипати*, ОФ-6213-2).

Среди состава масок, представляющих разных людей, согласно классификации В. Ц. Найдаковой, в КЯМ отсутствуют популярные в народе образы Хашин-хана (кит. *Хвашиан*) и добродушного Белого старца (монг-бур. *Цагаан Эбугена*). Образец (ОФ-6211) записан в инвентарной карточке как Добродетель – «маска желтого цвета». На самом деле она покрыта скорее белыми оттенками цвета, нежели желтыми. Лицо имеет правильные черты с тонкими дугами бровей, большими выра-

зительными глазами, прямым носом, вытянутыми мочками ушей и полным отсутствием украшений. М. Н. Лебель в реставрационном паспорте памятника от 1994 года отметила, что маска, условно определенная ею как «Благожелатель», являлась одной из восьми подобных масок, которые надевали мальчики-послушники, в подобных масках послушники изображали восемь сыновей Хашин-хана – императора-монаха, который способствовал распространению буддизма. Согласимся с подобным выводом реставратора, потому как размеры памятника небольшие (230х240х110 мм), соответствуют размерам масок для выступления младших участников – актеров мистерии. Единственное, что вызвало у нас определенные разночтения в трактовке персонажа, – это нехарактерный белый цвет лица, поскольку, согласно иконографии, у Хашин-хана и у его сыновей лица должны быть именно желтого цвета. Тем не менее, судя по фотографиям предмета, зафиксированного еще до реставрации, данная маска со следами грязи имела оттенок слоновой кости.

Ошибочная атрибуция и экземпляр, требующий корректировки. Запись образца ОФ-6216-1 в инвентарной книге музея является ошибочной, зарегистрирована была как Махакала, хотя его описание соответствует другому божеству – Палден-Лхамо (санскр. *Sri Devi*; тиб. *Palden Lhamo*; монг. *Охир Тэнгэр*): «Маска представляет собой антропоморфную голову с оскаленными зубами, с третьим глазом во лбу, с фигурками Ши-Цзы и змеи на ушах, в венце с 5 черепами и пальметками у их основания». На данной маске миниатюрные фигурки льва и змеи едва различимы, располагаются прямо в середине ушей божества, почти сливаясь по тону (см. Приложение, рис. 2). Элис Гетти так объясняет их появление у богини Палден-Лхамо: «Кувера, бог богатства, дал ей льва, которого она носит в правом ухе; а Нанда, змеиный бог, дал ей змею, которая свисает с ее левого уха» [17, р. 132]. Согласно тибетскому источнику «Ринчун», в иконографическом описании богини Лхамо отмечено, что тело у нее черного или темно-синего цвета, три глаза, волосы желто-рыжие, и «она носит змею с ожерельем из колокольчиков в левом ухе и льва в правом» [19, р. 24]. Действительно, две маски

Лхамо из Национального музея РБ имеют черный или темно-синий лик [16, numero 15, 2], хотя наш вариант имеет голубое покрытие лика и черные волосы. В документе ГАИО также отмечено, что в буддийском представлении используются голубые маски у Гонбо и Лхамо: «У Лхамо маска голубого цвета, грозного вида» [15, с. 24].

Примыкает к данной группе атрибуции экземпляр ОФ-6213-1, требующий более точной идентификации. В инвентарной книге КяМ он уже ранее был определен в общем контексте как маска красно-коричневого цвета почжута (второстепенного персонажа), являющегося одним из спутников Чойжала в мистерии. В Историко-культурном атласе Бурятии, согласно Ц.-Б. Б. Бадмажапову, фото данной маски некорректно обозначено как Шудай Мигбар, спутник Ямы Дхармараджи [10, с. 435–436]. Полагаем, что данный образец должен быть определен как один из Лувай (Лубай) – Лувай-Мигбар (см. Приложение, рис. 3), ссылаясь на данные документа ГАИО, где указывается именно бурый цвет масок у парных почжотов – Мигба-марбо и Ролба царгучжан [15, с. 23].

Маски без атрибуции. В контексте театрализованного представления вышеупомянутая Симхавактара дакини выходила два раза: в первом случае в качестве одного из 10 сахиусанов, где предполагался персональный выход львиноликой богини в маске, увенчанной пятью черепами (ОФ-6215-1) в сопровождении спутников – тигроголовой Вягхравактра и медвежьеголовой Рикшавактара дакини; во втором появлении Симхавактара дакини представала уже в ином ранге, в качестве свиты богини Палден Лхамо: для этого мастерами выполнялась отдельная маска (ОФ-6219-1), которая увенчана лишь одним черепом⁵ и имела меньшие размеры, подобно другим маскам слуг и спутников прочих докшитов. Аналогичный вариант маски под именем Сенге-Дамжан (Сендемы) имеется в коллекции Национального музея РБ [16, numero 17]. Образ Сенге-Дамжан должен был выходить на танцевальную площадку в паре с маской Макаравактры (бур. *Шусрын Дамжан*), который также имел украшение в виде одного черепа на макушке.

⁵ Украшение в виде одного черепа предназначено для божеств низшего ранга, тогда как пять – для высших.

Экземпляры КяМ ОФ-6215-1 и ОФ-6219-1 отличаются качественным уровнем исполнения с тщательной проработкой деталей, многоцветной тонкой росписью.

У Чойжила – бога смерти – насчитывается восемь спутников, которые обозначаются как почжуты с парными масками желтого, коричневого, синего и зеленого цветов. В нашей коллекции есть только две маски из данной свиты, одна из которых голубая (ОФ-6217-2) с тональными высветлениями, как в росписи лика Махакалы (ОФ-6212-1), другая – коричневато-бурая. По нашему предположению, трехглазая голубовато-синяя маска с оскаленным ртом, диадемой с пятью черепами – это один из парных образов Шидой (бур. *Шудай*), либо Шидой Мигмар, либо Шидой Дэлба, согласно тексту ГАИО [15, с. 23]. Именно в каталоге Национального музея РБ найден аналогичный образ данного персонажа под именем Шудай Мигбар, также голубовато-синих оттенков [16, numero 14].

Блюстителями порядка во время театрального действия выступают четыре маски жителей Индостана – две коричневые и две темно-зеленые. Это ацзары, они танцуют вне круга и все время находятся там, следя за тем, чтобы присутствующие зрители не заходили на круги, не мешали бы танцующим [13, с. 7–8]. Т. А. Пострелова обозначила варианты изображения данного персонажа, где первый – надменный, недовольный, демонический, а второй – мягче, приветливее [14, с. 100]. Согласно тексту ГАИО, мужчины Монба-ацзара являются слугами (рабами) Чойжжала, их маски коричневого цвета. Не установленный ранее экземпляр ОФ-6216-2 нами атрибутирован как Монба-ацзар (см. Приложение, рис. 4) демонического типа: от маски темно-коричневого цвета с черными волосами, нахмуренными бровями действительно исходит ощущение некой скрытой угрозы. Абрис хищного профиля создают очертания заостренного носа и выпирающего вверх подбородка, дополненного торчащими заостренными клыками, виднеющимися в приоткрытом рту. Подобный демонический тип ацзара отсутствует в собрании Национального музея РБ.

К не атрибутированным ранее кяхтинским образцам также относится маска, представля-

ющая белое лицо мужчины с узкой бородкой, усами, в широкополой шляпе (ОФ-6218-1). По стилистическому исполнению к ней близка маска снежного льва Ши-цзы (ОФ-6211-1): менее четкий контур с небольшой асимметрией в лепке головы, характерный рисунок вытаращенных глаз подкупает добродушием и некоторой наивностью облика, выполненного больше в традициях народного миропонимания, нежели священных предписаний. Полагаем, что перед нами маска местного духа, хозяина местности – сабдака. Как отмечала В. Ц. Найдакова, маски сабдаков включались в число нетанцующих персонажей Цама, представляли собой элементы народной веры в доброе местное божество, охраняющее от злых сил и несчастья [13, с. 19]. Изображения сабдака и льва неслучайно выполнены в единой стилистической манере: они были предназначены для парного выхода на танцевальную площадку в качестве хозяина-всадника и его ездового животного (санскр. *vahana*).

В процессе буддизации на территории России и Монголии автохтонные культы пяти больших гор были объявлены буддийскими святынями: Бархан уула (Курумкан), Бурин Хан (Джидинский район), Хумун Хан и Хугтэй Хан (оба находятся в Кяхтинском районе), Шагтэ Хан (Монголия), – которые выступили обителями пяти царей – халхасских ханов (халхын табан хан). С. Р. Батомункуева, опираясь на архивы К. М. Герасимовой, исследования С.-Х. Д. Сыртыповой и Л. Л. Абасовой, отмечает, что набор особо почитаемых в Бурятии священных вершин-гор может быть разным в зависимости от территории, при этом в «Селенгинском районе выделяют Ухэр-хана, Бурин-хана, Хумун-хана и Хугтэй-хана. На территории расселения Кяхтинских ашибагатов почитают Хумун-хана, Бурин-хана, Хугтэй-хана и Шагтай-хана. Однако все же на первое место многие ставят Хумун-хана, что, возможно, находит объяснение в тогдашней популярности Цонгольского дацана. А Хумун-хан являлся его главным приходским обоо⁶» [3, с. 257–261]. Согласно проведенным изысканиям, хозяин Хугтэй-хана предстает в виде старика с седой бородой в черном шелковом халате, а Хумун-хан –

в образе всадника на большом черном или красном коне [3, с. 260]. Следует заметить и то, что хурал Табан Хаан входит в списки обязательных молебнов, проводимых дацанами.

Исходя из вышесказанного, полагаем, что образец ОФ-6218-1 может представлять не конкретного сабдака, а изображает собирательный образ в виде божества-дхармапалы Пехара (санскр. *Махапанчараджа*, *Белый Брахма*; монг. *Таван хаан*, Пять ханов-царей), воплощающего пять особо почитаемых вершин-гор (Ухэр-хана, Бурин-хана, Хумун-хана, Хугтэй-хана, Шагтай-хана), находящихся недалеко от Гусиноозерского дацана. Прежде всего, идентифицирующим элементом Пехара является специфическая шляпа с тульей китайского образца для верховой езды⁷ и наличие ездового животного – белого льва с зеленой гривой. С одной стороны, народный умелец мог более свободно трактовать облик местных божеств, без строгой привязки к каноническим предписаниям, с другой стороны, используются элементы буддийской иконографии в трактовке изображений. К тому же данный мирской сахюусан не имеет третьего глаза – Ока мудрости, в отличие от высших – гневных, надмирских.

Что касается трактовки мира животных, то применительно к бурятской иконе К. М. Герасимовой было замечено: «Хорошо известные животные, особенно домашние, изображаются, как правило, реалистично, лесные и степные хищники (медведи, рысь, волки) – приблизительно, тигры и львы – в соответствии с традициями тибетского искусства с большой долей стереотипной условности» [6, с. 312]. Та же самая художественная традиция принципа моделирования отмечается и в создании масок животных в Цаме, где более «реалистичным» в кяхтинской коллекции выглядит образ Оленя, в то время как маска Снежного льва весьма условно стилизована.

Заключение

В результате проведенного исследования нами были изучены все 17 музейных образцов, из них атрибутированы 7: Палден Лхамо (ОФ-6216-1); Сенге-Дамжан (ОФ-6219-1); Шидой

⁶ Обо (бур. *обоо*) – обиталища духов-хозяев местности, места племенных, родовых жертвоприношений.

⁷ Данная версия не претендует на исключительность и требует дополнительных изысканий.

Мигбар (ОФ-6217-2); Лувай Мигбар (ОФ-6213-1); Монба-Ацзар (ОФ-6216-2); сабдак – локальное божество, похожее на Пехара (ОФ-6218-1); Снежный лев (Ши-цзы) в качестве ездового животного сабада (ОФ-6211-1).

«В мистории Цам маска – главная составляющая визуальной, действенной и смысловой содержательности» [9, с. 137]. Вся рассматриваемая коллекция отличается высоким художественным уровнем и мастерством исполнения с отточенной детализацией форм и декора, производит поистине неизгладимое впечатление на зрителя. По стилевым признакам может быть отнесена к творчеству нескольких бурятских мастеров, среди которых выделяется, по крайней мере, авторство трех дарханов (бур. кузнец, мастер). Первый мастер выполнил не только маску Благожелателя, но и, позволим предположить, образы защитников учения, где использовал в качестве базовой основы эту же модель. Автор умело трактует лики сахиусанов, в которых запечатлены сильные эмоции гнева: заостряется форма носа и подбородка, изменяется рисунок век, появляются резкие заломы на переносице, выпирающий рельеф нижних скул за счет широко открытого рта с угрожающими клыками и виднеющимся языком. Согласно канону, маска докшита украшена третьим глазом, венцом из черепов, позолоченным декором в виде пламенеющих элементов в бровях и около рта. Это лики Палден Лхамо (см. Приложение, рис. 2); Лувай Мигбар (см. Приложение, рис. 3), Монба Ацзар (см. Приложение, рис. 4) и другие божества, которые, несмотря на каноническую свирепость изображения, выглядят образцовыми творениями, подкупающими своей гармонической целостностью трактовки и духовной силой.

В произведениях второго мастера используется не менее выразительный пластический тип маски с широким, одутловатым лицом, выпирающим шишковидным лбом, круглыми, близко посаженными глазами, крупным носом и массивной челюстью. При этом позолоченные элементы пламени и бородки представлены весьма объемно и обобщенно, без детализации. Кяхтинский образ Махакалы (см. Приложение, рис. 1) имеет полное соответствие образцам из коллекции Национального музея РБ, отличаясь только по цвету: чер-

ный – у Махакалы, белый – у Гонгора. Возможно причислить к работам второго автора и маску кяхтинского Хохимоя (санскр. Читипати).

Наконец, третий дархан создал парные маски Пехара и его ваханы, это народный умелец, который привлекался к художественным работам для буддийского монастыря. Как уже отмечалось, объемно-пластическая моделировка его образов не столь совершенна, с некоторыми погрешностями, однако образы подкупают благодушием и наивностью, выполнены в традициях народного миропонимания.

Бурятские буддийские маски создавались на основе ваджраянской иконографии и, прежде всего, стилистических традиций соседней Монголии, однако местные мастера сумели привнести оригинальность трактовки в культовые произведения. Открытым остается вопрос о принадлежности рассмотренной коллекции к определенной художественной школе Бурятии⁸, складывавшейся территориально, то есть связанной с деятельностью определенного крупного монастыря. Так, существуют лишь упоминания о знаменитом кяхтинском мастере Дамдине, выполнявшем заказы для Цонгольского и Гусиноозерского дацанов. Считается, что именно он выполнил коралловую маску Джамсарана из Национального музея РБ [2, с. 562]. Полагаем, исследование коллекций масок и костюмов из Национального музея РБ и Кяхтинского музея может стать началом для изучения, возможно, художественной школы Тамчинского дацана⁹, разрушенного в 1930-е годы и восстановленного в 1990-х годах, как и многие бурятские дацаны.

⁸ На данный момент более известна лишь одна школа – школа скульптуры С.-Ц. Цыбикова, работавшая при Янгажинском дацане. См.: Бардалеева С. Б. С.-Ц. Цыбиков – создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 50–65. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005; Она же. Традиции школы С.-Ц. Цыбикова и их влияние на творчество современных мастеров // Современное буддийское искусство: традиции и инновации: сб. ст. / отв. ред. В. В. Деменова, О. А. Уроженко. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – С. 72–80.

⁹ Или, возможно, цонгольско-тамчинской школы буддийских мастеров.

Литература

1. Авдеев А. Д. Маска. Опыт типологической классификации по этнографическим материалам // Сборник Музея антропологии и этнографии. – 1957. – Т. XVII. – С. 232–344.
2. Бардалеева С. Б. История буддийской коллекции Музея истории Бурятии имени М. Н. Хангалова // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье / сост., ред. Ц. П. Ванчикова. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2008. – С. 556–565.
3. Батомункеева С. Р. Культ пяти бурятских священных вершин-ханов // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. Политология. Социология. Культурология. – 2012. – Вып. 6 а. – С. 257–261.
4. Баторова Е. А. Коралловая маска Чжамсарана как художественный феномен // Современное искусство Востока. Сборник материалов Третьей международной научной конференции 16–18 октября 2019 года / ред.-сост. Д. Н. Воробьева. – М., 2022. – С. 280–290.
5. Владимирцов Б. Я. Тибетские театральные представления // Восток. – 1928. – № 3. – С. 98–107.
6. Герасимова К. М. Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. – 340 с.
7. Гирченко В. Цам-хурал (Этнографический очерк) // По родному краю. – 1924. – № 4. – С. 100–104.
8. Дневник вольнослушателя Санкт-Петербургского университета Базара Барадина по бурятским дацанам (1903–1904). – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2013. – 237 с.
9. Жигмитова А. А. Эволюция мистерии Цам в театрализованное действо // Вестник культуры и искусств. – Челябинск. – 2017. – № 1 (49). – С. 135–140.
10. Историко-культурный атлас Бурятии / науч. ред. Н. Л. Жуковская. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2001. – 680 с.
11. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год / отв. ред. Р. Ш. Джарылгасинова, М. В. Крюков. – М.: Наука, 1985. – 264 с.
12. Кяхтинский краеведческий музей имени академика В. А. Обручева. Коллекции / под ред. Т. Г. Цыбикова. – Улан-Удэ: НоваПринт, 2015. – 152 с.
13. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии. – Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 1997. – 39 с.
14. Пострелова Т. А. О ламаистских масках мистерии Цам // Научные сообщения ГМВ. – 1977. – Вып. IX. – С. 97–104.
15. Шинковой А. И. Цам-хурал. История, традиция и особенности буддийской праздничной мистерии. Костюмы и маски цам в собрании ИОКМ // Краеведческие записки / Иркутский областной краеведческий музей. – 2019. – Вып. 23. – С. 5–29.
16. Arte de la Nacion Buriata. – Palma de Mallorca: Les Edicions de Bitzoc, 1995. – 128 p.
17. Getty A. The Gods of Northern Buddhism. – Oxford: Clarendon Press, 1914. – 196 p.
18. Forman W., Rintschen B. Lamaistische Tanzmasken. Der Erlik-Tsam in der Mongolei. – Leipzig: Koehler & Amelang, 1967. – 143 s.
19. Nebetsky-Wojkowitz R. Oracles and Demons of Tibet. The cult and Iconography of the Tibetan protective deities. – Oxford, 1976. – 680 p.

References

1. Avdeev A.D. Maska. Opyt tipologicheskoy klassifikatsii po etnograficheskim materialam [Mask. Experience in typological classification based on ethnographic materials]. *Sbornik Muzeia antropologii i etnografii* [Journal of the Museum of Anthropology and Ethnography], 1957, vol. 17, pp. 232-344. (In Russ.).
2. Bardaleeva S.B. Istoriya buddiyskoy kollektzii Muzeia istorii Buryatii imeni M.N. Khangalova [The history of the Buddhist collection of the M.N. Khangalov Museum of Buryatia History]. *Zemlya Vadzhrapani. Buddizm v Zabaykalye* [Land of Vajrapani. Buddhism in Transbaikalia]. Moscow, Design. Information. Cartography Publ., 2008, pp. 556-568. (In Russ.).
3. Batomunkueva S.R. Kul't pyati buryatskikh svyashchennykh vershin-khanov [The cult of five Buryat sacred mountains]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Politologiya. Sotsiologiya. Kul'turologiya* [Bulletin of Buryat State University. Ser. Philosophy, Sociology, Political Science, Cultural studies], 2012, no. 6a, pp. 257-261. (In Russ.).
4. Batorova E.A. Korallovaya maska Chzhamsarana kak khudozhestvennyy fenomen [Coral mask Jamsran as an art phenomenon]. *Sovremennoe iskusstvo Vostoka. Sbornik materialov Tret'ey mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 16-18. 10. 2019* [Modern Oriental Art. Publication of materials from the 3rd International Scientific conference 16th-18th of October 2019]. Ed. D.N. Vorobyeva. Moscow, 2022, pp. 280-290. (In Russ.).
5. Vladimirtsov B.Ya. Tibetskie teatral'nye predstavleniya [Tibetan theatrical performances]. *Vostok*, 1928, no. 3, pp. 98-107. (In Russ.).

6. Gerasimova K.M. *Voprosy metodologii issledovaniya kul'tury Tsentral'noy Azii [Research methodology questions in the study of the culture of Central Asian]*. Ulan-Ude, BSC SB RAS Publ., 2006. 340 p. (In Russ.).
7. Girchenko V. Tsam-khural (Etnograficheskiy ocherk) [Tsam-khural (The Ethnographic essay)]. *Po rodnomu krayu [Across the native land]*, 1924, no. 4, pp. 100-104. (In Russ.).
8. *Dnevnik vol'noslushatelya Sankt-Peterburgskogo universiteta Bazara Baradina po buryatskim datsanam [The Diary of a volunteer of St. Petersburg University Bazar Baradin on Buryat datsans]*. Ulan-Ule, BSC SB RAS Publ., 2013. 237 p. (In Russ.).
9. Zhigmitova A. Evolyutsiya misterii Tsam v teatralizovannoe deystvo [Evolution mystery Tsam in the theatricalized action]. *Vestnik kul'tury i iskusstv. Chelyabinsk [Culture and Arts Herald]*, 2017, no. 1 (49), pp. 135-140. (In Russ.).
10. *Istoriko-kul'turnyy atlas Buryatii [Historical and Cultural Atlas of Buryatia]*. Ed. N.L. Zhukovskaya. Moscow, Design. Information. Cartography Publ., 2001. 680 p. (In Russ.).
11. *Kalendarnye obychai i obryady narodov Vostochnoy Azii. Novyy god [Calendar customs and rituals of the peoples of East Asia. New Year]*. Ed. R.Sh. Dzharlygasinova, M.V. Kryukov. Moscow, Nauka Publ., 1985. 264 p. (In Russ.).
12. *Kyakhtinskiy kraevedcheskiy muzey imeni akademika V.A. Obrucheva. Kollektzii [The Kyakhta Local Museum of Academician V.A. Obruchev. Collections]*. Ed. T.G. Tsybikov. Ulan-Ude, NovaPrint Publ., 2015. 152 p. (In Russ.).
13. Naidakova V.Ts. *Buddiyskaya misteriya Tsam v Buryatii [The Buddhist mystery of Tsam in Buryatia]*. Ulan-Ude, BSC SB RAS Publ., 1997. 39 p. (In Russ.).
14. Postrelova T.A. O lamaistskikh maskakh misterii Tsam [About the Lamaist masks of the mystery of the Tsam]. *Nauchnye soobshcheniya GMV [Scientific reports of the State Museum of Oriental Art]*, 1977, iss. 9, pp. 97-104. (In Russ.).
15. Shinkovoy A.I. Tsam-khural. Istoriya, traditsiya i osobennosti buddiyskoy prazdnichnoy misterii. Kostyummy i maski tsama v sobranii IOKM [Tsam-khural. History, tradition and features of the Buddhist festive mystery. Tsam costumes and masks in the Collection of the Irkutsk Regional Museum of Local History]. *Kraevedcheskie zapiski. Irkutskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzey [Local history Notes. Irkutsk Regional Museum of Local History]*, 2019, iss. 23, pp. 5-29. (In Russ.).
16. *Arte de la Nacion Buriata*. Palma de Mallorca, Les Edicions de Bitzoc Publ., 1995. 128 p. (In Span.).
17. Forman W., Rintschen B. *Lamaistische Tanzmasken. Der Erlik-Tsam in der Mongolei*. Leipzig, Koehler & Amelang Publ., 1967. 143 s. (In Germ.).
18. Getty A. *The Gods of Northern Buddhism*. Oxford, Clarendon Press, 1914. 196 p. (In Engl.).
19. Nebetsky-Wojkowitz R. *Oracles and Demons of Tibet. The cult and Iconography of the Tibetan protective deities*. Delhi, Book Faith India Publ., 1996. 680 p. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Махакала. Папье-маше, ткань, волосы яка, краски. 50х54х24 см. Кяхтинский краеведческий музей имени В. А. Обручева. ОФ-6212-1



Рисунок 2. Лхамо. Папье-маше, ткань, волосы яка, краски. 58х68х38 см. Кяхтинский краеведческий музей имени В. А. Обручева. ОФ-6216-1



Рисунок 3. Лувай-мигбар. Папье-маше, ткань, краски. 62х52х30 см. Кяхтинский краеведческий музей имени В. А. Обручева. ОФ-6213-1



Рисунок 4. Монба-ацзар. Папье-маше, ткань, волосы, яка, краски. 58х68х38 см. Кяхтинский краеведческий музей имени В. А. Обручева. ОФ-6216-2

УДК 738+902

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-159-168

ЭЛЕМЕНТЫ ШАМАНИЗМА В КЕРАМИКЕ КУЛЬТУРЫ МАЦЗЯЮ

Чжэн Цинянь, аспирант кафедры искусствovedения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: qingyanzheng@126.com

В данной статье анализируется китайская расписная керамика эпохи неолита, рассматриваются типы Мачан (кит. – 马厂), Мацзяю (кит. – 马家窑), Баньшань (кит. – 半山), Синьдянь (кит. – 辛店) и Бяньцзялинь (кит. – 边家林), относящиеся к культуре Мацзяю (кит. – 马家窑). Для рассматриваемых глиняных изделий характерен особый рисунок – узор «лягушка», который встречается в вариантах (что подтверждает его особое значение) и связан с идеями «андрогинности», «богочеловека» и др. «Лягушка» для современного исследователя является не просто уникальным по ценности декоративным элементом первобытного искусства, но и, по всей видимости, «ключом» к описанию религиозного мировоззрения древнего человека. Это изображение, судя по всему, выражало обращение людей к потусторонним силам с целью благотворного воздействия на мир – с молитвой о продолжении рода и обильном урожае посредством ритуального соития. Так шаманские практики распространялись на декоративно-прикладное искусство. Подобный сюжет можно обнаружить и в наскальной живописи по всему миру, что доказывает особый статус шаманизма не только для керамики неолита, но и для искусства в целом.

Ключевые слова: неолит, керамика, петроглифы, Мацзяю, шаманизм, религия, искусство.

SHAMANISM ELEMENTS IN THE CERAMICS OF THE MAJIAYAO CULTURE

Zheng Qingyan, Postgraduate of Department of Art History, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: qingyanzheng@126.com

The article analyzes the Chinese painted ceramics of the Neolithic era – the Machang type (in Chinese – 马厂), the Majiayao type (in Chinese – 马家窑), the Banshan type (in Chinese – 半山), the Xindian type (in Chinese – 辛店) and the Bianjialin type (in Chinese – 边家林). All the types are related to the Majiayao culture (in Chinese – 马家窑). There is a peculiar pattern that characterizes the considered clay art products. The *frog* pattern is found in a number of variants (which confirms its great importance) and is concerned with the ideas like *androgyny*, *God-man*, etc. For today researchers, the pattern is of interest not only as a primitive art decorative element of special value, but also, it obviously appears to be considered as a sort of a key to interpretation of religious worldview of an ancient man. The *frog* seemed to express the people's desire for the world beyond in order to cause a beneficial effect on the nature by means of a prayer for reproduction and bountiful harvest through a ritual sexual act. Thus, elements of the shamanism practices extended to decorative and applied art – its images are depicted on the clay products – and probably served as an impetus for a creative activity itself. Such a story can be found in cave paintings all over the world, which proves the special status of the shamanism not only for the Neolithic painted ceramics, but also for art in general.

Keywords: neolithic, ceramics, petroglyphs, Majiayao, shamanism, religion, art.

Китайская керамика неолитического периода культуры Мацзяо (кит. – 马家窑) представлена несколькими типами.

Один из них относится к типу Мачан (кит. – 马厂) и обладает весьма неординарными чертами. Ее отличительной особенностью является форма и рельеф поверхности изделия. Рассмотрим, например, горшок, обнаруженный в 1974 году в Люване, Леду, Цинхай (см. Приложение, рис. 1). Он изготовлен из тонкой глины, имеет рельефную поверхность и расписан черным цветом. Верхний край горлышка немного расширен, средняя часть тулова слегка выпуклая, а нижняя – двояковыпуклая, имеет две маленькие вертикально расположенные ручки. Между горлышком и туловом нет явной разделительной линии. Само горлышко слегка изогнуто и раскрашено зигзагообразными черными линиями. На тулове изделия изображены большие круги, заполненные сетчатым орнаментом. На фронтальной части поверхности горшка – рельеф фигуры человека. Его голова находится на горлышке, а тело – на тулове. Изображенный человек сочетает в себе внешние признаки как мужчины, так и женщины. На груди – пара мужских сосков, по сторонам – женских; имеются

и мужские, и женские репродуктивные органы [4]. Так, изображенная на керамическом изделии обнаженная фигура обладает характеристиками гермафродита.

Древние люди воспринимали видимый и невидимый миры как единое целое, в силу чего в их сознании события этого мира зависели от потусторонних сил [2, с. 418]. Желание влиять на природу, других людей и жизненные обстоятельства реализовывалось в практиках колдовства [25, с. 6; 15, с. 266]. Первоначальным импульсом к художественному подражанию действительности, по всей видимости, стала имитация колдовской деятельности [23; 25, с. 6]. Первобытное искусство воспринималось как проявление духовной силы, способной управлять окружающим миром – то есть «намерение» искусства, его цель простиралась за пределы материального. Изображенный на керамическом изделии (см. Приложение, рис. 1) человек воплощает в себе стремление древних к потусторонним силам. Очевидно эротический характер изображения андрогина позволяет сделать вывод о том, что оно имело некое отношение к колдовству, связанному с фертильностью.

На наш взгляд, культуре Мачан был свойственен шаманизм. Это религиозное явление зародилось в Северной Европе и Азии и после распространилось в Северной и Средней Азии, Тибете, Северной Европе и Америке. Судя по всему, шаманизм является предшественником религии вообще и восходит к исследуемому нами периоду – неолиту. Доказательством этому служат наскальные рисунки того времени. Шаманизм основан на предпосылке, что видимый мир пронизан невидимыми силами или духами, влияющими на жизнь живых [28].

В центре шаманизма находился шаман – человек, который, согласно общему представлению, приобрел особые способности посредством транса или экстатического опыта. Сверхспособности шаманов разнятся от культуры к культуре, но главным остается умение исцелять больных, общаться с потусторонним миром и сопровождать души умерших. В шаманских верованиях шаман не только владел таинственным знанием, но и был способен становиться и человеком, и богом одновременно, тем самым получая возможность пророчествовать, исцелять и путешествовать в иной мир. Шаман выступал в роли знахаря, колдуна, экзорциста, предсказателя судьбы, некроманта, духовидца и посланника богов. Также он мог обернуться любым существом. Частью благочестия шамана считалась его нагота. Шаман приносил жертвы богам без одежды, укрывая лишь репродуктивные органы кусками кожи, листьями, травой или др. [11, с. 156].

Шаманы, упомянутые в мировой исторической этнографии, были как мужчинами, женщинами, так и трансгендерами. Также встречаются и андрогинные богини: они имеют два репродуктивных органа, мужской и женский, могут превращаться из мужчины в женщину и вступать в интимную связь с шаманами [12, с. 188].

Самые ранние изображения богочеловека представляют его андрогином: например, найденные в Европе статуи VII–VI века до н. э., древнеиндийское существо Харихара (Шива и его жена, богиня Снежной горы, в одном теле) [30, с. 6]. Это представление находит свое отражение и в известной мифе об андрогинах, пересказанном в диалоге древнегреческого философа

Платона «Пир»: изначально люди сочетали в себе оба пола, но позже были разделены Зевсом на однополые половины, которые с тех пор стремятся воссоединиться, чем объясняется склонность человека к любви, к союзу между мужчинами и женщинами [30, с. 5]. В китайском космогоническом мифе также присутствует андрогинный предок: изначально Небо и Земля были единым разнополым целым, а после разделились и стали однополой парой [13, с. 80]. Тотемы и другие реликвии первобытных людей дают основания полагать, что во многих древних культурах Творец воспринимался как «инь» и «ян» одновременно. Идея андрогинности возникает в мышлении первобытного человека разных культур как бы в качестве мифологического архетипа. Она соответствует стадии развития человека, на которой он мыслит о самом себе как о «бесполом» существе, для которого не существует проблемы гендерной идентичности. Таковым было первобытное сообщество. Создание всего существующего – люди, вещи, природа – мыслится как осуществляемое обоими полами вместе в союзе [14]. Это «общее место» очень многих культур разного типа. По всей видимости, оно стало одной из причин широкого распространения шаманизма в эпоху неолита. Это доказывает значимость шаманизма в контексте исследования первобытного искусства – объясняет основу религиозных верований и практик первобытного человека. Таким образом, эволюция мышления древнего человека в доязыковой период посредством религиозных практик протекает в разных культурах параллельно, по одному сценарию.

Черты шаманизма можно обнаружить в керамике не только периода культуры Мачан, но и Баньшань (кит. – 半山) и Синьдянь (кит. – 辛店), однако эти культуры имеют свои специфические особенности – данная тема может послужить материалом для дальнейших исследований.

Итак, древние люди связывали выживание с поклонением природе. Особое место в их ритуальных практиках занимала тема продолжения рода как процветания племени. Это находит свое отражение и в предметах, имеющих эстетическую ценность. Например, в древнекитайской керамике часто встречается изображение лягушки – од-

ного из самых ранних символов многодетности и благополучия. Внимательно присмотревшись к фигуре, изображенной на расписном горшке типа Мачан (см. Приложение, рис. 1), можно заметить ее визуальное сходство как с человеком, так и с лягушкой.

Узор «лягушка» связан с темой продолжения рода, имеющей магическое значение. При этом ритуальное поклонение деторождению в древнем мире осуществлялось наравне с «молением о дожде» посредством соития: первобытный человек считал, что оно «может способствовать прорастанию семян и размножению животных» [1, с. 170]. Так, рисунки на гончарных изделиях, обнаруженных в Байдаогоупине, Ланьчжоу, Ганьсу, – кувшины с красными узорами с черными краями, кувшины из частных коллекций и др. – можно рассматривать в качестве символических изображений соития. Узор «лягушка» на разных изделиях хотя и отличается в деталях, но имеет общую композицию (см. Приложение, рис. 2, 3). «Зооморфная фигура в центре этого кувшина (см. Приложение, рис. 1 – прим. Ч. Ц.) – один из наиболее характерных образов в словаре культуры Мачан. Четыре конечности, согнутые к центру, прикреплены к длинному туловищу. На концах верхних конечностей и в местах сочленения всех четырех придатков имеются перья или какой-нибудь другой тип опушения. Эти загадочные мотивы интерпретируются по-разному: иногда их объясняют как абстрактные изображения природных существ, таких как лягушки; другие гипотезы предполагают, что они символизируют либо костюм, который носит шаман, либо трансформацию, которой он подвергается во время ритуалов» [18]. Примечательно, что существо, узнаваемое в узоре «лягушка», – лягушка или человек – не имеет головы и принимает характерную позу: его верхние и нижние конечности разведены симметрично в противоположные стороны и согнуты, пальцы растопырены.

Колдовство и шаманизм как его производная сопровождали жизнь не только первобытных людей. Даже в современном обществе во многих частях мира все еще существуют практики шаманизма – поминальные церемонии, суеверия. Мы и сегодня относим «непостижимое» к «сверхъ-

естественному». Основной целью ритуальных практик даже самых известных религий можно назвать поддержание и улучшение нормального хода жизни [27, с. 25]. Следовательно, представление о тайне не является исключительно принадлежащим первобытному сознанию и обществу. Люди используют мышление и умения для того, чтобы сделать все возможное для удовлетворения собственных потребностей, в том числе душевных, для поддержания в той или иной степени комфортного образа жизни. Про оптимиста говорят, что «он не обращает внимания на невзгоды», «смотрит на жизнь позитивно». Так, первобытная религия давала основание для положительной интерпретации неблагоприятных условий жизни.

Другой подход к определению религии – посредством идеи «божественности» [21, с. 29]. «Религия – пишет М. Ревиль, – есть определение человеческой жизни чувством связи, соединяющей человеческий разум с тем таинственным умом, чье господство над миром и над собой он признает и с которым он наслаждается, чувствуя себя соединенным» [27, с. 25]. Через эмоции и рациональные суждения человек стремится к единству с богами для создания некой «божественной силы», способной удовлетворить жажду продления жизни. Так, «молитва о дожде» – гарантия обильного урожая и продолжения рода. На первый взгляд, «молитва о дожде» и соитие не должны иметь ничего общего, но они объединяются через колдовство. Это типичное симулированное симпатическое колдовство – характерный для шаманизма метод воздействия на окружающий мир.

«Этот мир полон колдовства, и существует таинственная сила, которая одухотворяет все сущее. Быт у воды натолкнул древних на мысли о процессе воспроизводства жизни <...> Рыбы, лягушки, головастики и другие водные существа весьма плодovitы. Их часто изображали на расписной керамике эпохи неолита, которая полна ребячества и вдохновляет людей» [6, с. 68]. Такой взгляд позволяет интерпретировать узор с изображением лягушки с изогнутыми конечностями в качестве абстрактного магического символа «молитвы о дожде», который связан с колдовством с целью увеличения урожая и продолжения рода. Узор является как бы сцепляющим элементом между реальными обстоятельствами челове-

ческой жизни и стремлением к воспроизведению благополучия. Так, человек как бы получает возможность, используя собственную силу, воздействовать на окружающий мир и таким образом удовлетворить собственные, в том числе психологические, потребности.

Магическое мышление первобытного человека предполагает, что изображение соития имеет объективные позитивные последствия [8, с. 204]. Поэтому узор «лягушка» не только является изображением тотемного животного, но и, что важнее, позволяет воспроизводить магический символ – реализовывать ритуальную практику, гарантирующую благоприятное воздействие на действительность. Именно поэтому этот узор вариативен – например, у «лягушки» голова может отсутствовать или быть обозначена лишь парой глаз. Примерами могут служить предметы декоративно-прикладного искусства культур Хуншань (кит. – 红山) и Лянчжу (кит. – 良渚). Так, нефритовая лягушка, обнаруженная в гробнице горы Чжанлин, провинция Цзянсу (см. Приложение, рис. 4), выполнена без деталей, что подчеркивает ее символический, ритуальный характер.

В рамках культуры Мацзяо существует еще один тип изображения лягушки – то ли лягушка, то ли человек в виде скелета с визуально подчеркнутыми «крыльями» ребер. Например, расписная глиняная посуда типа Баньшань, найденная в деревне Гуанхэ, провинция Ганьсу (см. Приложение, рис. 5), или расписная керамика типа Бяньцзялинь (кит. – 边家林) (см. Приложение, рис. 6), являющаяся переходным типом между Мацзяо и Баньшань. При этом фигура «лягушки» не всегда изолирована от других рисунков: на рисунке 7 (см. Приложение) можно увидеть глиняный горшок с изображением танца шамана. Скелет человека или животного как вариант узора «лягушки» западные ученые называют «изображением в виде рентгеновского снимка» (англ. – X-ray perspective style) и связывают с практиками шаманизма. «Согласно шаманским верованиям, в ритуальном искусстве плоть и одежда вторичны, и именно скелет несет главную смысловую нагрузку. Поэтому во время церемонии шаман, входя в экстатическое состояние, для выражения мыслей и чувств – души – изображал скелет» [10]. В рам-

ках шаманизма было принято считать, что души предков находятся в костях, зубах, крови [9, с. 56]. Это представление выражалось и в процессе создания образов предков для ритуальных «молений» о продолжении рода.

Это доминирующая характеристика мышления первобытного человека – примитивные рисунки чаще всего произвольны. «Внимание в основном сосредоточено на определенных постоянных чертах, которые чрезвычайно заметны и репрезентативны. Там, где нет представления или черты не выделяются, они часто отбрасываются» [19, с. 65].

Различные вариации узора «лягушка» можно встретить не только на керамических изделиях Мацзяо, но и в наскальной живописи по всему миру. Среди примеров можно назвать петроглифы в Гобустане, Азербайджан (см. Приложение, рис. 8), рисунки в Хуаншань, Гуанси, Китай и изображения аборигенов в Убирре, национальный парк «Какаду», Австралия (см. Приложение, рис. 9). Человек-лягушка на «изображении в виде рентгеновского снимка» очень похож на то существо, которое мы видели на гончарных изделиях культуры Мацзяо: лягушачье строение костей, растопыренные в разные стороны и согнутые в суставах конечности, гипертрофированные гениталии. «Визуальный язык древних охотников был универсальным языком, который апеллировал к одним и тем же репрезентативным системам и стилистическим образцам во всем мире и опирался на комбинацию изобразительных и символических фигур, которые являются кристаллизацией одной и той же логики, показывая один и тот же способ мышления и самовыражения. Логика и художественное выражение составляли в то время универсальный язык мира» [17, с. 316]. И этот «язык» являлся частью колдовства, доступного через посредничество шамана – посредника, <...> как будто бы имеющего сношение с духами и видящего их» [5].

Наскальная живопись древнее керамики культуры Мацзяо. В ранних петроглифах встречается сюжет общения шаманов с богами. «На самом деле, как вестники и информанты Аида шаманы-колдуны были распространены в западной культуре – они встречаются в текстах Вергилия и Данте. <...> Шаманы Сибири во время риту-

алов как бы погружались в недра Земли, получая и передавая живым вести из потустороннего мира – а с XIX века колдуны начали описывать магические приемы в многочисленных книгах, сохраняя тем самым традиции палеолитической пещерной жизни. <...> На наскальных рисунках в Западной Европе изображены не животные, а их духи <...> – они появляются на фоне факелов, используемых в шаманских практиках. Так, колдун встречается с духами во время молений» [22, с. 70]. Позже этот подход экстраполировался на изображения на глиняной посуде. Первобытные люди «в основном рассматривали искусство как описание пробуждающей силы шаманов, что-то вроде архивного отчета, который делают эти шаманы» [20, с. 52]. Психолог Ж.-А. Люке предполагал, что поначалу процесс изображения мог быть случайным – по аналогии с детским творчеством: «...когда дети начинают строчить, графика на бумаге связана с их памятью. Точно так же палеолитические гоминиды должны были перейти от случайного поведения к преднамеренному, и со временем они превратили бы случайные символы в преднамеренные» [24]. Исходя из этой точки зрения, нетрудно заключить, что в какой-то мере процесс перехода от случайного творчества к сознательному является одним из важных факторов появления и развития художественного творчества, плодом внутреннего стремления человека к поиску подобий и созерцанию. «Самовыражение через изображение символов» – одна из ключевых характеристик человеческого вида [24]. Именно она явилась стимулом перехода к сохранению, накоплению семиотического материала через ритуальные, колдовские практики – к осознанному искусству. Именно поэтому археология сталкивается с повторяющимися, но вариативными изображениями, с одними и теми же образами, мотивами, знаками, символами. Суть первобытного тотема тесно связана с колдовством и заключается в стремлении воздействовать на эмоции и дух людей, с представлением о том, что изображаемое обладает сверхъестественными силами и может положительно повлиять на непредсказуемый мир. Шаманизм – движущая сила первобытного искусства. Образ шамана при этом является обязательным элементом колдовских практик, что объясняет его устойчивость

в исторической перспективе – актуальность древнейшей формы религии (шаманизма) для современного мира.

Итак, в период неолита формулируется такое качество искусства, как универсальность. В доисторическом обществе изобразительное искусство являлось одной из основных деятельности человека. В шаманских практиках колдовства изображение, музыка и танец использовались в качестве средств приобщения к надчеловеческому, приобретения «магической силы». Черты этой мировоззренческой модели можно найти и в современном обществе. «Изобразительное искусство объединяет определенные аспекты социальных ограничений группы, к которой оно принадлежит, и индивидуальные тенденции художника, а визуальный результат также выражает духовный феномен художника в обществе, в котором создается искусство. <...> Все виды древнего охотничьего искусства в мире основаны на пиктографических, идеографических и психографических композициях, что доказывает, что художественное творчество происходит из единой матрицы и одной концептуальной движущей силы» [17, с. 314, 318]. Эта движущая сила – постоянный элемент искусства. Развитие человеческого мышления можно проследить через сквозные образы, которые «собирает» изобразительное искусство. Так, логика существования доисторического искусства не только едина для Востока и Запада (конечно, при наличии региональных различий), но и экстраполируется на дальнейшее развитие творческих практик. «Исходя из совокупности, образованной одним или несколькими объектами и одним или несколькими событиями, эстетическое творение приобретает характер целостности, обретает некую общую структуру» [3, с. 134].

Эта «универсальность» для искусства культуры Мацззя, конечно, связана в первую очередь с формами религиозности, которые далее распространились на другие сферы жизни человека [9, с. 77]. Так, узор «лягушка» (и ее варианты, встречающиеся по всему миру в разных культурах) является не только уникальным по ценности декоративным элементом первобытного искусства, но и продуктом шаманизма, по сути, «ключом» к искусству как особому виду деятельности человека.

Литература

1. Косвен М. О. Очерки истории первобытной культуры. – М.: Академия наук СССР, 1957. – 240 с.
2. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / пер. Б. И. Шаревская. – СПб.: Академический проект, 2020. – 432 с.
3. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
4. Лю Бо, Шан Миньцзе. Вихревые узоры и узоры лягушек // Археология и культурные реликвии. – 1987. – Октябрь. – С. 24–28.
5. Тлинкиты. Каталог коллекций Кунсткамеры [Электронный ресурс] / отв. ред. Ю. Е. Березкин; авт. ст. Ю. К. Чистов, С. А. Корсун, Ю. Е. Березкин. – СПб.: МАЭ РАН, 2007. – URL: https://lib.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-151-0/978-5-88431-151-0_07.pdf (дата обращения: 22.01.2023).
6. Ван Ямин, Цинь Вэй. История нефрита. – Пекин: Запретный город, 2016. – 214 с. (王亚民, 秦伟. 玉器的故事. 北京: 故宫出版社, 2016年. 214页.)
7. Ганьсуская расписная керамика / Музей провинции Ганьсу; гл. ред. Хан Боуэн. – Пекин: Научная пресса, 2008. (甘肃彩陶/甘肃省博物馆编, 韩博文主编. 北京: 科学出版社, 2008年.)
8. Кагалов. О симметрично перевернутых душах-близнецах в первобытном искусстве // Коллекция антропологического и этнологического музея. – Л., 1983. – 204 с. (卡加洛夫. 关于原始艺术颠倒对称的双生灵魂//人类学和民族学博物馆文集. 列宁格勒, 1983年. 204页.)
9. Сунь Синьжоу. Культурная дешифровка символов китайского примитивного искусства. – Пекин: Minzu University Press, 1998. – 184 с. (孙新周. 中国原始艺术符号的文化破译. 北京: 中央民族大学出版社, 1998年. 184页.)
10. Сунь Циган. Волшебное шаманское искусство скелета // Мир культурных реликвий. – 1990. – № 6. (孙齐刚. 神奇的萨满教骨骼式艺术//文物天地. 1990年. 第6期.)
11. Фу Юйгуан, Мэн Хуэйин. Исследования шаманизма. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 1991. – 274 с. (富育光, 梦慧英. 萨满教研究. 北京: 北京大学出版社, 1991年. 274页.)
12. Фу Юйгуан. Шаманизм и мифология. – Ляоян: Издательство Ляонинского университета, 1990. – 338 с. (富育光. 萨满教与神话. 辽阳: 辽宁大学出版社, 1990年. 338页.)
13. Хэ Синь. Новое исследование древних китайских мифов и истории. – Хэйлунцзян: Хэйлунцзян образование, 1988. (何新. 中国远古神话与历史新探. 黑龙江: 黑龙江教育出版社, 1988年.)
14. Чжоу Лешу. Мифическое мышление об «андрогинности» и его современное значение. Вып. 5. – Пекин: Исследования литературы и искусства, 1996. (周乐诗. “双性同体”的神话思维及其现代意义. 第5期. 北京: 《文艺研究》, 1996年.)
15. Ян Кун. Введение в этнологию. – Пекин: Китайское издательство социальных наук, 1984. – 328 с. (杨堃. 民族学概论. 北京: 中国社会科学出版社, 1984年. 328页.)
16. Alamy [Электронный ресурс]: Stock Photos, Vectors and Videos. – URL: [alamy.com](https://www.alamy.com) (дата обращения: 22.01.2023).
17. Anani E. Aux Origines de l'art. – Paris: Fayard, 2003. – 512 p.
18. A Neolithic Machang Phase Painted Jar [Электронный ресурс] // The Wil Farrow Collection. – URL: <https://wilfarrow.myportfolio.com/a-neolithic-machang-phase-painted-jar> (дата обращения: 22.01.2023).
19. Boas Fr. Primitive Art. – New York: Dover Publications, 1955.
20. Clottes J., Lewis-Williams D. The Shamans of Prehistory. – New York: Abrams Publishers, 1998. – 120 p.
21. Durkheim E. The Elementary Forms of the Religious Life / Tr. by Joseph Ward Swain M. A. – London: G. Allen & Unwin Ltd., 2014. – 456 p.
22. Lommel A. The World of the Early Hunters. – London: Evelyn, Adams & Mackay, 1967. – 175 p.
23. Lukacs G. Die Eigenart des Ästhetischen. Band 1. – Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – 463 p.
24. Luquet G.-H. L'art et la religion des hommes fossiles. – Paris: Masson, 1926. – 223 p.
25. Malinowski B. Magic, Science and Religion and Other Essays. – Read Books Ltd, 2014. – 275 p.
26. Phoenix New Media [Электронный ресурс]. – URL: http://gs.ifeng.com/a/20200426/14200199_0.shtml (дата обращения: 22.01.2023).
27. Réville A. Prolegomena of the History of Religions / Tr. by A.S. Squire. – Edinburg, 1884. – 253 p.
28. Salak K. Hell and Back [Электронный ресурс] // Kira Salak Personal Website. – URL: <http://www.kirasalak.com/Peru.html> (дата обращения: 22.01.2023).
29. Shamanism [Электронный ресурс] // Merriam-Webster Dictionary. – URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shamanism#h1> (дата обращения: 22.01.2023).
30. Weiler O.A. Sex Worship / Tr. by Shi Pin. – Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Company, 1988. (魏勒O. A. 性崇拜/史频译. 北京: 中国文联出版公司, 1988年.)

References

1. Kosven M. O. *Ocherki istorii pervobytnoy kul'tury [Essays on the History of Primitive Culture]*. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1957. 240 p. (In Russ.).
2. Levy-Bruhl L. *Pervobytnoe myshlenie [Primitive Mentality]*. Tr. by B.I. Sharevskaya. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2020. 432 p. (In Russ.).
3. Levi-Strauss C. *Pervobytnoe myshlenie [The Savage Mind]*. Tr. by A.B. Ostrovskiy. Moscow, Respublika Publ., 1994. 384 p. (In Russ.).
4. Liu Bo, Shang Minjie. Vkhrevye uzory i uzory lyagushek [Eddy Patterns and Pictures of Frogs]. *Arkheologiya i kulturnye relikvii [Archaeology and Cultural Relics]*, 1987, October, pp. 24-28. (In Russ.).
5. *Tlinkity. Katalog Kollektivy Kunstkamery [Tlingit: The Kunstkamera Collections Catalog]*. St. Petersburg, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography Publ., 2007. (In Russ.). Available at: https://lib.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-151-0/978-5-88431-151-0_07.pdf (accessed 22.01.2023).
6. Wang Yaming, Qin Wei. *Yuqi de gushi [History of Nephrite]*. Beijing, Gugong Publ., 2016. 214 p. (In Chin.).
7. *Gansu caitao [Gansu Painted Pottery]*. Beijing, Kexue Publ., 2008. (In Chin.).
8. Kagalov. Guanyu yuanshi yishu diandao duichen de shuangsheng linghun [About Symmetrically Inverted Twin Souls in Primitive Art]. *Renlei xue he minzu xue bowuguan wenji [Anthropological and Ethnological Museum Collection]*. Leningrad, 1983. 204 p. (In Chin.).
9. Sun Xinzhou. *Zhongguo yuanshi yishu fuhao de wenhua poyi [Cultural Description of the Chinese Primitive Art Symbols]*. Beijing, Minzu University Press, 1998. 184 p. (In Chin.).
10. Sun Qigang. Shenqi de saman'jiao guge shi yishu [Magical Shamanic Art of a Skeleton]. *Wenwu tiandi [World of Cultural Relics]*, 1990, no. 6. (In Chin.).
11. Fu Yuguang, Meng Huiying. *Saman'jiao yanjiu [Shamanism Study]*. Beijing, Beijing daxue Publ., 1991. 274 p. (In Chin.).
12. Fu Yuguang. *Saman'jiao yu Shenhua [Shamanism and Mythology]*. Liaoyang, Liaoyang daxue Publ., 1990. 338 p. (In Chin.).
13. He xin. *Zhongguo yuangu shenhua yu lishi xin tan [New Research on the Ancient Chinese Myths and History]*. Heilongjiang, Heilongjiang jiaoyu chubanshe Publ., 1988. (In Chin.).
14. Zhouleshi. "Shuang xing tongti" de shenhua siwei ji qi xiandai yiwei [Mythical Thinking about "Androgyny" and its Modern Meaning], 1996. (In Chin.).
15. Yang kun. *Minzu xue gailun [Introduction to Ethnology]*. Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe Publ., 1984. (In Chin.).
16. *Alamy: Stock Photos, Vectors and Videos*. (In Engl.). Available at: [alamy.com](https://www.alamy.com) (accessed 22.01.2023).
17. Anani E. *Aux Origines de l'art*. Paris, Fayard Publ., 2003. 512 p. (In Fr.).
18. A Neolithic Machang Phase Painted Jar. *The Wil Farrow Collection*. (In Engl.). Available at: <https://wilfarrow.myporfolio.com/a-neolithic-machang-phase-painted-jar> (accessed 22.01.2023).
19. Boas Fr. *Primitive Art*. New York, Dover Publ., 1955. (In Engl.).
20. Clottes J., Lewis-Williams D. *The Shamans of Prehistory*. New York, Abrams Pub., 1998. 120 p. (In Engl.).
21. Durkheim E. *The Elementary Forms of the Religious Life*. Tr. by Joseph Ward Swain M. A. London, G. Allen & Unwin Ltd., 2014. 456 p. (In Engl.).
22. Lommel A. *The World of the Early Hunters*. London, Evelyn, Adams & Mackay Publ., 1967. 175 p. (In Engl.).
23. Lukacs G. *Die Eigenart des Ästhetischen. Band 1*. Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag Publ., 1981. 463 p. (In Gern.).
24. Luquet G.-H. *L'art et la religion des hommes fossiles*. Paris, Masson Publ., 1926. 223 p. (In Fr.).
25. Malinowski B. *Magic, Science and Religion and Other Essays*, Read Books Ltd. 2014. 275 p. (In Engl.).
26. *Phoenix New Media*. (In Engl.). Available at: http://gs.ifeng.com/a/20200426/14200199_0.shtml (accessed 22.01.2023).
27. Réville A. *Prolegomena of the History of Religions*. Tr. by A.S. Squire. Edinburg, 1884. 253 p. (In Engl.).
28. Salak K. Hell and Back. *Kira Salak. Personal Website*. (In Engl.). Available at: <http://www.kirasalak.com/Peru.html> (accessed 22.01.2023).
29. Shamanism. *Merriam-Webster Dictionary*. (In Engl.). Available at: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shamanism#h1> (accessed 22.01.2023).
30. Weiler O. A. *Sex Worship*. Tr. by Shi Pin. Beijing, China Federation of Literary and Art Circles Publishing Company, 1988. (魏勒O. A. 性崇拜 /史频译. 北京: 中国文联出版公司, 1988年.) (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Расписной горшок, обнаруженный в Ливане, Лэду, 4500 лет назад. Тип Мачан, культура Мацзяяо [2]



Рисунок 2. Элемент узора на керамическом изделии культуры Мацзяяо, обнаруженном в Байдагоупине, Ланьчжоу, Ганьсу [8]



Рисунок 3. Керамическое изделие культуры Мацзяяо. Музей истории Китая [26]



Рисунок 4. Нефритовая лягушка, обнаруженная в гробнице Чжанлинишань, провинция Цзянсу [1]



Рисунок 5. Расписная керамика с изображением богочеловека, обнаруженная в деревне Крок-Пот, Гуанхэ, провинция Ганьсу



Рисунок 6. Расписная керамическая посуда, тип Бяньцзялинь, провинция Ганьсу



Рисунок 7. Глиняный горшок с изображением колдовского танца, тип Баньшань. Культурный музей Мацзяяо



Рисунок 8. Петроглифы в Гобустане, Азербайджан [21]



Рисунок 9. Наскальные рисунки в Убирре, национальный парк «Какаду», Австралия [16]

УДК 7.048.37:003.628:391.1:391.2

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-169-178

ОРНАМЕНТАЦИЯ ОДЕЖДЫ И ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА ТРАДИЦИОННОЙ ОБРЯДНОСТИ

Миненко Людмила Владимировна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: minenko-Ludmila@mail.ru

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

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

Данная публикация посвящена проблеме идентификации семантической нагрузки изображений через различные орнаментальные формы, нанесенные на традиционную одежду русских. Это исследование проводится с учетом знаковой системы традиционной обрядности, трансформирующейся под влиянием этнических групп переселенцев на земли Западной и Южной Сибири конца XIX – начала XX века.

В статье осуществляется определение хронологических рамок бытования одежды с декоративными орнаментальными мотивами на рассматриваемой территории. Научная новизна исследования заключается в детальном анализе орнаментации с трактовкой ее символического значения. Также через ее структуру выявляются закономерности в композиционном построении мотивов и особенности их размещения на одежде с учетом имеющейся семантической нагрузки. Таким образом, акцентируется внимание, что одежда является культурно-историческим объектом и наделена определенным значением и смыслом в ракурсе традиционно-бытовой культуры.

В публикации сделан вывод о том, что вещь существует в культурном пространстве и благодаря наличию материи и формы входит как часть в более сложное единство – знаковую систему традиционной обрядности. Орнамент в этом случае можно рассматривать как знак, встроенный в эту систему ценностей и смыслов в соответствии с представлениями об устройстве мироздания. С одной стороны, он наделен обереговой функцией и обладает наибольшей знаковостью, с другой – является транслятором для ценностей традиционной культуры, с его помощью осуществляются аккумуляция информации и ее трансформация.

Ключевые слова: знаковая система, мужская рубаша, одежда, орнамент, семантика орнамента, система традиционной обрядности.

ORNAMENTATION OF CLOTHING AND THE SYMBOLIC SYSTEM OF TRADITIONAL RITES

Minenko Lyudmila Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: minenko-ludmila@mail.ru

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

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

The problem of identifying the semantic strain of images through various ornamental forms is a key issue of the study. The authors consider the symbolism of the motifs applied to the traditional clothes of Russians taking into account the formulation of the problem. The authors analyze the characteristic according to the iconic system of traditional rituals, which underwent transformation under the influence of ethnic groups of immigrants to the territory of Western and Southern Siberia at the turn of the 19th and 20th centuries.

The study considers the definition of chronological framework for existence of Russian clothing, which has decorative ornamentation along the cut. Therefore, the authors analyze the interpretation of symbolic meaning of such decor due to its certain compositional structure. In this regard, the novelty of the study associated with a detailed analysis of ornamentation as certain diverse motifs is determined. Moreover, the regularities of the structural organization of these motifs, taking into account their symbolic interpretation, are also revealed. Thus, the study emphasizes a certain meaning and importance of clothing as a cultural and historical object.

The authors conclude that the clothing, due to fabric and form, enters as a part of more complex unity, the sign system of traditional rites. In this structure of values and meanings, an ornament exists as a sign endowed with a special symbolic meaning, for example, the protective function. With its help, you can see the tradition. The sign is also considered as a translator of cultural values in order to accumulate and transform them.

Keywords: sign system, men's shirt, clothing, ornament, semantics of ornament, system of traditional rites.

Среди вопросов, волнующих научное сообщество в настоящее время, представляется актуальной проблема прочтения семантической нагрузки изображений, нанесенных на различные предметы. Это один из древнейших способов фиксации информации и свидетельство развития материальной культуры человечества. Исследование материальной культуры в рамках данной статьи важно рассмотреть через орнаментацию праздничной рубахи. Для этих целей применим семиотический подход, позволяющий выявить высокий уровень информативности орнамента и определить вариативность в его интерпретации. Интерес к данной теме связан с возможностью продолжения работы над вопросом о семантике изображений, нанесенных на различные предметы, включая декоративные артефакты, поскольку он недостаточно изучен. В подходах к исследованию содержательной части орнаментальной культуры имеется ряд слабо освоенных моментов. С одной стороны, это изображения, обладающие наибольшей знаковойностью, с другой – анализ структуры композиционного строя изображения, являющийся ключевым фактором в выявлении механизмов, необходимых для интерпретации семантики изображений, формирующих знаковую систему традиционной обрядности.

Теоретической базой исследования послужили труды отечественных авторов. Изучение семантики и функций предметов материальной

культуры можно отметить в работах А. К. Байбурина [1], В. В. Иванова [8] и др. Вопросы, связанные с анализом символики образов, используемых в орнаментации предметов материальной культуры, рассматривались в исследованиях В. В. Стасова [18], Г. М. Масловой [13], Л. А. Кривцовой [9], Н. И. Шитовой [21]. Следует отметить изучение орнаментации как знаковой системы в работах Б. А. Рыбакова [16], Н. С. Грибановой [6] и др. Источниковедческую ценность представляют труды П. Е. Бардина [2], Е. Ф. Фурсовой [20], Н. А. Миненко [14], П. К. Дашковского и С. М. Карымовой [7] и др. При этом некоторые аспекты остались вне поля зрения исследователей и недостаточно изучены. В частности, вопрос реконструкции семантических изображений на различных бытовых предметах, рассмотренный ранее в научной публикации «Знаково-символический язык орнаментальной культуры на предметах декоративно-прикладного искусства» [4].

Практическая значимость исследования заключается в обобщении существующих вариаций в интерпретации орнаментации. Эта сторона исследования способствует созданию целостного представления об этнической и культурной идентичности на примере объекта исследования – праздничной рубахи.

Обсуждение данной тематики предполагает уточнение представлений исследователей об этимологии терминов, составляющих основу данной

публикации. Это такие понятия, как «одежда» и «вещь», «орнамент», «знаковая система», «знак» или «символ».

Прежде всего охарактеризуем понятие «одежда», специфика которой связана с обобщающим ее термином «вещь». Одежда как культурно-исторический объект в сфере традиционно-бытовой культуры несет определенную семантическую нагрузку. Согласно мнению исследователей П. К. Дашковского и С. М. Карымовой, «вещь проявляет свое существование в культурном пространстве посредством двух начал – материи и формы» [7, с. 34]. Они также отмечают, что «материал, из которого создается определенная вещь, определяется субъектом традиционной культуры <...> этот выбор субъект осуществляет в соответствии с космологическими представлениями. Так, вещь наделяется определенными свойствами, проявляющимися в событиях согласно дню календаря» [7, с. 36]. В целях определения пригодности материала важно, чтобы он удовлетворял не только физическим, но и символическим аспектам традиций, в которых функционировал [1, с. 65]. Форма, напротив, создает визуальный образ вещи через трансформацию материи. Вещь, согласно исследованиям П. К. Дашковского, С. М. Карымовой и М. Н. Серебряковой, можно рассматривать через символическую форму [7, с. 39; 17, с. 154]. В ее структуре осуществляется «движение чувственного восприятия окружающей действительности к чистому или абстрактному знаку» [7, с. 48]. Так, например, вещь, участвующая в обряде, начинает утрачивать повседневную функциональность, поскольку приобретает ритуальный характер и значение. Таким образом, по П. К. Дашковскому и С. М. Карымовой, «осуществляется трансформация структуры вещи в соответствии с общими представлениями о мире» в рамках данной обрядности [7, с. 48]. В этом отношении понятия одежды или вещи можно определить через их общую структуру, состоящую из материи и формы.

Далее уточним понимание терминологии орнамента. В традиционной культуре его можно рассматривать как один из существенных элементов, внедренных в форму праздничной и обрядовой одежды. Он представляет собой сложно

организованную структуру, не существующую отдельно от вещи. Это знаково-символический язык культуры, формирующийся на основе визуальных образов, входящих как часть в виде кодов в более сложное единство – знаковую систему традиционной обрядности. При этом наполняющим ее образам свойственен чувственный характер. На взгляд Л. А. Кривцовой, орнамент представляет собой иерархически структурированную целостность. Благодаря соотношению между всеми его элементами, образуется целостная система, символы и знаки которой выражают общий смысл. Также они созданы для отражения объективности деятельности по организации определенных взаимосвязей между вещью и человеком [9, с. 82–87]. В этом ракурсе орнамент является связующим элементом между вещью и ее сакральным значением через определенные сочетания знаков и символов.

Характеристика и выявление значения знаковой системы традиционной обрядности через орнаментацию одежды русских неотделимы от понятия «знаковая система культуры», введенного в научный оборот Ю. М. Лотманом [12] и изучаемого целой группой исследователей. Согласно мнению Р. Барта, знаковую систему целесообразно сопоставлять с символическим явлением культуры. В результате взаимодействия ее кодов формируются новые образы и объекты, образующие дополнительные блоки в ее структуре [3, с. 205–207]. Внутри этой системы с помощью различных графических элементов выстраиваются регламентированные отношения и вырабатываются правила их соединения [15, с. 155]. Согласно трактовке знаков и символов как кодов культуры, принадлежащей Ю. М. Лотману, такие компоненты «находятся в состоянии зафиксированной аналогии всей области объекта познания, осознания или упорядочения» (цит. по [10, с. 221]). Такие трансформации внутри знаковой системы осуществляются двумя способами. Во-первых, это могут быть принципиально новые образы. Во-вторых, это могут быть коды, образованные в результате синтеза уже имеющихся символов и знаков, принадлежащих различным этническим группам. Важно понимать, что формирование таких кодов связано с процессом отделения зна-

ка от трактуемого им предмета [10, с. 220]. Этот момент можно переложить на пример орнамента, который существует отдельно от вещи (праздничной рубахи) или является ее частью как целостного единства.

Рассмотрев характерные моменты целостной системы в виде структуры культуры как совокупности кодов, важно обратиться к анализу составляющих ее элементов. Это собственно «знак» и «символ». К их исследованию в ключе образных элементов, служащих для репрезентации информации, обращались Л. Уайт, А. Ф. Лосев [19; 11] и др. Данные культурные формы являются материальными объектами, имеющими определенное визуальное выражение или фигурирующими в жизни человека в виде текстовой формы. Им свойственны функции хранения информации, а также признаки коммуникации с целью ее трансляции и при необходимости трансформации чужеродных кодов [5, с. 41]. С помощью таких элементов культуры можно отличить один этнос от другого, например, по форме и декоративному убранству одежды. В случае слияния этносов возникают новые разновидности визуальных решений знаков и особенности их интерпретации. На одежде появляются смешанные орнаментальные мотивы, формируются более сложные композиционные решения. Важно понимать, что знаки в рамках семиотической системы целесообразно рассматривать как символы культуры, а также ее ценности, в частности стереотипы и каноны [5, с. 41]. В процессе своего функционирования в этнических или профессиональных группах знаки и символы могут приобретать дополнительные значения, например, ассоциативного плана.

Стоит ли разделять понятия знака и символа и рассматривать их в рамках данного исследования как самостоятельные категории? На этот вопрос можно дать утвердительный ответ, но только с целью разграничения их значения и формы (по Л. Уайту) [19, с. 39]. Поскольку это элементы единой системы традиционной обрядности, то в подходах к характеристике одежды русских будем рассматривать знак как форму орнаментального мотива, а понятие символа использовать для выявления его сакральных смыслов.

Вернемся к проблеме исследования семантической нагрузки изображений, имеющих отноше-

ние к предметному миру, декоративно-прикладному искусству и творчеству. В этом случае важно не только осветить недостаточно изученные моменты выбранной темы работы, но и придерживаться хронологии в ключе развития орнаментации.

В связи с тем, что знаковая система традиционной обрядности, как и культуры в целом, может содержать символы и коды различной направленности, важно ограничить область дальнейшего исследования. В рамках данной публикации подробнее рассмотрим орнаментацию праздничной рубахи русского населения Западной и Южной Сибири с ориентиром на период конца XIX – начала XX века. Также обозначим роль и место используемого орнамента в знаковой системе традиционной обрядности. Выбор области исследования обусловлен семиотическим статусом рубахи у русского населения. На взгляд Н. С. Грибановой, с которым важно согласиться, рубаху можно рассматривать как символ русской культуры в целом [6, с. 47], в рамках исследования – соотнести с целостной знаковой системой определенной традиционной культуры. Крою рубахи свойственны определенные черты, напрямую связанные с традициями, характерными для различных этнографических групп. В этом изделии средствами орнаментации отражена религиозная принадлежность русских, их социальный статус, уровень материального благосостояния и др. [6, с. 47]. Применение орнамента в одежде формировало характер мировоззренческих установок и определяло путь дальнейшего взаимодействия русских не только с другими этническими группами, но и внутри каждой губернии [6, с. 47]. Историк В. В. Стасов в своем исследовании русского народного орнамента подчеркивал, что он является исторической ценностью, поскольку отражает совокупность представлений человека об окружающей действительности [18, с. 17–19].

Согласно материалам исследования Е. Ф. Фурсовой, к началу XX века русское население Западной и Южной Сибири неоднородно в силу своего происхождения и культурных особенностей на примере традиционной обрядности [20, с. 85]. Среди первопоселенцев на обозначенных территориях были «чалдоны», старообрядцы с Урала и Поволжья («поляки»), «двоеда-

ны», «курганы») и др. [21, с. 20]. Объединение этих народностей по новому территориальному принципу понятием «русские» наложило отпечаток на материальную культуру каждой группы [20, с. 85]. Поэтому на рубеже XIX – начала XX века наблюдалось интенсивное слияние символов и кодов различных знаковых систем, содержащих определенные региональные традиции Европейской России, в единую более сложную структуру традиционной обрядности Сибири.

История народа и орнамента неотделимы друг от друга. Поэтому рубаху и наполняющий ее орнаментальный строй можно рассматривать как определяющий источник на пути к раскрытию особенностей формирования и развития культурного многообразия русского населения. Проанализируем эту знаковую систему на примере мужского костюма русских старообрядцев. Важно подчеркнуть, что рубаха наравне с традиционным костюмом по своей структуре и наполнению отражала возрастные, семейные, географические и исторические условия жизни народа. Например, основываясь на мнении Е. Ф. Фурсовой, отличительной частью мужского костюма можно считать рубаху покроя туники. Это холщовая обрядовая рубаха, ее также принято классифицировать как свадебную [20, с. 86]. Продолжая полагаться на исследование данного автора, отметим, что «носили такие рубахи в комплекте со штанами общерусского покроя» [20, с. 86]. Особенность структуры края описываемой рубахи связана с объединением прямых и раскошенных полотен. На уровне талии эту рубаху подпоясывали само тканным поясом с кистями. Характерной чертой ее композиционного решения является декоративная вышивка, располагающаяся на левой стороне груди [20, с. 86]. Из таких формообразующих и смысловых компонентов, принадлежавших в том числе и переселенцам, складывалась система традиционной обрядности русских, проживавших на территории Западной и Южной Сибири в рассматриваемый период рубежа прошлого века.

Далее рассмотрим символы, используемые в орнаментации композиций рубах русских старообрядцев («поляков») Алтая. В них наблюдается преобладание ромбовидного знака и вариаций, построенных на его основе. Это ромбы с отрост-

ками, квадраты, зигзагообразные линии, кресты и прочие изобразительные мотивы, формирующие знаковую систему традиционной обрядности русских. Этот момент обусловлен наличием в рассмотренной орнаментальной композиции, размещенной на обрядовой рубахе сибирского старообрядчества, не только христианской символики, но и более древних, языческих знаков плодородия. Такое восприятие символов неслучайно. Их основная группа действительно имеет глубоко архаическую природу. Согласно этому принципу, композиции часто дополнялись двумя вертикальными полосками. Они выполнялись из красной кумачовой ткани и располагались вдоль швов. Эти швы применялись в крое для соединения центральных и боковых полотен рубахи. Полоски дополнялись орнаментом с изображением меандра или креста, иногда квадратами. Их вышивку выполняли цветными нитями белого и небесно-голубого цветов [20, с. 86]. Согласно исследованию Е. Ф. Фурсовой, «по двум сторонам от полосок вышивались узоры геометрического характера, с помощью которых полоски органично вписывались в композицию» [20, с. 86]. В этом отношении можно предположить, что рассматриваемые декоративные кумачовые полоски применялись с целью формообразования и элегантности края рубахи. Многообразие отделки при этом имело строгую упорядоченность, хаотичность и нагромождение отсутствовали полностью. Исследователь Е. Ф. Фурсова подчеркивает, что данный вид отделки встречался в рубахах русской знати XVI – начала XVII века [20, с. 87]. Для того чтобы составить полное представление о знаковой системе традиционной образности русского населения, важно проанализировать более ранние примеры описания орнаментации праздничной рубахи.

Обратимся к летописям и имеющимся в них изображениям. Как правило, это рисунки облачений священнослужителей из Чернигова. В работе Е. Ф. Фурсовой о старообрядцах зафиксировано, что они одеты в длинные туники, прикрывающие пятки [20, с. 87]. Такие рубахи декорированы орнаментами, размещенными вдоль ворота, а также по краям подола и рукавов. Эти орнаментальные вставки выполнены в контрастной цветовой гам-

ме относительно полотна рубахи. Структура этой одежды имеет две продольные полосы, расположенные от уровня плечевого пояса до нижней части подола [20, с. 87]. Как отмечает Е. Ф. Фурсова, «“летописные” рубахи отличаются от староверческих значительно большей длиной, наличием круглого оплечья и отсутствием нагрудной вышивки» [20, с. 87]. Помимо рисунков в летописях, изображения описанных одеяний можно встретить на иконах и фресках XV века.

С целью осуществления детального анализа одежд старообрядцев обратимся к более раннему периоду их изображений. Будем основываться на устойчивой иконографической традиции, сложившейся в Православной Церкви к VIII–IX векам. Например, в исследовании Е. Ф. Фурсовой подчеркнуто, что «в изображениях костюмов Христа и святых фигурирует белая туника. Как правило, она декорирована двумя вертикальными полосками, имеющими меандрический орнамент. Данный орнамент выполнялся вышивкой с применением красного и синего цветов. Этот тип костюма был принят византийским собором в VI веке как эталон одежды для христианских священнослужителей» [20, с. 87]. Такие примеры одежды использованы в образах на византийских мозаиках Софийского собора. Это иконографические изображения Иоанна Златоуста, императоров и Христа. Позднее белые туники в результате диалога культур между Византией и Киевской Русью распространились в образах древнерусских икон. В своем исследовании Е. Ф. Фурсова в качестве примеров изображений белых туник рассматривает мозаики церкви Святого Виталия (Равенна, Италия), а также обращается к примерам Западной Европы II–IV веков – провинции Эль Фаум. Путь распространения подобной одежды на данных территориях очевиден, поскольку при расколе Римской империи образовались ее Западная и Восточная части. При этом, в отличие от византийского примера, в конструкции римской туники использованы продольные нашивки, или «клавы». При этом вышивка у ворота на этих рубахах разделена на ряд столбцов [20, с. 87]. Такие элементы характерны и для старообрядческих одежд.

Исследуем первоначальное предназначение рубахи с опорой на исторические факты. В работе

Е. Ф. Фурсовой есть отсылка, что туника с узкой пурпурной каймой служила знаком отличия людей благородного происхождения [20, с. 88]. Кайма такой туники, носившей часто название «сенаторская», была широкой. Позднее в процессе трансформации традиций она вошла в перечень атрибутики христианского культа. Благодаря этому преобразованию появились две полосы кумача и на рубахах сибирских староверов. Таким образом, в этот период знаковая система традиционной обрядности складывалась за счет символики в виде декоративных полос на конструктивных швах изделия. При этом ворот украшался крестообразной вышивкой [20, с. 88]. Такое сочетание символов, сложившихся в определенную знаковую систему традиционной обрядности, появилось на Руси в X веке, в период принятия христианства. Согласимся с мнением Е. Ф. Фурсовой, что «такая одежда отвечала требованиям эстетики феодального мира, отражала распространенную мировоззренческую установку – не только внутренне, но и внешне соответствовать образу “истинного” христианина» [20, с. 88]. Исходя из перечисленных моментов можно предположить, что такая модель одежды сохранилась у сибиряков и является составляющей знаковой системы традиционной культуры восточнославянских народов. Это Черниговские земли, Брянские и Гомельские.

Далее рассмотрим важный момент, свидетельствующий о силе этих традиций. Знаковую систему традиционной обрядности относительно костюма староверов периода XII – начала XIII века наполняют не только знаки с христианской атрибутикой, но и более древние символы, имеющие отношение к языческой культуре. Опираясь на исследование Б. А. Рыбакова, подчеркнем, что к языческим элементам, олицетворяющим плодородие, можно отнести элементы, состоящие из пересеченных квадратов. Они бывают с крючками или без. В общей структуре они образуют форму креста, а также напоминают солярные знаки [16, с. 227–229]. Согласимся с мнением Е. Ф. Фурсовой, что подтверждением этого вывода можно считать «образцы вышивок поляцких рубах, дополненные изображениями хлебных колосков» [20, с. 88]. Описанные моменты являются характерными не только для мужского

костюма, но и активно применяются в моделировке традиционной женской одежды – рубахи. При этом женский костюм в моделировке формы тяготел к славянскому крою, а в декоре имел черты языческой символики.

Рассмотрим характерные черты женской одежды на примере праздничной культуры старообрядцев Забайкалья. Она отличалась декором и золотым шитьем, ярким цветом, выбором используемого материала. Для ее изготовления в основном применялись легкие шелковые ткани. Как описано в исследовании Е. Ф. Фурсовой, конструкция женских рубах отличалась «присборенными прямоугольными вставками на плечах (поликами) и станом <...> последний состоял из верхнего “чехлика” и нижней “станушки» [20, с. 88]. В тексте ее исследования акцент смещен на качество тканей женской одежды: «Верхняя часть изготавливалась из дорогих материалов (бурса, атласа, канфы и др.), нижняя – из дешевых (холста, ситца, бумазеи)» [20, с. 88]. Важно подчеркнуть, что праздничные рубахи отличались от повседневных орнаментальным украшением оплечья. Это могла быть расшитая часть или выполненная аппликативным способом из полосок разноцветной ткани или фигурных строчек. Е. Ф. Фурсова также отмечает, что, согласно воспоминаниям жителей села Бичура, «в старинных рубахах – “чахлатках” <...> рукава делали в две ширины полотна с “абшлагами”, то есть манжетами» [20, с. 88–89]. Также важным моментом для выявления характерных черт женского костюма можно считать воротник-стойку. Его носили отогнутым вниз и закрепляли на «запонки» или своеобразные брошки. Опираясь на приведенные материалы, можно констатировать формирование особенной знаковой системы для традиционного праздничного женского костюма. Только в XX веке эта структура начала претерпевать изменения согласно мировой моде и обстоятельствам времени.

Для логического завершения исследования важно остановиться на структуре и форме праздничных рубах старообрядцев, переселенных на Алтай и в Забайкалье по разным причинам. Эти группы переселенцев, аккумулировавшихся на территории Сибири в период конца XVII – нача-

ла XVIII века, были в ракурсе работы Е. Ф. Фурсовой о русском костюме. Опираясь на названия прежних мест жительства, в Сибири их идентифицировали как «поляков» [20, с. 85]. Знаки и символы, используемые в моделях их одежды, являются основанием для наблюдения за родственными связями групп «поляков» и местного населения. Позднее это взаимное влияние привело к обогащению знаковой системы традиционной обрядности русских.

Начнем с особенностей праздничных и обрядовых рубах, которые принято носить только в определенные дни. Это обильная вышивка, располагавшаяся на груди и отделанная кумачом. Также встречались рубахи, оформленные кружевом вдоль подола и рукавов. На рубеже XIX и XX веков получили распространение косоворотки. Это русские рубахи с разрезом на левой стороне, проходившим над сердцем, и «ситковые» со стоячим воротником или рубаха с кокеткой. Они покрывались определенным обережным узором, любая деталь имела значение. Также важно подчеркнуть, что рубаху мужчине шили только близкие ему женщины, например, мать, бабушка, невеста, жена.

В первый день уборки трав полагалось надевать рубаху «покосницу» с широкой орнаментальной полосой на подоле. В день жатвы населению важно было обрядиться в рубаху «пожнивную». В основу растительного орнамента этих рубах положен схематичный узор. Это своеобразная дань уважения природе и формирование тесной связи с миром растений. Например, узор «розетки», представляющий собой переход от геометрического к растительному орнаменту, часто напоминающий солярные знаки. Самой орнаментированной была свадебная рубаха. Согласно местным традициям в каждом селении появлялись свои варианты рубах. На территории Алтая, например, были распространены поликовые женские рубахи [20, с. 84]. В орнаментации мужских и женских свадебных рубах использовали большое количество символов. Это могли быть совсем простые геометрические знаки и сложные абстрактные изображения. Орнаментацию наносили на манжеты, ворот, подол, а также на места соединения составных частей [2, с. 59].

Рассмотрим разновидности знаков и символов в вышивках мужских свадебных рубах:

1. Мотив «дубовый листок», наиболее распространенный в украинской вышивке. Считалось, что дуб является воплощением мирового древа и служит центром вселенной. В дубе живут души храбрых воинов, и он имеет могучую власть над злыми силами. Если изображение дуба есть на рубахе, то можно полагать, что оно оберегает человека от негативных факторов: напастей, злых чар, колдовства и др. Так, например, зеленый дуб олицетворяет долголетие и крепость супружеского союза.

2. Мотивы дуба и калины как символы силы и красоты. Сорочка с узором в виде этого орнамента имела обереговую функцию. Она питала мужчину силой его рода. Сочетание в орнаменте калины и дуба – это символ воплощения особой силы и бессмертной красоты.

3. Орнамент «калина» или «рябина» (в отделимости от дуба). Плоды этих деревьев, пользовавшихся особым почетом у русских, символизировали любовь и крепкий брак. Поэтому свадебные рушники обильно украшали вышивкой с могучими гроздьями калины. Калину принято связывать с символом сотворения Вселенной и рождением огненной троицы в виде Солнца, Луны и Звезд. Красные ягоды калины также символизируют кровь и бессмертие рода. В этой связи можно выстроить семантическую цепь: калина – кровь – рождение – бессмертие.

Учитывая обобщенные и систематизированные данные о семантической нагрузке изображений, используемых на одежде русских, важно охарактеризовать их с двух позиций:

1. С одной стороны, выявлено, что орнаментальные мотивы, имевшие обереговую функцию, обладали наибольшей знаковой силой. Так, например, солярные знаки, рисунки древа как символы мироздания или крепости супружеского союза, а также выражения женской силы, материнской заботы и любви, получили активное распространение на праздничной одежде русских. Часть этих мотивов с их сакральным смыслом является приобретенным в результате диалога между этносами переселенцев, сформировавших население территории Сибири к концу XIX –

началу XX века. Эти славянские символы наряду с кодами язычества являются основой знаковой системы традиционной обрядности русских, претерпевающей внутреннюю трансформацию за счет внешних факторов.

2. С другой стороны, можно констатировать формирование композиционного строя орнаментальных изображений с учетом ценностей традиционной культуры. Данные мотивы в одежде размещаются не только на видимых человеку местах, но и конструктивных элементах. Например, в местах соединения деталей. Такой вариант композиционного размещения изображений связан с их обереговой функцией. Определенные изображения геометрического плана или абстрактного характера, нанесенные на одежду, защищают человека от злых деяний или придают ему силу. Поэтому особенности композиционного размещения орнаментов на одежде обусловлены их семантической нагрузкой.

Таким образом, в качестве заключения можно выделить следующие моменты, связанные с нерушимой взаимосвязью между знаковой системой традиционной обрядности, орнаментацией и кроем одежды русского населения Западной и Южной Сибири рубежа XIX и XX веков:

1. В культуре русского народа одежда занимает важное место с учетом синтеза знаковой, декоративной и утилитарной функций. Однако многонациональным этническим группам, проживающим на территории Русского государства, свойственны характерные особенности, проявившиеся в форме кроя и декора. Поэтому в одежде русских часто можно встретить орнаментальные формы и элементы, образовавшиеся в результате слияния этносов. Так, например, крой рубахи позднего времени уже не имел вставок. Вырезные вороты округлой или прямоугольной формы появились только в последней четверти XIX века.

2. Рубаха как элемент традиционной одежды русских Западной и Южной Сибири представляет собой сложный комплекс напластований различных исторических эпох. Это обусловлено наличием родственных связей групп переселенцев на осваиваемую территорию с населением из предыдущих мест проживания. Также наблюдалось взаимодействие с различными местными этнически-

ми группами. Поэтому к имеющимся трактовкам знаков и символов прибавлялись новые видения другого народа, а система традиционной обрядности расширяла свои границы.

3. Учитывая многообразие орнаментальных форм, присутствующих на одежде, можно вы-

делить ряд преобладающих мотивов в орнаментации праздничных рубах. Это геометрические мотивы, состоящие из таких элементов, как ромб, крест, солярный знак и др., а также растительные формы в виде традиционной рябины, приобретенные в результате синтеза калины и дуба.

Литература

1. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л.: Наука, 1983. – 188 с.
2. Бардина П. Е. Русское население Причумылья: Что ни деревня, то обычай // Земля асиновская: сборник научно-популярных очерков к 100-летию Г. Асина. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1995. – С. 59–64.
3. Барт Р. Логос и Праксис // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 204–207.
4. Беляева О. А., Миненко Л. В. Знаково-символический язык орнаментальной культуры на предметах декоративно-прикладного искусства // Вестник КемГУКИ. – 2017. – № 39. – С. 87–94.
5. Воронова И. В. Художественный образ в графическом дизайне: объединение государственного и международного: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Кемерово, 2014. – 274 с.
6. Грибанова Н. С. Отражение этнокультурной специфики русских Алтая в знаковых предметах культуры (на примере традиционного орнаментированного полотенца) // Вестник алтайской науки. – 2014. – № 1 (19). – С. 47–51.
7. Дашковский П. К., Каримова С. М. Вещь в традиционной культуре народов Центральной Азии: философско-культурологическое исследование. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2012. – 252 с.
8. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Семиотика культуры, искусства, науки. – М., 2007. – Т. 4. – 792 с.
9. Кривцова Л. А. Язык изобразительного искусства: семиотический, антропологический и эпистемологический аспекты: дис. ... канд. филос. наук. – Иваново, 2005. – 248 с.
10. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: МГУ, 1982. – 480 с.
11. Лосев А. Ф. Форма. Стил. Выражение. – М.: Наука, 1995. – 383 с.
12. Лотман Ю. М. Люди и знаки // Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – С. 4–11.
13. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1978. – 209 с.
14. Миненко Н. А. Русская крестьянская семья в Западной Сибири (XVIII – первой половины XIX в.). – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1979. – 350 с.
15. Никитина И. В. Формирование системы образов графического дизайна как функционального компонента межкультурных коммуникаций // Актуальные проблемы социокультурных исследований: межрег. сб. науч. ст. – Кемерово: КемГУКИ, 2012. – Вып. 8, ч. 1. – 347 с. – С. 154–167.
16. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
17. Серебрякова М. Н. О знаковой функции народного костюма (на примере костюма невесты чепни в Турции) // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. – Л.: Наука, 1989. – С. 154–175.
18. Стасов В. В. Русский народный орнамент. – М.: Golden Books, 2008. – Вып. 1. – 144 с.
19. Уайт Л. Избранное: наука о культуре. – М.: РОССПЭН, 2004. – 959 с., ил.
20. Фурсова Е. Ф. Сибирские старообрядцы: история в костюмах [Электронный ресурс] // Наука из первых рук. – 2009. – № 3 (27). – С. 84–91. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=12773938> (дата обращения: 03.10.2022).
21. Шитова Н. И. Традиционная одежда уймонских старообрядцев. – Горно-Алтайск: РИО, 2005. – 112 с.

References

1. Bayburin A.K. *Zhilishche v obryadakh i predstavleniyakh vostochnykh slavyan* [Dwelling in the rites and representations of the Eastern Slavs]. Leningrad, Nauka Publ., 1983. 188 p. (In Russ.).
2. Bardina P.E. Russkoe naselenie Prichulym'ya: Chto ni derevnya, to obychay [The Russian population of Prichulymye: Whatever the village, the custom]. *Zemlya asinovskaya: sbornik nauchno-populyarnykh ocherkov k 100-letiyu G. Asina* [Asinovskaya Land. Collection of popular science essays for the 100th anniversary of G. Asin]. Tomsk, Tomsk University Publ., 1995, pp. 59-64. (In Russ.).

3. Bart R. Logos i Praksis [Logos and Praxis]. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Selected works: Semiotics. Poetics]*. Moscow, Progress Publ., 1989, pp. 204-207. (In Russ.).
4. Belyaeva O.A., Minenko L.V. Znako-simvolicheskiy yazyk ornamental'noy kul'tury na predmetakh dekorativno-prikladnogo iskusstva [Symbolic and symbolic language of ornamental culture on objects of decorative and applied art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 87-94. (In Russ.).
5. Voronova I.V. *Khudozhestvennyy obraz v graficheskom dizayne: ob'edinenie gosudarstvennogo i mezhdunarodnogo: dis. kand. ... kul'turologii [Artistic image in graphic design: the interaction of national and international. Diss. PhD Culturology]*. Kemerovo, 2014. 274 p. (In Russ.).
6. Gribanova N.S. Otrazhenie etnokul'turnoy spetsifiki russkikh Altaya v znakovykh predmetakh kul'tury (na primere traditsionnogo ornamentirovannogo polotentsa) [Reflection of the ethnocultural specifics of the Altai Russians in iconic cultural objects (using the example of a traditional ornamental towel)]. *Vestnik altayskoy nauki [Bulletin of Altai Science]*, 2014, no. 1 (19), pp. 47-51. (In Russ.). Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21778160> (accessed 08.10.2022).
7. Dashkovskiy P.K., Karymova S.M. *Veshch' v traditsionnoy kul'ture narodov tsentral'noy Azii: filosofsko-kul'turologicheskoe issledovanie [A Thing in the Traditional Culture of the Peoples of Central Asia: a Philosophical and cultural study]*. Barnaul, Altai State University Publ., 2012. 252 p. (In Russ.). Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20514689> (accessed 05.10.2022).
8. Ivanov V.V. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury: Semiotika kul'tury, iskusstva, nauki [Selected works on Semiotics and cultural history: Semiotics of Culture, Art, Science]*. Moscow, 2007, vol. 4. 792 p. (In Russ.).
9. Krivtsova L.A. *Yazyk izobrazitel'nogo iskusstva: semioticheskiy, antropologicheskii i epistemologicheskii aspekty: dis. kand. ... filosofskikh nauk [The language of fine art: semiotic, anthropological and epistemological aspects. Diss. PhD in philosophy]*. Ivanovo, 2005. 248 p. (In Russ.).
10. Losev A.F. *Znak. Simvol. Mif [Sign. Symbol. Myth]*. Moscow, MGU Publ., 1982. 480 p. (In Russ.).
11. Losev A.F. *Forma. Stil'. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]*. Moscow, Nauka Publ., 1995. 383 p. (In Russ.).
12. Lotman Yu.M. *Lyudi i znaki [People and signs]*. *Semiosfera [Semiosphere]*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2000, pp. 4-11. (In Russ.).
13. Maslova G.S. *Ornament russkoy narodnoy vyshivki kak istoriko-etnograficheskiy istochnik [Ornament of Russian folk embroidery as a historical and ethnographic source]*. Moscow, Nauka Publ., 1978. 209 p. (In Russ.).
14. Minenko N.A. *Russkaya krest'yanskaya sem'ya v Zapadnoy Sibiri (XVIII – pervoy poloviny XIX veka) [Russian peasant family in Western Siberia (XVIII – the first half of the XIX century)]*. Novosibirsk, Nauka, Siberian Branch Publ., 1979. 350 p. (In Russ.).
15. Nikitina I.V. *Formirovanie sistemy obrazov graficheskogo dizayna kak funktsional'nogo komponenta mezhkul'turnykh kommunikatsiy [Formation of a system of graphic design images as a functional component of intercultural communications]*. *Aktual'nye problemy sotsiokul'turnykh issledovaniy [Actual problems of socio-cultural research]*. Kemerovo, KemGUKI Publ., 2012, no. 8, part. 1, pp. 154-167. (In Russ.).
16. Rybakov B.A. *Yazychestvo drevnikh slavyan [Paganism of the ancient Slavs]*. Moscow, Nauka Publ., 1981. 608 p. (In Russ.).
17. Serebryakova M.N. *O znakovoy funktsii narodnogo kostyuma (na primere kostyuma nevesty chepni v Turtsii) [About the iconic function of the folk costume (on the example of the chepni bride's costume in Turkey)]*. *Etnograficheskoe izuchenie znakovykh sredstv kul'tury [Ethnographic study of iconic cultural means]*. Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp. 154-175. (In Russ.).
18. Stasov V.V. *Russkiy narodnyy ornament [Russian folk ornament]*. Moscow, Golden Books Publ., 2008, no. 1. 144 p. (In Russ.).
19. Uayt L. *Izbrannoe: nauka o kul'ture [Favorites: the science of culture]*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004. 959 p. (In Russ.).
20. Fursova E.F. *Sibirskie staroobryadtsy: istoriya v kostyumakh [Siberian Old Believers: a story in costumes]*. *Nauka iz pervykh ruk [First-hand science]*, 2009, no. 3 (27), pp. 84-91. (In Russ.). Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=12773938> (accessed 03.10.2022).
21. Shitova N.I. *Traditsionnaya odezhda uymonskikh staroobryadtssev [Traditional clothing of the Uimon Old Believers]*. Gorno-Altaysk, RIO Publ., 2005. 112 p. (In Russ.).

УДК 745/749

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-179-190

ЭВОЛЮЦИОННАЯ МОДЕЛЬ ТЕКСТИЛЯ В КАТЕГОРИЯХ МЕТОДА «ПОРЯДОК СЛЕДОВАНИЯ ЦЕЛЕЙ»

Митрофанова Наталья Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: mitfam@mail.ru

Текстиль является одним из видов декоративно-прикладного искусства. Диапазон его взаимодействия с разными сферами человеческой деятельности очень широк. Как объект исследования текстиль обладает признаками большой, открытой и разветвленной системы с многочисленными внутренними и внешними связями. До сих пор в отечественном искусствознании не сформирован целостный взгляд на текстиль как феномен культуры, учитывающий его природную сущность, качественные характеристики, разнообразие назначений, форм и видов в контексте эволюционного развития. В статье представлен авторский подход к выявлению последовательности и закономерностей развития текстиля с использованием системно-категориальной методологии, что позволяет преодолеть ограниченность традиционного методологического инструментария. В данном случае предполагается использовать метод «Порядок следования целей», который уже продемонстрировал эвристический потенциал в разных научных сферах, но до сих пор не применялся в исследуемой предметной области. Метод предполагает, что любой сложный объект можно рассматривать как систему, состоящую из разных уровней. Каждому уровню соответствует свое назначение – целеполагание. Развитие объекта происходит по мере достижения всех целей и реализации всех назначений. Построенная модель развития текстиля отражает его эволюционный процесс, базирующийся на общенаучной концепции трех ветвей развития системных объектов (прогресс, регресс, изогресс). Цели и назначения познаваемого объекта и его подсистем образуют таблицу, позволяющую типологизировать возможные виды возникающих противоречий между ними, спрогнозировать варианты разрешения этих противоречий и их вероятные результаты.

Ключевые слова: системная методология, категориальный метод, текстиль, декоративно-прикладное искусство, назначение, противоречие, эволюционная модель.

AN EVOLUTIONARY MODEL OF TEXTILES IN THE CATEGORIES OF THE ORDER OF SEQUENCING GOALS METHOD

Mitrofanova Natalya Yuryevna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of History and Theory of Art, Institute of Design and Arts, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: mitfam@mail.ru

Textile is one of the types of arts and crafts. The range of its interaction with different spheres of human activity is very wide. As an object of study, textiles have the features of a large open and branched system with numerous internal and external links. Until now, in domestic art history, a holistic view of textiles as a cultural phenomenon has not been formed, taking into account its natural essence, qualitative characteristics, variety of purposes, forms and types in the context of evolutionary development. The article presents the author's approach to identifying the sequence and patterns of development of textiles using a system-categorical methodology, which makes it possible to overcome the limitations of traditional methodological tools. In this case, it is supposed to use *the order of sequencing goals* method, which has already demonstrated heuristic potential in various scientific fields, but has not yet been applied in the subject area under study. The method assumes that any complex object can be considered as a system consisting of different levels. Each level has its own purpose: goal setting. The development of the object occurs as all goals are achieved and all assignments

are realized. The constructed model of textile development reflects its evolutionary process, based on the general scientific concept of the three branches of development of systemic objects (progress, regression, isogress). The goals and purposes of a cognizable object and its subsystems form a table that allows typology of possible types of emerging contradictions between them, to predict options for resolving these contradictions and their probable results.

Keywords: system methodology, categorical method, textiles, arts and crafts, purpose, contradiction, evolutionary model.

Введение

Текстиль сопровождает человека на протяжении всей жизни; любая сфера человеческой деятельности отмечена активным участием разных видов текстильных изделий. Они дают тепло, защиту, комфорт, обозначают статус, позволяют реализовать творческую фантазию. Сегодня текстиль выходит за привычные рамки, предопределенные ему традицией и историческим контекстом. Оставаясь по-прежнему и ремесленным изделием, и промышленным продуктом, и этническим артефактом, он становится частью мира инновационных технологий, превращается в инструмент решения глобальных экологических проблем, вторгается в мир художественных образов высокого искусства, работает как средство художественной выразительности в театральной и кинематографической среде, предлагая широкий спектр возможностей, которые диктует его природная сущность. Текстиль проходит сложный путь развития, переживая множественные этапы эволюции: от ремесленного изделия к арт-объекту. Анни Альберс, текстильный художник XX века, посвятившая большую часть жизни ткачеству и оставившая яркий след на этом поприще, отмечала широкие возможности ткани и многогранность ремесла ткачества: «Как и всякое ремесло, оно может закончиться изготовлением полезных предметов, а может подняться до уровня искусства» (цит. по [11, р. 13]). Альберс считала необходимым объяснить различие между «полезными предметами» и «искусством», подчеркивая широкий диапазон выбранного ею творчества.

Сегодня пришло время взглянуть на текстиль комплексно, исследовать его как феномен культуры. Задачи познания природной сущности текстиля, выявления ряда основных его назначений и описания качественных характеристик объекта еще не ставились широко и не решались комплексно в отечественной науке. Текстиль как объект

исследования обладает признаками большой, открытой сложной системы с многочисленными внутренними и внешними связями. В искусствоведении и культурологии методы системного подхода разрабатывали М. С. Каган [6], В. Г. Власов [3], Е. Н. Лазарев [7] и др.

Для продуктивного решения широкого круга проблем автором избраны инструменты системно-категориальной методологии, которые уже успешно применялись в точных науках, а в последнее время стали использоваться и для исследования социокультурных процессов. Системно-категориальный подход позволяет комплексно осмыслить объект исследования, универсально и компактно его описать в виде системы, учесть особенности процесса эволюции и трансформации.

Готфрид Земпер в своем труде «Практическая эстетика» отмечал: «Любой предмет имеет определенное назначение или применение; он в действительности является, или, во всяком случае, он задуман как средство для удовлетворения какой-либо жизненной потребности» [5, с. 104]. Развитие объекта происходит по мере достижения всех целей и реализации всех его назначений. Чем более активно проявляет себя объект во внешнем мире, тем выше уровень сложности системы и тем больше вероятность появления противоречий между целевым назначением элементов системы и контекстом, в котором система существует. Выявление и разрешение противоречий системы, их типологизация позволяют описать возможные траектории эволюционирования объекта как целое, как часть целого или как часть части и т. д. Знание о возможных противоречиях помогут сконструировать жизненный цикл объекта и представить его как смену базовых состояний и разных ветвей развития, а также найти инструменты, позволяющие поддерживать и усиливать конкурентные преимущества.

Методология исследования

Как уже было сказано выше, в качестве основы для данного исследования выбрана системно-категориальная методология (СКМ). Общенаучные методы СКМ продуктивны и инвариантны к предметным областям, они позволяют работать с категориями и реализуются через категориальные схемы. Под категориями в данном случае понимают «особые познавательные единицы, маркирующие реальность таким образом, что это позволяет использовать категории для организации мышления» [10, с. 22]. Ввиду того, что каждый изучаемый объект обладает набором свойств, отличающих его от иных, сходных с ним, но не тождественных ему объектов, существует возможность обособить его как отдельную систему. «Ее познание дает возможность не только понять его природную сущность, но и управлять его формированием и развитием. В силу этого научные методы, позволяющие исследовать активное качество в объектах, обладают высокой степенью актуальности» [2, с. 95]. Методы исследования активного качества в объектах стали разрабатываться в конце XX века В. И. Разумовым. Категория «качество» в теоретико-познавательном контексте «определяет некую активность (активное качество), которая конституирует реальный объект, представляет нечто, что позволяет охарактеризовать его как объект целостный, особенный... существующий в данной среде, со всем богатством его свойств и прогнозируемых изменений» [2, с. 96]. Качество объекта может быть исследовано с помощью категориальных схем: «Порядок следования целей» (ПСЦ), «Конечный информационный поток» (КИП), «Ряд информационных критериев» (РИК). Каждая из них создает свое пространство для исследования объекта. «Методологический уровень современной науки об искусстве требует строгого определения предмета и методов... Морфологические системы обычно основываются на онтологическом критерии, специфике внутренней структуры и функций» [4, с. 20]. Так, в рамках метода РИК были выделены качества объекта (ими стали основные назначения текстиля) и сформирована типологизированная модель «текстиля». Категориальный метод «Порядок следования целей» (ПСЦ) дает возможность представить эволюционную модель объекта исследования, выявить типологию

возможных противоречий между целями подсистем, системы в целом и средой. В. И. Разумов, описывая принцип действия метода, предлагает сравнить исследуемый системный объект с предметом, изучаемым под микроскопом, который снабжен системой сменных линз. «Каждый объект обладает своей разрешающей способностью, поэтому, изучая объект и меняя объективы, от наименьшей разрешающей способности к наибольшей, перед нами выстраивается цепочка интеллектуальных “изображений” объекта, передающих его в целом, как часть объекта, как часть части и т. д.» [10, с. 83].

Среди структурных компонентов системы «текстиль» в рамках категориального метода ПСЦ выделяют категории «качество» и «развитие». Качество представляет собой целостный реальный объект – текстиль со всем богатством его назначений (целеполаганий) и прогнозируемых изменений. Развитие объекта понимается как смена его назначений и постановка новых целей с иерархией целеполагания: сверхцель, цель, подцель. «В рамках системного подхода и с учетом идей кибернетической телеологии предполагается, что каждый сложный объект имеет определенную цель, а процесс реализации цели понимается как развитие объекта, его жизненный цикл. В этом контексте качественная определенность объекта представляет собой организованную определенным образом иерархию качеств и соответствующую ей иерархию целей, а его развитие является итогом взаимодействия множества процессов, необходимых для достижения целей разного уровня и приводящих к смене качеств объекта» [2, с. 97].

Текстиль как сложный системный объект можно представить в виде унифицированной модели через триаду компонентов качеств и соответствующую ей триаду компонентов целей:

1. *Объект – качество (ОК) – «система (системный объект)» – Цель.*
2. *Подкачество (Пк) – «элемент системы (подсистемы)» – Подцель.*
3. *Интегративное Качество (ИК) – «свойство системы» – Сверхцель.*

Объект – Качество (ОК) – категория, утверждающая текстиль как целое и выделяющая его из ряда сходных, но не тождественных объектов, таких как керамика, стекло и т. д. Выделение происходит в силу свойственных ему особенных качественных характеристик.

Подкачество (Пк) – категория, обозначающая в текстиле его составные части. Число Пк определяется спецификой текстиля и его назначением. Пк взаимодействуют между собой, причем в этом взаимодействии может проявляться как конкуренция, так и партнерство.

Интегративное качество (ИК) – обозначает в системе «текстиль» принцип и механизм объединения частей в единое целое и его эмерджентные свойства. ИК регламентирует характер связей Пк в ОК, а также взаимодействие текстиля со средой. ИК распределено в ОК и входит в заключенные в нем Пк.

Результаты исследования

Последовательность этапов реализации метода:

Этап 1. Выделение категории «Объект – Качество». Текстиль.

Этап 2. Выделение комплекса категорий «Подкачество», отражающих составные части реального объекта.

Среди элементов ОК можно выделить Пк по назначению: 1 – отражает защитное назначение, 2 – техническое назначение, 3 – бытовое назначение, 4 – декоративное назначение, 5 – символическое назначение, 6 – художественное назначение (рис. 1).



Рисунок 1. Категориальный метод «Порядок следования целей»:
ОК – Объект – качество, Пк – Подкачество, ИК – Интегративное качество

Раскроем содержание каждого базового элемента ОК.

Защитное назначение. Категория, определяющая первостепенную качественную характеристику, проистекающую из природной данности. Этот параметр демонстрирует наличие в объекте качеств, обеспечивающих физическую защиту, которая может рассматриваться в разных аспектах.

1 – защита пространства обитания. Здесь может идти речь о простейших перегородках, созданных прототекстильными приемами плетения или вязания из растительных волокон. Такие объекты могли быть предназначены для покрытия (протокрыша и протоодеяла), отгораживания пространства. К этой же группе могли быть отнесены перегородки, предназначенные для сохранения огня – как источника тепла и жизни

древнего человека. «Обладание огнем позволило создавать человеку тот климат, который необходим для его организма... У огня, у очага нужно искать и зарождение дома, семейного общения, символом которого до настоящего времени остался очаг» [8, с. 13].

2 – защита тела человека. Простейшие первичные формы одежды были предназначены для защиты и обогрева тела человека, лишенного волосяного покрова. Основные качества таких объектов включают плотность, прочность, надежность, гибкость, непрерывность... На этом уровне происходит рождение прототекстильных приемов и совершаются первые шаги на пути их эволюции. Человек знакомится с разными видами волокон, закладываются начальные навыки в их обработке, начинается процесс накопления знаний и формирования опыта.

Техническое назначение. Категория, представляющая важную качественную характеристику, проистекающую из необходимости человека облегчить себе существование. Этот параметр демонстрирует наличие в объекте исследования качеств, обеспечивающих реализацию технической помощи человеку в качестве подсобного средства устройства (или его части), потенциально готового к совершению полезного эффекта. Техническое назначение текстиля проявляется в разных областях деятельности человека, и в процессе эволюции объекта этот спектр непрерывно расширяется и структурно меняется. Этот процесс отражает закономерности возникновения и развития потребностей человека. Среди форм текстиля технического назначения можно привести в пример веревки, канаты, используемые для погрузо-разгрузочных работ, буксировки, подвязывания, утягивания, упаковки грузов. Эти же виды текстильных изделий используются в охоте и рыболовстве, судоходстве, страховочно-спасательных работах и т. д. Бинты, жгуты, повязки и др., используемые в медицинских целях, также можно отнести к текстилю технического назначения. Современным примером текстиля технического назначения является геотекстиль, который используется в строительстве дорог, при прокладке подземных коммуникаций, в сельском хозяйстве и в ландшафтном дизайне. Среди общих ка-

честв этой группы текстильных объектов можно отметить прочность (на разрыв, удлинение, растяжение), устойчивость к повышенным силовым и динамическим воздействиям и ряд других, отвечающих специфике назначения.

Бытовое назначение. Категория, представляющая качественную характеристику, проистекающую из широкого спектра хозяйственно-бытовых нужд, обустройства дома, создания комфорта и удобства. Данный параметр демонстрирует наличие в объекте исследования эксплуатационных, гигиенических и других качеств, полезных для широкого спектра целей. Среди примеров форм текстиля столовое и постельное белье, текстильные портьеры, занавесы, зонировующие пространство, текстиль для процедуры уборки и чистки, упаковочный текстиль. Среди качеств этой группы объектов выделим наиболее характерные для текстиля: мягкость, упругость, пластичность, гигроскопичность, экологичность, физико-механические показатели (усадка, ширина, плотность, несминаемость, стойкость к истиранию), устойчивость окраски и др.

Декоративное назначение. Категория, представляющая качественную характеристику, проистекающую из стремления человека украсить свой внешний вид или окружающее пространство. Целью текстиля декоративного назначения может стать создание определенной эмоциональной атмосферы, выявление художественной стилистики, организация пространства, подчеркивание индивидуальности или репрезентация социального статуса человека (доход, родовитость, вкус, мировоззрение). Среди примеров декоративные текстильные интерьерные объекты (ковры, шпалеры, текстильные панно), интерьерные и мебельные ткани, предметы одежды, текстильные аксессуары и др., несущие репрезентативное декоративное назначение. Среди качеств этой группы объектов следует выделить мастерство исполнения, материальную ценность, репрезентативность, трудоемкость, качественность сырьевой базы и др.

Символьное назначение. Категория, представляющая качественную характеристику, проистекающую из стремления человека или группы людей отразить его особенное предназначение, обусловленное глубинными смыслами или усто-

явшейся традицией. Данный параметр фиксирует в объекте исследования символическое, смысловое или ассоциативно-образное предназначение. Текстильный объект может порождать бесконечное число смыслов или интерпретаций содержательностей, которые накапливаются в процессе его длительного бытования. Их появление обусловлено значимой ролью текстиля и его участием во всех важных циклах человеческой жизни. Эта категория определяет качественную характеристику объекта, которая востребована, когда человек стремится отразить метафорическое, ритуальное, обрядовое, религиозное, сакральное, памятное, сувенирное и др. назначение предмета. Примерами данной группы объектов могут выступать знамена, флаги, орденовые ленты, церковный текстиль, пояса-обереги или браслеты, сувенирный текстиль, памятные платки и т. д. Среди качеств данной группы объектов следует выделить их смысловое назначение и соответствие текстильных характеристик виду и форме изделия.

Художественное назначение. Категория, представляющая качественную характеристику, проистекающую из широкого спектра свойств материала как средства художественной выразительности и возможностей, которые он предоставляет; образности и глубинных смыслов, заключенных как в самом объекте, так и в принципах и приемах его создания, накопленных за длительную историю существования. В качестве примеров выступают произведения искусства, которые либо созданы из текстиля, либо выполнены с применением текстильных приемов, либо используют образ текстиля. Среди качеств этой группы объектов следует выделить остроту концептуальности идеи, точность создания художественного образа, авторскую уникальность, оригинальность приемов исполнения, художественную ценность и др.

Этап 3. Определяем систему целей. Текстиль как сложная система имеет целеполагание, которому свойственна иерархичность. У каждого компонента системы есть своя цель, которая определяет направление и траекторию его развития. Между ними возможно возникновение противоречий. В ОК «текстиль» формирующийся комплекс целей отражен в таблице.

Система целей

Наименование категории качества «Текстиль»	Цели и подцели
ОК «Текстиль»	– Развитие и совершенствование имеющихся качественных характеристик; – выстраивание отношений с внешней средой; – накопление потенциала к созданию новых эмерджентных свойств
Пк	
Защитное назначение	– Защита пространства; – защита и обогрев тела; – защита очага
Техническое назначение	– Техническая помощь в разных сферах человеческой деятельности (строительство, охота, рыболовство)
Бытовое назначение	– Удовлетворение необходимых для жизни нужд; – обустройство дома, быта; – создание бытового комфорта
Символическое назначение	– Отражение символического назначения; – отражение ассоциативно-образного назначения; – отражение смыслового назначения и др.
Декоративное назначение	– Украшение, репрезентация; – выявление художественной стилистики; – организация пространства; – мастерство исполнения (в том числе – материальная ценность)
Художественное назначение	– Развитие средств художественной выразительности материала; – уникальность, индивидуальность; – художественная ценность (точность создания художественного образа); – наращивание смыслов художественного произведения

Этап 4. Выделяем ИК. Интегративное качество обозначает в системе «Текстиль» принцип и механизм объединения частей в единое целое и его эмерджентные свойства. ИК регламентирует

характер связей Пк в ОК, а также взаимодействие текстиля со средой (природа, социум). В результате Пк (основные назначения текстиля) активно взаимодействуют между собой, дополняют друг друга, выявляя партнерские отношения, либо противодействуют, сталкиваясь и конкурируя. Взаимодействие происходит на основе ресурсного единства (волокно) и единства общей цели – комплексное удовлетворение потребностей человека.

Этап 5. Определяем типы отношений. Типы отношений противоречий в феномене «текстиль» между носителями назначений могут быть представлены следующим образом:

АСПЕКТ А. Выявление типов противоречий

– Противоречия типа «Пк – Пк» между компонентами текстиля обусловлены конфликтом между их целями. Например: цель «техническая помощь в разных сферах человеческой деятельности» может вступать в противоречие с целью «украшение», а цель «удовлетворение необходимых для жизни нужд» может вступать в противоречие с целью «развитие средств художественной выразительности материала» и т. д. *Пример:* канат для поднятия груза должен выполнять техническую функцию, выдерживать определенную нагрузку на разрыв, при этом применение дорогих материалов (золоченых нитей или редкого красителя для волокна) никак не укрепит основное его назначение, а только создаст проблемы в использовании.

– Противоречия типа «ПК – среда» обусловлены конфликтом между целью Пк «удовлетворение необходимых для жизни нужд» и требованиями среды (социум или природа). *Пример:* предприятия легкой промышленности по созданию хлопковых тканей, широко востребованных в быту, оказывают пагубное воздействие на окружающую среду из-за использования химикатов в процессе выращивания хлопка и потребления большого объема воды. Это входит в противоречие с требованиями среды.

– Противоречия типа «Пк – ОК» обусловлены конфликтом между целями, определяющими столкновение интересов традиции и новации: целью Пк – отражение символического назначения и целью ОК – накопление потенциала к созданию новых эмерджентных свойств. *Пример:* невозможность исполнения традиционных обережных предметов из аутентичного сырья, с применением природных красителей на традиционных

ручных станках с помощью древних приемов ввиду того, что утрачены приемы, забыты рецептуры, отсутствует сырье. Взамен предлагается применение современной ткани, химических красителей, имитация древних приемов новыми средствами.

– Противоречия типа «Пк – ИК» обусловлены конфликтом между целью ИК – удовлетворение потребностей человека и целью Пк – защита тела человека. *Пример:* одежда защитного назначения, выполненная из самого современного текстиля на наукоемком производстве с внедрением последних инновационных технологий, не способна тем не менее полностью защитить тело человека от опасностей разного рода (кислотной среды, радиоактивного заражения, механического воздействия, пожара, затопления).

– Противоречия типа «ИК – среда» обусловлены конфликтом между удовлетворением потребностей человека и одновременно откликом на его пагубное взаимодействие с окружающей средой, например, нарушение экологического баланса. *Пример:* «быстрая мода» возникла как ответ на удовлетворение растущих потребностей человека и привела к консьюмеризму, ониомании, кризису перепроизводства, экологическим проблемам и многому другому. «Быстрая мода» противостоит идее «устойчивой моды».

– Противоречия типа «ОК – среда» обусловлены конфликтом между целью ОК – совершенствование качественных характеристик текстиля и средой (обществом или природой). *Пример:* расцвет набивного промысла во Франции во второй половине XVII века привел к доминированию набойки, что повлекло за собой опасность вытеснения с рынка дорогого шелка, который приносил прибыль государству. Министр финансов Франции, «охраняя интересы владельцев шелкоткацких мануфактур, издал указ, запрещающий производство набоек во Франции... События задержали развитие набойки во Франции почти на сто лет» [1, с. 32]. Таким образом, произошло искусственное затормаживание развития нового перспективного направления.

– Противоречия типа «ОК – ИК» обусловлены конфликтом между целью ИК – удовлетворение потребностей человека и целью ОК – развитие и совершенствование имеющихся качественных характеристик. Конфликт возникает между ра-

стущими потребностями и ограниченностью возможностей текстиля как материала (ОК), а также возможностью их выполнения. *Пример: ткань как органический материал сложно выдерживает испытание временем. Недолговечность ткани в процессе исторического бытования создает*

сложность в изучении древнего текстиля как археологического артефакта или музейного экспоната ввиду его плохой и редкой сохранности.

АСПЕКТ Б. Направления развития объекта

Рассмотрим диаграмму с ветвями (направлениями) развития текстиля (рис. 2).

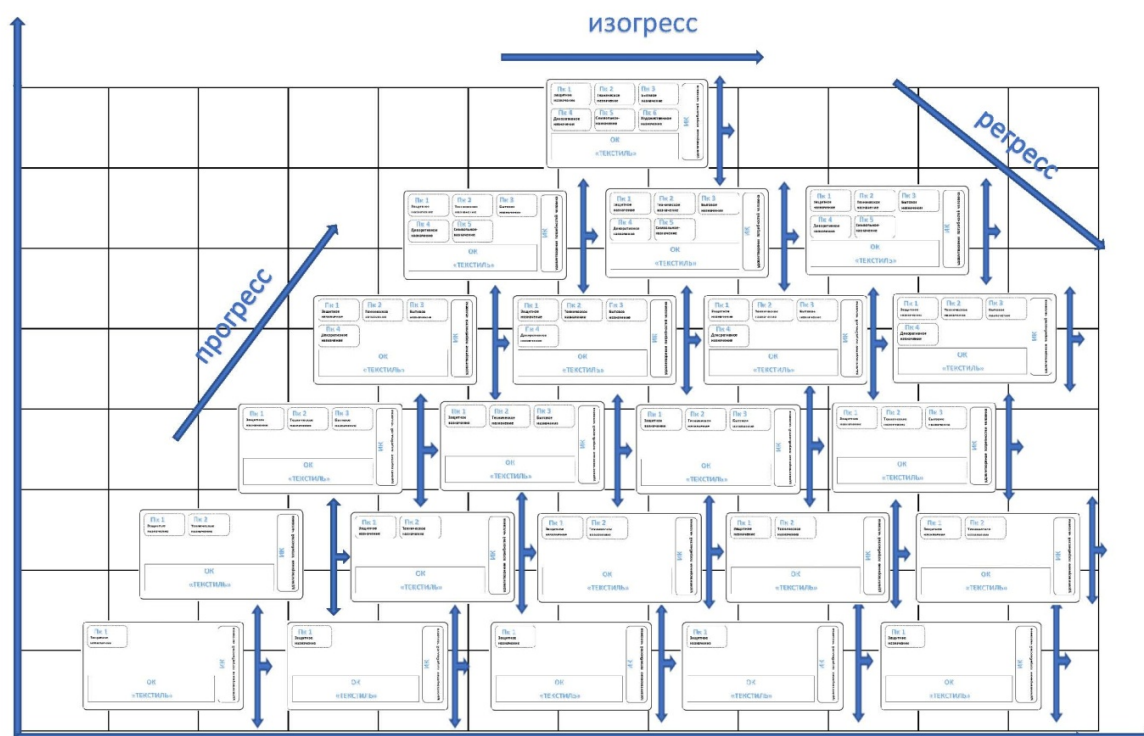


Рисунок 2. Эволюционная модель развития системы «Текстиль»

Текстиль как системный объект эволюционирует. Траекторий эволюции множество. На своем пути объект переживает смену базовых состояний. Среди них – низкодифференцированное состояние, конкуренция, рост и/или упадок. На основе этих состояний текстиль как объект исследования развивается по трем соответствующим этим состояниям сценариям: изогресс, прогресс и/или регресс. Каждый из вариантов не предполагает линейного развития. Смена базового состояния происходит в результате разрешения какого-либо противоречия системы. Этот процесс можно представить на диаграмме, где:

– вертикальная ось отражает уровень системной сложности текстиля: так, движение вверх по вертикали означает прогресс, движение вниз по вертикали – регресс;

– по горизонтальной оси отсчитывается время жизни объекта, движение вправо по горизонтали означает изогресс. Это периоды, на протяжении которых назначение объекта востребовано в течение длительного времени, но мало меняется. Изогресс всегда имеет место между этапами прогресса и/или регресса. В случае изогрессивно-прогрессивной траектории текстиль осваивает приобретенные на предыдущем этапе про-

гресса назначения и накапливает потенциал для дальнейшего прогрессивного перехода. В случае изогрессивно-регрессивной траектории – превращается в этап накопления деструктивных проявлений и утрачивает какое-либо из обретенных ранее назначений.

1. Изогресс обеспечивается ОК. «Развитие объекта происходит по горизонтали, без существенного изменения организационной и системной сложности. Преобладают конкурентные отношения между Пк. Разрешение конкуренции сводится к выделению одного из Пк на роль ИК. Смена ИК в этом случае означает, что объект переходит в новую фазу изогресса без существенного изменения системной сложности» [2, с. 101]. Например, нижняя строка демонстрирует изогресс защитного назначения текстиля (*одежда как защита тела человека*). Цель защиты тела человека была одной из первых востребованных в истории. Ее актуальность не пропала по истечении тысячелетий. По-прежнему одежда защищает тело человека, хотя качество и формы ее изменялись и продолжают изменяться с течением времени.

Верхняя строчка модели демонстрирует высший уровень развития текстиля, накопление и реализацию им всех основных назначений. Эта строка соответствует настоящему состоянию объекта исследования. У него есть возможность трех путей развития: изогресса (сохранения уровня), регресса (утраты некоторых назначений), прогресса (реализации новых назначений и целей).

2. Прогресс обуславливается ИК. «Развитие объекта происходит по восходящей. Обретение объектом нового ИК знаменует разворачивание особых взаимодействий, связанных с появлением у него эмерджентных свойств, что обеспечивает его переход в новую, более сложную среду. При этом ОК входит в новую большую систему в роли Пк, подчиняясь интегрирующим воздействиям определенной модификации нового ИК» [2, с. 101]. Прогресс возможен, если ИК и Пк имеют общие цели и носят партнерский характер. В нашем примере (*одежда как защита тела человека*) осуществляется прогрессивное развитие в виде скачка на очередной уровень. На следующей ступени объединяются в партнерстве защитное и техническое назначение. Последнее по сути своей призвано нести нагрузку разного характера. Текстиль технического назначения со временем

обретает новые свойства, среди которых: несминаемость, гигроскопичность, стойкость к истиранию и т. д. Потребительские защитные качества ткани усиливаются на новом витке развития цивилизации, объединяются с новыми формами защитного назначения, и их совокупность может быть востребована, например, одеждой для спортивных целей. А в случае присоединения символического и декоративного назначения – рождается спортивная форма, например, для олимпийских сборных и т. д. В результате у объекта (*защитная одежда*) появляется ИК иной природы, и он реализуется на новой, обладающей большим потенциалом элементной базе.

3. Регресс находится под влиянием Пк; «развитие объекта происходит по нисходящей, сопровождается снижением его организационной и системной сложности, переходом его в более простую среду. Регресс сопровождается разрушением “оболочки” ОК и переходом Пк на низший уровень системной сложности, где возможно их автономное существование или включение (захват) другим ОК» [2, с. 102]. В нашем примере (*одежда как защита тела человека*) часть назначений либо перестают быть востребованными обществом (олимпиада завершена, и выпуск формы прекращен), либо общество не в состоянии обеспечить ресурсами производство (природный катаклизм, экономический кризис и закрытие фабрик, политический кризис и отмена олимпиады и т. д.). При регрессе ИК утрачивает свое значение в регулировании взаимодействий между Пк и связями ОК со средой. Вслед за этим происходит распад объекта с возможным сохранением нескольких автономных частей. Потеря объектом уровня системной организации сопровождается переходом системы в более простую среду.

История текстиля предоставляет множество фактов, подтверждающих переходы текстильного объекта по разным траекториям: изогресс, прогресс и регресс. Ковер как пример одного из текстильных видов декоративно-прикладного искусства отражает в своей истории все возможные трансформации с уровня на уровень. Простейшая циновка из подручных материалов как прообраз ковра изначально выполняла первичную защитную функцию. В эпоху мануфактурного, а затем промышленного производства слово «ковер» приобрело стойкое бытовое значение, а текстильный предмет освоил новые качественные харак-

теристики. Ковры использовались людьми всех социальных уровней: от кочевников и сельских жителей, создававших изделия самостоятельно, до монархов и придворных чиновников, на которых работали профессиональные художники. Значение и популярность ковровых изделий не замедлили сказаться в символике цветов, узоров, широком перечне вариантов использования. Этим особенно славилась восточная культура, чей художественный язык раскрывал широкий спектр нюансов значений: от религиозных догм и практик до указания на социальный статус, вкус и племенную принадлежность. Однако нужно отметить, что «...тонкая интерпретация... художественных форм может быть одновременно и самым приятным, и разочаровывающим занятием. ...Подход некоторых торговцев коврами заключался в том, чтобы предоставить каждому из своих продуктов предысторию, повышающую его художественную и рыночную ценность...» [12, р. 109]. Вот лишь один из примеров, придуманных торговцами: «Зеленый цвет редко встречается в коврах, потому что это священный цвет в исламе, и его нельзя попираť ногами; таким образом, этот зеленый цвет встречается очень редко. На самом деле, зеленая шерсть обычно дважды окрашивалась в желтый и синий цвета, зеленый цвет не является чем-то необычным для ковров, и его символическая ассоциация с исламом не мешает мусульманам ходить по зеленым коврам и траве» [12, р. 109]. Символьная значимость ковровых изделий в большей степени проявляется не столько в трактовках узоров и цвета, сколько в разговорном языке и лексиконе. Произносятся фразы: «проход по ковровой дорожке», «вызов на ковер», «подковерные интриги» и др., мы тем самым подтверждаем существенную символическую роль ковра, который за историю своего бытования накопил богатый ассоциативный арсенал.

Со времен Средневековья большую роль начинает играть шпалера (разновидность настенного коврового изделия, не обладающего ворсом). Она выполняла ряд утилитарных функций: согревала, зонировала пространство, украшала его, рассказывала о статусе человека и часто играла просветительскую роль. Но декоративное назначение шпалеры со временем стало преобладать. Техника шпалерного ткачества допускала неограниченную композиционную свободу и прекрасно

подходила для создания больших живописных сцен, что способствовало сравнению шпалеры с живописью. Как только шпалера встала на путь подражания живописному произведению, начался процесс регресса и утраты ею многих качественных характеристик. Со временем и в ворсовом ковре становится менее востребованным утилитарное назначение, он все больше воспринимается как декоративный объект, определяющий статус владельца. Ковер ворсовый и безворсовый (вне зависимости от приемов исполнения) как текстильный объект осуществляет переход на другую ступень эволюционного развития. «Первоначальное различие между ковром и гобеленом было основано на методе плетения... Сегодня... использование этих предметов вообще взаимозаменяемо, они уступили свою утилитарную роль функции прежде всего эстетической» [13, р. 180]. Быстро перейдя в статус декоративного предмета и достигнув кульминации своего развития, ковровое искусство в XX веке переживает новую волну популярности, но уже связанную с другим отношением к себе. Ковры и шпалеры способствовали интересу к искусству модернизма. Работы Ж. Арпа, А. Колдера, П. Пикассо, П. Клее, А. Матисса, М. Эрнста и других художников претворялись в шпалере и ворсовом ковре. «Изучение феномена гобелена после Второй мировой войны рисует совершенно иную картину отношений модернизма с текстилем. Послевоенные гобелены показывают, что текстиль можно коллекционировать и как самостоятельный предмет искусства; что их могли создавать признанные художники...» [13, р. 2]. Рынок современного искусства расширился за счет этого текстильного сегмента. Ковер служил концептуальной и формальной моделью для современных художников и содействовал подъему модернизма. При этом он, отражая произведения искусства, все же не заменял его.

Очередной этап прогрессивного перехода в новое качество случился в 1960-е годы. Знаковой становится знаменитая Лозаннская Биеннале, впервые представившая трехмерные текстильные объекты. «Появились художники Клэр Цайслер и Шейла Хикс, Ягода Буич, Магдалена Абаканович и др., превратившие текстиль в произведение искусства. Под воздействием концептуальных идей, “текстильный арт-объект” освоил третье и даже четвертое измерение, предоставив возможность

исследователям размышлять о нем, как о динамичной пространственной структуре» [9, с. 298], наделенной концептуальным содержанием.

Этот короткий фрагментарный экскурс в историю ковра иллюстрирует многообразие путей развития объекта исследования, нелинейность его траектории, зависимость от множества объективных и субъективных причин, внешних и внутренних противоречий, факторов, активно взаимодействующих между собой или конкурирующих друг с другом, но неизменно приводящих объект на качественно новый виток развития.

Выводы исследования

Научные результаты, полученные на основе создания эволюционной модели текстиля, позволяют выявить основные закономерности процессов развития объекта исследования, оценить их нелинейный характер, прогнозировать возможные сценарии дальнейших траекторий. Все нижеперечисленные итоги исследования мо-

гут быть рассмотрены не только по отношению к текстилю – объекту как целому, но и к его части, и к части его части и т. д. Иными словами, к любому текстильному предмету как части системы «текстиль». В результате применения метода ПСЦ категориально-системного подхода:

1) разработана универсальная эволюционная модель текстиля как вида декоративно-прикладного искусства;

2) рассмотрены возможные внутренние и внешние противоречия, возникающие в ходе развития системы и влияющие на этот процесс;

3) типологизированы все возможные варианты противоречий в ходе эволюции текстиля в терминах ПСЦ;

4) получена возможность прогнозировать варианты разрешения этих противоречий и их вероятные результаты;

5) проанализированы направления развития текстиля и возможные траектории его жизненного цикла (прогресс, регресс, регресс).

Литература

1. Бирюкова Н. Ю. Западноевропейские набивные ткани XVI–XVIII веков. – М.: Искусство, 1973. – 176 с.
2. Боуш Г. В., Разумов В. И. Методология научного исследования (в кандидатских и докторских диссертациях). – М., Инфра-М, 2022. – 227 с.
3. Власов В. Г. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна: дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб.: СПбГУПТД, 2007. – 354 с.
4. Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве. – СПб.: СПбГУ, 2017. – 264 с.
5. Земпер Готфрид. Практическая эстетика. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
6. Каган М. С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – 544 с.
7. Лазарев Е. Н. Дизайн как технико-эстетическая система: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1984. – 32 с.
8. Левин-Дорш А., Кунов Г. Первобытная техника. – М.: Академия фундаментальных исследований, 2016. – 464 с.
9. Митрофанова Н. Ю. Монументальные текстильные сетчатые среды. Попытка осмысления нового опыта // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. ст. к конференции. – СПб.: СПбГУПТД, 2021. – С. 297–305.
10. Разумов В. И. Категориально-системная методология в подготовке ученых / вст. ст. А. Г. Теслинова. – Омск: Омск. гос. ун-т, 2004. – 277 с.
11. Coxon Ann, Muller-Schareck Maria. Anni Albers. – Yale: Terra, Yale University Press, 2019. – 192 p.
12. Walter D. Denny. How to read Islamic Carpets. – NY: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2019. – 144 p.
13. Wells K.L.H. Weaving Modernism. Postwar Tapestry between Paris and New York. – Yale: Terra, Yale University Press, 2019. – 268 p.

References

1. Biryukova N.Yu. *Zapadnoevropeyskie nabivnye tkani XVI–XVIII vekov* [Western European printed fabrics of the 16th–18th centuries]. Moscow, Iskustvo Publ., 1973. 176 p. (In Russ.).
2. Boush G.V., Razumov V.I. *Metodologiya nauchnogo issledovaniya (v kandidatstikh i doktorskikh dissertatsiyakh)* [Methodology of scientific research (in candidate and doctoral dissertations)]. Moscow, Infra-M Publ., 2022. 227 p. (In Russ.).

3. Vlasov V.G. *Teoretiko-metodologicheskie kontseptsii iskusstva i terminologiya dizayna: dis. d-ra iskusstvovedeniya* [Theoretical and methodological concepts of art and design terminology. Diss. Dr of Art History]. St. Petersburg, SPbSUITD Publ., 2007. 354 p. (In Russ.).
4. Vlasov V.G. *Teoriya formoobrazovaniya v izobrazitel'nom iskusstve* [Theory of shaping in the visual arts]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2017. 264 p. (In Russ.).
5. Zemper Gotfrid. *Prakticheskaya estetika* [Practical aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 320 p. (In Russ.).
6. Kagan M.S. *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a philosophical science]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1997. 544 p. (In Russ.).
7. Lazarev E.N. *Dizayn kak tekhniko-esteticheskaya sistema: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Design as a technical and aesthetic system. Abstract Diss. Dr of Art History]. Moscow, 1984. 32 p. (In Russ.).
8. Levin-Dorsh A., Kunov G. *Pervobytnaya tekhnika* [Primitive technique]. Moscow, Akademiya fundamental'nykh issledovaniy Publ., 2016. 464 p. (In Russ.).
9. Mitrofanova N.Yu. *Monumental'nye tekstil'nye setchatye sredy. Popytka osmysleniya novogo opyta* [Monumental textile mesh environments. Attempt to comprehend new experience]. *Aktual'nye problemy monumental'nogo iskusstva: sbornik statey k konferentsii* [Actual problems of monumental art. Collection of articles for the conference]. St. Petersburg, SPbSUITD Publ., 2021, pp. 297-305. (In Russ.).
10. Razumov V.I. *Kategorial'no-sistemnaya metodologiya v podgotovke uchenykh* [Categorical-system methodology in the training of scientists]. Introductory article by A.G. Teslinov. Omsk, Omsk State University Publ., 2004. 277 p. (In Russ.).
11. Coxon Ann, Muller-Schareck Maria. *Anni Albers*. Yale, Terra, Yale University Press, 2019. 192 p. (In Engl.).
12. Walter D. Denny. *How to read Islamic Carpets*. NY, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2019. 144 p. (In Engl.).
13. Wells K.L.H. *Weaving Modernism. Postwar Tapestry between Paris and New York*. Yale, Terra, Yale University Press, 2019. 268 p. (In Engl.).

УДК 76.03/09

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-190-199

АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ СИБИРСКОГО НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА 1990-Х ГОДОВ

Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: publikova2007@yandex.ru

Чурилов Михаил Григорьевич, доцент кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: ichmuhru@mail.ru

Статья посвящена анализу произведений молодых художников-абстракционистов Новосибирска, Омска, Барнаула и Кемерово 1990-х годов. Авторы рассматривают беспредметную живопись с позиции изучения философских основ творческого метода. В статье выявлена преемственность творческих взглядов на нон-фигуративизм лидеров русского авангарда 1910-х годов В. Кандинского и К. Малевича и основоположников абстракционизма в Сибири Н. Д. Грицюка и А. Г. Поздеева; представлены этапы творческого пути лидеров молодежного постсоветского искусства Сибири; определены методы и направления их творческой деятельности. Авторы статьи раскрывают особенности творчества художников-абстракционистов в контексте развития художественных сообществ. В частности, указывается, что беспредметная живопись развивается среди художников омской группы «ЭХО» («Экспериментальное художественное объединение»). В Новосибирске абстрактная живопись была интересна представителям объединения «Белая галерея». В Барнауле нон-фигуративизм представлен в творчестве художников сообщества «Тихая мансарда». А в Кемерове под влиянием выставок А. Г. Поздеева работали молодые художники, объединившиеся вокруг Р. Корягина и его галереи «Сибирский салон».

В статье рассмотрено творчество омских художников В. Бугаева, М. Герасимова, К. Грабовского, А. Дисавенко, Е. Трифонова, новосибирских художников Н. Мясникова и З. Рубан, барнаульской художницы Л. Базиной и кемеровского художника А. Зайцева. В ходе исследования творчества омских художников авторы выявили их обращение к феноменологическому методу. При анализе произведений новосибирских художников отмечена связь творческого поиска с практикой работы дизайнера. Изучение творчества Л. Базиной и А. Зайцева выявило обращение авторов к эстетическим представлениям о нон-фигуративности лидеров мирового авангарда (А. Матисса и В. Кандинского) и регионального абстракционизма (А. Г. Поздеева).

Ключевые слова: абстрактное искусство, Сибирь, живопись, сибирское искусство, неофициальное искусство, региональное искусство, андеграунд.

ABSTRACT PAINTING IN ARTISTS' WORKS OF SIBERIAN UNOFFICIAL ART OF THE 1990S

Popova Natalya Sergeevna, PhD in Art History, Associate Professor of Department Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: publikova2007@yandex.ru

Churilov Mikhail Grigoryevich, Associate Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: ichmuhru@mail.ru

The article deals with the analysis of abstract works by young abstract artists from Novosibirsk, Omsk, Barnaul and Kemerovo in the 1990s. The authors approach the question of the non-figurative painting from the standpoint of studying philosophical foundations of the creative methods. Revealed the continuity of creative views on «non-figuratism» between the leaders of the Russian avant-garde of the 1910s, such as V. Kandinsky, K. Malevich and the founders of abstractionism in Siberia, such as N. Gritsyuk and A. Pozdeev. The stages of the creative path of the leaders' youth post-Soviet art of Siberia are presented. The methods and directions of their creative activity are also defined. In this article, the authors reveal the work of abstract artists in the context of development of art communities. In particular, non-figurative painting is developing among the artists of the Omsk EAA group (*Experimental Art Association*). As for Novosibirsk, the abstract painting was of interest to representatives of the *White Gallery* association. In Barnaul, *non-figuratism* is represented in the works of the artists of the *Quiet Loft* community. While in Kemerovo young artists worked under the influence of A. Pozdeev exhibitions, united around R. Koryagin and his gallery *Siberian Salon*. The article examines the work of Omsk artists V. Bugaev, M. Gerasimov, K. Grabovsky, A. Disavenko, E. Trifonov, Novosibirsk artists N. Myasnikov and Z. Ruban, Barnaul artist L. Bazina and Kemerovo artist A. Zaitsev. As part of studying the work of Omsk artists, the authors discovered their appeal to phenomenological method. For the purpose of analysis of the work of Novosibirsk artists, the connection of creative pursuit and designer's work practice was noted. When analyzing the works of L. Bazina and A. Zaitsev, the authors revealed the authors' appeal to aesthetic ideas about the *non-figuratism* of the leaders of the world avant-garde and regional abstractionism.

Keywords: abstract art, Siberia, painting, Siberian art, unofficial art, regional art, underground.

Беспредметная живопись возвращалась в творчество отечественных художников постепенно и параллельными линиями. Последней страницей русского авангарда можно считать возвращение Родченко в 1940-х годах к абстрактной живописи. Следующие абстракции напишут уже художники лианозовского круга после выставки VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов

1957 года и Американской национальной выставки 1959 года, на которой экспонировались полотна абстрактных экспрессионистов, в частности шедевр Джексона Поллока – вертикальный «Собор» (1947). Впечатлившись выставкой, испытав «целительный шок», Лидия Мастеркова и Владимир Немухин начинают работать с абстракцией. Как пишет в автобиографии Л. Мастеркова

художники «уже совершенно не могли работать в реалистическом плане» [5, с. 39]

Искусствовед Мария Шейнина в статье «Абстрактное искусство в Петербурге 1990-х» отмечает, что абстрактное искусство в Петербурге не было забыто, так как ленинградские художники сумели сохранить «тайное знание». М. Шейнина относит к ленинградским абстракционистам художников круга В. В. Стерлигова и Т. Н. Глебовой, П. М. Кондратьева, творивших в 1940–1970-е годы. В конце 1970–1980-х годов традиции беспредметности продолжились в мастерских-студиях В. П. Поваровой, Л. В. Куценко, Н. А. Сажина, Е. Г. Михнова-Войтенко [9]. Среди перечисленных художников особое место занимает фигура Е. Г. Михнова-Войтенко, так как его работы в ташистском стиле шокировали в то время даже собратьев по андеграунду. Обращение к беспредметной живописи художников Москвы и Ленинграда в 1950-е годы оказало влияние на интерес к нон-фигуративизму сибирских живописцев.

Развитию абстрактного направления в искусстве также способствовали организованные Николаем Харджиевым выставки К. Малевича, П. Филонова, Э. Лисицкого, В. Татлина в московском музее Маяковского в конце 1950-х – начале 60-х годов. В августе 1967 года в новосибирском Академгородке в Доме ученых открылась первая после 1930 года выставка Павла Филонова, а также был выпущен каталог. Вообще, выставки Дома ученых способствовали развитию творческого мышления сибирских художников. С началом перестройки у художников неофициального крыла возникла возможность свободно выставляться. В городах Сибири появилось большое количество художников, работающих в разных стилях, чаще это сюрреализм, символизм, но и абстрактное искусство также находит своих сторонников.

Целью публикации является анализ беспредметных произведений в творчестве сибирских художников. В число задач входит описание хронологии обращения к беспредметной живописи художников городов Западной Сибири, а также характеристика их творческого метода.

Одним из первых в Сибири к беспредметной живописи обратился новосибирский художник Н. Д. Грицюк. Это было в конце 1960-х годов. В 1980-е годы нон-фигуративизмом заинтересовался красноярский живописец А. Г. Поздеев.

Оба мастера были членами региональных отделений Союза художников и признанными профессионалами среди коллег.

Приход Н. Д. Грицюка к беспредметной живописи проходил несколькими путями. Во-первых, большое влияние на развитие художника оказала дружба Н. Д. Грицюка с семьей Эль Лисицкого. Во-вторых, Грицюк практически ежегодно приезжал в Москву, где у него проходили две персональные и несколько групповых выставок, он был знаком с неофициальным кругом художников Москвы (В. Пивоваровым, Э. Штейнбергом, И. Чуйковым и пр.). В-третьих, Н. Д. Грицюк пришел к абстракции через технику импровизации. Известно, что он называл композиции, не связанные с реальностью, причудами, фантазиями, фантазмагориями или интерпретациями (иногда даже «грицюковинами»). Работы Н. Грицюка настолько выделялись среди сибирских художников, что помещенная в каталоге художника за 1969 год репродукция картины «Льется металл», являющаяся интерпретацией индустриального мотива, написанного с натуры в 1963 году, изображена перевернутой вверх ногами. Новосибирский исследователь творчества Н. Грицюка В. Н. Чимитов в статье о творческом методе художника на примере кузбасской серии пишет об этом полотне: «Вся композиция почти рассыпается на отдельные цветные геометрические части. Многие первоначально найденные элементы и предметы перерабатываемого индустриального мотива художник сводит до декоративной цветовой плоскости» [8, с. 83].

На приход к абстракции А. Г. Поздеева повлияло несколько факторов. Во-первых, в 1980 году художник переезжает в новую мастерскую, что, как пишет И. Троянова, «дало возможность работать с большими плоскостями, цветом, экспериментировать, а также позволило осуществить его давнюю мечту – работать с фреской» [7, с. 487–488]. Во-вторых, сама зрелость творчества художника предопределила и дала возможность перейти на новую ступень – абстракцию. В-третьих, А. Г. Поздеев открывает для себя тексты Священного Писания, что требовало нового живописного языка. Наконец, в 1981 году художник в последний раз покидает Красноярский край для того, чтобы увидеть выставку «Москва – Париж». На выставке экспонировались, в част-

ности, многие авангардисты начала века, там же советской публике была впервые представлена картина К. Малевича «Черный квадрат». Эта выставка произвела на художника «колоссальное впечатление» [7, с. 489].

При изучении абстрактной живописи необходимо рассматривать методы в двух исследовательских плоскостях. Первая плоскость отражает те методы, которые осознанно использует художник при создании художественного произведения. Вторая плоскость изучения методов лежит в основе инструментария искусствоведа, изучающего беспредметную живопись. В период своего открытия беспредметная живопись предполагала абстрагирование от предметного мира по определенным принципам. У художников первого авангарда начали формироваться теории абстрагирования. Признанным лидером в теоретическом осмыслении методов абстрагирования стал В. Кандинский. Ряд художников-абстракционистов первой трети XX века излагали свои взгляды на методы абстрагирования в публикациях разных жанров: эссе, методических изданиях, статьях и докладах. Хотя в некоторых тезисах абстракционистов первой трети XX века проявляются элементы семиотического подхода, психологии восприятия художественной формы, в целом преобладающее место в методике абстрагирования занимает формальный метод. Подробно о формальном методе в искусстве написал Б. М. Эйхенбаум в труде «Теория “формального метода”» [10]. Применительно к русскому авангарду преобладающий формальный метод работы над нон-фигуративным произведением поддерживался искусствovedческой практикой, в которой преобладал подход с позиции формально-стилистического анализа произведения. Критика формализма как неприемлемого для советского искусства появилась тоже в результате осознания в профессиональном сообществе специфики формального метода. Таким образом, в силу острых дискуссий о формализме этот метод был известен многим живописцам советского периода.

В период позднесоветского взлета абстракционизма такое единодушие в выборе метода не было продуктивным и адекватным действительности. Художники позднесоветского периода были знакомы с принципами формального метода, но, испытывая интерес к мировым процессам в искусстве и обществе в целом, развивали его в

сторону психоанализа, феноменологии, семиотики, структурализма, хотя конкретных философских понятий, созвучных терминологии мировой философии, в обсуждениях художников не закрепилось. Искусствоведы и критики позднесоветского периода так же, как и художники, постепенно разворачивались в сторону расширения инструментария в изучении абстракции. Таким образом, в искусстве позднесоветского и постсоветского периода достаточно сильно проявляется формальный метод в создании абстрактного произведения и проводится эксперимент с новыми для отечественного искусства методами создания беспредметности. В региональном искусстве Сибири переход к психоанализу, феноменологии, структурализму проходил медленнее, чем в столичном искусстве.

Так, творческие методы Н. Грицюка и А. Поздеева во многом были схожи и перекликались с триадой В. Кандинского «импрессия – импровизация – композиция», когда художник через прямое изучение натуры переходит к натурным впечатлениям и далее к обобщению художественной задачи, или, по мнению Владимира Жуковского, от картин, реализующих одну художественную задачу, к картинам-обобщениям и, наконец, к обобщениям обобщений [3, с. 11]. Таким образом, очевидно, что лидеры сибирского абстракционизма в качестве отправной точки для авторского метода абстрагирования брали формальный метод, то есть ставили определенную формальную задачу, избирали тему, прорабатывали ее предметно, импровизационно, а затем создавали композицию нон-фигуративного порядка.

В сибирское искусство постсоветского периода пришли молодые художники-абстракционисты. Новое поколение сибирских представителей нон-фигуративизма уже могло опираться на опыт и авторитет Н. Д. Грицюка и А. Г. Поздеева. При разборе творческих поисков молодых живописцев 1990-х годов, становится понятно, что произведения Н. Д. Грицюка и А. Г. Поздеева оказали влияние на молодое поколение живописцев. Общей поколенческой чертой сибирских художников 1990-х годов стало их желание объединяться в группы. Так, в Омске сформировалась группа «ЭХО» («Экспериментальное художественное объединение»). В Новосибирске возникло объединение «Белая галерея». В Барнауле видное место в художественном сообществе занимает «Тихая

мансарда». А в Кемерове творческая инициатива была связана с деятельностью Р. Корягина и сосредоточилась в галерее «Сибирский салон».

Для многих современников художественных процессов 1990-х годов Владимир Бугаев (род. 1948) предстал в качестве «отца омского андеграунда». В. Бугаев закончил художественно-графический факультет Омского педагогического института в 1971 году. С 1973 года В. Бугаев начал участвовать в художественных выставках. В 1987 году В. Бугаев стал одним из основателей объединения «ЭХО» и принял участие в его трех выставках.

В. Назанский во вступительной статье к альбому, посвященному творчеству В. Бугаева, отмечает, что большое влияние на него оказало знакомство с художниками «Малой Грузинской». В Москве В. Бугаев встретился с ленинградским абстракционистом Е. Михновым-Войтенко. Эта встреча и знакомство В. Бугаева с работами Е. Михнова-Войтенко выявили для самого автора сходство и параллели в его взглядах на абстрактную форму с восприятием беспредметности ленинградского живописца [1, с. 8].

Обращаясь к неон-фигуративным произведениям В. Бугаева, следует отметить особенности его восприятия беспредметной формы. В. Бугаев не конструирует объект из абстрактных геометрических форм, как предыдущее поколение сибирских абстракционистов, его неон-фигуративизм вырастает из понимания живописи как акта действия. Поверхность его работ хранит следы кисти и мастихина. При этом, в отличие от практики разлития краски на горизонтальную поверхность американскими экспрессионистами, цветное пятно в работах В. Бугаева формируется зачищающими, процарапывающими движениями инструментов. В кинетике следа от инструмента чувствуется сила и экспрессия движения руки художника.

Колорит работ В. Бугаева построен на достаточно ограниченной цветовой гамме. Колористическая поверхность произведения представляет собой равномерное по плотности покрытие без выделения композиционного центра. Самый нижний красочный слой выполняет роль фона, на который художник наносит «ковер» из энергичных пятен и линий. Рубленность форм цветового пятна и энергичность линий не доминируют над общим ритмичным строем поверхности. Композиции В. Бугаева отличает плоскостность. Можно

сказать, что художник отдает предпочтение времени, отказываясь от пространства в композиции. Время проявляется в послойном нанесении каждого цвета на поверхность произведения. Процарапывание поверхности цветового пятна усиливает темпоральность творческого акта художника. Примером работ художника может стать произведение «Красное», написанное в 1986 году.

Среди представителей омской группы «ЭХО» к беспредметности обращались Михаил Герасимов, Константин Грабовский, Александр Дисавенко, Евгений Трифионов. Все они, так же как и В. Бугаев, в разные годы учились на художественно-графическом факультете Омского педагогического института.

Михаил Герасимов в своих абстрактных произведениях, как и В. Бугаев, сосредоточен на процессуальности творческого акта художника. Можно предположить, что для него важно выявление свойств динамики в живописи. В картине «Счастливая прогулка» (1989) динамика пятна осложнена фактурой и контрастностью колорита. Движение, оставленное кистью, имеет сложный витиеватый рисунок центробежного характера. В этом рисунке еще сохраняются приметы объектности абстрактного образа. Наличие композиционного центра, графическая и колористическая выразительность произведения позволяют предположить, что автор владеет формальным методом в создании абстрактного произведения. Он ставит себе формальную задачу – изобразить движение как энергию. Но в качестве выразительных средств избирает процессуальные приемы абстракции: кинетический след от кисти, спиралевидный мазок, цветовой переход в одном мазке.

Как пример трансформации методов сибирских абстракционистов в понимании беспредметности работа М. Герасимова «Счастливая прогулка» представляет собой переход от понятного и освоенного формального метода к интуитивному поиску новых методов абстрагирования. Художник ставит себе формальную задачу, но решает ее в ходе работы над произведением, опираясь на свой почерк в нанесении краски, свое эмоциональное состояние в момент создания произведения. Процессуальность становится характерной чертой творческого метода не только В. Бугаева и М. Герасимова. Черты процессуальности творческого акта проявляются в работах Константи-

на Грабовского, Александра Дисавенко, Евгения Трифонова. Сравнивая работы художников группы «ЭХО» с творчеством сибирских художников-абстракционистов предыдущего поколения, необходимо отметить, что молодые художники иначе представляют себе творческий акт. Если у абстракционистов старшего поколения сначала возникает замысел, который приобретает свое формальное воплощение в художественном произведении, то художники группы «ЭХО» включают в создание образа свое физическое и психоэмоциональное состояние на момент творческого акта. Для образности беспредметной живописи художников группы «ЭХО» большое значение имеют спонтанное или «выученное» движение руки, контактность кисти с холстом, выявление выразительных свойств из процессуальных техник письма. Именно отходом от формализма можно объяснить обращение художников к равномерному «ковровому» распределению краски по поверхности.

Процессуальность и экспрессивность творческого метода сближает творчество художников группы «ЭХО» с западным абстрактным экспрессионизмом. Климент Гринберг, один из экспертов в осмыслении абстрактного экспрессионизма, видел сначала психоаналитический подход в творчестве американских художников, а затем выявил у этих же художников-абстракционистов феноменологический подход к творческому акту (см. [4, с. 390–391]). В практике горизонтального расположения холста, преобладании горизонталей над вертикалями в композициях работ и распространении техники дриппинга К. Гринберг увидел травмированность авторов и целого поколения. В рамках психоаналитического метода искусство абстрактного экспрессионизма – это результат психологической травмы и способ выхода из травмы для автора и зрителей. Вопрос о травмированности позднесоветского поколения художников остается открытым, а потому применять психоаналитический метод в анализе омского абстракционизма преждевременно. Тогда как феноменологический подход в осмыслении беспредметности омскими художниками представляется достаточно уместным. Именно в рамках феноменологии развиваются процессуальные практики омских художников. В основе мотивации для применения феноменологического метода, как правило, лежит желание художника утвердить свое ме-

сто в истории искусства. Таким образом, можно сделать вывод, что художники группы «ЭХО» использовали феноменологический метод для того, чтобы отделить свое творчество от преобладающих процессов в позднесоветском искусстве.

В Новосибирске наиболее ярко проявили себя в абстракции члены объединения «Белая галерея». К беспредметной живописи обращался художник и дизайнер Николай Федорович Мясников. Он родился в Новосибирске 13 марта 1954 года в семье учителей, после окончания школы с физико-математической специализацией поступил в Новосибирский электротехнический институт. В 20 лет, не закончив институтского курса, был принят на работу в этот же институт в качестве преподавателя на открывшееся отделение дизайна. В 1990 году прошла его персональная выставка в новосибирском Доме актера, затем – участие в первой совместной выставке сибирских и испанских художников (Новосибирск), «Выставка восьми» (Новосибирск), в 1991 году – выставке «Искусство Сибири» (Москва) и выставке «Графика Сибири» (Новосибирск), групповой выставке сибирских художников в «SecondGallery» (Фрайбург), в 1992 году – групповой выставке в зале галереи «Сибинтерарт» (Новосибирск).

Абстрактные произведения Николая Мясникова можно разделить на три группы. В первую группу входят работы, в которых прочитывается пейзажный мотив. Он проявляется в намеченной линии горизонта и обозначенной глубине пространства композиции. Во вторую группу входят работы, выполненные на основе определенного графического паттерна. Использование такого приема в беспредметных композициях вполне логично для художника, обратившегося к преподаванию дизайна на ранних этапах становления дизайн-образования в Сибири. Очевидно, что он идет интуитивно в том направлении, на котором сосредоточена его педагогическая деятельность. В третью группу абстракций входят работы, в основе которых лежит композиция домотканого ковра. В основе композиции этих работ – два достаточно ритмичных абстрактных поля, одно располагается по периметру работы, а второе заполняет центр. Среди неон-фигуративных произведений Н. Мясникова встречаются такие, в которых художник конструирует форму из геометрических элементов. То есть при всей абстрактности композиции в таких произведени-

ях подразумевается созидание немиметического объекта. Все перечисленные варианты решения абстрактных композиций свидетельствуют о том, что художник, в первую очередь, руководствуется формальным методом работы с беспредметностью и развивает этот метод по пути осмысления выразительных возможностей цветоформы. Очевидно, что поле его творческих поисков лежит в области формально-выразительных аспектов беспредметного искусства. Трудно сказать, устраивалась ли для художника взаимосвязь его творческих поисков в неон-фигуративизме с педагогической и творческой деятельностью в области дизайна. Художественные эксперименты Н. Мясникова можно сравнить с опытами европейских абстракционистов, внесших вклад в развитие мирового дизайна, таких как Йозеф Альберс, Бриджет Райли и Ричард Анушкевич.

Творческие поиски в беспредметности новосибирской художницы Зинаиды Рубан были близки руслу экспериментов Н. Мясникова. Она также входила в круг художников «Белой галереи», принимала участие в крупных выставочных проектах Новосибирска. В своем исследовании возможностей абстрактного образа З. Рубан опирается на ограничение выразительных средств. Она часто выбирает черно-белый колорит и строгий геометризм. Приметы миметического образа проявляются в использовании примет пейзажности – изображении линии горизонта, ориентиров «верха» и «низа». Если сопоставлять творчество З. Рубан и Н. Мясникова по степени близости с экспериментами западных художников оп-арта, то, конечно, работы Зинаиды Рубан ближе и чище по высказыванию к идее об оптических свойствах беспредметного геометрического образа. Охват творческого эксперимента Н. Мясникова шире и более сосредоточен на возможностях формального метода создания абстрактного образа. В работах З. Рубан проявился не столько диапазон возможностей формального метода, сколько исследование зрительного восприятия оптических иллюзий.

В Барнауле с конца 1960-х годов существовала влиятельная студия художника Василия Федоровича Рублева (1937–1994). Алтайские исследователи А. Л. Усанова, С. М. Будкеев и С. А. Прохоров описали творческий подход В. Ф. Рублева таким образом: «Творческие искания адептов рублевского круга происходили

в русле ассоциативного, интуитивного образного мышления и отказа от классических норм изобразительности» [2, с. 177]. Возможно, самым радикальным автором «круга» являлся Владимир Квасов (1937–2006). По мнению этого же коллектива авторов, работы В. Квасова начала 1990-х годов «строятся на ассоциативно-образном сочетании почти локальных цветов, ритмичном чередовании экспрессивных широких движений кисти, вписываясь в концепцию лирической абстракции» [2, с. 177]. Тем не менее за почти абстрактной работой всегда скрывается сюжет, о чем свидетельствуют и названия работ – «Осенний холод» (1989), «Дерево» (1990), «Вечереет» (1992).

Без связей с рублевским кругом к неон-фигуративности обратилась художница Людмила (Люся) Базина (1970–1999). В 1993 году она окончила Алтайский государственный технический университет по специальности инженерная экология. Л. Базина решает полностью посвятить себя искусству после знакомства с группой художников, представлявшей неофициальную версию искусства Барнаула. Художница входила в объединения «Вавилон», «Лодка», «Рыба», участвовала в проектах сообщества «Тихая мансарда», а также во всех значимых краевых выставках. Очень точно о живописи художницы высказалась искусствовед, художница Любовь Норгелене, близко знавшая Людмилу: «Люсины живопись – это форма и цвет. Цвет отражает ее настроение, форма – фантазию» [6, с. 5].

К беспредметной живописи Л. Базина обращается в начале 1990-х годов. Абстрактные произведения Л. Базиной построены на сочетании ярких, чистых цветов. В картинах проявляется миметическое начало. Художница изображает рыб, цветы и русалок. В своем видении абстрактного образа она опирается на экспрессию пятна чистого цвета на белом фоне и в этом, конечно, чувствуется близость творческой позиции Л. Базиной к творчеству художников экспрессионистов начала XX века. Очевидно, что Л. Базина прекрасно знала и разделяла взгляды А. Матисса и В. Кандинского. В ряде работ видна достаточно глубокая проработка кубистического принципа формообразования. Но цельность художественного образа в геометрических абстракциях Л. Базиной, скорее, свидетельствует о конструктивном подходе к работе с кубистическим принципом формообразования. Таким образом, можно

сделать вывод, что Люся Базина в своем обращении к абстракции опирается на формальный метод и стремится создать в своих произведениях достаточно узнаваемый объект.

В Кемерове в 1990-е годы к абстракции обратился Александр Джимсович Зайцев. В ранний период своего творчества А. Д. Зайцев подвергся влиянию двух факторов – выставок живописи А. Г. Поздеева, организованных Р. Корягиным в галерее «Сибирский салон», и зарождения темы локальной идентичности Кузбасса. Художник использует формальный метод в создании абстрактного образа. Хотя полностью назвать его произведения абстрактными сложно, так как практически во всех работах просматривается миметическая узнаваемость форм. В абстрактных произведениях художник предпочитал использовать контрастную цветовую гамму. В неон-фигуративных работах А. Д. Зайцева влияние А. Г. Поздеева прослеживается в использовании центрально-симметричной композиции и символической наполненности геометрической формы. Приметы неоархаики проявляются в обращении художника к стилизации фигуры человека. Абстракция была небольшим эпизодом творчества А. Д. Зайцева. В фигуративной живописи более позднего периода художник часто обращался к пейзажу символического характера.

Таким образом, сибирское региональное искусство 1990-х годов в области разработки неон-фигуративной живописи идет по трем направлениям: 1) развитие формального метода; 2) поиск собственного творческого метода; 3) повторение творческих приемов авторитетов мирового и регионального абстракционизма. Анализ беспредметной живописи молодых сибирских художников 1990-х годов продемонстрировал, что наиболее частый метод абстрагирования для художников – формальный метод. Он знаком практически всем живописцам разных поколений. Пионерами в обращении к беспредметности стали новосибирский художник Н. Д. Грицюк и красноярский живописец А. Г. Поздеев. В своей творческой деятельности Н. Д. Грицюк и А. Г. Поздеев опирались на опыт абстрагирования лидеров русского авангарда, собственные представления о творческом методе, а также использовали приемы абстрагирования от собственных этюдных полуабстрактных произведений. Абстрактные произведения А. Г. Поздеева и Н. Д. Грицюка

являются свидетельством того, что в творчестве сибирских художников закрепился формальный метод работы над беспредметной композицией, проявившийся в постановке и решении и формальной задачи.

В условиях формального метода случайное занимает второстепенное значение. Молодые сибирские художники 1990-х годов знакомы именно с формальным методом работы. Но исторические события в стране, стремление к постижению нового привели к тому, что молодые художники расширяют поле творческих поисков и вводят в орбиту своего поиска случайное, интуитивное создание художественного образа. Примером такого интуитивного поиска стали работы художников омской группы «ЭХО» Владимира Бугаева, Михаила Герасимова, Константина Грабовского, Александра Дисавенко, Евгения Трифонова. В ходе исследования становится очевидно, что в своих абстрактных произведениях В. Бугаев обращается к новому для постсоветского искусства феноменологическому подходу. Также новаторским для сибирского искусства стало обращение к абстракции как инструменту в дальнейших решениях композиций в дизайне. Такой подход использовал новосибирский живописец Н. Мясников. Проведенное исследование не позволяет сделать вывод об обращении сибирских художников к абстракции как приему психоаналитической работы с собой и обществом. Для крупных обобщений о роли психоаналитического метода в творческом процессе сибирских художников недостаточно провести анализ одной или группы работ. Для выявления психоаналитического метода в искусстве необходимы обширные культурологические исследования.

Неофициальное абстрактное искусство 1990-х годов было сформировано различными и не всегда прямыми путями. Омские художники, в географическом плане ближе расположенные к столице, регулярно посещали мастерские андеграундных художников, были знакомы с Евгением Михновым-Войтенко, участвовали в жизни Пушкинской, 10. Новосибирский круг художников испытал влияние сибирского абстракциониста Н. Д. Грицюка, который продемонстрировал, что творить абстракцию в Сибири, даже в самые застойные времена, возможно. В Восточной Сибири огромное значение имела фигура А. Г. Поздеева. В творчестве некоторых сибирских художников

проявились тенденции к заимствованию не столько творческих принципов, сколько эстетики работ авторитетов в региональном, столичном и мировом искусстве. Так, А. Д. Зайцев в своем творчестве повторяет творческие приемы А. Г. Поздеева, а Л. Базина обращается к европейской школе экспрессионизма и абстракционизма в лице

А. Матисса и В. Кандинского. Обращение сибирских молодых художников к эстетике уже состоявшихся абстракционистов вполне закономерно, учитывая удаленность региона от магистральных тенденций в современном искусстве и неравномерное информационное поле, способствующее творческому росту художников.

Литература

1. Бугаев В. Г. Живопись. Графика. Проекты [альбом] / [авт. ст.: В. Назанский, Л. Елфимов]. – СПб.: [б. и.], 2015. – 198 с.
2. Будкеев С. М., Усанова А. Л., Прохоров С. А. Творчество алтайских художников второй половины XX века: в поисках стиля // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 61. – С. 173–182.
3. Жуковский В. И. Чаша // Андрей Поздеев. 100 картин художника. Живопись. – М.: Галерея «Сити», 1992. – С. 11–16.
4. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / [Хэл Фостер и др.]; под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 816 с.
5. Мастеркова-Тупицына М. Лидия Мастеркова: Право на эксперимент. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 288 с.
6. Норгелене Л. Я придумываю песню – свой мир // Молодежь Алтая. – 1993. – № 26. – С. 5.
7. Троянова И. Н. Андрей Поздеев: эволюция живописной манеры // Андрей Поздеев. О творчестве художника / сост. В. Е. Крейнфельд. – Красноярск: ЛИТЕРА-принт, 2019. – С. 470–500.
8. Чимитов В. Н. Особенности развития частного индустриального мотива в творчестве Н. Д. Грицюка (на примере листов из серии «Кузбасс») // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: страницы прошлого и современность: сб. материалов III межрегиональной научно-практ. конф. – Барнаул: Союз художников России, 2019. – С. 81–84.
9. Шейнина М. Абстрактное искусство в Петербурге 1990-х // Абстракция в России. XX век. – СПб.: Palace Editions, 2001. – Т. 2. – 432 с.
10. Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» [Электронный ресурс] // ОПОЯЗ: Материалы. Документы. Публикации. – URL: <https://www.opojaz.ru/method/method00.html> (дата обращения: 15.02.2023).

References

1. Bugaev V.G. *Zhivopis'. Grafika. Proekty [Painting. Graphics. Projects]*. Authors of articles V. Nazansky, L. Elfimov. Saint Petersburg, 2015. 198 p. (In Russ.).
2. Budkeev S.M., Usanova A.L., Prokhorov S.A. *Tvorchestvo Altayskikh khudozhnikov vtoroy poloviny XX veka: v poiskakh stilya [Creativity of Altai Artists of the Second Half of the 20th Century: Looking for Style]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, vol. 61, pp. 173-182 (In Russ.).
3. Zhukovskiy V.I. Chasha [The Cup]. *Andrey Pozdeev. 100 kartin khudozhnika. Zhivopis' [Andrey Pozdeev. 100 pictures by the artist. Painting]*. Moscow, Siti Gallery Publ., 1992, pp. 11-16. (In Russ.).
4. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, Antimodernizm, Postmodernizm [Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism]*. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and others. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. 816 p. (In Russ.).
5. Masterkova-Tupitsyna M. *Lidiya Masterkova: Pravo na eksperiment [Lydia Masterkova: The Right to Experiment]*. Moscow, Garage Museum of Contemporary Art Publ., 2022. 288 p. (In Russ.).
6. Norgelene N.Y. Ya pridumyvayu pesnyu - svoiy mir [I'm making up a song - my world]. *Molodezh' Altaya [Altai Youth]*, 1993, vol. 26, p. 5. (In Russ.).
7. Troyanova I.N. *Andrey Pozdeev: evolyutsiya zhivopisnoy manery [Andrey Pozdeev: Evolution of the Painting Style]*. *Andrey Pozdeev. O tvorchestve khudozhnika [Andrey Pozdeev. On the work of the artist]*. Compiled by V. Kreindel. Krasnoyarsk, LITERA-print, 2019, pp. 470-500 (In Russ.).
8. Chimitov V.N. *Osobennosti razvitiya chastnogo industrial'nogo motiva v tvorchestve N.D. Gritsyuka (na primere listov iz serii «Kuzbass»)* [Features of the Development of the Private Industrial Motive in the Works

- of N.D. Gritsyuk (on the Example of Sheets from the Kuzbass Series)]. *Khudozhestvennaya kul'tura Sibiri i sopredel'nykh territoriy: stranitsy proshlogo i sovremennost': sbornik materialov III Mezhhregional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Artistic Culture of Siberia and Adjacent Territories: Past and Present. Proceedings of the Third Interregional Scientific and Practical Conference]. Barnaul, Union of Russian Artists Publ., 2019, pp. 81-84. (In Russ.).
9. Sheynina M. Abstraktnoe iskusstvo v Peterburge devyanostykh [Abstract Art in St. Petersburg in the 1990s]. *Abstraktsiya v Rossii. Dvadsatyy vek* [Abstract Art in Russia: The Twentieth Century]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2001, vol. 2, 432 p. (In Russ.).
10. Eykhenbaum B.M. Teoriya "formal'nogo metoda" [The Theory of the "Formal Method"]. *OPOYaZ: Materialy. Dokumenty. Publikatsii* [OPOJAZ: Materials. Documents. Publications]. (In Russ.). Available at: <https://www.opojaz.ru/method/method00.html> (accessed 15.02.2023).

УДК 7.036

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-199-208

ПОСТКОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ХУДОЖНИКОВ «КРУГА ГЛАЗГО»

Кузнецова Ирина Павловна, магистр философии, художник, аспирант, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крычкова (г. Новосибирск, РФ). E-mail: kuznetsova.irka@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9940-5029>

В работе рассматривается искусство художников «круга Глазго» с 1990-х годов до наших дней. В первой части статьи раскрывается социальный контекст, в котором возникает это художественное явление, перечисляются причины быстрого развития художественной среды в Глазго, описывается ее современное состояние и нынешнее место «круга Глазго» в современном британском искусстве, а также обсуждаются критерии включения художников в этот круг. Во второй части подробно рассматриваются художники и художественные направления, оказавшие влияние на формирование своеобразия «круга Глазго»: как те, которым новое поколение себя сознательно противопоставляло, так и те, чьими последователями их можно назвать. В третьей части статьи предложен анализ стилистических особенностей инсталляций художников «круга Глазго» и художественных приемов, используемых художниками. Также прослеживается связь их искусства с другими направлениями современного искусства (лэнд-арт, концептуализм и др.) и отмечаются те нововведения и изменения, которые они приносят в используемые художественные техники и приемы. В заключение перечислены характерные черты искусства художников «круга Глазго», которые могут быть представлены в качестве определяющих для постконцептуального искусства начала XXI века, и определены дальнейшие направления исследований.

Ключевые слова: шотландское искусство, круг Глазго, современное искусство, постконцептуальное искусство, инсталляция, реди-мейд.

THE POST-CONCEPTIONAL ART OF GLASGOW CIRCLE ARTISTS

Kuznetsova Irina Pavlovna, Master of Philosophy, Artist, Postgraduate, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: kuznetsova.irka@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9940-5029>

This article examines the art of the Glasgow circle artists from the 1990s to the present day. The first part of the article reveals the social context in which this artistic phenomenon arises, lists the reasons for the rapid development of the artistic environment in Glasgow and describes its current state. Further, the

current place of the Glasgow Circle in contemporary British art, and discuss the criteria for including the artists in this circle is described. The second part discusses in detail the artists and artistic movements that influenced the formation of the identity of the Glasgow Circle: those to which the new generation consciously opposed themselves (The New Image Painting, Young British Artists) and whose followers they can be called (New Generation Sculpture). In the third part of the article, we conduct an analysis of the stylistic features of the installations by the artists of the Glasgow Circle and the artistic techniques used by the artists. We also trace the connection of their art with other areas of contemporary art (land art, conceptualism, site-specific installations etc.) and note the innovations and changes that they bring to the artistic techniques. We also consider how the history of design and architecture influences the practice of these artists. In conclusion, we identify the characteristic features of the art of the Glasgow artists, which can be presented as defining for the post-conceptual art of the early 21st century (such as hybrid conjugation of various artistic methods and techniques, dependence on the context, expanded use of ready-mades, poetic and ambiguous semantic plan), as well as further areas of research.

Keywords: Scottish art, Glasgow Circle, contemporary art, post-conceptual art, installation, ready-made.

Конец XX – начало XXI века подарили миру огромное количество своеобразных художественных практик, которые тем не менее не выделяются в какое-либо оформленное художественное направление. Вместо этого звучат идеи о принципиальной неоднородности современного искусства, несводимой к единству какого-либо стиля [3, с. 103–107], его асинхронии [1, с. 120]. В связи с этим кажутся особенно важными исследования отдельных художественных групп последних 30–40 лет, искусство которых может быть определено как постконцептуальное, в терминах Питера Осборна [3, с. 107–109], или отнесено к нынешнему «интернациональному стилю», в терминах Дэвида Джозелита [1, с. 115–122]. Гибридность форм, отсутствие целостности произведений, пересобираемых заново и перетекающих друг в друга, случайность или неясный принцип сопряжения элементов, включение редимейдов и текстов, разнородность и непоследовательность используемых стилевых решений, зависимость сборок объектов и инсталляций от контекста, поэтичность смыслового или тематического содержания – эти и другие характеристики такого искусства делают его нетривиальным объектом исследования, сулящим нам в том числе новые методологические возможности. Мы обратимся к художникам так называемого «круга Глазго» с тем, чтобы проследить возникновение этого круга и попытаться вывести из анализа их работ общие характеристики постконцептуального искусства начала XXI века.

Мы будем использовать ряд критериев для включения художников в «круг Глазго»: это по-

коление родившихся в 60–70-е годы и учившихся в Школе искусств Глазго в конце 80-х и в 90-х годах, таким образом, их художественная деятельность охватывает временной промежуток с 1990-х годов до наших дней. Часть этих художников уже не живет в Глазго, но продолжает представлять Шотландию, например, на Венецианской биеннале многие из них были номинированы или стали призерами крупнейшей премии в области современного искусства Великобритании – Премии Тёрнера. Кроме того, как мы увидим далее, художественная практика этих художников разделяет определенную родственность используемых приемов. Таким образом, говоря о художниках «круга Глазго», мы имеем в виду следующих художников: Кэти Вилкес, Клэр Барклей, Мартин Бойс, Саймон Старлинг, Джим Ламби, Кристин Борланд (Cristine Borland), Ричард Райт, Карла Блэк, Люси Скерр и др.

Несмотря на то что искусство этих художников неизменно вызывает интерес арт-критиков, попытки искусствоведческого анализа их творчества достаточно редки. Важным источником являются работа «Социальная скульптура: расцвет художественной сцены Глазго» Сары Лоундз [10], где дается социологический анализ ситуации в Глазго начиная с 1970-х годов и прослеживается история возникновения художественной сцены Глазго вплоть до 2010-х годов, и работа Крейга Ричардсона «Шотландское искусство с 1960: исторические размышления и современный обзор» [12], где также большое внимание уделяется институциональной составляющей художественной сцены того периода. Среди наи-

более интересных статей, нацеленных именно на осмысление и искусствоведческий анализ произведений художников этого круга, следует упомянуть статьи, посвященные Кэти Вилкес: статью Саймона О'Салливана «Десять концептов, описывающих практику Кэти Вилкес» [11], в которой он представляет возможный набросок системы понятий, выводимых из философии французского философа Жюль Делёза, применительно к работам художницы, и статью Базии Сливински «Материальные ландшафты Кэти Вилкес, полные заботы: женские аффекты заботы, феминистская материальность и вибрирующие вещи» [13], в которой она предлагает нетривиальный подход к инсталляциям художницы, основываясь на идеях Джейн Беннет и Джудит Батлер. Также важным источником для нас стали статьи, посвященные отдельным выставкам и интервью с художниками.

Мы начнем с рассмотрения социального контекста, в котором возникает это направление в шотландском искусстве, и проанализируем художественную среду, их современников и предшественников, чтобы затем перейти к выделению отличительных стилистических черт искусства «круга Глазго».

Становление «круга Глазго»

История, которая в дальнейшем приведет к возникновению целого ряда своеобразных шотландских художников, представляющих сейчас Глазго на международной арене, началась в конце 1980-х годов вместе с появлением в Школе искусств Глазго курса Дэвида Хардинга «Искусство окружающей среды» (Environmental Art). Одними из первых слушателей этого курса были Нэтен Коули, Дуглас Гордон, Мартин Бойс и Кристин Борланд. Во многом именно данный курс, в ходе которого особое внимание уделялось социальному, культурному и архитектурному контексту существования искусства, оказал значительное влияние на дальнейшую деятельность этих художников. Также важно отметить, что обучение на курсе превращало его участников в некотором смысле в «аутсайдеров», вырванных из традиционных образовательных процессов Школы искусств: они занимались в отдельном здании бывшей женской средней школы, находящемся неподалеку [2]. Это здание с высокими потолками, старинными лестницами и множественными историческими артефактами прекрасно подходило для

экспериментов студентов с пространством, кроме того, они регулярно находили другие помещения – негалерейные пространства – и договаривались с их владельцами о проведении выставок.

Глазго того времени был не самым благоприятным местом: в нем отсутствовали какие-либо институции, связанные с современным искусством, не было ни коммерческих галерей, ни кураторов, ни арт-критиков. Такая ситуация привела к тому, что активное молодое поколение художников проводило много времени в общении в студиях и на вечеринках и выстроило крепкие неформальные связи: из их среды затем вышли основатели новых независимых галерей, арт-критики, кураторы и арт-дилеры. Основное настроение тех лет было: do-it-yourself [8], «сделай сам». В 1983 году выпускники курса Хардинга основали галерею Transmission, затем возникла еще одна галерея – Tramway в старом трамвайном депо, а в 1990 году Глазго было присвоено звание европейской культурной столицы года, в результате чего город посетили кураторы из других стран. Благодаря этому в 1990-х годах художники из Глазго приняли участие в ряде престижных международных выставок и стали известны за пределами Шотландии.

В качестве ближайших предшественников, которым противопоставляла себя новая генерация шотландских художников, следует назвать, во-первых, живописцев-импрессионистов Глазго Бойз и Глазго Герлз, чья традиция оставалась сильна в Школе искусств Глазго. Также до 2005 года в Школе искусств Глазго преподавал художник Александр Моффат, известный портретист, представитель «шотландского реализма». Под его влиянием в 1980-х годах в Глазго сформировалась группа живописцев (The New Image Painting), куда входили Стивен Кэмпбелл, Питер Хоусон, Кен Керри и Эйдриан Уисзньоски. Они создавали фигуративные полотна с социальной и политической проблематикой, с прямыми отсылками к историческим реалиям Глазго, а также метафизические и сюрреалистичные работы с дидактическим подтекстом [12, с. 115–116]. Стилистически они соотносили себя с немецкими неоэкспрессионистами: Георгом Базелицем, Александром Пенком, Йоргом Иммердорфом («Новые дикие») [5].

Выпускники курса Environmental Art сознательно и полностью отказываются от фигуратив-

ной живописи старшего поколения и стараются избегать каких-либо прямых высказываний, обращенных к зрителю: в их работах зритель встречается с «неопределенностью и открытостью, отражающей сложность той политической, религиозной, культурной и экономической ситуации» [9], в которой они находятся. Второй группой художников, которой они себя противопоставляли, были Молодые Британские художники (Young British Artists), в число которых входили, прежде всего, художники из Лондона, закончившие Голдсмитский колледж. Несмотря на то что шотландские художники тоже использовали найденные объекты и создавали масштабные инсталляции, они не ставили своей целью шокировать зрителя. Они создавали свои работы намного медленнее и не рассчитывали на мгновенную реакцию и эффектность такого искусства: «YBA были предпринимателями, а художники из Глазго – мусорщиками. Их работы были более лиричными, не такими внезапными» [7].

Их ближайшими предшественниками в Великобритании можно назвать скульптуру нового поколения (New Generation Sculpture) – круг скульпторов-абстракционистов, сформировавшийся вокруг их учителя Энтони Каро в 1960–70-е годы. В 1960-е годы после своей поездки в Америку, где он знакомится со скульптурами абстрактного экспрессиониста Дэвида Смита, Каро отказывается от традиционной для скульптора глины и обращается к стальным балкам, которые отыскивает на помойках. Он также переходит от практики размещения скульптур на постаментах и тумбах к их непосредственному размещению на полу, что приводит к сокращению дистанции между зрителем и скульптурой и ее постепенному превращению в пространственную инсталляцию. Вслед за своим учителем художники этой группы: Филипп Кинг, Дэвид Аннесли, Майкл Болус, Тим Скотт, Вильям Такер и Исаак Виткин – начинают создавать абстрактные открытые скульптуры из новых промышленных материалов, таких как сталь, алюминий, пластик, полиуретан, плексиглас и другие. В своей работе они обращают особенное внимание на баланс и неустойчивость различных форм, интервалы и паузы в композиции, создавая «эффекты удивительной лиричности и грациозности» [14, р. 207]. Творчество художников «круга Глазго» с их тяготением к абстракции, нетрадиционным скульптурным

материалам, с их сложной и неустойчивой пространственной композицией и особым лиризмом видится нам развитием этой линии британского искусства в тесной связи с концептуализмом и учетом тех нововведений, которые принес конец XX века. Мы также можем увидеть влияние абстрактной скульптуры британской художницы Барбары Хепуорт – особенно в работах Евы Ротшильд и Клэр Барклей [6].

Стилистические особенности и художественные приемы

В своем творчестве шотландские художники ориентировались в первую очередь на искусство тех направлений, историю которых им преподавали на курсе Хардинга. С одной стороны, это был американский концептуализм, а с другой – разнообразные примеры искусства инсталляции, сайт-специфичных произведений, ассамбляжей и лэнд-арта. Также заметное влияние на их работы оказывают абстрактная живопись, конструктивизм и различные направления в дизайне того времени. Остановимся на этих источниках влияния и используемых шотландскими художниками приемах подробнее.

Инсталляция. Основная экспозиционная форма, в котором работают художники «круга Глазго», – это инсталляция. Они работают с трехмерным пространством, полностью задействуя его в своих произведениях и обживая галерею, помещая зрителя внутрь некой композиционно-организованной среды с тем, чтобы он самостоятельно выстроил в ней свой личный опыт. Так же, как работавшие в жанре инсталляции Луиз Буржуа и Эдвард Кинхольц, они часто воссоздают интерьеры повседневной жизни (внутреннее пространство дома, магазина, особенно это характерно для работ Кэти Вилкес) или экстерьеры городского пространства (например, парков, дворов, как у Мартина Бойса), часто эти пространства смешиваются, делая неразличимой границу между внутренним, домашним и внешним, публичным, между технологической, обработанной и природной средой (как у Клэр Барклей¹, см. Приложение, рис. 1). Влияние Луиз Буржуа прослеживается еще и в частом использовании различных клеток, заборов, ограждающих конструкций и жестких структур из металла, расчерчивающих пространство (особенно у Клэр Барклей и Мар-

¹ <https://www.clairebarclay.net/Over-Workings>.

тина Бойса). Еще одним художником, сильно повлиявшим на творчество шотландской группы, является Роберт Моррис: у него они заимствуют принцип «анти-формы», позволяя предметам и материалам занимать естественные для них положения, не навязывая им своей воли. Также эти художники много работают с тканями и веревками, создавая из них незафиксированные уникальные очертания, которые не могут быть повторены в точности в следующий раз. Обращаясь к работам Морриса, можно найти и другие принципы, позаимствованные у него: например, повторение некой формы в различных материалах или формальные рифмы предметов при внешнем их хаотическом расположении, объединение их при помощи количественного критерия. В своем проекте *Scatter Piece* (1968) Моррис раскидывает по галерее войлочные и металлические объекты в случайном порядке, создавая хаос, однако при подробном рассмотрении оказывается, что в войлоке повторяются металлические формы, а их количество (и тех, и других) равно стам. Так же поступает Саймон Старлинг в проекте *Nine Feet Later* (2005), где все разнородные объекты имеет равную длину: 9 футов. Использование рифмующей формы, объединяющей различные материальные воплощения, можно встретить во многих проектах: например, у Клэр Барклей в *Overworkings* (2015) (см. Приложение, рис. 1), или в *Pale Heights* (2010), или у Люси Скер в *You, Me, You, You, Me, You* (2012). Так же, как Моррис, они, скорее, «разбрасывают» формы в пространстве, чем жестко позиционируют их. У Роберта Морриса и Роберта Смитсона заимствуется способ введения в произведение измерения иллюзорности, потусторонности – благодаря использованию зеркал и отражающих поверхностей, как, например, у Джима Ламби в проекте *A Forest* (2011) или у Клэр Барклей в *Fault On The Right Side* (2007). Они также работают с мягкими, огромными формами, отсылающим к Класу Олденбургу, встраивают в свои инсталляции световые элементы, как у Лучо Фонтана.

Лэнд-арт и сайт-специфичность. Художники «круга Глазго» часто переносят в свои выставочные проекты предметы и материалы, взятые из природного мира: подобная практика отсылает к приему создания *non-site* (переносу в галерею части природного мира) Роберта Смитсона. Это может быть пшеница, как у Клэр Барклей, и вет-

ки, как у Хейли Томкинс, но чаще всего художники «круга Глазго» имитируют природные формы с помощью неприродных материалов. Так, Карла Блэк² в своей экспозиции в галерее Дэвида Цвинера в Нью-Йорке в 2014 году (см. Приложение, рис. 2) выкладывает на полу дорожки из розовой пудры, аналогичные работе из камней Ричарда Лонга *Five paths*, в других работах создает из полиэтилена, пудры, блесков и туалетной бумаги огромные валуны и растекающиеся по полу ландшафты, напоминающие аэрокосмическую съемку. В своем обращении к абстрактным органическим формам многие работы шотландских художников, особенно Карлы Блэк и Евы Ротшильд, также находятся под влиянием органического минимализма Евы Гессе. Эта тема природного, органического зачастую сочетается с темой индустриального, упорядоченного, встраивается в промышленную машинерию. Стоит отметить, что художники «круга Глазго» предпочитают работать внутри галерей, не вынося искусство во внешнюю среду. Исключением можно назвать некоторые работы Джима Ламби, которые он создает для парков в Глазго, и практику Нэтена Коули, который довольно часто работает именно с публичным пространством – от светящихся фраз, располагаемых на фасадах и крышах зданий, до полноценных постоянных «монументов», здесь следует вспомнить прежде всего проекты *Bandstand* (2012) и *In Memory* (2010).

Нередко в практике шотландских художников в качестве полноценной части произведения может быть задействовано место, в котором художники выставляются; это включение может происходить различными способами. Джим Ламби и Ричард Райт разрабатывают паттерны, которые потом наносятся на стены, пол и/или потолок, видоизменяя их в зависимости от архитектуры выставочного пространства. Внешний фасад здания также может быть использован в качестве своеобразного «холста»: как в случае уже упомянутого проекта *A Forest* Джима Ламби, в котором он покрывает внешнюю стену здания искажающими отражение металлическими панелями, или в случае проекта *Myth Cart* (2016) Хэйли Томкинс, в котором она раскрашивает крышу здания в Эдинбурге, в котором проходит ее выставка. Бывают и более концептуальные обращения к

² <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2014/karla-black-0>.

специфике конкретного места: так Саймон Старлинг в проекте *Nine Feet Later* (2015, галерея The Modern Institute, Глазго) выставляет серию даггеротипов с изображением предыдущих выставок, проходивших в этом пространстве, предоставляя, таким образом, этому месту право обладать собственной памятью. При этом, по свидетельствам самих художников, часто именно выставочное пространство становится начальным импульсом для цепочки ассоциаций, из которых потом выстраивается вся инсталляция, которая создается *in situ* (на месте), об этом, например, говорит в своих интервью Клэр Барклей [14].

Реди-мейд и цитация. Художники «круга Глазго» активно задействуют в своих проектах реальные предметы из повседневной жизни: велосипеды, палатки, пила и канистры (Саймон Старлинг, проект *Carbon* (Pederson), 2003), печенье, тарелки, сотовые телефоны и даже магазинные кассовые стойки и унитазы (Кэти Вилкес, проект *I will give you all my money*, 2008). Иногда в качестве готовых объектов могут быть использованы промышленные станки (Кэти Вилкес, «Луна», 2004) и другие индустриальные объекты. При этом мы не всегда можем уверенностью сказать, что перед нами: объект, созданный художником или найденный им на улице. К примеру, Клэр Барклей с определенного момента отказалась от использования реди-мейдов и делает реплики повседневных предметов, всегда незначительно видоизменяя их, так что в таких объектах сохраняется и эффект узнавания, и эффект отстранения [14]. Иногда художник может использовать в своих инсталляциях чужие произведения, цитируя их или делая их точные реплики (Росс Синклер, сидя на искусственно созданном холме в проекте 1996 года *Real Life Rocky Mountain*, исполняет песни, популярные в Шотландии, а Саймон Старлинг³ в *Project For a Masquerade* (Hiroshima): *The Mirror Room* (2010) (см. Приложение, рис. 3) воспроизводит скульптуру Генри Мура *Atom Piece* (1964) и встраивает ее в свое произведение), или же видоизменяя их (так, работа Дугласа Гордона *24 Hours Psycho* представляет собой очень замедленное воспроизведение фильма Альфреда Хичкока «Психо»). Как мы видим,

шотландские художники значительно раздвигают границы понятия реди-мейда и варианты работы с такими объектами, апроприруя не только безымянные предметы массового производства, но и авторские дизайнерские вещи, как и произведения искусства. Причем в случае последних речь идет не о радикальном трансgressирующем освоении (как, например, в случае L.H.O.Q. Дюшана), а об уравнивании статуса всех объектов.

Дизайн и архитектура. Далее следует особо отметить то, что художники в своих работах достаточно часто обращаются к истории дизайна и создают новые произведения на основе знаковых дизайнерских произведений либо с использованием их. Как мы указали выше, это может быть прямое заимствование, а может быть полная переработка, в результате которой объект полностью теряет свое функциональное предназначение. Кроме упомянутой уже работы Саймона Старлинга *Nine Feet Later*, в которой он цитирует стул «Зигзаг» Геррита Ритвельда, во многих своих работах вдохновляется иконами дизайна XX века Мартин Бойс. В работе *Mobile* (2002) он разбирает стул 7 серии, созданный датским архитектором и дизайнером Анре Якобсеном, и переделывает его части в скульптуру, аналогичную мобилям скульптора Александра Кальдера. Он видоизменяет шкафы Чарльза и Рэй Имз и создает свой вариант лампы Альберто Джакометти, но больше всего его вдохновляет сад бетонных деревьев Малле-Стивенса, представленный на Парижской выставке (1925): используя форму этих деревьев как паттерн, Бойс создает множество целостных композиций, которые включают и люстры, и вентиляционные решетки, облака, реки, и опавшие листья, и даже уникальный шрифт. Художник Нэтен Коули часто обращается к знаковым архитектурным строениям в своих работах: так, для проекта *Lamp For Sacrifice* (2004) он создает макеты 268 религиозных зданий Эдинбурга, которые находит по справочнику, а в проекте *Paul* (2015) создает модель лондонского собора св. Павла, «срезая» его заднюю часть и превращая в подобие шкафа, наполненного разнообразными любопытными вещами. Тот же прием он использует и ранее, в проекте *Snow Home* (2005), в котором он оставляет от среднестатистического коттеджа, рекламируемого как прекрасное место для отдыха всей семьей, лишь фасад, что отсылает к архитектуре Гордона Матта-Кларка.

³ <https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/exhibitions/project-for-a-masquerade-hiroshima-the-mirror-room-the-modern-institute-osborne-street-glasgow-2010-11-20/3859>.

Концептуализм. В практике художников «круга Глазго» можно проследить сильное влияние концептуализма, особенно в 1990-е годы, в начале их карьеры (некоторые арт-критики даже называли их неоконцептуалистами). Они обращаются к тавтологии и обнуляющим себя жестам (как, например, Саймон Старлинг в проектах AUTOXYLOPYROCYCLOBOROS (2006), в котором он поднял со дна реки затонувшую лодку и плыл на ней, постепенно сжигая ее части в печке, приводящей лодку в движение, пока лодка не затонула, или в проекте Shedboardshed (2005), в котором он разбирает хижину, чтобы соорудить из нее лодку, приплыть на ней на место выставки, разобрать ее и соорудить вновь ту же хижину). Некоторые включают в свои инсталляции тексты (как Нэтен Коули, Мартин Бойс и Кэти Вилкес), но в отличие от текстов Джозефа Кошута, тавтологично описывающих предметы и состояния, фразы добавляют к произведению новое – поэтическое и человеческое – измерение. Так же, как концептуалисты и минималисты, эти художники периодически обращаются к строгим повторяющимся решеткам и серийному повторению, как, например, Люси Скер в работе My Terracotta Army, my Red Studio, my Amber Room (2013) или Саймон Старлинг в работе One Ton II (2005), в которой он создает серию платиновых отпечатков фотографий шахты в Южной Америке по добыче платины. Подобно концептуалистам, он также обращается к вопросу о соответствии идеи вещи, ее образа и ее реального воплощения: так, к примеру, в работе Three Tables он восстанавливает по трем фотографиям рабочий стол, спроектированный Фрэнсисом Бэконом, – в трех различных вариантах.

В работах художников «круга Глазго» можно найти еще множество различных влияний: поп-арта (работа с повседневными вещами, газетами, рекламой, цитирование персонажей поп-культуры), сюрреализма (внимание к ирра-

циональным ассоциативным рядам и причудливые изменения привычного мира в духе Мерет Оппенгейм и Марселя Бротарса), оп-арта (оптические иллюзии Джима Ламби и Ричарда Райта), обращение к феминистской тематике (как, например, у Карлы Блэк с ее обращением к творчеству Евы Гессе и использованием таких материалов, как помада и лак для ногтей, или у Кэти Вилкес с ее вниманием к теме материнства и семьи) и т. д.

В завершение статьи отметим те особенности искусства художников «круга Глазго», которые позволяют говорить о его новизне и своеобразии и которые, как нам представляется, могут расцениваться в качестве общих характеристик постконцептуального искусства начала XXI века. Мы выделили следующие характеристики:

- 1) гибридность, сопряжение различных художественных приемов и техник: абстрактные живописные работы могут соседствовать с фигуративной скульптурой, концептуальная фотография с реди-мейдами и т. д.;
- 2) отсутствие строгой организации, преимущественно свободное и хаотическое размещение объектов в пространстве, зависимость от контекста;
- 3) расширение понятия реди-мейда и размытие границы между арт-объектом, реди-мейдом и репликой;
- 4) поэтичность и неоднозначность смыслового плана: отсутствие объясняющих концепций, тематической или проблематической составляющей проектов и инсталляций.

Исходя из этого, задачами дальнейших исследований могли бы стать, с одной стороны – разработка новых искусствоведческих подходов, позволяющих работать с такими свойствами новейшего искусства, а с другой – сравнительный анализ искусства художников «круга Глазго» и искусства других художественных объединений начала XXI века.

Литература

1. Джозелит Д. Об агрегаторах // Художественный журнал. – 2015. – № 93. – С. 113–123.
2. Люк Б. Рецепт Глазго: как превратить город в художественный центр [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. – URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/92> (дата обращения: 29.05.2022).
3. Осборн П. Постконцептуальное состояние, или Культурная логика высокого капитализма сегодня // Художественный журнал. – 2015. – № 93. – С. 97–111.
4. Barclay C. An empty space between two objects [Электронный ресурс] // Radio 3 Essays. – URL: <http://www.clairebarclay.net/Radio-3-Essay-Claire-Barclay> (дата обращения: 03.07.2022).

5. Brandtzaeg K. Glasgow: A Presentation of the Art Scene In The 90's. [Электронный ресурс] // For Art. – 1997. – URL: https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Kari_Brandtzaeg.pdf (дата обращения: 03.07.2018).
6. Curtis P. Claire Barclay: Attempting the Perspective [Электронный ресурс] // Catalogue essay for the publication to accompany the Fruitmarket Gallery exhibition "Openwide". – URL: <http://www.clairebarclay.net/Penelope-Curtis> (дата обращения: 03.07.2022).
7. Higgins Ch. The Glasgow's Turner Connections [Электронный ресурс] // The Guardian. – URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/17/glasgow-turner-prize> (дата обращения: 03.07.2022).
8. Jeffry M. Don't call Glasgow's contemporary art scene a miracle [Электронный ресурс] // The Guardian. – URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/10/dont-call-glasgow-contemporary-art-scene-a-miracle> (дата обращения: 29.05.2022).
9. Kennedy, A. Martin Boyce: Sculpture Scene [Электронный ресурс] // The Map Magazine. – 2007. – № 10. – URL: <https://mapmagazine.co.uk/martin-boyce-sculpture-scene> (дата обращения: 03.07.2022).
10. Lowndes S. Social sculpture: the rise of the Glasgow art scene. Social sculpture. – Edinburgh: Luath, 2010. – 510 с.
11. O'Sullivan S. Ten Concepts Following Cathy Wilkes's Practice // Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry. – 2005. – Vol. 12 (Autumn/Winter). – P. 64–70.
12. Richardson C. Scottish Art since 1960: Historical Reflections and Contemporary Overviews. 1st edition. – UK: Routledge, 2016. – 230 с.
13. Sliwinska B. Cathy Wilkes' care-full matter-scapes: female affects of care, feminist materiality and vibrant things // Journal of Visual Art Practice. – 2019. – Vol. 18: Cathy Wilkes' care-full matter-scapes, no. 4. – С. 285–304.
14. Spalding F. British Art Since 1900. – London: Thames and Hudson Inc., 1986. – 252 с.

References

1. Dzhozelit D. Ob agregatorakh [About aggregators]. *Khudozhestvennyy zhurnal [Art magazine]*, 2015, no. 93, pp. 113-123. (In Russ.).
2. Lyuk B. Retsept Glazgo: kak prevratit' gorod v khudozhestvennyy tsentr [Glasgow recipe: how to turn the city into an art center]. *The Art Newspaper Russia*. (In Russ.). Available at: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/92> (accessed 29.05.22).
3. Osborn P. Postkontseptual'noe sostoyanie, ili Kul'turnaya logika vysokogo kapitalizma segodnya [Post-conceptual state, or Cultural logic of high capitalism today]. *Khudozhestvennyy zhurnal [Art magazine]*, 2015, no. 93, pp. 97-111. (In Russ.).
4. Barclay C. *An empty space between two objects. Radio 3 Essays*. (In Engl.). Available at: <http://www.clairebarclay.net/Radio-3-Essay-Claire-Barclay> (accessed 03.07.2022).
5. Brandtzaeg K. *Glasgow: A Presentation of the Art Scene In The 90's. For Art*, 1997. (In Engl.). Available at: https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Kari_Brandtzaeg.pdf (accessed 03.07.2018).
6. Curtis P. *Claire Barclay: Attempting the Perspective. Catalogue essay for the publication to accompany the Fruitmarket Gallery exhibition "Openwide"*. (In Engl.). Available at: <http://www.clairebarclay.net/Penelope-Curtis> (accessed 03.07.2022).
7. Higgins Ch. *The Glasgow's Turner Connections. The Guardian*. (In Engl.). Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/17/glasgow-turner-prize> (accessed 03.07.2022).
8. Jeffry M. *Don't call Glasgow's contemporary art scene a miracle. The Guardian*. (In Engl.). Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/10/dont-call-glasgow-contemporary-art-scene-a-miracle> (accessed 29.05.2022).
9. Kennedy A. Martin Boyce: Sculpture Scene. *The Map Magazine*, 2007, no. 10. (In Engl.). Available at: <https://mapmagazine.co.uk/martin-boyce-sculpture-scene> (accessed 03.07.2022).
10. Lowndes S. *Social sculpture: the rise of the Glasgow art scene. Social sculpture*. Edinburgh, Luath Publ., 2010. 510 p. (In Engl.).
11. O'Sullivan S. Ten Concepts Following Cathy Wilkes's Practice. *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, 2005, vol. 12 (Autumn/Winter), pp. 64-70. (In Engl.).
12. Richardson C. *Scottish Art since 1960: Historical Reflections and Contemporary Overviews. 1st edition*. UK, Routledge Publ., 2016. 230 p. (In Engl.).
13. Sliwinska B. Cathy Wilkes' care-full matter-scapes: female affects of care, feminist materiality and vibrant things. *Journal of Visual Art Practice*, 2019, vol. 18, Cathy Wilkes' care-full matter-scapes, no. 4, pp. 285-304. (In Engl.).
14. Spalding F. *British Art Since 1900*. London, Thames and Hudson Inc., 1986. 252 p. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Клер Барклей. Переутомление. 2015. Сталь с порошковым покрытием, хлопчатобумажная ткань с принтом, перо, плетеная пшеница, обработанная латунь, кожа, смазочный материал, бархат. (Claire Barclay. Overworkings. 2015. Powder coated steel, feather filled printed cotton, woven wheat, machined brass, leather, grease, velvet)



Рисунок 2. Карла Блэк. Персональный проект в галерее Дэвида Цвирнера. 2014. Нью-Йорк. (Carla Black. Solo project. David Zwirner Gallery. 2014. New-York)



Рисунок 3. Саймон Старлинг. Проект маскарада (Хиросима). Зеркальная комната. Современный институт. Глазго. 2010. (*Simon Starling. Project For a Masquerade (Hirosima). The Mirror Room. The Modern Institute. Glasgow. 2010*)

УДК 730

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-208-219

ФАКТУРА КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ РОССИЙСКИХ СКУЛЬПТОРОВ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Царинный Илья Васильевич, аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, скульптор-стажер творческой мастерской скульптуры, Российская академия художеств регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока (г. Красноярск, РФ). E-mail: ilya@tsarinny.ru

В данной статье рассматривается такой важный элемент художественного языка российской станковой скульптуры 1990–2010-х годов, как фактура, анализируется область ее применения. Дается краткое пояснение специфики фактуры как элемента художественного языка. Особое внимание уделено процессу создания образной выразительности средствами фактурных характеристик, определено, какими способами формируется семантическое поле художественного произведения. Новизна исследования обусловлена малой изученностью творчества российских скульпторов начала XXI века и слабой проработанностью проблемы фактуры в теории скульптуры в целом.

Кратко изложив смену тенденций фактурных характеристик в скульптуре на протяжении истории развития мировых культур, автор на основе анализа современных станковых скульптурных композиций делает вывод о востребованности и разнообразии использования средств фактуры в отечественной скульптуре XX века. Выделены основные подходы к решению образной составляющей через фактуру, предложены две основные функции фактуры, а именно символическая и декоративная. В первом случае фактура – основополагающий и формообразующий компонент композиции, во втором – элемент деко-

ративизации формы, способствующий раскрытию художественного замысла. Характеристики данных подходов рассмотрены на основе конкретных примеров российских скульпторов конца XX – начала XXI века, в заключение оценены перспективы развития фактуры как одного из важнейших композиционных приемов пластики.

Ключевые слова: фактура, современная скульптура, станковая скульптура, фактура в скульптуре, семантика фактуры, скульптурные материалы, лепка, значение фактуры, композиция в скульптуре.

SURFACE STRUCTURE AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION IN WORKS OF THE RUSSIAN SCULPTORS OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY

Tsarinnyy Ilya Vasilyevich, Postgraduate, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Trainee Sculptor of Creative Sculpture Workshop of the Russian Academy of Arts of the Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: ilya@tsarinnyy.ru

This article examines such an important element of the artistic language of Russian easel sculpture of the 1990s – 2010s as texture, analyzes the scope of its application. A brief explanation of the specifics of texture as an element of artistic language is given. Special attention is paid to the process of creating figurative expressiveness by means of textural characteristics, it is determined by what methods the semantic field of an artistic work is formed. The novelty of the research is due to the small study of the work of Russian sculptors of the beginning of the 21st century and the weak elaboration of the problem of texture in the theory of sculpture as a whole.

Having briefly outlined the change in the trends of texture characteristics in sculpture throughout the history of the development of world cultures, the author, based on the analysis of modern easel sculptural compositions, concludes that the demand and variety of the use of texture tools in the domestic sculpture of the 20th century. The main approaches to solving the figurative component through texture are highlighted, two main functions of texture are proposed, namely symbolic and decorative. In the first case, the texture is the fundamental and formative component of the composition, in the second, an element of form decorating, contributing to the disclosure of the artistic intent. The characteristics of these approaches are considered based on concrete examples of Russian sculptors of the late 20th – early 21st centuries; in conclusion, the prospects for the development of texture as one of the most important compositional techniques of plastics are evaluated.

Keywords: surface structure, modern sculpture, easel sculpture, surface structure in sculpture, semantics of texture, sculptural materials, modeling, the meaning of surface structure, composition in sculpture.

Введение

Под термином *фактура* в современном понимании следует подразумевать *художественную организацию поверхности материала*. В широком смысле это характеристика поверхности материала, «кожа» скульптурного произведения. Фактура не существует в отрыве от формальных, физических и оптических свойств материала. Художественная трактовка поверхности материала заключается в том, что соответствующим образом обработанный материал приобретает различную реакцию на падающий свет: отражает либо поглощает. Свет – значительное звено восприятия

фактуры. Фактурный рельеф создает траекторию преобразенного поверхностью света, творя форму на глазах зрителя.

Первым заметным исследованием фактуры стал труд В. Маркова «Фактура» 1914 года, в котором понятие фактура определяется как «некий шум» [5, с. 2]. В. Н. Домогацкий в своей статье «Фактура и методы ее исследования» приводит более точное определение фактуры: «состояние поверхности художественно оформленного материала», – а также задает четкие границы восприятия и исследования фактурных тенденций своего времени [4, с. 150]. И наконец, большой

вклад внес В. С. Турчин, который в исследовании «О художественном смысле фактуры» [9], обобщая опыт предшественников, определяет основные виды фактур.

Рассматривать художественные качества фактуры следует без отрыва от пластических и семантических свойств материала. Но фактура не может выражать чистые физические свойства материала композиции или фигуры, ведь она использует их ради собственных эстетических целей, иногда меняя свойства так, что материал не «узнается» в форме. Ее задача обеспечивать целостное восприятие всего художественного образа, говоря языком художников, не «выбиваться». Фактура «служит» материалу, а вместе с материалом представляет единый пластический облик всего произведения [8, с. 124].

Постановка проблемы

Скульптор В. Н. Домогацкий считает: «Виды фактуры определяются, с одной стороны, материалом и техникой обработки, с другой – индивидуализирующей их личностью художника и стилем эпохи» [4, с. 153]. Эти критерии, за исключением стиля эпохи, адекватны современной российской скульптуре, которая хоть и имеет ярко выраженные стилистические черты, не соотносится с понятием стиля. Актуальные арт-практики разнообразны, их цели в некоторых случаях антагонистичны друг другу. Отметим, что станковая пластика богаче представляет фактурные характеристики поверхности, в отличие от монументальной или монументально-декоративной пластики, где фактура важна, но уступает место силуэту, тектонике, ритмическим построениям, взаимодействию объема/воздуха и не подразумевает детального рассмотрения.

Обозначив выше общие моменты, обратимся далее к практикам современных скульпторов, выделим в их творческих поисках произведения, где фактурные характеристики играют заметную или ключевую роль. Целью нашего исследования будет раскрытие современных возможностей использования фактуры. На основе формально-стилистического метода с применением герменевтических и аналитических подходов проследим, каковы смыслы и функции в применении фактуры как художественного осмысления материала, какие выразительные средства дают новые материалы и методы обработки.

Основная часть и результаты

Коротко охарактеризуем динамику развития применения фактуры в различные периоды истории искусства. В каждую эпоху существовали свои специфичные представления и предпочтения, связанные с материалами и методами их обработки. Так, в скульптуре Древнего Египта преобладал культ твердых материалов (диорит, гранит), даже нетвердые по своей природе материалы трактовались как твердые. В готический период главным материалом стало дерево во всех своих пластических достоинствах, а тектоничность камня была преодолена. Период барокко закрепил эту тенденцию (сохранив особую симпатию к терракоте, начавшуюся в Возрождение), в движении к победе над материалом дерево было практически забыто. При этом развивается акролитический прием, известный с Античности, метод сопоставления различных материалов в одном произведении [5, с. 45–47]. С приходом импрессионизма в скульптуру бронза стала невесомой, а мрамор трепетным. Концепция экспрессивной лепки трудно согласуется с камнем, поэтому ведущим материалом XX века становится металл. На первый план с этого периода выходит индивидуальность мастера, его «почерк», манера, идентифицирующая его. В скульптуру приходят эфемерные материалы (воск, ткань). В XX веке культура материала претерпевает значительные метаморфозы, и теперь материал используется самым различным образом, в самых неожиданных синтезах.

Так, к концу XX – началу XXI века в России сформирован широкий массив различных материалов, стилистических тенденций и приемов. Строго говоря, каждое скульптурное произведение имеет фактуру, важно лишь то, какую роль отводит ей автор. Принято исследовать фактуру в целом, понимая под этим весь художественный комплекс разных состояний поверхности скульптуры в различных участках произведения. Выявлены два типа фактур, представляющие в целом пластическое единство или трактовку. Это полированная, гладкая, цельная, закрытая фактура и противоположная ей – живописная, открытая, экспрессивная. Подчеркнем, что между этими крайностями огромное пространство нюансов и отношений. Важно, что в использовании фактурных характеристик можно выявить две основные функции: *символическую и декоративную*. Проследим это на конкретных вещах, про-

анализируем ведущие тенденции и ключевые составляющие художественного языка.

Символическая функция

В ситуации, когда фактура не просто свойство материала или метод обработки, а суть образной составляющей, можно говорить о ее ключевой роли в восприятии и интерпретации произведения. Зачастую это соотносится с символическим звучанием.

Так, в рамках одной серии Е. И. Казанской «Кружевной рынок» можно проследить, как раскрывается образ за счет фактуры. В композиции «Девочка с кружевом» (см. Приложение, рис. 1) фактура бронзы лепная, мягкая и трепетная, в работе «Продавщица кружев» (см. Приложение, рис. 2) в шамоте фактура становится проводником времени, вносящим существенное изменение в прочтение образов. А различные материалы лишь подчеркивают это, несмотря на то что самым «громким» фактурным элементом серии остается графика кружевного рисунка.

Юлия Сегаль – яркий мастер XX века, продолжающая активно работать по сей день. В ее творчестве такой элемент, как фактура, – средство передачи психоэмоционального состояния пространства и вещей в нем. Описание фактурных характеристик дает понимание символического звучания объектов. Так, в рельефе «Жизненный путь» (см. Приложение, рис. 3) этот «путь» тернист и сложен, а вещи из инсталляции «Лабиринт памяти» (см. Приложение, рис. 4) – это воспоминания, где все держится на тонком переживании состояний прошлого. Фактура в творчестве Юлии Ароновны поэтична и ассоциативна.

Для А. В. Связова, представителя московской школы, одного из лучших выпускников мастерской А. И. Рукавишникова, чрезвычайно экспрессивная фактура не просто живописный прием, это отношение автора к своим любимым типажам деревенских жителей. Они непосредственны и даже грубы, их манеры просты, но за прямолинейностью скрывается честность и естественность. Живописная лепка становится сутью их внутреннего устройства, их микрокосма (см. Приложение, рис. 5–6).

По своему символическому, метафорическому звучанию работа Е. С. Фертман «Старик (Воспоминание)» (см. Приложение, рис. 7) созвучна с работами Ю. Сегаль. Женщинам-скульпторам

особенно тонко удастся передать нюансы состояний, настроение и сложные чувства зрителю. В этой символической работе пластическая четкость теряется, размывается, появляется эффект сфумато.

М. В. Дронов также использует силу фактуры с целью передать неконкретность, несформированность образа в композиции «Юноша» (см. Приложение, рис. 8). Композиционное построение фигуры раскрывает образное содержание, выраженное в мягкой живописной лепке. Отметим, что определяющим фактором в лепке руками сохраняется непосредственный психофизический отпечаток личности мастера, и он будет отчетливее и ярче, чем при опосредованном (через инструмент) контакте с материалом при рубке или резбе.

К этой категории относятся «Сварщики» Н. А. Силиса (см. Приложение, рис. 9) и «Мать и дочь» М. Л. Спивак (см. Приложение, рис. 10). В первом случае сварщики выполнены в технике сварки и передают символику этого образа. Во втором случае тонкая, чувственная работа передает ощущение, образ женщин очень похожих друг на друга, но все-таки разных персонажей, выполненных в различных породах камня. Особенное отношение к камню свойственно представителям деревни художников «Озерки» близ Санкт-Петербурга, к числу которых и принадлежит М. Спивак. Произведение «Мать и дочь» глубоко символично, единый постамент в нем как понятие семьи. Поворот головы также говорит об общности изображенных, зритель может прочесть в процессе личного «общения» с произведением множество важных образных смыслов.

Рассмотрим две конные композиции в творчестве Д. Б. Намдакова. В первом примере образ сакральный. «Сэтэр» – имя легендарного коня Чингисхана. Скульптор изобразил Сэтэра во всей его монументальной мощи (см. Приложение, рис. 11). Чувствуется, что это сакральное животное осознает великое бремя своей ответственности перед историей [10]. Во втором примере образ коня представлен как «образ коня легендарного Модэ, который “воссоздан” мастером как некий “артефакт”, извлеченный из недр земли, в которой пролежал много веков, подлинный исторический предмет» [10]. Так, в творчестве одного скульптора диаметрально противоположное решение фактур продиктовано уникальностью об-

разности произведения, где фактура не свойство материала, а осознанное решение мастера.

Произведения, близкие к религиозной трактовке, особенно ярко выражают свою символическую суть. К таким композициям можно отнести работу представителя красноярской скульптурной школы А. Е. Ткачука «Спас в силах» (см. Приложение, рис. 13). Безупречная точность силуэта соединяется с недосказанностью и обобщенностью образа. Полированная и патинированная бронза отражает свет, бликует, создавая некий световой ореол вокруг формы, и пластический образ приобретает нерукотворный облик. Так, вещь существует сама по себе или как сакральный образ поклонения, или как совершенный законченный художественный объект.

Таким образом, в категории объектов, где фактура несет преимущественно символический смысл, мы наблюдаем одинаковый интерес мастеров к бронзе, керамике и камню. Фактура становится важнейшим элементом прочтения образа.

Декоративная функция

Ко второй группе объектов относятся произведения, где фактурные характеристики *помогают в раскрытии образа или являются декоративным приемом*.

Для представителей современной петербургской школы характерна живая лепка, идущая по линии преемственности (*Трубецкой – Матвеев – Аникушин – Горевой – Свешников*). Экспрессивная трактовка объемов становится самостоятельным эстетическим кредо мастеров. В работах В. Бродарского разница фактур становится приемом обогащения пластического образа, раскрывающего гамму переживаний. Работам свойственна высокая степень эстетизации и тонкость моделировки (см. Приложение, рис. 14, 15). В среде скульпторов есть предубеждение, говорящее о том, что, если превалирует техника, может пострадать содержание, и наоборот, где сильной стороной является содержание работы, техника отступает на второй план. Самыми значимыми произведениями становятся те вещи, в которых достигнут баланс «внутреннего и внешнего мира».

Серия портретов А. Г. Лужиной, выпускника Санкт-Петербургской академии имени И. Е. Репина, впечатляет современной интерпретацией импрессионистической лепки. Это настоящее

продолжение ленинградских традиций, усугубленных и более резких. Изображения полярных исследователей передают ощущение стремительности, способствуют раскрытию образа (см. Приложение, рис. 16, 17). К особенностям серии стоит отнести полную идентичность языка и приемов. Это яркий пример распространения самых разных подходов к решению творческих задач.

Сопоставим работу московского скульптора А. А. Видулова «Мужчина и женщина» (см. Приложение, рис. 18) и произведение мастера из Красноярска А. В. Тырышкина «Слияние» (см. Приложение, рис. 19). Одна сюжетная основа решается в стилизованной и условно-графической реалистической манерах. Ассоциативно эти работы тождественны. Но в обоих случаях контраст в композиции, средство выразительности и противопоставления – это разница фактур. Где грубая, брутальная – это мужская, а мягкая и пластичная – женская. Видим, как за счет фактуры решается задача выявления различия в рамках одного образного решения.

В следующих примерах палитра фактур на различных участках является средством обогащения композиции. Это самая распространенная группа объектов, где фактура уступает место стилизации, свойствам материала, графическим приемам или ритмам. Заметно, как различно трактуются участки тела и драпировок, фактура «оживляет», вносит декоративное разнообразие (см. Приложение, рис. 20–22).

Таким образом, сквозь призму распределения по двум функциям применения фактур можно проанализировать массив произведений современного станкового творчества. В первой категории фактурные характеристики выходят на первый план, составляя суть образного прочтения. Во второй категории, в разной степени условности, фактура – важный инструмент обогащения композиции, элемент художественного языка, посредством которого можно наиболее ярко представить образ.

Выводы

Рассмотрев опыт использования фактуры как важнейшего элемента, формирующего образ в скульптуре, на примере работ, выполненных в последние двадцать лет в России, отметим, что фактура теснейшим образом связана с материалом. Руководимая мастером, создаваемая им

из возможностей материала, фактура преобразует и одухотворяет материал и художественный образ в целом.

Мастерская разработка фактуры – вполне современное явление, год за годом вызывающее все больший интерес и скульпторов, и зрителей. Развитие этого явления в российском ваянии опирается на особое понимание авторами принципов станкового искусства. Особенно пристально мастерами изучается архаичная скульптура, осмысливаются Античность и достижения импрессионистов.

Еще раз подчеркнем, что выделяются две основные функции в использовании фактуры: символическая и декоративная. Первая имеет самостоятельное, ключевое значение в решении образа. Второй массив произведений показывает, что фактура призвана дополнять, обогащать образ, придавать ему визуально-образные оттенки.

В структуре композиции фактура в современной практике российских скульпторов – важный и многофункциональный элемент художественного языка и всего художественного образа, она связана с другими составляющими, испытывает их влияние или выходит на доминирующие позиции в трансляции художественного сообщения.

Перспективы дальнейшего применения фактуры в качестве «ключа» к решению композиционных задач обусловлены тем, что этот элемент самостоятелен и выразителен. Подчеркнем, что тема использования фактуры в творчестве современных скульпторов ждет дальнейшей разработки и детализации, особенно ценно проследить тонкие изменения в работах скульпторов в сопоставлении с контекстом времени и социокультурными тенденциями общества, в массиве столичных и региональных художественных практик содержится много уникального материала.

Литература

1. Авсиян О. А. Искусство композиции: учеб. пособие. – М.: Звонница-МГ, 2020. – 222 с.
2. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. – 591 с.
3. Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве: учебник. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2017. – 264 с.
4. Домогацкий В. Н. Теоретические работы, исследования, статьи, письма. – М.: Советский художник, 1984. – 368 с., ил.
5. Марков В. [Волдемар Матвейс]. Принципы творчества в пластических искусствах: Фактура. – СПб.: Издание О-ва художников «Союз молодежи», 1914. – 70 с.
6. Медкова Е. С. Переживание скульптуры. Цикл лекций об истории скульптуры, способа ее восприятия, материале, цвете и форме // Искусство. Первое сентября. – 2015. – № 4–11.
7. Рид Герберт. Краткая история современной скульптуры. – М.: Искусство – XXI век, 2018. – 240 с.
8. Скульптура в камне, XX–XXI века / Русский музей. – СПб.: Русский музей: Palace ed., 2015. – 96 с.
9. Турчин В. С. О художественном смысле фактуры // Советская скульптура. – 1983. – № 7. – 230 с.
10. Сайт Даши Намдаков / DashiNandakov [Электронный ресурс]. – URL: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/little-elephant> (дата обращения: 02.04.2023).
11. Сайт Михаила Дронова [Электронный ресурс]. – URL: http://mikhaildronov.com/sculptures_r.html (дата обращения: 02.04.2023).

References

1. Avsiyan A.O. *Iskusstvo kompozitsii [The Art of composition]*. Moscow, Zvonitsa-MG Publ., 2020. 222 p. (In Russ.).
2. Vipper B.R. *Stat'i ob iskusstve [Articles about art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 591 p. (In Russ.).
3. Vlasov V.G. *Teoriya formoobrazovaniya v izobrazitel'nom iskusstve [Theory of shaping in fine arts]*. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2017. 264 p. (In Russ.).
4. Domogatsky V.N. *Teoriya formoobrazovaniya v izobrazitel'nom iskusstve [Theoretical works. Research, articles. Artist's Letters]*. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1984. 368 p. (In Russ.).
5. Marcov V. [Voldemar Matveys]. *Printsipy tvorchestva v plasticheskikh iskusstvakh: Faktura [Principles of creativity in plastic arts: Structure surfaces]*. St. Petersburg, Izдание O-va "Souz molodezhi" Publ., 1914. 70 p. (In Russ.).
6. Medkova E.S. *Perezhivanie skul'ptury. Tsikl lektsiy ob istorii skul'ptury, sposoba ee vospriyatiya, materiale, tsvete i forme [Experiencing sculpture. A series of lectures on the history of sculpture, the way it is perceived, material, color and shape]*. *Iskusstvo. Pervoe sentyabrya [Art. First of September]*, 2015, no. 4-11, pp. 28-40. (In Russ.).
7. Rid G. *Kratkaya istoriya sovremennoy skul'ptury [Short History of Modern Sculpture]*. Moscow, Iskusstvo – XXI vek Publ., 2018. 240 p. (In Russ.).

8. Skul'ptura v kamne, XX–XXI veka [Sculpture in stone, XX–XXI centuries]. *Russkiy Muzey predstavl'yaet [Russian Russian Museum presents]*, 2015. 96 p. (In Russ.).
9. Turchin V.S. O khudozhestvennom smysle faktury [About the artistic meaning of surface structure]. *Sovetskaya skul'ptura [Soviet sculpture]*, 1983, no. 7. 230 p. (In Russ.).
10. Sayt Dashi Namdakov [Dashi Namdakov's website]. (In Russ.). Available at: <https://dashi-art.com/gallery/sculptures/little-elephant> (accessed 02.04.2023).
11. Sayt Mikhaila Dronova [Mikhail Dronov's website]. (In Russ.). Available at: http://mikhaildronov.com/sculptures_r.html (accessed 02.04.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ

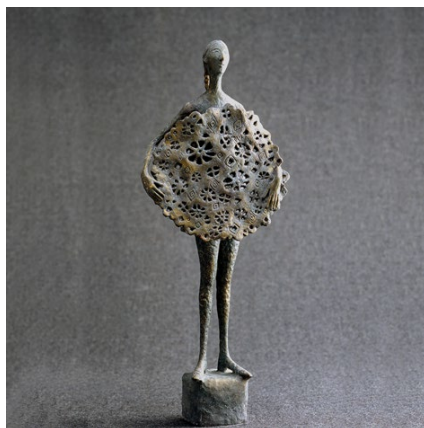


Рисунок 1. Е. И. Казанская.
Серия «Кружевной рынок». Девочка с кружевом.
1993. Бронза. 51x21x12



Рисунок 2. Е. И. Казанская.
Серия «Кружевной рынок». Продавщица кружев.
1993. Шамот. 53x17x8



Рисунок 3. Ю. А. Сегаль. Жизненный путь. 2020.
Рельеф, бронза



Рисунок 4. Ю. А. Сегаль. Лабиринт памяти 4.
2004–2008. Предметы в натуральную величину.
Дерево, папье-маше, бетон. Экспозиция выставки
«Потерянное и найденное». Новая Галерея,
Иерусалим, Израиль, 2008. Фото А. Рождественской



Рисунок 5. А. В. Связов. Праздник. 2012. Бронза

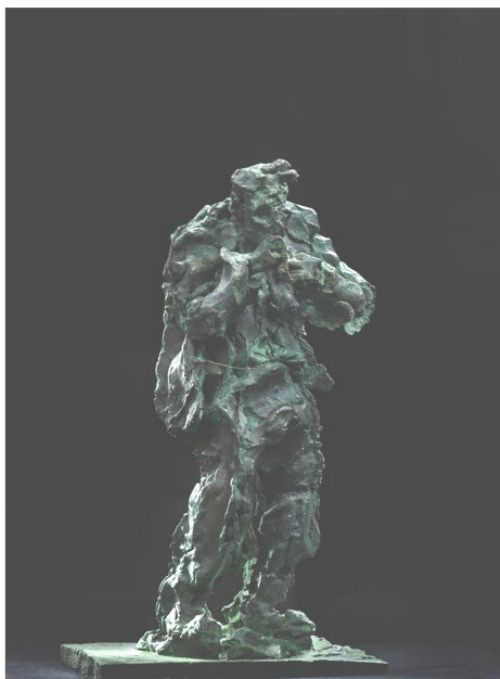


Рисунок 6. А. В. Связов. Прикуривает. 2013. Бронза



Рисунок 7. Е. С. Фертман. Старик (Воспоминание). 1995. Бронза. 15х10х27



Рисунок 8. М. В. Дронов. Юноша. 2016.
Бронза. 35x23x12



Рисунок 9. Н. А. Силис. Сварщики. 1990-е.
Металл. 47x70x25



Рисунок 10. М. Л. Спивак. Мать и дочь. 2014.
Мрамор, известняк, гранит. 35x50x25

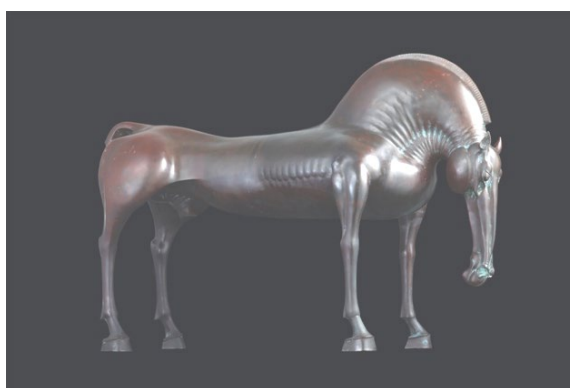


Рисунок 11. Д. Б. Намдаков. Сэтэр. 2002.
Бронза. 60x90x50



Рисунок 12. Д. Б. Намдаков. Конь Модэ. 2004.
45x110x35

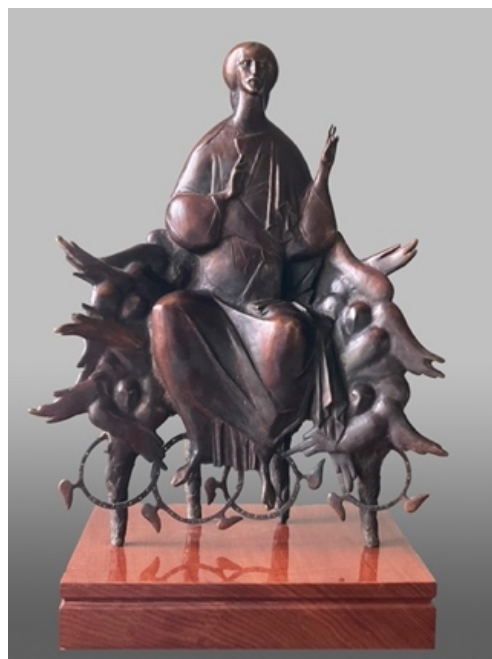


Рисунок 13. А. Е. Ткачук. Спас в силах. 2016.
Бронза, дерево. 38x27x23

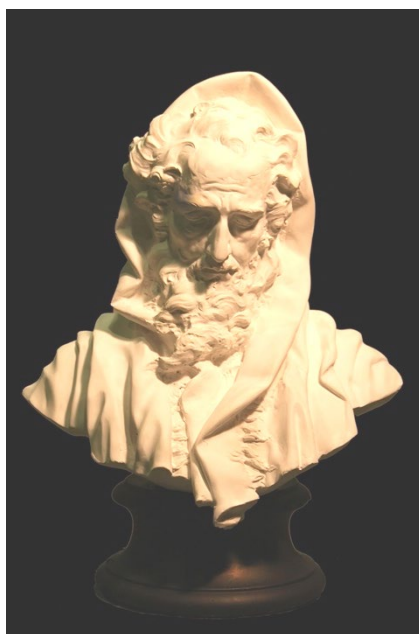


Рисунок 14. В. Бродарский.
Плач Иеремии. Гипс. 2014



Рисунок 15. В. Бродарский. Каин.
Гипс тонированный. 2018



Рисунок 16. А. Г. Лужина.
Серия «Полярные исследователи».
Портрет И. Д. Папанина. 2020. Гипс, тонировка

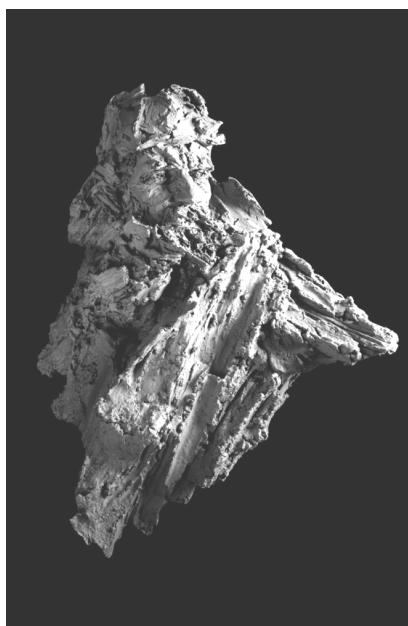


Рисунок 17. А. Г. Лужина.
Серия «Полярные исследователи».
Портрет Г. Я. Седова. 2020. Гипс, тонировка



Рисунок 18. А. А. Видулов. Мужчина и женщина.
Гипс. 2019. 32x11x9

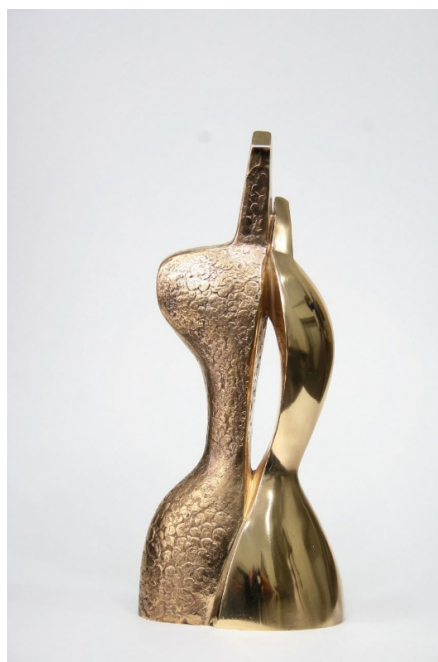


Рисунок 19. А. В. Тырышкин. Слияние.
Бронза. 2020. 21x9x5



Рисунок 20. А. В. Балашов. Сон о рыбе. 2000.
Бронза. 28x53x18

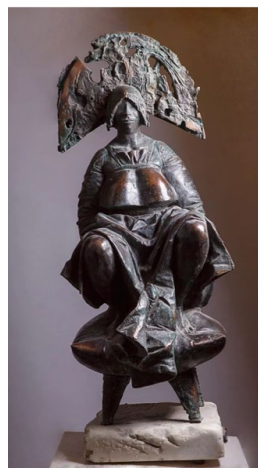


Рисунок 21. А. А. Миронов. Падение империи. 2013.
Бронза, мрамор. 113x45x45



Рисунок 22. К. В. Бобылев. Дмитрий Никитович (Тугаринов). 2015. Бронза, дерево



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 377, 159.922.8

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-220-226

ТРАДИЦИОННЫЕ НРАВСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ: ДИАЛЕКТИКА ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО И НАЦИОНАЛЬНОГО В ИХ СОДЕРЖАНИИ

Москаленко Ирина Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: moskalenko.74@mail.ru

Чурекова Татьяна Михайловна, доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры, заслуженный работник высшей школы РФ (г. Кемерово, РФ). E-mail: churekova_t@mail.ru

В статье акцентируется внимание на возрастании интереса со стороны ученых и общества в последние пятнадцать лет к вопросу о традиционных нравственных ценностях как основе российского социума. Рассматривается сущностная характеристика понятия «традиционные нравственные ценности». В результате сопоставительного анализа научной литературы выявлены критерии для определения и выделения нравственных ценностей среди других видов ценностей. Прежде всего, это существование понятия добра в нравственной ценности, ориентация на другого человека, свобода выбора, наличие категорий стыда и совести как внутренних регуляторов при выборе своего поведения. На основе данных критериев дано определение нравственной ценности. Показано диалектическое единство общечеловеческого и национального аспектов в содержании нравственных ценностей, которое проявляется в их взаимовлиянии и взаимообогащении. Подчеркнуто, что общечеловеческое в ценностях должно не подавлять национальную культуру, а, наоборот, умножать ее богатство и неповторимое своеобразие нашей, российской, культуры. Выделены традиционные нравственные ценности, являющиеся основополагающими для русского сознания. Рассмотрена диалектика общечеловеческого и национального на примере ценности «труд» как смыслообразующей для нашего народа и являющей собой соборное единение людей.

Ключевые слова: критерии для выделения нравственных ценностей, традиционные нравственные ценности, диалектика общечеловеческого и национального аспектов.

TRADITIONAL MORAL VALUES: THE DIALECTICS OF THE GENERAL AND NATIONAL IN THEIR CONTENT

Moskalenko Irina Vladimirovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: moskalenko.74@mail.ru

Churekova Tatyana Mikhaylovna, Dr of Pedagogic Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture, Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: churekova_t@mail.ru

The article focuses on the growing interest over the past 15 years on the part of scientists and society to the issue of traditional moral values as the basis of Russian society. The essential characteristic of the concept of *traditional moral values* is considered. As a result of a comparative analysis of scientific literature, criteria for determining and distinguishing moral values among other types of values have been identified. First, it is the existence of the concept of goodness in moral value, orientation to another person, freedom of choice, the presence of categories of shame and conscience as internal regulators when choosing goodness. Based on these criteria, the definition of moral value is given. The dialectical unity of the universal and national aspects in the content of moral values, which is manifested in their mutual influence and mutual enrichment, is shown. It is emphasized that the universal in values should not suppress the national culture, but, on the contrary, multiply its richness and the unique originality of the Russian culture. Traditional moral values that are fundamental to the Russian consciousness are highlighted. The dialectic of the universal and national is considered on the example of the value of *labor* as meaning forming for our people and representing the conciliar unity of people.

Keywords: criteria for the identification of moral values, traditional moral values, dialectic of universal and national aspects.

Вопрос о нравственных ценностях актуализируется начиная с 2007 года, когда в Послании Президента России В. В. Путина Федеральному собранию Российской Федерации от 26 апреля 2007 года было подчеркнуто, что «духовное единство народа и объединяющие нас моральные ценности – это такой же важный фактор развития, как политическая и экономическая стабильность... и общество лишь тогда способно ставить и решать масштабные национальные задачи, когда у него есть общая система нравственных ориентиров, когда в стране хранят уважение к родному языку, к самобытной культуре и к самобытным культурным ценностям, к памяти своих предков, к каждой странице нашей отечественной истории. Именно это национальное богатство является базой для укрепления единства и суверенитета страны, служит основой нашей повседневной жизни, фундаментом для экономических и политических отношений» [9].

И тем не менее нравственная деградация российского общества продолжалась, и это было подчеркнуто в Послании Президента Федеральному собранию в 2012 году: «В начале XXI века мы столкнулись с *настоящей демографической и ценностной катастрофой*, с настоящим демографическим и ценностным кризисом. А если нация не способна себя сберечь и воспроизводить, если она утрачивает жизненные ориентиры и идеалы, ей и внешний враг не нужен, все и так развалится само по себе» [10]. Это обращение стало отправной точкой в изменении политики и технологии духовно-нравственного воспитания.

Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» актуализирует проблему духовно-нравственного воспитания личности и делает акцент на приоритете традиционных ценностей. «Традиционные ценности – это нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны, укрепляющие гражданское единство, нашедшие свое уникальное, самобытное проявление в духовном, историческом и культурном развитии многонационального народа России» [12].

Важно отметить, что в современной ситуации развития России вопрос о сохранении и укреплении традиционных российских духовно-нравственных ценностей связывается ни много ни мало с обеспечением национальной безопасности нашей страны. Полностью разделяя положения Концепции 2009 года о духовно-нравственном развитии и воспитании личности [6] и Указа 2022 года по существу, мы полагаем, что в обоих документах нет четкого понимания, на каком основании мы относим ту или иную ценность к нравственной и чем различаются общечеловеческие и традиционные национальные ценности.

На основе анализа научной литературы (А. А. Горелов, А. В. Гулыга, С. Ю. Дивногорцева, О. Г. Дробницкий, Н. Е. Щуркова и др.) мы приш-

ли к выводу, что ученые достаточно глубоко и основательно рассматривают те или иные аспекты нравственности, духовных и нравственных ценностей, их содержательной основы, но целостной картины изучения нравственных ценностей (понятие, компонентная основа, критерии выделения и т. д.) представлено не было. На основе сопоставительного анализа вышеуказанных исследований мы определили следующие критерии для выделения нравственных ценностей, которые отличают их от других типов ценностей:

1. *Существование понятия добра в нравственной ценности*, которое проявляется как способность человека отличать добро от зла. Нравственная сущность личности состоит в том, чтобы предпочесть добро злу в каждой конкретной жизненной ситуации. И если добро направлено на созидание и любовь к человеку, то зло имеет деструктивный характер и направлено или на разрушение личности другого человека, или на саморазрушение.

2. *Ориентация на другого человека*, что в реальной жизни является основой нравственных отношений людей. В основе такой ориентации лежит альтруизм как желание и склонность человека помогать другим людям и получать от этого моральное удовлетворение.

3. *Свобода выбора* в действиях конкретной личности как независимость от социального окружения и ситуации при свободном выборе добра. Категория свободы также значима для нас, поскольку является необходимым условием для личности в выборе между добром и злом. А. А. Горелов отмечает, что в личности человека одновременно уживаются и переплетаются стремление и к добру, и к злу, но важно человеку самому уменьшать зло в структуре своей личности и осознанно выбирать добро [3].

4. Наличие *категорий совести и стыда* как личностное осознание соответствия или несоответствия собственного поведения нравственным ценностям. Человек, у которого есть стыд, сам может различать в глубинах своей личности категории добра и зла, а чувство совести способствует оцениванию человеком своих поступков и возникновению нравственного самоограничения и самоконтроля. Совесть также помогает совершать нравственный выбор в пользу добра. Совесть на-

прямую связана с ответственностью. Когда человек осознанно отвечает за свои поступки, мысли и эмоции, он соотносит их со своей совестью, которая всегда живет внутри личности человека и поэтому не может быть коллективной.

На основе вышеприведенных критериев мы определили **нравственную ценность** как ценность, которая определяется добром, ориентирована на другого человека, свободно выбирается, связана с личной ответственностью и совестью.

Такие исследователи, как Б. Л. Вульфсон, Н. Я. Данилевский, А. Я. Данилюк, С. Ю. Дивноголцева, И. В. Метлик, Н. Д. Никандров и др., в содержании нравственных ценностей обращают внимание на диалектику общечеловеческого и национального аспектов. Нравственные общечеловеческие ценности присущи в той или иной форме всем народам и значимы для всего человечества, хотя не у всех выражены одинаково: «не убий», «не укради», «не прелюбодействуй», «не сотвори себе кумира» и т. д. Они носят абсолютный характер и выступают в качестве образца, регулирующего поведение всех людей на нашей планете. Но уже в XIX веке ученые стали говорить о важности нравственного воспитания через традиционные ценности. На основе анализа научной литературы (Н. А. Бердяев, А. В. Гулыга, Н. Я. Данилевский, В. И. Иванов, В. С. Соловьев и др.) мы пришли к тому, что нравственные ценности должны базироваться на нашей традиционной культуре, сочетая при этом в сознании молодого поколения и национальные ценности, и общечеловеческие.

Таким образом, общечеловеческий и национальный аспекты в содержании нравственных ценностей представляют собой диалектическое единство, которое проявляется в их взаимовлиянии и взаимообогащении. Общечеловеческое в ценностях должно не подавлять национальную культуру, а, наоборот, умножать ее богатство и неповторимое своеобразие. Ведь именно национальный фактор в изучении нравственных ценностей отражает традиции и идеалы российского народа, его самобытность.

На важность изучения национальных ценностей указывают такие ученые, как Е. П. Белозерцев, О. А. Платонов, Б. А. Федулов и др. Так, Е. П. Белозерцев в качестве основных нацио-

нальных ценностей определяет духовность, открытость и традиционность [1]. О. А. Платонов нравственными ценностями русской цивилизации считает добротолюбие, соборность, нестяжательство, трудолюбие, свободу и другие [8]. Б. А. Федулов относит к ним духовность, соборность, государственность, державность, народность, патриотизм и общинность [14].

Национальный менталитет, как отмечают вышеназванные ученые, в силу объективных исторических и природных причин базировался на взаимовыручке и взаимопомощи, общинности и соборности, милосердии и сострадании, нестяжательстве и ненасилии. Объединяющим началом этих качеств выступает патриотизм, поскольку именно патриотизм сплачивает людей перед лицом внешних угроз, которые всегда возникали в истории нашей Родины. Патриотизм как духовная мощь нашего народа являлся и является своего рода гарантом национальной безопасности и государственности, направленным на скрепление и сплочение нации, ее духовно-нравственной целостности.

Базовые национальные ценности, в которых отражена духовно-нравственная сущность нашего этноса и которые имеют место в разных традициях многонационального народа Российской Федерации, представлены и в «Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России». Это такие ценности, как «патриотизм, социальная солидарность, гражданственность, семья, труд и творчество, наука, традиционные российские религии, искусство и литература, природа, человечество» [6, с. 18].

На основе сопоставительного анализа обозначенных выше теоретических положений, опираясь на базовые национальные ценности и выделенные нами критерии нравственных ценностей, к традиционным нравственным ценностям мы относим следующие ценности: *доброту, стремление жить по правде, патриотизм и соборность*. Это ценности-идеалы, которые в жизни реализуются в более конкретных ценностях.

Доброта как свойство души, не позволяющее оставаться равнодушным к бедам других, и стремление помочь людям, не требуя за это благодарности, формировалось в силу природно-кли-

матических и географических условий существования русской цивилизации – на стыке материков. Страна развивалась как многонациональная и многоконфессиональная держава, где доброта как способность сочувствовать и сопереживать человеку, проявлять милосердие и бескорыстие, оказываться рядом, когда это так необходимо, а также как активный способ творить благие дела становилась скрепляющим звеном в мирных отношениях людей совершенно разных культур и религий. На наш взгляд, именно активная доброта есть одно из фундаментальных качеств в характере русского человека, который готов прийти на помощь не только ближнему, но и совсем незнакомому человеку. Подчеркнем, что доброта предполагает готовность именно творить благо, а не только не совершать зла.

В ценности *стремления жить по правде*, термин «правда», известный еще из древних отечественных источников, означает правовые нормы, на основании которых совершался суд. Отсюда, например, выражение «судить в правду», то есть справедливо и честно. Для русского менталитета «правда» – это, прежде всего, духовно-нравственные принципы, соответствующие справедливости, порядочности, честности и совести. Вне российской культуры чаще речь идет о законности и правилах приличия. В русском же человеке всегда жило и живет обостренное чувство справедливости и высшей правды, важность жизни по совести.

Для того чтобы осознать основополагающий принцип становления России как цивилизации, надо вспомнить знаменитые слова Александра Невского: «Не в силе Бог, а в правде». «Русской Правдой» назывался и первый свод законов Киевской Руси, в котором наши предки воплотили свои коллективные представления о справедливом государственном мироустройстве. Мотив правды и сегодня остается важным в культуре России. Подтверждением этих слов может являться и название одной из ведущих партий в нашей стране, имеющей фракцию в Государственной Думе, – «Справедливая Россия – патриоты – за правду». Данная партия ставит ценности справедливости, свободы и солидарности во главу современной политики.

Патриотизм как традиционная нравственная ценность, на наш взгляд, формируется у лю-

дей уже нравственно развитых, а развитое чувство патриотизма, в свою очередь, развивает и поднимает на новую высоту все остальные нравственные качества людей. Так, например, трудолюбие и коллективизм, основанные на чувстве патриотизма, – это уже качества другого ранга и другой характеристики, чем обычное включение в трудовую деятельность и узкая забота только о своем коллективе.

Данная ценность исторически возникла как объективное сплочение народа и его борьба за выживание перед лицом постоянных внешних угроз, с врагами земли Русской. Поэтому, на наш взгляд, патриотизм стал мощным объединяющим фактором для разных народов, живущих на одной земле и скрепленных общими ценностями. Настоящий патриотизм включает в себя и любовь к малой Родине, и к природе, и к людям вообще. Патриотизм так же, как и доброта, требует активного деятельного самопроявления ради улучшения и процветания Родины.

В современной науке *соборность* понимается как добровольное единение людей, устремленных к высшим духовно-нравственным ценностям. Как ценность соборность возникла благодаря особому укладу жизни русского человека – общине и имеет православное происхождение, которому нет аналогов в других языках. В соборности рождаются нравственные отношения, в которых человек всегда цель, а не инструмент достижения целей. Это всегда примат общего над частным, в котором проявляются такие ценности, как уважение к другим людям, товарищество, дружба, взаимовыручка и взаимопомощь. И все это скрепляется наличием ответственности за другого человека.

В соборности, как и в патриотизме, рождается и иное отношение к труду, когда через качество труда, результатами которого пользуются люди, проявляется нравственность каждого человека. И тогда сам процесс труда становится смыслом и духовной ценностью. В таком коллективе, объединенном нравственными отношениями и радостью труда на благо людей, накапливается любовь, которой так не хватает в современном мире и которая является источником созидательного начала в мире.

Сегодня соборность как ценность противопоставлена цели образования в прошедшие десятилетия – воспитанию «квалифицированного потребителя». Соборность – это обретение человеком самого себя, максимальное раскрытие заложенных в нем потенциалов, где личность и соборность – два равноправных, взаимоопределяющих друг друга начала: как без личности нет соборности, так и без соборности нет личности. *Соборность* реализуется, на наш взгляд, в таких нравственных ценностях как *товарищество, дружба, уважение к другим людям, труд*.

Наиболее явственно диалектика общечеловеческого и национального, на наш взгляд, проявляется в труде. Труд как ценность существует в разных культурах. Однако если в западной модели доминируют прагматическое отношение к жизни, приоритет личного над общим и, как следствие, рационально-индивидуалистическое отношение к труду, то у русского народа труд есть проявление соборности. Совместный труд – это, прежде всего, взаимопомощь и взаимовыручка, где не может преобладать индивидуальный интерес, который, как правило, приводит к сверхпотреблению. Только труд как служение другим людям раскрывает индивидуальность личности во всей ее полноте. Именно в соборном труде проявляются и ключевые нравственные качества личности, и богатство человеческих отношений.

Взгляд на труд как на традиционную, смыслообразующую нравственную ценность, как на способ проявления человека в этом мире отражен и в устном творчестве нашего народа, где труд понимается как основа счастливой соборной жизни: «наше счастье в общем труде», «при работе коллективной каждый грош вернется гривной», «где труд, там и счастье», «где труд, там и правда», «кто хочет счастливо жить, тот должен труд любить», «любовь и труд счастье дают» и т. п.

К. Д. Ушинский еще в XIX веке писал о том, что человек рожден для труда, что труд составляет его земное счастье и является лучшим хранителем человеческой нравственности [13]. В XX веке у многих советских педагогов были созвучные мысли. Педагог-новатор В. А. Сухомлинский также считал, что труд является одним из самых важных методов воспитания нравствен-

ного человека. При этом воспитание трудолюбия должно быть неразрывно связано с получением радости от труда. «Трудолюбие – это, прежде всего, сфера эмоциональной жизни детей. Ребенок стремится работать тогда, когда труд дает ему радость. Чем глубже радость труда, тем больше дети дорожат собственной честью, тем нагляднее видят в деятельности самих себя – свои усилия, свое имя» [11]. Еще одна важная мысль, которую много раз подчеркивал в своих работах В. А. Сухомлинский, заключается в том, что трудолюбие как моральное качество воспитывается только в коллективе.

К сожалению, сегодня, в XXI веке, мы имеем другую реальность и можем констатировать произошедшую подмену отношения к труду. Бич современности в том, что труд перестал быть смыслом, а стал способом достижения смысла, инструментом для достижения благ. Смыслом жизни стали развитие для удовлетворения собственного Эго, отдых, семья и т. д. Но если труд – инструмент для достижения блага, то мы находимся в ловушке: его всегда хочется уменьшить, облегчить, делегировать и т. д. Когда труд – инструмент, есть огромная вероятность столкнуться с пресыщением жизнью, апатией и бессмысленностью и, как следствие, разочарованием и тяжелой депрессией. Если труд становится инструментом, перестает накапливаться любовь, потому что труд – это суд, в котором любовь контейнируется.

Но если труд является смыслообразующей нравственной ценностью, то все меняется: человек иначе будет выбирать профессию, иначе к ней относиться. Тогда будет расти уровень мастерства и профессионализма. Ценно, когда у человека есть профессиональное состояние: как

это сделать лучше? Труд как смысл, наполненный любовью, становится магнитом, который притягивает все лучшее в жизнь человека, делая его счастливым. Если бы каждый «болел» трудом и мастерством, в мире бы очень быстро воцарился мир, потому что увлеченность трудом и мастерством – это тот баланс, который приводит любую систему в равновесие и процветание. Мы считаем, что сегодня важно относиться к труду более масштабно, чем просто как к профессии, которую выбрал человек. Труд – это готовность брать то, что предлагает тебе жизнь, и делать из этого «бриллиант», готовность возделывать свой сад, не завидуя, что в «чужом яблоки крупнее и слаще».

На основе вышесказанного, труд как общественно полезная деятельность по созданию материальных и духовных благ, с одной стороны, и как смыслообразующая нравственная ценность, объединяющая людей в соборное единство, – с другой, являет собой наглядный пример единства общечеловеческого и национального аспектов в содержании традиционных нравственных ценностей нашего народа.

Таким образом, нравственные ценности доброты, стремления жить по правде, патриотизма и соборности являются традиционными и основополагающими для русского сознания. Именно в нашем менталитете общечеловеческий и национальный аспекты в содержании нравственных ценностей по-особому преломляются, являя собой диалектическое единство и образуя уникальный мир традиционных нравственных ценностей русского человека. Первоочередной задачей современного образования, на наш взгляд, является необходимость возвращения нашим ценностям их первоначального, исторического значения.

Литература

1. Белозерцев Е. П. Триединство русского образования: опыт историко-культурного анализа // Ценностные приоритеты общего и профессионального образования: материалы Международ. науч.-практ. конф. – М.: МГУ, 2000. – Ч. 1. – С. 14–17.
2. Вульфсон Б. Л. Нравственное и гражданское воспитание в России и на Западе: актуальные проблемы. – М., 2008. – 336 с.
3. Горелов А. А. Этика. – М.: Флинта: МПСИ, 2016. – 416 с.
4. Гулыга А. В. Творцы русской идеи. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 336 с.
5. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / сост. А. Белов. – М.: Ин-т Русской Цивилизации, 2011. – 816 с.
6. Данилюк А. Я. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. – М.: Просвещение, 2009. – 24 с.

7. Дивногорцева С. Ю. Духовно-нравственное воспитание в теории и опыте православной педагогической культуры. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2008. – 240 с.
8. Платонов О. А. Терновый венец России. Святая Русь. Открытие Русской цивилизации. – М.: Энциклопедия Русской цивилизации, 2001. – 816 с.
9. Послание Президента РФ Федеральному собранию от 26.04.2007 [Электронный ресурс]. – URL: <https://ria.ru/20070426/64466954.html> (дата обращения: 28.09.2022).
10. Послание Президента РФ Федеральному Собранию от 12.12.2012 «Послание Президента Владимира Путина Федеральному Собранию РФ» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_138990 (дата обращения: 21.02.2022).
11. Сухомлинский В. А. Методика воспитания коллектива. – М., 1981. – 192 с.
12. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 19.02.2023).
13. Ушинский К. Д. О воспитании детей и юношества. – М.: Амрита-Русь, 2018. – 212 с.
14. Федулов Б. А. Аксиологические основы общенациональной российской идеи: монография. – Барнаул, 2004. – 123 с.

References

1. Belozertsev E.P. Triedinstvo russkogo obrazovaniya: opyt istoriko-kul'turnogo analiza [The trinity of Russian education: the experience of historical and cultural analysis]. *Tsenostnye priority obshchego i professional'nogo obrazovaniya: materialy Mezhdunarod. nauch.-praktich. konf. [Value priorities of general and vocational education: materials of International scientific-practical conf.]*. Moscow, MSU Publ., 2000, part 1, pp. 14-17. (In Russ.).
2. Vulfson B.L. *Nravstvennoe i grazhdanskoe vospitanie v Rossii i na Zapade: aktual'nye problemy [Moral and civic education in Russia and in the West: actual problems]*. Moscow, 2008. 336 p. (In Russ.).
3. Gorelov A.A. *Etika [Ethics]*. Moscow, Flint, MPSI Publ., 2016. 416 p. (In Russ.).
4. Gulyga A.V. *Tvortsy russkoy idei [Creators of the Russian idea]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2018. 336 p. (In Russ.).
5. Danilevsky N.Ya. *Rossiya i Evropa [Russia and Europe]*. Compl. A. Belov. Moscow, Institute of Russian Civilization Publ., 2011. 816 p. (In Russ.).
6. Danilyuk A.Ya. *Kontseptsiya dukhovno-nravstvennogo razvitiya i vospitaniya lichnosti grazhdanina Rossii [The concept of spiritual and moral development and education of the personality of a citizen of Russia]*. Moscow, Enlightenment Publ., 2009. 24 p. (In Russ.).
7. Divnogortseva S.Yu. *Dukhovno-nravstvennoe vospitanie v teorii i opyte pravoslavnoy pedagogicheskoy kul'tury [Spiritual and moral education in the theory and experience of Orthodox pedagogical culture]*. Moscow, Publishing house of PSU, 2008. 240 p. (In Russ.).
8. Platonov O.A. *Ternovyy venets Rossii. Svyataya Rus'. Otkrytie Russkoy tsivilizatsii [The Crown of Thorns of Russia. Holy Russia. Russian Russian Civilization Discovery]*. Moscow, Encyclopedia of Russian Civilization Publ., 2001. 816 p. (In Russ.).
9. *Poslanie Prezidenta RF Federal'nomu sobraniyu ot 26.04.2007 [Message of the President of the Russian Federation to the Federal Assembly dated 04/26/2007]*. (In Russ.). Available at: <https://ria.ru/20070426/64466954.html> (accessed 28.09.2022).
10. *Poslanie Prezidenta RF Federal'nomu Sobraniyu ot 12.12.2012 "Poslanie Prezidenta Vladimira Putina Federal'nomu Sobraniyu RF" [Message of the President of the Russian Federation to the Federal Assembly dated 12.12.2012 "Message of President Vladimir Putin to the Federal Assembly of the Russian Federation"]*. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_138990 (accessed 02/21/2022).
11. Sukhomlinsky V.A. *Metodika vospitaniya kollektiva [Methods of collective education]*. Moscow, 1981. 192 p. (In Russ.).
12. *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 09.11.2022 № 809 [Decree of the President of the Russian Federation No. 809 dated 09.11.2022]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (accessed 19.02.2023).
13. Ushinsky K.D. *O vospitanii detey i yunoshstva [On the upbringing of children and youth]*. Moscow, Amrita-Rus Publ., 2018. 212 p. (In Russ.).
14. Fedulov B.A. *Aksiologicheskie osnovy obshchenatsional'noy rossiyskoy idei [Axiological foundations of the nationwide Russian idea]*. Barnaul, 2004. 123 p. (In Russ.).

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ ОЧНОЙ И ЗАОЧНОЙ ФОРМ ОБУЧЕНИЯ В ВУЗЕ

Чурекова Татьяна Михайловна, доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры, заслуженный работник высшей школы РФ (г. Кемерово, РФ). E-mail: churekova_t@mail.ru

Омельченко Елизавета Александровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории и методики дошкольного образования, Институт детства, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: eliam@mail.ru

Современная профессиональная подготовка осуществляется с учетом понимания высокой значимости образовательного пространства, в котором находится будущий профессионал. В последние два года серьезно модернизирована материально-техническая база многих педагогических вузов. Открыты кванториумы, технопарки универсальных педагогических компетенций с современными, оборудованными новейшей техникой аудиториями. Это один из важнейших аспектов обеспечения высокого уровня профессиональной подготовки. Однако он имеет по отношению к обучающимся внешний характер, и без усилий с их стороны по освоению его многочисленных ресурсов и возможностей все это останется мало задействованным в получении педагогического образования конкретным студентом. Для преодоления обозначенного противоречия, с нашей точки зрения, необходимо осмысление будущими педагогами своего индивидуального образовательного пространства, целенаправленное его наполнение элементами, обеспечивающими результативность учения. На основе сказанного сформулирована цель статьи – описать представления об индивидуальном образовательном пространстве и его составляющих у студентов – будущих педагогов очной и заочной форм обучения, сравнить их.

Для достижения цели использован теоретический анализ научных публикаций соответствующей тематики, проведено анкетирование студентов. В результате подчеркнуто, что взаимодействие будущих педагогов с образовательной средой вуза приводит к постепенному формированию у каждого из них своего по содержанию, объему, структуре индивидуального образовательного пространства.

Проведенное на базе ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет» анкетирование студентов стало основой для формулирования выводов о сходствах и различиях в указанных выше представлениях у будущих педагогов, обучающихся очно и заочно. Установлено, что сходством является представление об индивидуальном образовательном пространстве как месте, где комфортно и удобно учиться. В него включены материальные предметы и информация. Его самостоятельное создание необходимо, но при этом до проведения нашего опроса респонденты об этом не задумывались и соответствующих действий не предпринимали. К основным отличиям относятся: ориентация у студентов заочной формы обучения на интеграцию своего индивидуального образовательного пространства и образовательного пространства детей, с которыми они работают; присутствие у студентов очной формы обучения акцента на электронной образовательной среде вуза или других электронных источниках, детализация в описании состава индивидуального образовательного пространства.

Ключевые слова: студенты, профессиональная подготовка, индивидуальное образовательное пространство, компоненты индивидуального образовательного пространства.

INDIVIDUAL EDUCATIONAL SPACE IN THE VIEWS OF FUTURE TEACHERS OF FULL-TIME AND CORRESPONDENCE EDUCATION AT THE UNIVERSITY

Churekova Tatyana Mikhaylovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Education, Kemerovo State University of Culture, Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: churekova_t@mail.ru

Omelchenko Elizaveta Aleksandrovna, PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Department of Theory and Methodology of Preschool Education, Institute of Childhood, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: eliam@mail.ru

Modern professional training is carried out taking into account understanding the high importance of the educational space in which the future professional is located. Quantoriums, technoparks of universal pedagogical competencies with modern classrooms equipped with the latest technology have been opened. This is one of the most important aspects of ensuring a high level of professional training. It is necessary for future teachers to comprehend their individual educational space, purposefully filling it with elements that ensure the effectiveness of the teaching. On the basis of the foregoing, the purpose of the article is formulated – to describe the ideas about the individual educational space and its components among students – future teachers of full-time and part-time forms of education, to compare them.

To achieve the goal, a theoretical analysis of scientific publications on the relevant topics was used, and a survey of students was conducted. As a result, it is emphasized that the interaction of future teachers with the educational environment of the university leads to formation of an individual educational space.

Conducted based on Novosibirsk State Pedagogical University, a survey of students became the basis for drawing conclusions about the similarities and differences in the above ideas among future teachers studying full-time and part-time. It has been established that the similarity is the idea of an individual educational space as a place where it is comfortable and convenient to study. It includes material objects and information. Its independent creation is necessary, but at the same time, before our survey, the respondents did not think about it and did not take appropriate actions. The main differences include: the orientation of students of the correspondence department towards the integration of their individual educational space and the educational space of the children with whom they work.

Keywords: students, professional training, individual educational space, components of an individual educational space.

Введение

Многие современные авторы педагогических публикаций исходят из необходимости принимать во внимание широкий спектр существенно отличающихся друг от друга представлений, мнений, взглядов, складывающихся у обучающихся в ходе освоения одного и того же содержания образования. Такая вариативность приводит к значительному разнообразию результатов изучения одной и той же учебной дисциплины каждым конкретным студентом одной и той же студенческой группы у одного и того же преподавателя. Речь идет о том, какие именно аксиологические основы профессиональной деятельности, понятия, суждения, взгляды ученых, варианты практического приме-

нения теоретических знаний и т. д. они восприняли, освоили, и что из этого стало составляющими их компетентности.

Сказанное актуализирует решение преподавателями задачи согласованности таких результатов с положениями ФГОС ВО, закрепленными в виде компетенций, формируемых у студентов. Ведь значим баланс между внешними, нормативными требованиями к освоению основной профессиональной образовательной программы высшего образования и индивидуально-личностными представлениями, предпочтениями обучающихся, выбираемыми ими траекториями образования. Благодаря этому возможно успешное достижение цели профессиональной подготовки, постав-

ленной как образовательной организацией, так и самим будущим профессионалом.

В последние годы изучение соответствующей проблематики связано с обсуждением вопросов об индивидуальном образовательном пространстве студентов и вызывает интерес с теоретических и практических позиций осуществления профессиональной подготовки в вузе.

Целью статьи является описание представлений об индивидуальном образовательном пространстве и его составляющих у студентов очной и заочной форм обучения, их сравнение.

Материалы и методы. Для достижения цели проведены: теоретическое обобщение работ по проблемам образовательного пространства, индивидуального образовательного пространства; анкетирование и анализ полученных с его помощью данных.

Результаты

Теоретический анализ работ, посвященных проблемам образовательного пространства, целесообразно начать с рассмотрения понимания термина «пространство». В науке сложилось достаточно устоявшееся представление о нем: «Пространство – система, формируемая множеством взаимодействующих субъектов и объектов, между которыми устанавливаются отношения, определяемые их функциональной спецификой и расстоянием между ними» [2, с. 236]. В научной педагогике, в соответствии с ее объектом, публикации, описывающие образовательное пространство, стали активно поднимать этот вопрос примерно с середины 90-х годов XX века. С. В. Ивановой [3], А. А. Николаевой [4], А. М. Новиковым [5], И. А. Погодиной [8], Ю. С. Шиндяпиной [10] и др. предлагаются следующие основные трактовки образовательного пространства:

– «совокупность имеющих отношение к образованию объектов, создающих и наполняющих это пространство, и одновременно предмет субъектной деятельности, заключающийся в восприятии, действии, воздействии субъектов на это пространство» [3, с. 25];

– «все субъекты и объекты, прямо или косвенно участвующие в образовательных процессах, либо заинтересованные в них, либо влияющие на них» [5, с. 137];

– «описание образовательных сред, которые возникают в результате деятельности образовательных организаций» [10, с. 392]. Речь идет об образовательном пространстве школы, города и т. д.;

– «результат освоения субъектом окружающей среды, степень познания и присвоения им ее возможностей на основе субъективного восприятия» [4, с. 70].

Широта рассмотрения образовательного пространства может быть разной. Мы полагаем, что в состав образовательного пространства образовательной организации входят такие элементы, как материальные объекты, субъекты образования, связи между ними.

При указании на материальные объекты, в первую очередь, имеем в виду то, что относится к образовательной среде вуза: пространственно-предметные и психолого-педагогические условия, профессиональные контексты, ресурсы образовательной организации, необходимые для освоения студентами профессии.

По мнению И. А. Погодиной, индивидуальное образовательное пространство является формой существования «упорядоченных, устойчивых взаимодействий субъекта образовательной деятельности с открытой образовательной средой» [8, с. 3]. Названным автором доказано, что оно состоит из «совокупности отраженных в сознании важных и значимых событий образовательной деятельности, осознанных образовательных ресурсов, видов деятельности...» [8, с. 7].

Кроме того, мы придерживаемся точки зрения Р. Е. Пономарева, утверждающего: «Образовательное пространство... несет на себе существенные характеристики образования, проявляющиеся в приращении индивидуальной культуры» [9, с. 43]. Такое приращение происходит у всех субъектов образования – студентов, профессорско-преподавательского состава вуза, учебно-вспомогательного персонала, кадров управления. Естественно, что наиболее активно этот процесс разворачивается у студентов и сопровождается освоением ценностей, овладением способами мышления, деятельности, создавая условия для их демонстрации человеком в предпочитаемых вариантах самовыражения. Подчеркнем его значительное своеобразие, зависимость от индивидуальных особенностей обучающихся, что находит

свое отражение в том, каким именно становится образовательное пространство. В этом смысле целесообразно рассмотреть индивидуальное образовательное пространство.

Акцентируем внимание, что далее речь пойдет об индивидуальном образовательном пространстве, складывающемся за счет бесконечного многообразия особенностей процесса взаимодействия, видов образовательной среды, индивидуально-личностных характеристик студентов. Все это в комплексе позволяет отметить, что у каждого из них образовательное пространство обладает своими особенностями, складываясь, в частности, благодаря освоению студентами образовательной среды вуза.

У индивидуального образовательного пространства присутствуют: «протяженность» – объемом того, что студент сам считает возможным или необходимым внести в него, оно может расширяться или сужаться; структура с приемлемыми для конкретного обучающегося взаимосвязями и взаимозависимостями между субъектами, объектами, ситуациями и отношениями, выступающими элементами этой структуры.

Оно, по мнению А. А. Николаевой [4], является результатом отражения всего, чем человек занимается, что на него влияет (в частности, информация) и что он осознанно осваивает и присваивает. Вследствие этого речь может идти о разной степени фрагментарности его структурных элементов, о своеобразии взаимодействующих в нем индивидуальных и совокупных субъектов и объектов.

Кроме того, индивидуальное образовательное пространство можно создавать преднамеренно и при необходимости изменять, что говорит о его открытости и возможности наполнения образовательными событиями. В этом смысле мы согласны с Ю. М. Гришаевой, утверждающей, что сама личность «должна проектировать свое индивидуальное образовательное пространство, прикладывая для этого эмоционально-волевые и творчески-деятельностные усилия» [1, с. 69].

В институте детства ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет» мы провели анкетирование студентов третьего курса очной формы обучения в количестве 132 человек и заочной формы обучения в количестве 92 человек, обучающихся на десяти профи-

лях подготовки («Начальное образование», «Дошкольное образование», «Начальное образование и иностранный (английский) язык», «Дошкольное образование и иностранный (английский) язык», «Педагогика и психология начального образования», «Педагогика и психология дошкольного образования», «Логопедия», «Сурдопедагогика», «Дошкольная дефектология», «Олигофренопедагогика»). Цель анкетирования состояла в выяснении того, как студенты понимают, что такое индивидуальное образовательное пространство, что включают в его состав, считают ли важным обращать внимание на его проектирование, занимаются ли этим и задумывались ли до проведения опроса о своем индивидуальном образовательном пространстве. Респонденты отвечали на пять соответствующих вопросов.

Объясняя, что такое индивидуальное образовательное пространство, обучающиеся заочной формы обучения ответили, что, прежде всего, это комфортная среда, где можно раскрыть свои способности, где есть отдельное место для работы и самообразования (57 % респондентов дали такой ответ). Во-вторых, это классная комната в школе, где удобно школьникам (14 %). Кроме того, было предложено множество других ответов, которые составляли от 0,5 до 5 % от общего количества (например, это информационное поле, индивидуальное образование и др.).

Для студентов очной формы обучения индивидуальное образовательное пространство, во-первых, место, где создана для них специальная атмосфера, позволяющая успешно учиться, где им комфортно и удобно (51 % респондентов). Во-вторых, индивидуальное образовательное пространство – среда, где человек раскрывает свои способности, где учитываются его возможности (24 %). В-третьих – это все, что связано с электронным образовательным пространством, цифровыми ресурсами (15 %), также были другие ответы, составившие от 0,1 до 5 % (например, личные границы человека, самообразование и др.).

Сравнение позволяет заметить, что в обеих выборках на первом месте находится комфортность собственного учения. Также общим является указание в ответах на наличие возможностей для раскрытия своих способностей. Однако у студентов заочной формы обучения на втором

месте находится образовательное пространство тех, с кем они работают. Для обучающихся очно это еще не актуально. Им важнее возможности для раскрытия и реализации своих способностей. Кроме того, присутствует акцент на электронной образовательной среде, которая не была названа теми, кто учится заочно.

В состав индивидуального образовательного пространства студенты заочной формы обучения включают материалы по учебным предметам, инвентарь, оборудование, библиотеку (43 %), затем идут удобное помещение, электронные информационные ресурсы, оборудование по интересам (19 %). На третьем месте (9 %) – СМИ, окружение, семья, школа. Также назывались профессиональные умения и навыки, опыт, семинары, ресурсы персонального обучения (5 %). С нашей точки зрения, существенным было то, что состоявшиеся педагоги давали ответы одновременно как в отношении самих себя, так и тех детей, с которыми работают. В этом присутствует интеграция в профессию, говорящая о существовании в этом смысле достаточного для человека баланса между личностным и профессиональным контекстами. Этого не наблюдалось у тех, кто учится очно. Они в состав индивидуального образовательного пространства включили:

- помещение, где удобно и комфортно заниматься, где есть Интернет, где тихо и спокойно (31 % опрошенных);
- образовательную среду с аудиториями вуза, преподавателей, студентов, учебные ресурсы, информацию, необходимую для обучения, образовательные программы, учебные дисциплины, учебные планы (27 %);
- интернет-источники, веб-сайты с личным кабинетом, чаты для общения с преподавателями, образовательные интернет-платформы (14 %);
- предпочтения, индивидуальные особенности, работу над собой, саморазвитие, самоопределение (12 %);
- все, что окружает человека (8 %);
- мастер-классы, тренинги, индивидуальные проекты, занятия с репетитором и др. (4 %).

Кроме того, были названы зоны для индивидуальной работы студентов в вузе (2 %), свобода выражения мыслей и творчества (2 %). При этом ответили, что не знают, или не дали ответа на этот вопрос 6 % респондентов.

Прежде всего отмечаем, что у студентов – будущих педагогов присутствует большее разнообразие в вариантах состава индивидуального образовательного пространства. Они более детально представили перечни того, что следует в него поместить. Еще обратило на себя внимание, что многие студенты, которые в ответе на первый вопрос не написали про комфорт и удобство места, где они учатся, сделали это в ответе на второй вопрос. Таким образом, соответствующая потребность существует у большинства респондентов (более 80 %). Общим для обучающихся очно и заочно является наличие стремления подчеркнуть удобство помещения, где человек получает образование. Только у студентов заочной формы обучения оно почти в четыре раза реже встречается в ответах. Как сходство можно назвать включение в индивидуальное образовательное пространство материальных предметов и информационных источников.

81 % студентов заочной формы обучения сказали, что студенту необходимо самому создавать для себя индивидуальное образовательное пространство, объясняя это необходимостью обеспечить успешность работы, самореализацию, саморазвитие. Остальные 19 % не ответили на этот вопрос или считают, что в этом нет необходимости, так как оно уже существует.

Студенты очной формы обучения также в большинстве положительно ответили на данный вопрос – 82 %, объясняя это потребностью быть в комфортных условиях во время обучения, стремлением достигнуть в учебе наилучших результатов. Отрицательно ответили 7 % опрошенных, не ответили или написали, что не знают, как ответить, – 11 %.

Из вышесказанного сделаем вывод, что обучающиеся вне зависимости от формы получения образования единодушны в осознании необходимости для студента самостоятельно создавать индивидуальное образовательное пространство. Различия существуют в объяснении причин этого. Так, состоявшимся педагогам это требуется для самореализации, саморазвития, в то время как у только начинающих приобщаться к будущей профессиональной деятельности преобладает желание быть в комфорте и хорошо учиться.

Распределение ответов на вопросы о том, занимаются ли студенты созданием для себя ин-

индивидуального образовательного пространства и задумывались ли над этим до проведения опроса, представлено в таблице.

**Распределение ответов студентов
на вопросы анкетирования**

	Студенты очной формы обучения (%)	Студенты заочной формы обучения (%)
<i>Занимаются ли студенты созданием для себя индивидуального образовательного пространства?</i>		
Да	63	67
Нет	33	33
Нет ответа	4	—
<i>Задумывались ли студенты об индивидуальном образовательном пространстве до проведения анкетирования?</i>		
Да	30	35
Нет	66	65
Нет ответа	4	—

На основании данных таблицы сделаем вывод о практически одинаковых ответах обучающихся на вопрос о создании для самих себя индивидуального образовательного пространства. В сравнении с изложенным выше замечаем существование разницы, составляющей в среднем 16,5 % между ответившими утвердительно по поводу необходимости создания для себя индивидуального образовательного пространства и реально этим занимающимися.

Интерес представляют результаты ответа на вопрос о том, задумывались ли студенты до проведения нами опроса об индивидуальном образовательном пространстве. Здесь, как и в предыдущем случае, вне зависимости от формы обучения получены данные, что более 60 % студентов не задумывались о своем индивидуальном образовательном пространстве. Оно складывалось стихийно. На наш взгляд, в этой ситуации речь в большей степени идет о том, что содержание индивидуального образовательного пространства формируется под преобладающим влиянием неформального образования, которое сопровождает повседневную жизнь человека. Оно бывает спонтанно, характеризуется обретением компетенций из опыта

текущей жизнедеятельности под разнообразными воздействиями со стороны окружения личности. Такое индивидуальное образовательное пространство в силу разнородности, многофакторности, противоречивости влияний на студента извне зачастую не позволяет ему целенаправленно, планомерно, с наилучшими результатами продвигаться в освоении профессии.

У более трети респондентов преобладает более высокая по сравнению с уже описанной степень осознания своего индивидуального образовательного пространства. Они предпринимают попытки для его самостоятельного конструирования и упорядочения. Это является более продуктивным с точки зрения обретения молодежью профессиональных знаний и умений. В этом случае имеет смысл говорить об определяющем влиянии на содержание индивидуального образовательного пространства студентов неформального образования (систематическая деятельность обучающихся вне рамок формальной системы), позволяющего им реализовывать собственные образовательные запросы. При этом появляются возможности для его интеграции в систему формального образования – профессиональную подготовку в вузе. Мы считаем, что это существенный, пока еще мало задействованный ресурс повышения качества формального образования, вывода его на более высокий уровень за счет существенной эффективности неформального образования, обеспеченной внутренней мотивацией к обучению, целенаправленностью и осмысленностью самостоятельной учебной деятельности студентов, гибкостью в продвижении к достижению образовательных целей, приданием самими молодыми людьми ценности своей профессиональной подготовке.

Нестатичность индивидуального образовательного пространства обусловлена динамикой развития взаимоотношений между субъектами профессиональной подготовки. Обучающийся сам устанавливает правила взаимодействия, руководствуясь в их выборе, как показывают наши исследования, предпочитаемыми вариантами проявления культуры самовыражения [6; 7].

Выводы

В заключение отметим, что индивидуальное образовательное пространство, имеющее высо-

кую значимость для обучающихся благодаря максимальному соответствию их образовательным запросам, обладает потенциалом положительного влияния на успешность профессиональной подготовки. Замечено, что в представлениях студентов очной и заочной форм обучения об индивидуальном образовательном пространстве преобладают пространственно-предметные условия и ресурсы образовательной организации, где они учатся или работают. Почти нет упоминаний субъектов образования и полностью отсутствуют указания на связи между ними. Из этого следует, что респонденты смогли частично описать только образовательное пространство учреждения, в котором обучаются. Кроме того, у студентов заочной формы обучения практически не представлены в составе индивидуального образовательного пространства

их собственные образовательные предпочтения, интересы в профессиональном плане или что-либо, связанное с дополнительным образованием. У студентов очной формы обучения этот аспект присутствует, хотя и не занимает ведущего места в их представлениях о составе индивидуально-образовательного пространства. Положительным моментом, на наш взгляд, является то, что абсолютное большинство респондентов считает нужным самостоятельно создавать свое индивидуальное образовательное пространство. При некоторой помощи со стороны преподавателей (при необходимости) этот процесс мог бы обрести большую целенаправленность и вносить вклад в обеспечение качества профессиональной подготовки будущих педагогов.

Литература

1. Гришаева Ю. М. Об информационно-экологических аспектах проектирования индивидуального образовательного пространства // Вестник Международной академии наук. – 2014. – № 1. – С. 68–70.
2. Запесоцкий А. С. Образование: философия, культурология, политика: монография. – М.: Наука, 2002. – 454 с.
3. Иванова С. В. Образовательное пространство и образовательная среда: в поисках отличий // Ценности и смыслы. – 2015. – № 6. – С. 23–28.
4. Николаева А. А. Проблема индивидуального образовательного пространства в современной педагогике // Педагогическое образование и наука. – 2009. – № 4. – С. 70–73.
5. Новиков А. М. Педагогика: словарь системы основных понятий. – М.: ИЭТ, 2013. – 268 с.
6. Омельченко Е. А. Моделирование становления культуры самовыражения как одна из перспективных стратегий образования // Концепт: научно-методический электронный журнал. – 2018. – № 8. – С. 53–65.
7. Омельченко Е. А. Становление культуры самовыражения будущих педагогов в учебном процессе вуза // Сибирский педагогический журнал. – 2016. – № 1. – С. 56–61.
8. Погодина И. А. Педагогические условия формирования старшеклассником индивидуального образовательного пространства: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Омск, 2010. – 23 с.
9. Пономарев Р. Е. Образовательное пространство: монография. – М.: МАКС Пресс, 2014. – 100 с.
10. Шинтияпина Ю. С. Сравнительный анализ понятий «образовательная среда» и «образовательное пространство» // Страховские чтения. – 2020. – Вып. 28. – С. 388–394.

References

1. Grishaeva Yu.M. Ob informatsionno-ekologicheskikh aspektakh proektirovaniya individual'nogo obrazovatel'nogo prostranstva [On information and environmental aspects of designing an individual educational space]. *Vestnik Mezhdunarodnoy akademii nauk [Bulletin of the International Academy of Sciences]*, 2014, no. 1, pp. 68-70. (In Russ).
2. Zapesotskiy A.S. *Obrazovanie: filosofiya, kul'turologiya, politika: monografiya [Education: philosophy, cultural studies, politics. Monograph]*. Moscow, Nauka Publ., 2002. 454 p. (In Russ).
3. Ivanova S.V. *Obrazovatel'noe prostranstvo i obrazovatel'naya sreda: v poiskakh otlichiy [Educational space and educational environment: in search of differences]. Tsennosti i smysly [Values and meanings]*, 2015, no. 6, pp. 23-28. (In Russ).
4. Nikolaeva A.A. Problema individual'nogo obrazovatel'nogo prostranstva v sovremennoy pedagogike [The problem of individual educational space in modern pedagogy]. *Pedagogicheskoe obrazovanie i nauka [Pedagogical education and science]*, 2009, no. 4, pp. 70-73. (In Russ).
5. Novikov A.M. *Pedagogika: slovar' sistemy osnovnykh ponyatiy [Pedagogy: a dictionary of the system of basic concepts]*. Moscow, IET Publ., 2013. 268 p. (In Russ).

6. Omelchenko E.A. Modelirovanie stanovleniya kul'tury samovyrazheniya kak odna iz perspektivnykh strategiy obrazovaniya [Modeling the formation of a culture of self-expression as one of the promising strategies for education]. *Kontsept: nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal [Concept. Scientific and methodological electronic journal]*, 2018, no. 8, pp. 53-65. (In Russ).
7. Omelchenko E.A. Stanovlenie kul'tury samovyrazheniya budushchikh pedagogov v uchebnom protsesse vuza [Formation of the culture of self-expression of future teachers in the educational process of the university]. *Sibirskiy pedagogicheskii zhurnal [Siberian Pedagogical Journal]*, 2016, no. 1, pp. 56-61. (In Russ).
8. Pogodina I.A. *Pedagogicheskie usloviya formirovaniya starsheklassnikom individual'nogo obrazovatel'nogo prostranstva: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Pedagogical conditions for the formation of an individual educational space by a high school student. Author's abstract of diss. PhD in pedagogy]*. Omsk, 2010. 23 p. (In Russ).
9. Ponomarev R.E. *Obrazovatel'noe prostranstvo: monografiya [Educational space. Monograph]*. Moscow. MAKS Press, 2014. 100 p. (In Russ).
10. Shintyapina Yu.S. Sravnitel'nyi analiz ponyatii "obrazovatel'naya sreda" i "obrazovatel'noe prostranstvo" [Comparative analysis of the concepts of "educational environment" and "educational space"]. *Strakhovskie chteniya [Strakhovskie readings]*, 2020, iss. 28, pp. 388-394. (In Russ).

УДК 37.016:025

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-234-243

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИН ДОКУМЕНТОВЕДЧЕСКОГО ЦИКЛА В ПРЕПОДАВАНИИ АНАЛИТИКО-СИНТЕТИЧЕСКОЙ ПЕРЕРАБОТКИ ИНФОРМАЦИИ

Меркулова Альмира Шевкетовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии документальных и медиакоммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: a_merkulova@list.ru

Сакова Ольга Яновна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии документальных и медиакоммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sakova11@mail.ru

Гук Александра Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии документальных и медиакоммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: guk.a.g@mail.ru

Сергеева Елена Фаритовна, кандидат исторических наук, доцент кафедры музейного дела, начальник учебно-методического управления, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: faritowna@mail.ru

В статье рассматриваются вопросы преемственности дисциплин документоведческой и аналитической подготовки бакалавров библиотечно-информационной деятельности, характеризуется важность аналитической подготовки обучающихся для библиотек, высказано предположение актуальности данной темы с позиции распространения больших данных. Цель исследования – обоснование необходимости углубленного изучения объектов для качественной реализации процессов аналитико-синтетической переработки информации (АСПИ). В работе применялся комплекс исследовательских методов: структурный анализ для определения значения аналитико-синтетической переработки информации в подготовке библиотечных кадров; семантический анализ для выделения объектов АСПИ; анализ учебно-методического обеспечения для выявления интегративных связей дисциплин аналитической подготовки. Авторами проведен анализ профессионального стандарта специалиста библиотечно-информационной деятельности, выделены термины, характеризующие объекты аналитико-синтетической переработки информации, из учебно-методического обеспечения дисциплин «Книговедение» и «Документоведе-

ние» выделены аспекты рассмотрения документов, в том числе книги, касающиеся их видового многообразия и внутренней структуры. В результате определено значение дисциплин «Книговедение» и «Документоведение» в аналитической подготовке будущих библиотечных специалистов и доказана их прямая зависимость друг от друга. В учебных дисциплинах документоведческого цикла не уделяется внимание изучению электронных документов, что влечет за собой изменения распределения учебной нагрузки в дисциплинах аналитической подготовки.

Сохраняется проблема в терминовании объектов АСПИ, которая сводится к отсутствию однозначности дефиниций понятий, что требует тщательного исследования терминосистемы библиотечно-информационной деятельности, в части типов и видов документов и ресурсов для приведения ее к единообразию и унификации.

Ключевые слова: аналитико-синтетическая переработка информации, объект АСПИ, источник информации, документоведение, книговедение, преемственность дисциплин, подготовка специалистов, библиотечно-информационная деятельность.

USING THE RESULTS OF STUDYING THE DISCIPLINES OF THE DOCUMENTARY CYCLE IN TEACHING THE ANALYTICAL AND SYNTHETIC PROCESSING OF INFORMATION

Merkulova Almira Shevketovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Documentary and Media Communication Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: a_merkulova@list.ru

Sakova Olga Yanovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Documentary and Media Communication Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sakova11@mail.ru

Guk Aleksandra Gennadyevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Documentary and Media Communication Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guk.a.g@mail.ru

Sergeeva Elena Faritovna, PhD in History, Associate Professor of Department of Museology, Head of Educational and Methodological Administration, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: faritowna@mail.ru

The article reveals the issues of continuity disciplines of documentary and analytical training the bachelors in library and information activities. The importance of analytical training the students for libraries is of character. The relevance of this topic from the perspective of big data dissemination is suggested. The purpose of the study is to substantiate the need for in-depth study of objects for the qualitative implementation of the analytical and synthetic processing of information (ASPI). The methodological basis of the study was a set of complementary approaches: systemic, allowing to consider the relationship of academic disciplines of information and analytical orientation in the preparation of bachelors in library and information activities; competence-based, provided a holistic view of analytical activities as the basis for training the library specialists.

The analysis of the professional standard specialist in library and information activities is carried out, the terms characterizing the objects ASPI are identified, aspects of the consideration of documents, including books, concerning their types of diversity and internal structure, are highlighted from the educational and methodological support of the disciplines *Book Studies* and *Documentation Studies*. As a result, the importance of the disciplines *Book Studies* and *Documentation Studies* in analytical training the future library specialists is determined and their direct dependence on each other is proved.

In the academic disciplines of the documentation cycle, attention is not paid to the study of electronic documents, which entails changes in the distribution of the academic load in the disciplines of analytical training.

There remains a problem in the terminology of ASPI objects, which boils down to the lack of unambiguity of definitions concepts, which requires a thorough study of the terminological system in library and information activities, in terms of type's documents and resources to bring it to uniformity and unification.

Keywords: analytical and synthetic processing of information, ASPI object, information source, documentation, book studies, continuity of disciplines, training of specialists, library and information activities.

Введение

Процессы цифровизации, происходящие в библиотечно-информационной деятельности, затрагивают все многообразие технологических процессов библиотечного производства. Основу большинства процессов составляет информационно-аналитическая деятельность. Авторы статьи согласны с мнением О. А. Александровой, А. С. Крымской и В. А. Мутьева, что, «пройдя значительный путь, информационная аналитика заняла свое прочное место на библиотечно-информационном небосклоне России, став важной составляющей библиотечной практики, войдя во все образовательные программы вузов культуры» (см. [1]).

Подготовка кадров в области информационно-аналитической деятельности представляет особую актуальность по причине роста аналитической информации и проблем, связанных с обработкой больших данных. По мнению специалистов IFLA, работа с большими данными становится важным направлением для библиотек, способствуя поддержке научных исследований, сохранению документированного культурного наследия и формированию сервиса для читателей [14].

Значение аналитико-синтетической переработки информации в компетентностной подготовке специалистов библиотечно-информационной деятельности рассмотрено в статье [12], где представлен подробный анализ дисциплины через призму компетентностного и технологического подходов.

Цель статьи – обосновать необходимость углубленного изучения различных видов информационных ресурсов для качественной реализации процессов аналитико-синтетической переработки информации (АСПИ). С этой целью в статье решаются следующие задачи:

- анализ учебных дисциплин, являющихся базой для изучения АСПИ;
- обобщение проблем терминологической системы дисциплин;

- выявление реперных точек взаимосвязи анализируемых дисциплин;

- определение проблемы преемственности учебных дисциплин.

Методология и методы

В качестве методологической базы использовались взаимодополняемые подходы: системный, позволяющий рассмотреть взаимосвязь учебных дисциплин информационно-аналитической направленности в подготовке бакалавров библиотечно-информационной деятельности, и модульно-компетентностный, обеспечивающий целостное представление об аналитической деятельности как базовой основе подготовки библиотечных специалистов.

В ходе исследования применялись следующие методы:

- структурный анализ Профессионального стандарта специалиста библиотечно-информационной деятельности для определения значения аналитико-синтетической переработки информации в подготовке библиотечных кадров;
- семантический анализ государственных стандартов для выделения объектов АСПИ;
- анализ учебно-методического обеспечения для выявления интегративных связей дисциплин аналитической подготовки.

Результаты и обсуждение

Как известно, аналитико-синтетическая переработка информации является важной составляющей библиотечного специалиста, о чем свидетельствует принятый Профессиональный стандарт специалиста в области библиотечно-информационной деятельности [15]. Из 22 трудовых функций 16 трудовых действий, связанных с аналитико-синтетической переработкой информации, осуществляются эксплицитно. В остальных 6 применение аналитико-синтетической переработки информации имеет имплицитный характер (см. табл. 1).

Таблица 1

Содержание трудовой функции «Аналитико-синтетическая обработка документов в библиотеке» (фрагмент)

Трудовая функция	Трудовые действия	Необходимые умения	Необходимые знания
Аналитико-синтетическая обработка документов в библиотеке	– Составление библиографического описания печатных документов. – Составление библиографического описания электронных документов. – Использование национальных авторитетных файлов/нормативных записей в машиночитаемой форме при составлении библиографического описания печатных и электронных документов в библиотеке. – Индексирование печатных и электронных документов в библиотеке. – Аннотирование и реферирование печатных и электронных документов в библиотеке. – Использование методик и цифровых технологий аналитико-синтетической обработки печатных и электронных документов, в том числе метаданных, для составления библиографического описания, индексирования, аннотирования, реферирования. – Использование форматов электронной/машиночитаемой каталогизационной записи на печатные и электронные документы в библиотеке	– Работать с системой национальных авторитетных файлов/нормативных записей в машиночитаемой форме в библиотеке. – Работать с библиотечно-библиографическими классификационными системами, рубрикаторами, информационно-поисковыми тезаурусами. – Применять методы информационного анализа текстов в процессах аналитико-синтетической обработки печатных и электронных документов	– Основы библиотековедения, библиографоведения, документоведения, информатики, теоретические основы аналитико-синтетической обработки документов. – Нормативные правовые акты по библиотечно-информационной деятельности, информационной безопасности и защите интеллектуальной собственности. – Стандарты библиографического описания печатных и электронных документов, индексирования, аннотирования, реферирования, создания метаданных. – Виды и методики библиографического описания печатных и электронных документов, порядок и правила его составления. – Форматы электронной (машиночитаемой) каталогизационной записи на печатные и электронные документы в библиотеке. – Национальный коммуникативный формат представления авторитетных/нормативных записей в машиночитаемой форме. – Методики, технологии и этапы индексирования документов в библиотеке. – Лингвистические средства библиотечно-информационной деятельности

Основу аналитической подготовки библиотечных специалистов составляет овладение профессиональной компетенцией «Готов к аналитико-синтетической переработке информации в процессе создания библиотечно-информационных продуктов и услуг» [13], которая формируется дисциплинами как базовой, так и профильной подготовки бакалавров.

Аналитическая подготовка обучающихся начинается с изучения объектов аналитико-синтетической переработки информации. Согласно ГОСТ Р 7.0.100-2018 [3], «объектами составления библиографического описания являются все виды опубликованных (в том числе депонированных) и неопубликованных ресурсов на любых физических носителях и/или в информационно-телекоммуникационных сетях: книги, нотные, картографические, аудиовизуальные, изобразительные, сериальные издания, нормативные и технические документы, интегрируемые ресурсы, электронные ресурсы, микроформы и другие ресурсы, а также составные части ресурсов, группы однородных и разнородных ресурсов», причем данные объекты являются объектами для всех видов аналитико-синтетической переработки информации.

Соответственно, прежде чем приобрести знания и умения аналитико-синтетической переработки, студентам необходимо уметь различать объекты АСПИ, знать их видовое разнообразие.

Для определения видового разнообразия объектов АСПИ был проведен анализ национальных государственных стандартов системы информационной, библиотечной и издательской деятельности. Для анализа терминологии использовались ГОСТ Р 7.0.83-2012 [7], ГОСТ Р 7.0.95-2015 [8], ГОСТ Р 7.0.100-2018 [3], ГОСТ Р 7.0.60-2020 [6], ГОСТ Р 7.0.107-2022 [4], ГОСТ Р 7.0.108-2022 [5]. За основу выделения объектов АСПИ был взят ГОСТ Р 7.0.100-2018, в котором, как было сказано выше, представлен перечень объектов. Также этот ГОСТ дает выборочный ряд дефиниций объектов переработки. Фрагмент анализа представлен в Таблице 2.

В ходе анализа выяснили, что большинство объектов АСПИ имеют однозначное определение и их трактовка неизменна во всех исследуемых ГОСТ. Например, термины «электронный документ», «электронное издание» (см. табл. 2).

Стоит отметить отсутствие единообразия в дефинициях одних и тех же понятий в разных стандартах. Например, «электронный ресурс»,

«публикация» (см. табл. 2). Во всех исследуемых стандартах дефиниции отличны друг от друга.

Особое внимание хочется уделить понятию «ресурс». Данный термин впервые введен в ГОСТ Р 7.0.100-2018, где он понимается как «искусственно созданный или природный объект, являющийся источником информации в любой форме, в любой знаковой системе, на любом физическом носителе» [3, с. 4], однако данная трактовка вызывает ряд вопросов. Во-первых, понятие «ресурс» многозначно, под ним понимаются разные виды ресурсов, поэтому встает вопрос, о каких ресурсах идет речь, ведь специалисты-аналитики занимаются переработкой информационных ресурсов, а не материальных, финансовых и т. п. Во-вторых, мы понимаем, что авторы стандартов пытаются уйти от термина «документ», считая, что документ входит в состав информационных ресурсов. В самом ГОСТ предлагается использовать только понятие «ресурс», хотя по тексту стандарта мы видим, что речь идет о разных видах документов (неопубликованные документы, патентные документы) и изданий (нотные издания, изоиздания) [3]. Налицо подмена понятий.

Таким образом, проведенный анализ терминов, характеризующих объекты АСПИ, позволяет утверждать, что используемые термины требуют уточнения дефиниций, использования системы ссылок между терминологическими ГОСТами и однозначности их толкования.

Как отмечалось выше, аналитическая подготовка обучающихся начинается с изучения объектов АСПИ. Рассмотрим дисциплины, которые, на наш взгляд, имеют первостепенное значение в данной подготовке.

В рамках 1-го курса студенты осваивают две профессиональные дисциплины, «Книговедение» и «Документоведение», изучающие многообразие книг и документов.

В курсе «Книговедение» студенты знакомятся с историей возникновения книги, изучают аппарат и структуру книги. В дисциплине выделена одна тема, раскрывающая сущность книги и ее элементов, в которой подробно рассматриваются вопросы материальной формы книги – книжного блока («кодекс») как исторически сложившейся формы книги, характеризуется типология книги, раскрываются элементы книги, их классификация (внешние элементы, внутренние элементы, титульные элементы книги).

Таблица 2

Терминологический анализ объектов аналитико-синтетической переработки информации

Определение объекта в национальных стандартах						
Наименование объекта АСПИ	ГОСТ Р 7.0.83-2012	ГОСТ Р 7.0.100-2018	ГОСТ Р 7.0.60-2020	ГОСТ Р 7.0.108-2022	ГОСТ Р 7.0.95-2015	ГОСТ Р 7.0.107-2022
Электронное издание	Электронный документ (группа электронных документов), прошедший редакционно-издательскую обработку, предназначенный для распространения в неизменном виде, имеющий выходные сведения		Электронный документ (группа электронных документов), прошедший редакционно-издательскую обработку, предназначенный для распространения в неизменном виде, имеющий выходные сведения			
Электронный документ	Документ в цифровой форме для использования которого необходимы средства вычислительной техники или иные специализированные устройства для воспроизведения текста, звука, изображения			Документ в цифровой форме, для создания и использования которого необходимы средства вычислительной техники или иные специализированные устройства воспроизведения текста, звука, изображения	Документ в цифровой форме, для использования которого необходимы средства вычислительной техники или иные специализированные устройства для воспроизведения текста, звука, изображения	Документ в цифровой форме, для использования которого необходимы средства вычислительной техники или иные специализированные устройства для воспроизведения текста, звука, изображения
Электронный ресурс		Ресурс в цифровой форме, для использования которого необходимы средства вычислительной техники, представляющие собой электронные данные (информацию в виде чисел, букв, символов или их комбинаций), электронные программы (команды или операции для решения конкретных задач, включая обработку данных) или сочетание этих видов в одном ресурсе		Совокупность электронных данных и/или электронных документов и поддерживающие их программно-технологические средства	Электронные данные (информация в виде чисел, букв, символов, изображений, звуков или их комбинаций) и поддерживающие их программно-технологические средства	Совокупность данных или документов в цифровой форме и поддерживающие их программно-технологические средства

Погружение студентов в теоретические основы выбранной ими специальности начинается с первого семестра с изучения самого простого, но очень важного для всех дисциплин профессионального цикла – внешних и внутренних атрибутов книги и других печатных изданий, видовой классификации документов, характерных особенностей текстологии, других документоведческих вопросов.

Таким образом, можно утверждать, что именно курс «Документоведение» является базовым по изучению видового разнообразия объектов АСПИ.

Согласно ГОСТ [3, с. 10], главным источником информации является элемент ресурса, содержащий идентифицирующие его сведения (титульный лист, титульный экран, этикетка, наклейка и т. п.). Кроме того, для осуществления аналитико-синтетической переработки информации основными будут источники, являющиеся частью ресурса, однако наряду с ними применяются и источники, сопровождающие ресурс, и источники вне ресурса.

Поэтому для АСПИ важным является не только умение различать виды ресурсов, но и знать их структурные особенности. Так, при изучении курса «Книговедение» студенты детально изучают структуру книги: обложку (суперобложку), титульный лист, контртитул, авантитул, оборот титульного листа, концевую титульную страницу, внутреннюю структуру книги (введение, основную часть, заключение, справочный аппарат). Особо хочется отметить важность изучения титульных листов, которые являются важным источником информации для реализации аналитических процессов переработки информации. В то же время все перечисленные элементы имеют принципиальное значение при формировании библиографической записи, создании аннотации, реферата, составлении разных видов обзоров, формировании предметных рубрик, ключевых слов и классификационных индексов.

Поэтому можно утверждать, что курс «Книговедение» в части изучения элементов книги имеет основополагающее значение в приобретении обучающимися первых знаний и умений анализа объектов и источников информации для аналитико-синтетической переработки информации.

Тем не менее в курсе «Документоведение» рассматриваются лишь видовые особенности документов и текст как основная структурная единица документа, не уделяется внимание структуре документа в целом.

Конечно, данные дисциплины отражают общее представление о документе и книге, но хочется отметить, что при переработке информации важно знать и уметь различать не только традиционные виды документов, но и электронные как наиболее перспективную форму представления информационных ресурсов. Однако анализ учебников по «Документоведению» [2; 10] и рабочих программ дисциплин [9; 11] показывает, что данной проблеме уделяется лишь поверхностное внимание, что приводит к незнанию студентами специфических особенностей электронных ресурсов как источников информации для АСПИ. Так, например, в аналитико-синтетической переработке информационного ресурса на электронном носителе студент должен знать, что такое контейнер, вкладыш, футляр, титульный экран, этикетка и т. п. Отсутствие таких знаний и умений ведет к дополнительному изучению в базовом курсе АСПИ этих и других специальных элементов, что соответственно отнимает учебное время на изучение самих процессов и методических особенностей переработки информации.

Выводы

Использование результатов преподавания документоведческих дисциплин в аналитической подготовке имеет основополагающее значение. Именно учебные дисциплины «Книговедение» и «Документоведение», на наш взгляд, являются теоретической основой для дисциплин аналитической подготовки: «Аналитико-синтетическая переработка информации», «Аналитика текста», «Информационная аналитика», «Информационно-аналитические продукты и услуги». Приобретаемые обучающимися знания и умения выделять составные и структурные особенности документов, определять элементы аппарата книги, различать отдельные виды документов, анализировать текстологические особенности документа являются определяющими для изучения объектов и источников информации в аналитико-синтетической переработке любой содержащейся в до-

кументах или ресурсах информации. Однако, как показал анализ учебно-методических документов по анализированным дисциплинам, в них не уделяется внимание изучению новых форм документов, в частности электронных, что ведет к необходимости в дисциплинах аналитической подготовки выделять дополнительное учебное время на их изучение.

В то же время существует проблема в терминовании как объектов АСПИ, так и в целом библиотечно-информационной деятельности, которая сводится к отсутствию однозначности дефиниций понятий, что является странным для государственных стандартов, направленных на стандартизацию и унификацию терминологии.

И это происходит не в разных системах стандартизации, а в одной системе, которая должна оперировать единой терминологией и ее дефинированием. С точки зрения аналитико-синтетической переработки информации особое значение приобретают термины, связанные с электронными (цифровыми) носителями информации, а их дефиниции подчас кардинально разнятся.

По-нашему мнению, требуется тщательное исследование терминосистемы библиотечно-информационной деятельности в части типов и видов документов и ресурсов для приведения ее к единообразию и унификации, хотя бы внутри системы информационного, библиотечного и издательского дела.

Литература

1. Александрова О. А., Крымская А. С. Вклад Г. Ф. Гордукаловой в подготовку кадров по информационной аналитике // Библиография. – 2017. – № 3. – С. 71–76.
2. Гордукалова Г. Ф., Захарчук Т. В., Плешкевич Е. А. Документоведение. Ч. 1. Общее документоведение: учебник / науч. ред. Г. В. Михеева. – СПб.: Профессия, 2013. – 319 с.
3. ГОСТ Р 7.0.100-2018. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления: нац. стандарт Российской Федерации [Электронный ресурс] // Кодекс: электрон. фонд правовых и нормативно-технических документов. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200161674> (дата обращения: 12.01.2023).
4. ГОСТ Р 7.0.107-2022. Библиотечно-информационная деятельность. Термины и определения: нац. стандарт Российской Федерации [Электронный ресурс] // Кодекс: электрон. фонд правовых и нормативно-технических документов. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200184505> (дата обращения: 12.01.2023).
5. ГОСТ Р 7.0.108-2022. Библиографические ссылки на электронные документы, размещенные в информационно-телекоммуникационных сетях. Общие требования к составлению и оформлению: нац. стандарт Российской Федерации [Электронный ресурс] // Кодекс: электрон. фонд правовых и нормативно-технических документов. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200184301> (дата обращения: 12.01.2023).
6. ГОСТ Р 7.0.60-2020. Издания. Основные виды. Термины и определения: нац. стандарт Российской Федерации [Электронный ресурс] // Кодекс: электрон. фонд правовых и нормативно-технических документов. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200175699> (дата обращения: 12.01.2023).
7. ГОСТ Р 7.0.83-2012. Электронные издания. Основные виды и выходные сведения: нац. стандарт Российской Федерации [Электронный ресурс] // Кодекс: электрон. фонд правовых и нормативно-технических документов. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200104766> (дата обращения: 12.01.2023).
8. ГОСТ Р 7.0.95-2015. Электронные документы. Основные виды, выходные сведения, технологические характеристики: нац. стандарт Российской Федерации [Электронный ресурс] // Кодекс: электрон. фонд правовых и нормативно-технических документов. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200128317> (дата обращения: 12.01.2023).
9. Документоведение: рабочая программа дисциплины для обучающихся по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», квалификация (степень) выпускника – «бакалавр» / сост. Е. В. Косолапова. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2022. – 16 с.
10. Документоведение. Ч. 2. Книговедение и история книги: учебник / под ред. Д. А. Эльяшевича. – СПб.: Профессия, 2014. – 464 с.
11. Книговедение: рабочая программа дисциплины, для обучающихся по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», квалификация (степень) выпускника «бакалавр» / сост. Е. Ф. Сергеева. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2022. – 17 с.

12. Меркулова А. Ш., Сакова О. Я. Учебная дисциплина «Аналитико-синтетическая переработка информации» в степени компетентностного признания [Электронный ресурс] // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 27. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uchebnaya-distiplina-analitiko-sinteticheskaya-pererabotka-informatsii-v-kontekste-kompetentnostnogo-podhoda> (дата обращения: 12.01.2023).
13. Основная профессиональная образовательная программа направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность», профиль «Менеджмент информационно-аналитической деятельности», уровень подготовки «бакалавр» / ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры». – Кемерово, 2022. – 46 с.
14. Почему большие данные важны: перспективы библиотек [Электронный ресурс] / Международная Федерация библиотечных ассоциаций и учреждений // ЛибИнформ: информационный портал. – URL: <http://libinform.ru/read/foreign-experience/Pochemu-bolshie-dannye-vazhny-perspektivy-bibliotek>. – Дата публикации: 15.11.2022.
15. Профессиональный стандарт «Специалист библиотечно-информационной деятельности»: рег. номер 1577: утвержден приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 14 сентября 2022 года № 527н [Электронный ресурс] / ФГБУК «Российская государственная детская библиотека» и др. // Гарант.ру: информационно-правовой портал. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405358229> (дата обращения: 12.01.2023).

References

1. Aleksandrova O.A., Krymska A.S. Vklad G.F. Gordukalovoy v podgotovku kadrov po informatsionnoy analitike [G.F. Gordukalova's Contribution to Information Analytics Training]. *Bibliografiya [Bibliography]*, 2017, no. 3, pp. 71-76. (In Russ.).
2. Gordukalova G.F., Zakharchuk T.V., Pleshkevich E.A. *Dokumentovedenie. Ch. 1. Obshchee dokumentovedenie: uchebnik [Document Science. Part. 1. General Document Science. Textbook]*. St. Petersburg, Professiya Publ., 2013. 319 p. (In Russ.).
3. GOST R 7.0.100-2018. Bibliograficheskaya zapis'. Bibliograficheskoe opisanie. Obshchie trebovaniya i pravila sostavleniya [GOST R 7.0.100-2018 Bibliographic record. Bibliographic description. General requirements and rules]. *Kodeks: elektron. fond pravovykh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov [Codex. Electronic collection of legal, regulatory and technical documents]*. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/1200161674> (accessed 12.01.2023).
4. GOST R 7.0.107-2022. Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'. Terminy i opredeleniya [GOST R 7.0.100-2018 Library and Information Activity. Terms and definitions]. *Kodeks: elektron. fond pravovykh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov [Codex. Electronic collection of legal, regulatory and technical documents]*. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/1200184505> (accessed 12.01.2023).
5. GOST R 7.0.108-2022. Bibliograficheskie ssylki na elektronnye dokumenty, razmeshchennye v informatsionno-telekommunikatsionnykh setyakh. Obshchie trebovaniya k sostavleniyu i oformleniyu [GOST P 7.0.108-2022. Bibliographic references on electronic documents in information and telecommunication networks. General requirements for rules of making and presentation]. *Kodeks: elektron. fond pravovykh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov [Codex. Electronic collection of legal, regulatory and technical documents]*. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/1200184301> (accessed 12.01.2023).
6. GOST R 7.0.60-2020. Izdaniya. Osnovnye vidy. Terminy i opredeleniya [Publications. Basic types. Terms and definitions]. *Kodeks: elektron. fond pravovykh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov [Codex. Electronic collection of legal, regulatory and technical documents]*. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/1200175699> (accessed 12.01.2023).
7. GOST R 7.0.83-2012. Elektronnye izdaniya. Osnovnye vidy i vykhodnye svedeniya [Electronic editions. Basic types and imprint]. *Kodeks: elektron. fond pravovykh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov [Codex. Electronic collection of legal, regulatory and technical documents]*. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/1200104766> (accessed 12.01.2023).
8. GOST R 7.0.95-2015. Elektronnye dokumenty. Osnovnye vidy, vykhodnye svedeniya, tekhnologicheskie kharakteristiki [Library collection. Terms and definitions. *Kodeks: elektron. fond pravovykh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov [Codex. Electronic collection of legal, regulatory and technical documents]*. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/1200128317> (accessed 12.01.2023).
9. *Dokumentovedenie: rabochaya programma distsipliny dlya obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 51.03.06 "Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'", kvalifikatsiya (stepen') vypusknika – "bakalavr"*

- [Document Science: working program of the discipline, for students in the field of training 51.03.06 "Library and information activities", qualification (degree) of the graduate "Bachelor"]. Kemerovo, 2022. 16 p. (In Russ., unpublished).
10. *Dokumentovedenie. Ch. 2. Knigovedenie i istoriya knigi: uchebnik [Document Science. Part 2. Book Science and History of the Book: textbook]*. St. Petersburg, Professiya Publ., 2014. 464 p. (In Russ.).
 11. *Knigovedenie: rabochaya programma distsipliny, dlya obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 51.03.06 "Bibliotechno-informatsionnaya deyatel'nost'", kvalifikatsiya (stepen') vypusknika "bakalavr" [Book Science: working program of the discipline, for students in the field of training 51.03.06 "Library and information activities", qualification (degree) of the graduate "Bachelor"]*. Kemerovo, 2022. 17 p. (In Russ., unpublished).
 12. Merkulova A.Sh., Sakova O.Ya. Uchebnaya distsiplina "Analitiko-sinteticheskaya pererabotka informatsii" v stepeni kompetentnostnogo priznaniya [The Course "Processing the Analytic and Synthetic Information" in the Context of Competence Approach]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 27. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/uchebnaya-distciplina-analitiko-sinteticheskaya-pererabotka-informatsii-v-kontekste-kompetentnostnogo-podhoda> (accessed 12.01.2023).
 13. *Osnovnaya professional'naya obrazovatel'naya programma napravleniya podgotovki "Bibliotechno-informatsionnaya deyatel'nost'", profil' "Menedzhment informatsionno-analiticheskoy deyatel'nosti", uroven' podgotovki "bakalavr" [The main professional educational program of training "Library and Information Activity", profile "Management of information and analytical activity", training level "bachelor"]*. Kemerovo, 2022. 46 p. (In Russ., unpublished).
 14. Pochemu bol'shie dannye vazhny: perspektivy bibliotek [Why Big Data Matters: Libraries' Perspectives]. *LibInform: informatsionnyy portal [LibInform. Information portal]*. (In Russ.). Available at: <http://libinform.ru/read/foreign-experience/Pochemu-bolshie-dannye-vazhny-perspektivy-bibliotek> (accessed 22.01.2023).
 15. Professional'nyy standart spetsialista bibliotechno-informatsionnoy deyatel'nosti: reg. nomer 1577: utverzhen prikazom Ministerstva truda i sotsial'noy zashchity Rossiyskoy Federatsii ot 14 sentyabrya 2022 goda № 527n [Professional standard "Specialist in library and information activities": reg. number 1577: approved by order of the Ministry of Labor and Social Protection of the Russian Federation on September 14, 2022 № 527n]. *Garant.ru: informatsionno-pravovoy portal [Garant.ru. Legal information portal]*. (In Russ.). Available at: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405358229> (accessed 10.01.2023).

УДК 75.04

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-243-257

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРОВ В ЖИВОПИСИ КЕМЕРОВА 1980–1990-Х ГОДОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ)

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

Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Корнева Виктория Алексеевна, студент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: cornevika@yandex.ru

В статье рассматривается опыт жанровой трансформации в региональном искусстве 1980–1990-х годов. На материале творчества кемеровских художников авторы дают характеристику жанровому анализу. С опорой на труды ведущих отечественных исследователей авторы описывают систем-

но-исторический метод анализа живописи. Исследуется позднесоветское художественное наследие с точки зрения жанрово-образных характеристик. Авторы используют теорию жанровой хронологии Н. Яковлевой. В ходе исследования были изучены основные факторы развития жанровых воплощений. Среда бытования как родовой образ становится основным фактором трансформации жанра в позднесоветском искусстве. В статье представлен анализ живописных приемов в контексте развития художественного образа как универсального качества произведения искусства. Дана характеристика художественных решений мастеров рубежа XX–XXI столетий. Представлена модель жанрового анализа позднесоветской региональной культурной среды на примере художественного творчества.

На примере живописных произведений из коллекции КемГИК охарактеризованы магистральные тенденции позднесоветского и постсоветского периода. Дана характеристика особенностей развития таких моноструктурных жанров, как пейзаж и натюрморт. Сформулировано актуальное авторское послание в картинах исторического и мифологического жанров. Отмечено внимание кемеровских художников к изображению многообразия социума в амплитуде его этических и эстетических проявлений.

В анализе развития жанра пейзажа выявлено обращение художников к проблеме экологии региона. Индустриальный характер города и социальные потрясения 1990-х годов наделили пейзаж Кемерова остросоциальной проблематикой. При этом авторы отмечают, что традиция деревенского пейзажа продолжает развиваться в кемеровском искусстве в 1990-е годы. При анализе абстрактной живописи выявлено желание художника преодолеть сбой мировоззренческих систем и воссоздать образ мироздания заново. Обращение к языку абстракции обусловлено внерациональным и немиметическим характером предмета изображения.

Ключевые слова: жанр, портрет, пейзаж, натюрморт, исторический жанр, мифологический жанр, региональное искусство, абстрактная живопись, искусство Кузбасса, позднесоветская живопись.

GENRE TRANSFORMATIONS IN KEMEROVO ART OF THE 1990S (BASED ON PAINTINGS FROM THE COLLECTION OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE)

Shunkov Aleksandr Viktorovich, Dr of Philological Sciences, Associate Professor, Rector of Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alexander_shunkov@mail.ru

Popova Natalya Sergeevna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: publikova2007@yandex.ru

Korneva Viktoriya Alekseevna, Student of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: cornevika@yandex.ru

The article deals with the experience of genre transformation in regional art of the 1980s-1990s. The authors characterize the genre analysis based on the material of the art of Kemerovo artists. Drawing on the works of leading domestic researchers, a systemic-historical method of analyzing painting is described. The late Soviet artistic heritage is studied from the point of view of genre and figurative characteristics. The authors use N. Yakovleva's theory of genre chronotypology. The study examined the main factors of the development of genre embodiment. The environment of existence as the ancestral way becomes the main factor in the transformation of the genre in late Soviet art. The article presents the analysis of the painting techniques in the context of the development of an artistic image as a universal quality of a work of art. There was also given the characteristics of the artistic solutions of the artists of the turn of the 20th–21st centuries. The model of genre analysis of the late Soviet regional cultural environment is presented as an example of artistic creativity.

The main trends of the late Soviet and post-Soviet period are characterized by the example of paintings from the collection of Kemerovo State Institute of Culture. There are also given the characteristic features

of the development of such monostructural genres as landscape and still-life. The actual author's message is formulated in the paintings of historical and mythological genres. There is also noted the attention of Kemerovo artists to the expression of the diversity of society in the amplitude of its ethical and aesthetic manifestations.

In the analysis of the development of the landscape genre it is revealed the appeal of artists to the problem of the ecology of the region. The industrial nature of the city and social upheavals of the 1990s endowed the landscape of Kemerovo with current social issues. At the same time, the authors note that the tradition of rural landscape continued to develop in Kemerovo art in the 1990s. The analysis of abstract painting revealed the artist's desire to overcome the failure of ideological systems and recreate the image of the universe again. The appeal to the language of abstraction is due to the non-rational and non-mimetic nature of the subject of the image.

Keywords: genre, portrait, landscape, still life, historical genre, mythological genre, regional art, abstract painting, kuzbass art, late Soviet painting.

В региональном искусстве России конца XX века отмечаются изменения в трактовке жанров. Жанровые трансформации часто становятся отражением социокультурных изменений в сообществе. Региональное искусство «переломного» периода 1980–1990-х годов в этом ключе рассмотрения предлагает достаточно интересные варианты авторских интерпретаций жанра. Вариативность жанровой типологии обусловлена обращением художников к новым темам и сюжетам в своем творчестве. Художественные решения периода перестройки актуализируют потребность в образно-стилистической рефлексии жанровой концепции. Острые социальные перемены катализировали процесс переосмысления отечественных художественных традиций.

По отношению к столичному региональному искусству присущи отставание от актуальных процессов и сравнительно невысокая интенсивность новаторских проявлений. Хотя события 1991 года оказали сильное воздействие на всех жителей страны одновременно, в художественной культуре верность позднесоветским идеалам в провинции сохранялась дольше, чем в столичном искусстве. В то же самое время в региональном искусстве проходили процессы, выявляющие региональную специфику. В 1990-е годы для сибирского искусства в целом характерно обращение к тем периодам истории региона, о которых не принято было говорить на официальных выставках советского времени. Так, например, в Омске художники начали показывать картины на темы истории пребывания армии А. В. Колчака в Сибири. Обширную проблематику регионального своеобразия искусства затронули предста-

вители сибирской неоархаики. Они обратились к широкому пласту художественности сибирских артефактов эпохи неолита и бронзового века.

В 1990-е годы художники обращались к языку абстракции. В постсоветский период абстракционизм представлялся как комплекс средств выразительности, имеющий под собой исторически закреплённые визуальные формы. Доля абстрагирования увеличилась в популярном среди сибирских художников живописном реализме. Таким образом, в искусстве Сибири к концу 1980 – началу 1990-х годов наблюдались общероссийские тенденции современного изобразительного искусства и художественные тенденции, направленные на выявление региональной специфики сибирского искусства. Эти тенденции приобретают свои особенности в кемеровском искусстве. Живописные произведения из художественной коллекции Кемеровского государственного института культуры в полной мере отражают эти процессы [8].

Целью публикации является исследование особенностей развития жанров в кемеровском искусстве 1980–1990-х годов на материале живописных произведений из коллекции Кемеровского государственного института культуры. В число задач входит: дать характеристику историческим предпосылкам искусства постсоветского периода, а также классифицировать работы художников согласно принципам жанровой хронотипологии Н. А. Яковлевой.

В основе научного исследования лежит системно-исторический метод жанрового анализа живописи, разработанный Н. А. Яковлевой. В работе «Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный по-

тенциал» исследователь трактует понятие «художественный образ» как «динамическую целостность» [10]. Первоэлементы художественного образа формируют так называемые родовые образы, которые становятся основой для жанровых трансформаций. Конкретная работа может интерпретироваться с точки зрения первообраза как моноструктурное или полиструктурное произведение. Динамичное развитие смыслопорождающей концепции художественного образа дает начало жанровому анализу применительно к произведениям 1980–1990-х годов в региональном искусстве Кузбасса.

Использование метода, предложенного Н. А. Яковлевой, обусловлено спецификой жанровых превращений позднесоветского периода как социально-активного времени. Жанровые реалистические тенденции в искусстве позднего СССР развиваются в русле постмодернизма и обладают полиструктурными характеристиками. Социально-бытовой контекст выступает прообразом для создания новых жанровых ассоциаций. Благодаря исследованию Н. А. Яковлевой становится реальным структурирование творческих проявлений художественной культуры позднесоветского периода как динамической системы. Определение жанра по типу художественного образа значительно расширяет возможности изучения жанровых воплощений в общей теории искусства.

Литература, посвященная развитию жанров в изобразительном искусстве России 1980–1990-х годов, достаточно разнообразна. В коллективной монографии «Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества» аналитику процессов трансформации жанров представила А. К. Флорковская в параграфе «Официальная и неофициальная версии московской живописи позднесоветского времени. 1970–1980-е годы» [6]. Внутренним интенциям позднесоветского искусства посвятил свой параграф «Позднесоветское искусство России. 1960–1991» в этой же монографии А. К. Якимович [9]. Христианские мотивы в советском искусстве проанализировала А. И. Шаманькова в монографии «От храма в пейзаже – к “Распятию”». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века» [7]. Региональные тенденции позднесоветского искусства проанализировала

омская исследовательница Т. В. Бабикина в автореферате диссертации «Омск – региональный центр художественной жизни Сибири во второй половине XX века» [1].

Изучение материалов художественной коллекции стоит начать с более простых моноструктурных произведений. Специфика жанровой традиции связана с характерной художественной типологией картин. Прообразы, лежащие в основе произведения, не синхронизированы с динамичными проявлениями внешней среды. Жанры натюрморта и портрета стоят особняком в региональном искусстве Кузбасса 1980–1990-х годов. Данные произведения, находящиеся в художественной коллекции КемГИК, не подчинены идеологическим целям советского периода и оставляют за собой свойственные их жанровой специфике функции.

Так, картина В. А. Дорофеева «Ветка яблони» (1990-е, холст, масло, 50х60) является одним из немногих по-хорошему классических натюрмортов в коллекции. Нежный дуэт из полевых васильков и веточек яблони. Обобщенно выписанные лепестки создают ощущение некоторой недосказанности. Несколько этюдное полотно выполняет жанровые функции натюрморта и поддерживает свой бытийный статус. Смещенный композиционный центр восполняет избыток свободного пространства. Кустистая яблоня является непосредственно смысловой доминантой в картине. Жанровая специфика полотна определена на основе предмета изображения, что доказывает устойчивость натюрморта в постсоветском искусстве.

Художественная коллекция КемГИК содержит целое собрание картин в жанре портрета. Так же, как и натюрморт, жанр портрета представлен в большинстве своем моноструктурными произведениями. Концепция портрета предполагает персонификацию, повторение живого облика в пластических формах. Таким образом, форма выступает как основной смыслопорождающий фактор. Так, картина А. М. Осипова «Портрет В. И. Бедина» (1987, холст, масло, 101х77) является собой полнокровный образ. Художник увековечил фигуру известного кузбасского деятеля культуры. В сущности, полотно представляет собой парадный портрет. Владимир Иванович Бе-

дин изображен в привычной для себя атмосфере, в своем рабочем кабинете. Художник уделил внимание фотографичной передаче живого и открытого лица портретируемого, «крупными мазками» обобщив задний план. Идейно-художественная интерпретация картины определяется содержанием образом личности. Произведение А. М. Осипова призвано обессмертить фигуру портретируемого и имеет полноценную художественную самооценку.

Портрет может быть и бинарным жанром в своем проявлении в зависимости от первоэлементов художественного образа. Например, творчество Р. А. Галкова представлено рядом портретов, в которых прослеживается наличие вторичного элемента. Однако доминирующим родовым образом остается центральный предмет изображения – человеческая фигура. В работах «Колосок» (1980-е, холст, масло, 67х69), «Гербарий» (1980-е, холст, масло, 111х101), «Женщина с яблоком» (1980-е, холст, масло, 67х80) «попутными» образами являются природные воплощения. Колос пшеницы, засушенные листья и яблоко соответственно. Все картины выполнены в характерной художнику «акварельной» манере письма. Несмотря на жанровую специфику портрета, в работах отсутствует явная персонификация. Все внимание портретируемых обращено непосредственно на вторичные элементы, они являются полноценными составляющими художественного образа. Картина «Устала» (1980-е, холст, масло, 90х70), наоборот, представляет собой моноструктурное произведение. Несмотря на достаточно обобщенный человеческий образ и стремление отойти от фотографичности, которая отличает предыдущие работы, художник акцентирует внимание на внутреннем состоянии женщины. Изображение диалектики души портретируемой является своего рода новшеством в работе с жанром портрета.

Кемеровский художник И. И. Филичев в портретах сосредоточен на изображении индивидуальных черт портретируемых. Художник по-своему интерпретирует советскую традицию изображения деятелей искусства в характерной для них сфере. Названия картин «Портрет Галины Кузнецовой» (1979, холст, масло, 110х95), «Портрет писателя Александра Волошина» (1988,

холст, масло, 105х85), «Портрет Антонины Хлебниковой» (1988, холст, масло, 105х115) говорят сами за себя. И. И. Филичев как мастер-колорист изображает известных людей искусства в типичной для себя экспрессивной манере письма. Экспрессия цвета и специфическая творческая манера создают в картинах И. И. Филичева незаурядный образ как переосмысление советской традиции репрезентативного портрета. Особенности колористического решения и специфика сферы деятельности портретируемых созвучны в полотнах художника. В отличие от картины А. М. Осипова «Портрет В. И. Бедина» в работах И. И. Филичева чувствуется новое прочтение тенденций академизма. Несмотря на явное стремление автора изобразить индивидуальность портретируемого, произведения обладают нетипичной идеализацией. Создание эстетического идеала и вместе с тем прославление памятных для истории региона личностей лежат в основе интерпретации портретного жанра И. И. Филичевым.

Таким образом, мотив прославления конкретной личности остается вне пространства и времени. Это вечная тема уходит корнями в жанр репрезентативного портрета. Центральным предметом изображения остается конкретная персона. Родовой прообраз человека указывает на жанровую моноструктурность. Бытийный статус портретного жанра состоит в максимально точном изображении личности с целью обессмертить ее образ в культуре.

Особенно интересна с точки зрения жанровых трансформаций эволюция пейзажного жанра в позднесоветском искусстве. Собрание пейзажей из художественной коллекции КемГИК можно разделить на три обобщенно-предметные группы: природный пейзаж, городской пейзаж как среда бытования, экологический пейзаж. В основе классификации лежит предмет изображения и первоэлемент художественного образа. Картины первой группы представляют собой моноструктурные произведения, изображающие природу нерукотворную, животный и растительный мир. Пейзаж как природная видопись в позднесоветский период становится особенно поэтичным. Так, картина Г. Н. Писаревской «Сентябрьский закат» (1984, холст, масло, 75х100) выполнена в удивительно нежной, женской манере. Пейзаж тяготеет

к реалистической живописи середины XX века. Однако творческий почерк остается несколько обобщенным, видна работа с пятнами. Большое внимание уделено светотеневой моделировке. На картине изображен вид на перелесок с небольшой возвышенности. Верхушки деревьев краснеют от закатного неба. Образ осеннего леса представлен как символ забвения природы. Г. Н. Писаревская старается запомнить, запечатлеть еще по-летнему яркое солнце.

Полотно было написано в 1984 году, самый разгар Афганской войны. Кажется, что художница будто хотела сбежать от растущего социального напряжения и найти покой среди нерукотворной природы. Живописное маслянистое солнце является смысловым центром композиции, выступает как символ стабильности мира. «Мечи уйдут, а вот звезды останутся» – говорят это осеннее разное село, пологий холм, сентябрьский закат.

Поэтический образ осени продолжает П. А. Чернов. В своей картине «Поздняя осень» (1981, картон, масло, 31x42) художник обращается к частному образу-репрезентанту. В отличие от обобщенной работы Г. Н. Писаревской мастер тщательно выстраивает коммуникацию с первоэлементами художественного образа. На картине изображен осенний кустарник, выполненный в темно-бордовых, охристых оттенках. На земле местами уже лежит первый снег. Картина выполнена скрупулезно, плотно. Отчетливо видна фактура полотна. Доминантным элементом композиции является кустарник, который воплощает в себе природные и антропоморфные черты. П. А. Чернов в лучших традициях русской поэзии Серебряного века одушевляет природные образы, ведет диалог с ними.

В работе А. М. Ананьина «На берегу деревьев» (холст, масло, 50x70) также можно проследить неявную тему осени. Художник изобразил берег горной реки, окруженной холмами хвойного леса. В своем полотне А. М. Ананьин обращается к еще более высокому уровню обобщения, чем Г. Н. Писаревская. Тщательно проработаны только несколько елочек, находящихся на берегу у самой воды. Сильно смещенный смысловой центр полотна придает работе минорное настроение. Сиротливые деревья, стоящие на берегу горной реки, символизируют собой одиночество.

Потеря стабильности, нравственных ориентиров, случившаяся в период перестройки, сказалась на мировосприятии людей. Возможно, трагедия личности в позднесоветской культуре отразилась на характере пейзажной живописи. Общность мировосприятия, рожденного кризисными процессами в государстве, наталкивает на поиск аллегорических тенденций в постсоветском пейзаже, что приводит к рекомбинации структуры художественного образа в пейзажной живописи.

Через природные образы нерукотворной природы проявляется доминантный антропоморфный элемент. Через многоликий образ осени художники транслировали эстетику увядания, прощания, памяти. Однако Ю. Г. Лобузов в своей работе «Байкал застывает» (1984, холст, масло, 30x40) обращается к облику зимы. Зима традиционно символизирует смерть и забвение, замедление всех природных процессов. На картине изображены пристань и застывшие воды могучего Байкала. На первом плане можно видеть легкие суда – лодки, которые не выйдут на воду до весны. В картине обобщенный горизонт слился с заледеневшей гладью озера. Ю. Г. Лобузову как мастеру тематической картины несколько несвойственны подобные пейзажи. Однако художник сумел уловить тот самый момент – необратимый процесс «застывания» Байкала. Подобно поэтам-импрессионистам, Ю. Г. Лобузову удалось остановить мгновение, передать все очарование и собственное впечатление от увиденного. Озеро Байкал считается настоящим местом силы. Мастер обращается к его седому лику, как к мудрецу. В беспокойное время только Байкал остается непоколебимым и величественным. Через аллегорический природный образ художник рефлексировал собственную жизнь.

В работе И. И. Филичева «Сирень» (1990, холст, масло, 100x100) чувствуется весенняя экспрессия. Замечательно то, что художник работает с редкой квадратной композицией картины. На холсте изображен букет сирени в несколько небрежной манере. Крупные гроздья тянутся к земле, прогнувшись под собственным весом. В сущности, полотно балансирует между натюрмортом и пейзажем, поскольку на картине центральным предметом изображения является ваза с сиренью. Однако охапка цветов больше напо-

минает кустарник, а вазы практически не видно. Это позволяет судить о полиструктурности произведения. И. И. Филичев в своем колористическом решении переосмысливает тенденции академизма в изображении натюрморта. Подобно предыдущим полотнам, чувствуется поэтизирование природных воплощений. Характерная для художника беспредметная манера письма перекликается с творческим методом А. М. Ананьина и Г. Н. Писаревской. Имагинарная жанровая модель картины определена художественным образом, созданным автором на основе ассоциативного всплеска.

Завершает первую пейзажную группу картина В. Е. Сотникова «Домик у озера Берчикуль» (холст, масло, 59х67). Художник изобразил летний пейзаж в традиции деревенской живописи. Однако выбранная дымчато-серая цветовая гамма лишает картину ярких летних красок. Работа выполнена будто бы в акварельной полупрозрачной манере. Большое внимание уделено белому цвету в картине, который выполняет роль белого листа бумаги. Легкая, поэтичная манера письма создает эффект лессировки, сфумато. Изображение домика у озера, аккуратных стожков и лодки создает типичный образ далекого романтического мира. В. Е. Сотников идеализирует и поэтизирует место обретения душевного покоя. Также смысловые элементы картины указывают на особенную, национальную идентичность пейзажа. Уровень обобщения близок к работе А. М. Ананьина «На берегу дерева».

Таким образом, пейзажи первой группы сформировали собственный стиль позднесоветской эпохи. Поэтические тенденции и романтизация нерукотворной природы в работах советских художников создают особенный культ. Обобщенно-беспредметная манера письма объединяет мастеров разных школ и художественных традиций. Выявлена антропологическая парадигма живописи, сформировавшаяся в период социально-активного времени. Социально-бытовой контекст оказывается непосредственным образом связан со структурой художественного образа произведения. Пейзаж как изображение природной среды становится бинарным жанром в связи с аллегорическими тенденциями творческой мысли позднесоветского искусства. Первоэлементы художественного образа формируются

под влиянием среды бытования художников. Доминантный образ создается на основе тесно связанных подчиненных. Жанровые трансформации пейзажной живописи неочевидны вне исторического и бытового контекста.

Вторая обобщенно-предметная группа произведений посвящена городскому пейзажу как социальной среде бытования. В данном случае родовым образом становится социум. В картине В. С. Зевакина «Красная горка» (холст, масло, 106х125) раскрывается тема архитектуры старинных провинциальных городов России. Художник изображает ретроспективный пейзаж. Через образ социума того времени В. С. Зевакин стилизует городской пейзаж, дополняя его собственными ассоциативными элементами. Поэтика художественного образа строится именно на искусственно созданной модели социального элемента в картине. Изображая людей в типичной для них среде бытования, художник придает жизнь монументальному историческому архитектурному ансамблю. Данное произведение обладает бинарной структурой и демонстрирует социоцентрическую модель позднесоветского искусства.

К теме деревянного зодчества также обращается В. Е. Сотников в своей картине «Вознесенка обустраивается» (холст, масло, 61х73). Художник рассказывает о селе с практически вековой историей. С высоким уровнем обобщения изображаемых элементов показаны старые жилые деревянные постройки. Несмотря на доминантный образ деревенского пейзажа, мастер огромное внимание уделил небу. Символический горизонт разделяет слившиеся воедино небесный свод и земную твердь. Экспрессивное колористическое решение позволяет по-новому взглянуть на заскорузлые постройки. Художник одухотворяет и обобщает образ Вознесенки, показав явное присутствие человека, однако, в отличие от картины В. С. Зевакина, лишает полотно изображения непосредственно социального элемента. В сущности, В. Е. Сотников актуализирует мемориальную функцию деревянной архитектуры. Темные покосившиеся домики символизируют уходящую эпоху, а пролетающая над селом комета – аллегория грядущих изменений. Мобилизация русской истории зодчества переориентирует пейзажную традицию на создание некоего народного культа.

Поиском новых архитектурных идеалов занимается Г. М. Свистунов в своей картине «Остров Порос. Греция» (холст, масло, 62х53). Подобно В. С. Зевакину, художник в обобщенном виде изображает городские здания. Однако в последнем случае показан совершенно иной тип застройки. Белокаменные домики будто громоздятся друг на друга, создавая ощущение полноты пространства. В своей работе Г. М. Свистунов ставит перед собой художественную задачу изобразить концептуально новую эстетику городского пейзажа. В отличие от картин В. С. Зевакина и В. Е. Сотникова, где представлен образ монументальной архитектуры, чувствуется трансформация в сторону чисто обзорного изображения облика города. Огромное внимание художник уделил созвучию окружающей среды и архитектурного решения. Здания из белого камня отражают лучи палящего солнца. Художественно-образная характеристика картины стремится к монолитному и лаконичному изображению культурного кода Греции. Так открытие свежих эстетических идеалов советским человеком повлияло на формирование новых пейзажных воплощений в живописной традиции.

Возвращаясь к советской поэтике, можно обратиться к картине Р. И. Корягина «Площадь Советов» (1998, холст, масло, 85х65). Полиструктурное полотно имеет в основе весьма образное изображение прежнего здания областного комитета КПСС и постамент, на котором, вероятно, располагался памятник Ленину. Большую часть пространства занимают абстрактные антропоморфные образы «советов». Р. И. Корягин обращается к приемам концептуализма для того, чтобы показать собственное отношение к советской власти. Выбранное колористическое решение, в котором доминируют темные оттенки, позволяет прочувствовать настроение художника. Пустеющий и заросший паутиной постамент отсылает к явлению декоммунизации во второй половине 90-х годов. В сущности, данную картину трудно назвать пейзажем. Полисимволизм и многообразность полотна позволяют сделать вывод о том, что работа балансирует между абстракцией и пейзажем. Однако наличие пейзажных элементов является первичным в формировании художественного образа. Таким образом, Р. И. Корягин, подобно В. С. Зевакину, переориентирует жанровую спе-

цифику картины на создание образа социума. Данная гипотеза подтверждается в следующей картине Р. И. Корягина «Купальщица. Лысая гора» (1998, холст, масло, 30х40). Художник изобразил летний пейзаж. Вид на Томь и далекую полосу таежного леса. Молодые девушки купаются в мелководье у берега. Картина отвечает всем жанровым критериям пейзажа. Отчетливо видна линия горизонта и земной тверди. Однако и в данном случае произведение обладает бинарной структурой. Обобщенный образ человека также играет важную роль. Р. И. Корягин в своей работе объединяет природное и антропоморфное начала. Несколько «бытописные» тенденции в картине дарят ощущение вольготности, непринужденности сюжета. Специфика композиционного построения ставит акцент на изображении естественной среды. На основании этого можно сделать вывод о том, что, в отличие от картины «Площадь Советов», в данном случае доминантным образом выступает нерукотворная природа.

Завершающей работой второй пейзажной группы является картина И. И. Филичева «Монастырская церковь» (1994, холст, масло, 15,5х18,5). Художник обращается к бессмертному образу дома Божьего. В данном произведении опытный колорист И. И. Филичев умеряет характерные экспрессивные художественные решения, как бы проявляя уважение к священному месту. Пейзажный элемент заключен в изображении деревьев и растительного мира. Специфика текстуры художественных материалов позволяет акцентно изобразить блики золотых куполов церкви. В данном аспекте можно сравнить картину И. И. Филичева с работой Г. М. Свистунова «Остров Порос. Греция». Белокаменный храм и светлые греческие домики перекликаются в своем цветовом решении. На острове Порос находится православный монастырь, что также можно считать неочевидной параллелью с работой И. И. Филичева. В работе «Монастырская церковь» доминантным прообразом является материальное воплощение духовного мира человека. Художник представляет церковь не как рукотворную природу, созданную человеком, а как часть духовной реальности, естественно сформированной в контексте окружающего мира.

Таким образом, большинство пейзажей второй обобщенно-предметной группы являются полиструктурными произведениями. Специфика пейзажного жанра эволюционирует в сторону интеграции социальных элементов в образ городского пейзажа. Среда бытования является доминантным прообразом в пейзажах второй группы. В картинах второй половины 1990-х годов более явно представлены проявления полисемантики символа. Трансформации пейзажного жанра очевидны и ярко выражены, в отличие от первой группы картин. Работы второй пейзажной группы ориентированы на активное сотворчество со стороны зрителя.

Последняя обобщенно-предметная группа, посвященная экологическому пейзажу, представлена единственной работой. В своей картине «Санитарная зона» (1998, холст, масло, 82х63) Ю. Н. Юрасов обращается к самой злободневной проблеме региона – загрязнению окружающей среды отходами производства. Феномен экологического пейзажа появился не так давно, в связи с чем можно считать картину Ю. Н. Юрасова одной из первых в этом направлении. По своему определению работа является полиструктурной. Художник в характерной примитивистской манере изобразил промышленное предприятие. Ю. Н. Юрасов использовал в своем колористическом решении нарочито темные, мрачные, отталкивающие цвета, как бы выражая собственное отношение к происходящему. Голубое небо заполнили черный смог, токсичные выбросы. Замечательно то, что художник нестандартным образом изобразил здание завода. Предприятие больше напоминает дворцовый комплекс с башнями и пристройками, искусно выполненной входной группой. Подобным приемом Ю. Н. Юрасов акцентирует внимание на противоясственности промышленного явления. Отдельное место в композиционной структуре картины занимает гротескный зооморфный элемент – мертвая птица, расположенная непосредственно над трубами завода. Так художник привлекает внимание к масштабам проблемы экологии в Кузбассе. Родовыми прообразами в данном произведении становятся нерукотворная природа и рукотворная природа, которые находятся в противодействии. Таким образом, экологический пейзаж в постсоветском

искусстве представлен немногочисленными работами. Этот факт непосредственно связан с острой социальной направленностью данной темы.

Резюмируя характеристику пейзажей из коллекции КемГИК, можно заключить, что жанр пейзажа претерпел трансформации в позднесоветском искусстве. Картины, посвященные изображению нерукотворной природы, сформировали собственный поэтический стиль эпохи. Романтизация природных процессов и обобщенная манера письма объединили художников разных школ и направлений. В пейзажной традиции первой половины 1990-х годов выявлена антропологическая парадигма живописи. Социально-бытовой контекст оказывается непосредственным образом связан со структурой художественного образа произведения. Пейзаж как изображение природной среды становится бинарным жанром в связи с аллегорическими тенденциями творческой мысли позднесоветского искусства. Картины, посвященные изображению среды бытования, трансформировались в сторону интеграции социальных элементов в городскую видопись. В работах второй половины 1990-х годов более ярко проявился полисемантический характер символики. Изменения пейзажного жанра направлены в сторону активного сотворчества и участия зрителя.

Художники, обращавшиеся к экологическому пейзажу, трансформируют жанр пейзажа, наделяя его полиструктурными характеристиками. Проявление экологической направленности в пейзажной традиции постсоветского искусства отражает повестку общественных движений в Кузбассе в 1990-е годы. Новая интерпретация художественного образа пейзажного жанра переориентировала свои параметры в связи с динамическим развитием творческого метода художников позднесоветского периода.

Сюжетно-тематические картины художественной коллекции КемГИК восходят к историческим, мифологическим и религиозным жанровым семействам. В позднесоветский период эти жанры усилили свой полиструктурный характер. Картину Р. А. Галкова «Военная тема» (холст, масло, 72х92), на первый взгляд, можно отнести к числу исторических картин. Художник экспрессионистически изображает сюжет времен Великой Отечественной войны. В глубине простран-

ства на холме стоит едва прорисованная колено-преклоненная фигура. На переднем плане спиной к зрителям изображены представители разных поколений людей, которых так или иначе затронула война. Справа, развернувшись лицом к зрителю, стоит юноша. Слева в ракурсе изображена пожилая женщина – солдатская мать. Три центральные фигуры олицетворяют ветеранов Великой Отечественной войны. Ключ к пониманию замысла произведения заложен в особенности интерпретации военной темы в позднесоветском искусстве. Начиная с 1960-х годов тема Великой Отечественной войны трансформируется в тему памяти о войне. Драматизм военных событий отразился в кинематографе 1960–1970-х годов. Новое поколение художников усиливает акцент на связи современного человека с родом – предками, которые пожертвовали собой во имя будущего страны и своих детей. Р. А. Галков цветом и экспрессивной манерой письма максимально обобщает композицию, достигая вневременного эффекта изображаемого. Фигуры на переднем плане картины выступают как архетипические, вневременные образы, которые соединяют современность 1980-х годов (разворот юноши и пожилой женщины к зрителю) с подвигом советского народа во время Великой Отечественной войны (взгляды центральных персонажей, обращенные на коленопреклоненную фигуру). Социальный контекст и постмодернистская интерпретация истории вносят коррективы в понимание исторического жанра живописи. Р. Галков сосредоточен на значении памяти о подвиге народа и скреплении исторических времен общими ценностями.

Группа картин, относящаяся к мифологическому жанру, представлена работами С. Н. Червова и Е. М. Тищенко. С. Н. Червов в картине «Похищение Европы» (1992, холст, масло, 105х90) балансирует на грани предметного и беспредметного. Большую часть холста занимает плотная красочная субстанция черно-коричневого цвета. На этом неоднородном по фактуре и цвету поле контурно выделяется распластанное и достаточно условное тело быка. На линии горизонта слегка выступают его рога, внутри контура фигуры намечены ребра и позвоночник. Композиционным центром картины выступает линейная фигурка женщины. Женская фигурка изображена макси-

мально условно и несколько комично – красный глаз и маленькая «птичья» головка, три волнистых линии намечают развевающиеся волосы, один штрих обозначает грудь, разные по длине и толщине конечности создают непринужденность ее движения. Пустынная линия горизонта соединяет темную водную гладь с напряженным серым небом. Восприятие картины предполагает две возможные трактовки. Колористическое решение картины позволяет абстрагироваться от сюжета мифа и сосредоточиться на реминисценции «Черного квадрата» К. С. Малевича. Но С. Н. Червов не позволяет окончательно отделить геометрию черного океана от сюжета мифа. При пристальном вглядывании зритель «узнает» греческий мифологический сюжет. Конечное послевкусие от картины наталкивает зрителя на размышления о слабости человека перед исполнением предначертанной судьбы.

Творчество кемеровского художника Евгения Матвеевича Тищенко представлено тремя произведениями: «Исповедь каменному уху» (1987, оргалит, паволока, энкаустика, 98х140), «Пир королей» (1990, оргалит, левкас, темпера, 42х99) и «Славянские девушки» (1988, оргалит, паволока, энкаустика, 170х165). Все три работы не связаны с какими-то конкретными мифами. Картина «Исповедь каменному уху» отсылает зрителей к образу римского бога Януса. Картины «Пир королей» и «Славянские девушки» посвящены воплощению выдуманных образов, отдаленно напоминающих мифологических или фантастических персонажей. Е. М. Тищенко изобретательно конструирует миф, детализируя образы и помещая их во вневременное пространство. Объединяет эти произведения авторское решение пространства. Е. М. Тищенко изображает неглубокое пространство, напоминающее театральную сцену. Стулья, на которых сидят персонажи картин, имеют строгие геометрические формы, лишённые исторических отсылок к эпохе. Художник пишет архитектурные элементы (в картине «Исповедь каменному уху») и элементы интерьера (в картинах «Славянские девушки» и «Пир королей»), используя приемы обратной перспективы. Техники левкаса и энкастики, которыми мастерски владел живописец, также отсылают зрителя к технологиям средневековой живописи. Примечательно,

что во всех трех работах художник стремится скрыть лица своих персонажей. В картине «Исповедь каменному уху» зеркально изображенные обнаженные женщины закрывают лицо руками. В картинах «Пир королей» и «Славянские девушки» лица персонажей имеют нереалистичный темный цвет. Персонажи картин Е. М. Тищенко пребывают во внеисторическом пространстве в холодной отстраненности от зрителя и сюжета. Таким образом, в картинах Е. М. Тищенко использованы первоэлементы построения образа, отсылающие зрителя к мифологическому жанру. Но мифологический контекст изображенных образов только декларируется автором в названиях картин и подсказках. Картины Е. М. Тищенко – интеллектуальный монолог о своем мастерстве, погранных эстетических идеалах и страхе будущего.

Религиозный жанр в художественной коллекции КемГИК представлен работами А. Н. Дрозда и А. А. Казанцева. В картинах А. Н. Дрозда использованы мотивы древнерусской иконографии. В частности, в картине «Положение во гроб. По мотивам плащаницы XV века» (1992, холст, масло, 75х90) художник сочетает сюжетную композицию с эстетикой иконографических прописовок. В более раннем произведении, «Новый Мессия» (1988, холст, масло, 160х91), художник изображает фигуру в отрыве от иконографических схем, трактуя сюжет в обобщенно-символическом ключе. В обеих работах на первое место выходит библейский сюжет, в котором отражается интерес человека позднесоветского периода к православию.

А. А. Казанцев в картинах «Пророк» (1993, холст, масло, 78х98) и «Русский бог П» (1993, холст, масло, 106,5х125) тоже обратился к библейской тематике. Но, в отличие от А. Дрозда, он использует эстетику нидерландского Возрождения. Картины «Пророк» и «Русский Бог П» близки по композиции. На обеих работах изображена сцена Распятия. Образ Иисуса отличается от принятых иконографических изображений. Художник создает образ крестьянина в лохотной рубахе, с темными волосами и бородой. Анти-тезой распятой фигуры выступает образ спеленатого младенца. Вокруг распятия художник изображает многообразное общество. Отходотрадиционной трактовки сцены Распятия проявляется

в изображении гаммы эмоциональных состояний и чувств персонажей. Женские образы А. А. Казанцев трактует как смиренные, добросердечные и праведные. Гармонию миропорядка продолжают фигуры животных и птиц. Фигуры мужчин воплощают человеческие пороки. Художник обобщает лица людей, доводит их до гротеска и геометрической минималистичности. Отличительной особенностью композиции картины «Русский Бог П» является введение фигуры девочки, которая выступает в роли дублера зрителя. Одетая в соответствии с модой начала 1990-х годов, она стоит в трехчетвертном развороте спиной к зрителю и внимательно рассматривает композицию. Колористически фигура девочки вписана в композицию человеческих образов, окружающих распятие. Несмотря на противопоставления, в своих картинах А. А. Казанцев отказывается от нравоучения и проповеди праведной жизни. Художник изображает людей со своими добродетелями и пороками в цикличности их жизни. Он намеренно создает собирательный образ общества, отвлеченный от какой-либо исторической конкретики. Включением фигуры, дублирующей зрителя, А. А. Казанцев еще четче обозначает дистанцию с изображаемой сценой. Таким образом, живописец усиливает дистанцированность современного человека от сюжета страстей Христовых. Но нельзя сказать, что сам автор остается хладнокровным к изображенному сюжету. Эмоциональная наполненность образов, амплитуда чувств персонажей свидетельствуют о том, что автор, а вместе с ним и зритель, сопереживает и вовлекается в драматизм происходящего на картине.

Обобщая группу картин, восходящих к мифологическому и библейскому жанрам позднесоветского периода, следует отметить погруженность этих произведений в современный контекст. Эрудиция художников, цитирование произведений мирового искусства, мастерство владения различными техниками живописи превращают эти произведения в интеллектуальный монолог автора. Основным содержанием авторского высказывания кемеровских художников, обращающихся к библейскому и историческому жанрам, становится осмысление своего сложного настоящего через обращение к прошлому. В общем пафосе этих картин преобладает эсхатологический харак-

тер мировосприятия человека, переживающего распад СССР.

Включение в композицию картины фигур, дублирующих зрителя, достаточно интересная тенденция позднесоветского искусства. Роль зрителей в художественной культуре России 1980–1990-х годов отмечается рядом исследователей. Так, А. К. Флорковская пишет о важности роли зрителя, но отмечает, что у художников-семидесятников официального крыла зритель подразумевался «свой», «посвященный» [5, с. 179]. В этой связи фигуры, связывающие зрителя и повествование в картинах А. А. Казанцева и Р. А. Галкова, выступают в позиции проводника в мир исторического дискурса, срежиссированного художниками. Таким образом, введением персонажей, дублеров зрителя, художник обозначает дистанцию между прошлым и настоящим и намечает путь преодоления этой дистанции.

На рубеже 1980–1990-х годов кузбасские художники обращаются к беспредметной живописи. В коллекции КемГИК хранятся три полотна И. И. Филичева: «Рождается солнце» (1990, холст, масло, 100x115), «Созвездие “Рыбы”» (1990, холст, масло, 100x115), «Сотворение» (1990, холст, масло, 100x115). Художник строит композицию всех трех работ на соединении миметических и абстрактных элементов. Так, в картине «Сотворение» художник в центр композиции помещает фигуру человека с воздетыми вверх руками. Можно предположить, что художник стремится воплотить фигуру демиурга, источника сотворенного мира. Динамичные гибкие формы цветовых пятен создают иллюзию пространственности, хотя черт пейзажности в композициях нет. Абстрактные произведения И. И. Филичева не составляют серию или триптих. Работа «Сотворение» выделяется наполненностью миметическими образами, глубиной пространства и контрастным колоритом, построенным на сочетании черных и желтых оттенков. Работы «Созвездие “Рыбы”» и «Рождается солнце» близки по художественному решению. Обе построены на сочетании ярких, насыщенных цветов и имеют композиционный центр, в котором сосредоточены округлые динамические формы. Мажорное настроение, которое достигается таким сочетанием цветов, стало общим для всех трех картин.

В основе абстрактных полотен И. И. Филичева лежит первоэлемент художественного образа, отражающий духовный мир человека в его взаимоотношениях с Богом, Абсолютом, космосом. В 1990-е годы обращение к образам мироздания стало актуальным. С одной стороны, мировой прогресс уже предрекал новые возможности для человечества. С другой стороны, в период распада СССР рассуждения о вечных основах мироздания позволяли преодолеть драматические события и упаднические настроения. Примечательно, что в картинах И. И. Филичева практически не чувствуется горечи утраты опоры, гармонии, миропорядка. Возможно, что выбор языка абстракции для художника обусловлен именно тематикой произведений – изобразить сокрытый от людских глаз процесс созидания Вселенной по законам мировой гармонии. Беспредметность выступает в качестве символа непостижимости человеком созидательных процессов Вселенной и проявления Божественного провидения.

Обобщая жанровый анализ произведений из коллекции КемГИК, следует отметить, что собрание живописи отражает магистральные тенденции позднесоветского и постсоветского периодов. Актуальное авторское послание чаще всего было посвящено осознанию многообразия социума в амплитуде его этических и эстетических проявлений. Структура социального устройства, подвергшаяся испытаниям в реальной жизни, в искусстве приобретает особое звучание. Для художника важен круг людей, близких ему по восприятию действительности. Художники позднесоветского периода мастерски владели техникой живописи прошлого и обладали эрудицией в области истории искусства. Произведения библейского и мифологического жанров посвящены современному отношению к миру и обществу. А. К. Флорковская в статье «Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников» отмечает существенные черты отечественного искусства постсоветского периода – поиски нового через обращение к прошлому, историзм, эклектизм, методы цитирования и иронии [5, с. 180].

Моноструктурные жанры – натюрморт и портрет, представленные в художественной коллекции КемГИК работами В. А. Дорофеева,

А. М. Осипова и И. И. Филичева, в меньшей степени отражают магистральные тенденции позднесоветского искусства Сибири. Искусствоведы, исследующие развитие натюрморта и портрета в сибирском искусстве 1980–1990-х годов, отмечают динамику развития жанров в сторону субъективности и сосредоточенности на социальной проблематике. В частности, о диапазоне трансформации натюрморта в творчестве сибирского художника М. С. Омбыш-Кузнецова пишут В. Б. Ямная и И. П. Шавшина в статье «Символическое пространство в творчестве М. С. Омбыш-Кузнецова на примере работ из цикла “Закрытые картины”». Они отметили вхождение символического, интеллектуального подтекста в этот жанр: «Обычные предметы, решенные оригинально с эстетической точки зрения, начинают звучать с “нарастанием” символического начала. <...> Такое искусство куда более субъективно, с сильно выраженным индивидуальным началом, отражающее взгляд художника на общество, социальную проблематику» [11, с. 48]. Казалось, новосибирские искусствоведы пишут о творчестве одного художника, но М. С. Омбыш-Кузнецов входил и до сих пор входит в число ведущих сибирских художников, определяющих передовые тенденции в регионе. Символизм в натюрморте повсеместно проявлялся в позднесоветский период, но в картине В. А. Дорофеева он заметен в меньшей степени.

Обращение художников к языку абстракции с целью раскрытия собственных размышлений о мироздании отмечает А. И. Шаманькова [7]. Интерес к абстракции как к отражению глубинных установок личности возникает в период, когда утвердившаяся мировоззренческая система неспособна включить большое количество дополнений, уточнений. Возникает ощущение, что в результате накопившихся ошибок система дает сбой. Художники, чутко реагирующие на сбой мировоззренческих систем, идут по пути создания новой или пересобирания уже существующей мировоззренческой модели. Таким образом, обращение к языку беспредметности обусловлено темой, что в свою очередь связано с желанием художников постсоветского периода сформулировать внерациональные интенции, направленные на воссоздание целостной картины мира.

Акцент на социуме в многофигурных тематических композициях сибирских художников постсоветского периода отмечает омский исследователь Т. В. Бабикина в статье «Пространство “мыслит себя в нас”: постижение бытия в картинах М. Усовой и Е. Дорохова». Т. В. Бабикина обобщает подход омских художников к тематической картине таким высказыванием: «Многофигурные композиции связаны не сюжетным действием, а общностью среды, настроения. Эмоционально содержательное, одухотворенное пространство поглощает персонажей, снимает конфликты, рождает душевное взаимодействие этих людей-фантомов, порой подчеркнуто ненатуральных и чуточку странных» [2, с. 17]. Субъективизм в разработке тематической картины отмечают барнаульские искусствоведы С. М. Будкеев, А. Л. Усанова и С. А. Прохоров: «Внутреннее мироощущение, индивидуальное прочтение и воплощение визуального образа нередко подталкивали художников в данный период к поиску разного рода инсайтных форм художественного выражения» [4, с. 177]. Таким образом, картины мифологического и библейского жанров из коллекции КемГИК отражают общие для российского искусства изменения в интерпретации жанра.

Развитие жанра пейзажа в картинах из коллекции КемГИК отражает общероссийские и кузбасские художественные тенденции. Восприятие мира через призму социальности затронуло жанр пейзажа. Художники-пейзажисты 1980–1990-х годов стали наделять природу аллегорическими смыслами и элегическим настроением. Художники сосредоточились на анализе пейзажа как среды обитания, что привело к использованию более широкого семантического поля пейзажных символов. Для Кузбасса развитие пейзажа в 1980–1990-е годы отмечено развитием локальной идентичности региона. А. Г. Бойко, А. Ю. Цветкова, характеризуя процессы в ленинградском пейзаже, отмечают, что развитие этого жанра в XX веке связано с понятием «чувства природы», которое, с одной стороны, обладает историческим измерением, а с другой стороны, глубоко связано с образовательным опытом и формированием локальной идентичности пейзажной живописи. На примере творчества конкретных ху-

дожников Ленинграда второй половины XX века А. Г. Бойко, А. Ю. Цветкова отмечают, что «в истории пейзажной живописи Ленинграда нравственные, эстетические, гедонистические основания чувства природы часто утрачивали свою ясную разграниченность, объединяясь также и с религиозным переживанием» [3, с. 162]. Для кемеровского пейзажа осознание локальной идентичности тесно переплетено с проблемой экологии региона. С точки зрения развития пейзажного жанра в Сибири, кемеровское искусство идет сво-

им, особым путем. Традиции пейзажной живописи в Кемерове оформились к началу 1980-х годов и проявились в расцвете деревенского пейзажа. В 1980-е годы кемеровские художники подошли к осмыслению городского пейзажа Кемерово. Но в силу индустриального характера города и социальных потрясений 1990-х годов пейзажный жанр пошел по пути разработки остросоциальной проблематики. При этом традиция деревенского пейзажа продолжает развиваться в кемеровском искусстве в 1990-е годы.

Литература

1. Бабилова Т. В. Омск – региональный центр художественной жизни Сибири во второй половине XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – М., 2005. – 28 с.
2. Бабилова Т. В. Пространство «мыслит себя в нас»: постижение бытия в картинах М. Усовой и Е. Дорохова // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2019. – № 3 (24). – С. 17–19.
3. Бойко А. Г., Цветкова А. Ю. Чувство природы в пейзажной живописи. К исследованию ленинградского искусства второй половины XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 154–163.
4. Будкеев С. М., Усанова А. Л., Прохоров С. А. Творчество алтайских художников второй половины XX века: в поисках стиля // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 61. – С. 173–182.
5. Флорковская А. К. Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 5(79). – С. 178–181.
6. Флорковская А. К. Официальная и неофициальная версии московской живописи позднесоветского времени. 1970–1980-е годы // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. – М.: БуксМарт, 2019. – С. 64–102.
7. Шаманькова А. И. От храма в пейзаже – к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. – М.: БуксМарт, 2019. – 336 с.
8. Шунков А. В., Кимеева Т. И., Родионова Д. Д. Проект «В музей с ректором» как перспективное направление презентации культурного наследия (на примере экспозиционно-выставочного комплекса КемГИК) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 109–116.
9. Якимович А. К. Позднесоветское искусство России. 1960–1991 // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. – М.: БуксМарт, 2019. – С. 400–470.
10. Яковлева Н. А. Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2016. – № 6. – С. 741–750.
11. Ямная В. Б., Шавшина И. П. Символическое пространство в творчестве М. С. Омбыш-Кузнецова на примере работ из цикла «Закрытые картины» // Творчество и современность. – 2022. – № 2 (17). – С. 43–49.

References

1. Babikova T.V. *Omsk – regional'nyy tsentr khudozhestvennoy zhizni Sibiri vo vtoroy polovine XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04 [Omsk is a regional center of the artistic life of Siberia in the second half of the XX century. Author abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2015. 28 p. (In Russ.).
2. Babikova T.V. Prostranstvo “myslit sebya v nas”: postizhenie bytiya v kartinakh M. Usovoy i E. Dorokhova [Space “thinks of itself in us”: comprehension of being in the paintings of M. Usova and E. Dorokhova]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya [Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian studies]*, 2019, vol. 3(24), pp. 17–19. (In Russ.).
3. Boyko A.G., Tsvetkova A.Yu. Chuvstvo prirody v peyzazhnoy zhivopisi. K issledovaniyu leningradskogo iskusstva vtoroy poloviny XX veka [A sense of nature in landscape painting. On the study of Leningrad Art of the second

- half of the 20th century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 59, pp. 154-163. (In Russ.).
4. Budkeev S.M., Usanova A.L., Prokhorov S.A. Tvorchestvo altayskikh khudozhnikov vtoroy poloviny XX veka: v poiskakh stilya [Creativity of altai artists of the second half of the 20th century: Looking for style]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 61, pp. 173-182. (In Russ.).
 5. Florkovskaya A.K. Ofitsial'naya i neofitsial'naya versii iskusstva pozdnesovetskogo vremeni: zhivopistsy pokoleniya semidesyatnikov [Official and unofficial versions of late soviet art: painters of the seventies generation]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]*. Tambov, Gramota Publ., 2017, no. 5(79), pp. 178-181. (In Russ.).
 6. Florkovskaya A.K. Ofitsial'naya i neofitsial'naya versii moskovskoy zhivopisi pozdnesovetskogo vremeni. 1970-1980-e gody [Official and unofficial versions of Moscow painting of the late Soviet period. 1970-1980s]. *Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. Problemy khudozhestvennogo tvorchestva [Late Soviet art of Russia. Problems of artistic works]*. Moscow, BuksMart Publ., 2019, pp. 64-102. (In Russ.).
 7. Shamankova A.I. Ot khrama v peyzazhe – k "Raspyatiyu". Khristianskie motivy, obrazy, syuzhety v otechestvennoy zhivopisi vtoroy poloviny XX veka [From the temple in the landscape – to the "Crucifixion". Christian motifs, images, plots in Russian painting of the second half of the 20th century]. Moscow, BuksMart Publ., 2019. 336 p. (In Russ.).
 8. Shunkov A.V., Kimeeva T.I., Rodionova D.D. Proekt "V muzey s rektorom" kak perspektivnoe napravlenie prezentatsii kul'turnogo naslediya (na primere ekspozitsionno-vystavovchnogo kompleksa KemGIK) [The project "To the museum with the rector" as a promising direction for the presentation of cultural heritage (on the example of the KemGIK exposition and exhibition complex)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 55, pp. 109-116. (In Russ.).
 9. Yakimovich A.K. Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. 1960-1991 [Late Soviet art of Russia. 1960-1991]. *Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. Problemy khudozhestvennogo tvorchestva [Late Soviet art of Russia. Problems of artistic works]*. Moscow, BuksMart Publ., 2019, pp. 400-470. (In Russ.).
 10. Yakovleva N.A. Zhanrovaya khronotipologiya: bazovaya teoreticheskaya model' i ee poznavatel'nyy potentsial [Genre chronological typology: 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.).
 11. Yamnaya V.B., Shavshina I.P. Simvolicheskoe prostranstvo v tvorchestve M.S. Ombysh-Kuznetsova na primere rabot iz tsikla "Zakrytye kartiny" [Symbolic space in the work of M.S. Ombysh-Kuznetsov on the example of works from the cycle "Closed paintings"]. *Tvorchestvo i sovremennost' [Creativity and modernity]*, 2022, no. 2 (17), pp. 43-49. (In Russ.).

УДК 378

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-257-267

КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА КАК ИНСТРУМЕНТ ПОДГОТОВКИ ГРАФИЧЕСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ: ОПЫТ ОБУЧЕНИЯ РОССИЙСКИХ И КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ

Карпенко Виталий Олегович, старший преподаватель кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: karvolij@yandex.ru

Рысаева Светлана Фаритовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: svetlana2603@mail.ru

Казарина Татьяна Юрьевна, доцент, доцент кафедры дизайна, декан факультета визуальных искусств, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatkazarina@gmail.com

Обучение графическому дизайну в современных вузах включает в себя большое количество творческих дисциплин, призванных развивать студентов в области искусства и дизайна. Все дисциплины в комплексе тесно связаны между собой и дополняют друг друга, формируя у студента необходимую базу для развития в профессиональной сфере. Сегодня графический дизайн немыслим без применения компьютерных технологий. Кроме того, такая дисциплина, как компьютерная графика, может оказывать непосредственное влияние на формирование будущих профессионалов.

Цель статьи – раскрытие роли и возможностей компьютерной графики в процессе формирования студентов-дизайнеров как будущих профессионалов. Анализ позитивного и негативного влияния компьютерной графики основан на опыте внутри вуза, а также опыте международного сотрудничества при обучении студентов из Китая.

В статье рассматриваются вклад компьютерных технологий в процесс обучения и их влияние на технические и эстетические стороны дизайна. Особое внимание уделяется анализу понятия «компьютерная графика» и факту внедрения ее технологий в творческие дисциплины по программе обучения графических дизайнеров, такие как декоративная графика, фотографика в дизайне, шрифт, графический дизайн в рекламе, графический дизайн в полиграфии, графический фэшн-дизайн, дизайн афиши, дизайн фирменного стиля и дизайн графических комплексов.

На основе анализа работ графических дизайнеров – студентов Кемеровского государственного института культуры и опыта обучения студентов из Китая делается вывод о возможностях компьютерной графики как инструмента обучения графическому дизайну, тесно взаимодействующему с рядом дисциплин.

Приводятся результаты исследования, подтверждающие высокую востребованность технологий компьютерной графики в процессе обучения как средства, обеспечивающего связь дисциплин, а также позволяющего значительно расширить возможности графического дизайна с технической и эстетической сторон.

В статье представлены результаты работы кафедры дизайна Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) на примере дипломных работ студентов кафедры, а также студентов Чанчуньского педагогического университета (КНР) в рамках реализации совместной образовательной программы в области графического дизайна.

Ключевые слова: графический дизайн, компьютерная графика, бакалавриат, компьютерные технологии, дизайнер, дизайн-образование.

COMPUTER GRAPHICS AS A TOOL FOR TRAINING THE GRAPHIC DESIGNERS: EXPERIENCE OF RUSSIAN AND CHINESE STUDENTS

Karpenko Vitaliy Olegovich, Sr Instructor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: karvolij@yandex.ru

Rysaeva Svetlana Faritovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: svetlana2603@mail.ru

Kazaryna Tatyana Yuryevna, Associate Professor, Associate Professor of Department of Design, Dean of the Faculty of Visual Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatkazarina@gmail.com

Teaching the graphic design in modern higher education institutions includes a large number of creative disciplines designed to develop students in the field of art and design. All disciplines are closely related to each other and complement each other, forming the necessary base for development the professional sphere in a student. Today, the graphic design is unthinkable without use of computer technology. In addition, such a discipline as computer graphics can have a direct impact on formation of future professionals.

The purpose of the article is to reveal the role and possibilities of computer graphics as a tool in the formation of design students as future professionals. Analysis of positive and negative impacts of computer graphics based on the experience within the university, as well as the experience of international cooperation in teaching the students from China.

The article examines the contribution of computer technology to the learning process and its impact on the technical and aesthetic aspects of design. Particular attention is paid to the analysis of the concept of *computer graphics* and the fact of introduction of its technologies in the creative disciplines of graphic designers' training program, such as decorative graphics, photography in design, font, graphic design in advertising, graphic design in printing, graphic fashion design, poster design, corporate identity design and design of graphic complexes.

Based on the analysis of graphic design students of Kemerovo State University of Culture and experience of international students from China, the authors conclude about the potential of computer graphics as a tool for teaching the graphic design that closely interacts with a number of disciplines.

The paper presents the results of work of Kemerovo State University of Culture's Department of Design on the example of the diploma works of the department's students, as well as the students of Changchun State Pedagogical University (China) in the framework of the joint educational program in the field of graphic design.

Keywords: graphic design, computer graphics, baccalaureate, computer technology, designer, design education.

Подготовка специалиста в сфере дизайна в высшем образовании представляет собой сложный многогранный процесс, это обусловлено тем, что работа дизайнера включает в себя большое количество различных видов и объектов проектирования. Об этом свидетельствуют общепрофессиональные компетенции выпускника, сформулированные в действующем в настоящее время федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования (ФГОС ВО) по направлению подготовки «Дизайн» (программа бакалавриата):

- методы творческого процесса дизайнеров – способен выполнять поисковые эскизы изобразительными средствами и способами проектной графики; разрабатывать проектную идею, основанную на концептуальном, творческом подходе к решению дизайнерской задачи; синтезировать набор возможных решений и научно обосновывать свои предложения при проектировании дизайн-объектов, удовлетворяющих утилитарные и эстетические потребности человека (техника и оборудование, транспортные средства, интерьеры, полиграфия, товары народного потребления);
- создание авторского дизайн-проекта – способен проектировать, моделировать, конструировать предметы, товары, промышленные образцы и коллекции, художественные предметно-пространственные комплексы, интерьеры зданий и

сооружений архитектурно-пространственной среды, объекты ландшафтного дизайна, используя линейно-конструктивное построение, цветовое решение композиции, современную шрифтовую культуру и способы проектной графики;

- информационно-коммуникационные технологии – способен понимать принципы работы современных информационных технологий и использовать их для решения задач профессиональной деятельности [9].

Компьютерная графика как направление появилась с середины XX века в связи с активным внедрением информационных компьютерных технологий. В настоящее время компьютерная графика развивается в мире быстрыми темпами, и это позволяет дизайнерам пополнять свой инструментарий в профессиональной проектной деятельности. Однако синтез графического дизайна и компьютерной графики повлиял не только на улучшение качества решений и скорость создания объектов дизайна, но также и на возникновение новой методологии и эстетики [3]. Присутствие компьютерной графики в графическом дизайне во многом обусловлено ее возможностями по улучшению технологических процессов и творческих методов по созданию объектов проектирования.

Учебные задачи по формированию компетенций в области компьютерных технологий, реализуемые при подготовке будущих дизайнеров,

способствуют формированию конкурентоспособного специалиста в области графического дизайна. Проблеме подготовки таких специалистов посвящено немало публикаций в профессиональной среде. Наряду с общими педагогическими аспектами обучения компьютерной графике студентов художественных вузов [6; 11] рассматриваются методы формирования профессиональных качеств художников-дизайнеров [2]. В научных работах [4; 10; 12; 13] отмечается специфика подготовки графических дизайнеров в условиях реализации совместных образовательных программ (Россия – Китай). Так, в статье С. Н. Казарина в качестве одного из основных результатов реализации такой совместной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн» приводится достижение «баланса между традициями и инновациями в профессиональной подготовке дизайнера» [5].

В Кемеровском государственном институте культуры (КемГИК) информационные компьютерные технологии активно включены в образовательный процесс, а компьютерная графика поддерживает творческие дисциплины в обучении студентов-дизайнеров. Ее средства иногда являются вспомогательными, но в большинстве случаев становятся основными выразительными средствами при реализации творческих и проектных задач, решаемых в рамках профессиональных дисциплин. Наряду со сложившейся образовательной практикой по подготовке российских студентов-дизайнеров в КемГИК особый интерес представляет опыт обучения в КемГИК иностранных студентов Чанчуньского педагогического университета (Китайская Народная Республика, г. Чанчунь) в рамках реализации совместной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн», профиль «Графический дизайн».

Стоит отметить, что в европейских странах, США и России развитие дизайна шло в едином русле смены основ формообразования во взаимодействии с научно-технической, визуальной и художественной культурой, и каждая страна привнесла свои характерные черты в общее развитие дизайна. В отличие от России и других стран, дизайн и дизайн-образование в Китае начали развиваться относительно недавно и еще находятся в процессе своего становления.

Вышесказанное позволяет предположить, что студенты-дизайнеры из Китая, которые приезжают на обучение в Россию, имеют опыт подготовки, отличный от российского дизайн-образования. Также свой отпечаток на обучение дизайну накладывают культурные и исторические различия. Применение информационных компьютерных технологий, наряду с продвижением дизайна и дизайн-образования в Китае, сейчас переживает подъем в связи с высоким экономическим развитием страны и внедрением новых технологий.

Таким образом, обучение китайских студентов в российском вузе имеет свои специфические черты, благодаря этому мы имеем возможность проследить влияние технологий компьютерной графики, используемых в обучении, на формирование будущих специалистов в области графического дизайна.

Анализ научных публикаций, посвященных исследованию компьютерной графики как средства, обеспечивающего связь профессиональных дисциплин и влияющего на процесс обучения графических дизайнеров в рамках реализации совместной образовательной программы (Россия – Китай), показал, что на региональном уровне такого опыта практически нет. Изучение такого практического опыта на примере кафедры дизайна КемГИК позволит актуализировать особенности образовательного процесса, связанные с освоением компьютерной графики.

«Компьютерная графика» является широким понятием, имеет много определений в зависимости от области применения результатов своей деятельности. Приведем некоторые трактовки термина: 1) «ввод, вывод, отображение, преобразование и редактирование графических объектов под управлением компьютера» [3]; 2) «создание при помощи аппаратных и программных средств компьютерной техники новых шрифтов, штриховых (графических) изображений (как черно-белых, так и цветных), мультипликационных изображений, сложных изобразительных монтажей, применяемых в полиграфии в качестве электронных оригиналов» [8]. Согласно энциклопедическому словарю, под термином «компьютерная графика» (машинная графика; CG, Computer Graphics) предполагается «создание, обработка графических изображений, их отображение (на-

пример, на экране монитора, в виде твердых копий) и манипулирования ими с использованием вычислительной техники» [1].

Конечным продуктом компьютерной графики является изображение, которое используют в различных сферах, например, оно может быть техническим чертежом, иллюстрацией с изображением детали, простой диаграммой, архитектурным видом предполагаемой конструкции или проектным изображением здания или интерьера, рекламной иллюстрацией и т. д.

Эксперименты по применению интерактивной машинной графики для автоматизации проектирования, анализа данных и математического моделирования привели в начале 50-х годов XX века к созданию компьютерной графики. Одним из основателей компьютерной графики принято считать Андриеса ван Дам (Andries «Andy» van Dam, род. 1938), известного своими фундаментальными учебниками по всему спектру технологий, положенных в основу машинной графики. Не менее известен Айвен Сазерленд (Ivan Edward Sutherland, род. 1938), докторская диссертация которого явилась теоретической основой машинной графики. Родоначальником жанра цифрового искусства принято считать Бенджамина Лапоски (Ben Laposky, 1914–2000), который в 1952 году с помощью осциллографа впервые получил графические композиции «Электронные абстракции». В 50–60-е годы XX века в результате экспериментов таких художников, как Герберт Франке (Franke, Herbert Werner, род. 1927), Чарльз Ксури (Charles Csuri), Фридрих Наке (Friedrich Nake), Майкл Нолл (Michael Noll), были заложены основы векторной и трехмерной графики и методы преобразования изображений.

Следует отметить, что компьютерная графика развивается вместе с внедрением компьютерных технологий и в настоящее время сформировалась как наука об аппаратном и программном обеспечении для разнообразных изображений – от простых чертежей до реалистичных образов естественных объектов. Компьютерная графика используется в научных исследованиях, медицине, автоматизации проектирования, бизнесе, средствах массовой информации и других областях. Применительно к сфере дизайна стоит отметить, что в отличие от материальных художественных средств компьютерная графика имеет виртуаль-

ную природу, хотя и во многом она может заимствовать свойства реальных художественных материалов. Но ее главная уникальная особенность заключается в отсутствии многих ограничений реального мира. Поэтому компьютерная графика имеет огромные возможности в практике дизайнерского образования.

Благодаря такой учебной дисциплине, как «Компьютерная графика», студенты-дизайнеры получают новые возможности не только по овладению графическими редакторами, но и по применению их инструментария в других творческих дисциплинах. Для оценки масштаба ее применения в учебном процессе проведем анализ некоторых творческих дисциплин из программы обучения студентов-дизайнеров КемГИК, а также студентов-дизайнеров Чанчуньского педагогического университета (КНР) при реализации совместной образовательной программы, в рамках которых используется компьютерная графика, и обозначим основные задачи, которые выполняет компьютерная графика:

- «Декоративная графика» (сопровождает творческую деятельность, раскрывает широкие возможности для эскизирования, повышает вариативность творческих результатов, дает возможность экспериментировать с цветом и композицией, может выступать одним из выразительных художественных средств);

- «Фотографика в дизайне» (является основным средством, позволяет создавать синтез фотографии, рисунка и текста, дает возможности коллажирования, обработки и цветокоррекции);

- «Шрифт» (сопровождает творческую деятельность, дает возможность создания и изменения авторских шрифтов, создания шрифтовых композиций, является одним из основных инструментов);

- «Графический дизайн в рекламе» (является одним из основных выразительных средств);

- «Графический дизайн в полиграфии» (является главным инструментом создания дизайн-макетов для производства полиграфии);

- «Графический фэшн-дизайн» (сопровождает творческую деятельность, дает широкие возможности для эскизирования, повышает вариативность творческих результатов, дает возможность экспериментировать с цветом и композицией, может выступать одним из выразительных художественных средств);

– «Дизайн афиши» (является одним из основных инструментов, сопровождает творческую деятельность, дает широкие возможности для эскизирования, повышает вариативность результатов, дает возможность экспериментировать с цветом и композицией, может выступать одним из выразительных художественных средств);

– «Дизайн фирменного стиля и дизайн графических комплексов» (является главным инструментом проектирования и создания дизайн-макетов, является одним из основных выразительных средств).

Перечисленные учебные дисциплины составляют около восьмидесяти процентов от всех творческих дисциплин, преподаваемых на кафедре дизайна в КемГИК. Анализ учебных дисциплин показал, что современный уровень дизайн-образования требует обязательного использования компьютерной графики для успешного выполнения учебных задач, которые ставятся перед студентами в процессе проектирования различных объектов дизайна.

Несмотря на то что дисциплина «Компьютерная графика» сама по себе не является в полной мере творческой, а, скорее, предполагает обучение техническим навыкам владения графическими редакторами и принципам компьютерной графики, становится очевидным, что творческие дисциплины обращаются к компьютерной графике как к единому центру реализации проектных задач, творческих замыслов и оптимизации процесса обучения. Опыт подготовки дизайнеров показывает, что компьютерная графика обеспечивает связь дисциплин, а инструменты, которые она дает студенту для выбора, могут влиять на результаты творческой проектной деятельности. Например, простейший выбор в пользу применения векторной, растровой или 3D-графики в значительной степени влияет на характер получаемого результата и стилистику творческих дизайн-проектов.

Обучение компьютерной графике, основанное на овладении графическими редакторами, как правило, происходит в процессе решения типичных дизайнерских задач (по разработке макетов, созданию иллюстраций и др.), сопутствующих дизайн-проектированию. Одновременно на других творческих дисциплинах происходит применение этих знаний на практике.

Реализация совместной образовательной программы по направлению подготовки «Дизайн» между КемГИК и Чанчуньским педагогическим университетом (КНР, провинция Цзилинь) состоит из двух этапов и проходит в формате «2+2». Как отмечают авторы [5], на первом этапе (1-й и 2-й курсы) обучение «осуществляется на базе института искусств Чанчуньского педагогического университета (ЧПУ), на втором этапе (3-й и 4-й курсы) – на базе факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры (КемГИК)». На первом этапе на изучение компьютерной графики направлены такие учебные дисциплины, реализуемые в Чанчуньском педагогическом университете, как «Применение ЭВМ» (базовая часть, 1-й курс, 108 часов) и «Компьютерная графика» (базовая часть, 2-й курс, 108 часов). При изучении данных дисциплин основное внимание уделяется освоению программ редактирования растровой графики, закладывается фундамент для дальнейшего использования компьютерной графики в профильных дисциплинах. На втором этапе обучения (в КемГИК) занятия по дисциплине «Компьютерное моделирование» (вариативная часть, 3–4-й курс, 180 часов) направлены на освоение программ для работы с векторной графикой.

Следует отметить, что обучение в рамках реализации совместной образовательной программы имеет свою специфику в силу особенностей развития образного, репродуктивного мышления у китайских студентов. Как отмечает автор в статье [4], у китайских студентов высокий уровень развития «копировального метода», сформированного особенностью обучения детей письменности, основанной на запоминании и точном копировании китайских иероглифов. Развитая фотографическая память позволяет китайским студентам быстро осваивать инструментальный графических программ и успешно применять эти знания в проектных заданиях.

Студенты кафедры дизайна факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) активно изучают информационные компьютерные технологии и компьютерную графику. Каждый обучающийся делает выбор в пользу определенных выразительных средств компьютерной графики, которые по-

могают ему в решении творческих и проектных задач. Анализ выпускных квалификационных работ (ВКР) студентов кафедры дизайна КемГИК показал, что все работы выполнены с применением технологий компьютерной графики. В большинстве случаев ВКР полностью выполняется средствами компьютерной графики с помощью графического редактора (Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, CorelDraw) – растрового или векторного изображения. Реже компьютерная графика применяется как вспомогательная технология, позволяющая делать эскизы, находить композиционные решения, подбирать цветовые схемы и многое другое, все это обязательно присутствует в процессе выполнения любой работы. Рассмотрим некоторые результаты использования компьютерной графики в дизайн-проектировании некоторых объектов графического дизайна (рекламно-имиджевая продукция, графический комплекс, фэшн-иллюстрация, плакат).

Примеры работ российских студентов кафедры дизайна КемГИК:

– Дизайн-проект рекламно-имиджевой продукции для Национального музыкально-драматического театра Республики Тыва имени Виктора Кок-оола. Исполнитель Бурун-оол Алдынай Байлак-ооловна. Руководитель И. В. Пашкова (см. Приложение, рис. 1).

В качестве визуальной составляющей данного проекта были взяты сценические персонажи и элементы сценографии спектаклей, которые ставятся в Национальном музыкально-драматическом театре Республики Тыва. В проекте для создания иллюстраций используются средства векторной графики таких редакторов, как CorelDraw и Adobe Illustrator, которые сочетаются со стилизацией и национальным колоритом Республики Тыва в индивидуальной стилистике автора иллюстраций.

– Дизайн-проект рекламно-имиджевой продукции для сервиса «Яндекс.Музыка». Исполнитель Светкина Алина Анатольевна. Руководитель И. В. Пашкова (см. Приложение, рис. 2).

Для собственной графической интерпретации выбранной музыкальной темы автор использует два технических приема: иллюстрация в технике компьютерной графики и цифровой коллаж с использованием графического решения или визуального образа обложки альбома. Для создания иллюстраций и коллажей применяется про-

грамма редактирования растровой графики Adobe Photoshop, для верстки дизайн-макетов рекламно-имиджевой продукции – программа редактирования векторной графики Adobe Illustrator.

– Дизайн-проект графического комплекса для Кемеровского ботанического сада. Исполнитель Карелина Дарья Владиславовна. Руководитель И. В. Пашкова (см. Приложение, рис. 3).

Основными задачами проекта были разработка знака, фирменного шрифтового начертания для логотипа, оформление дизайн-макетов сувенирной и полиграфической продукции. Для создания дизайн-проекта использовался графический редактор векторной графики CorelDraw как один из наиболее подходящих инструментов решения данных задач. Стилистика проекта имеет ярко выраженный векторный характер.

Примеры творческих работ студентов из КНР, обучавшихся на кафедре дизайна КемГИК в рамках реализации совместной образовательной программы:

– Дизайн-проект серии фэшн-иллюстраций на основе британского бренда Marchesa. Исполнитель Го Цзыцин. Руководитель С. В. Мелкова (см. Приложение, рис. 4).

В данном проекте для фэшн-иллюстраций используются различные приемы растровой компьютерной графики в программе Adobe Photoshop. Стиль автора подразумевает владение рисованием с использованием графического планшета.

– Дизайн-проект серии плакатов «Китайская опера». Исполнитель Му Кэ. Руководители: Г. С. Елисеенков, Г. Ю. Мхитарян (см. Приложение, рис. 5). Данный проект представляет плакаты, посвященные китайской опере. При изображении женских образов в проекте используются приемы растровой графики редактора Adobe Photoshop и работа с графическим планшетом.

– Дизайн-проект серии социальных плакатов. Исполнитель Яо Ифань. Руководитель А. А. Черданцева (см. Приложение, рис. 6). Автор проекта разработал серию плакатов для художественной выставки. В проекте для создания цифровых иллюстраций, паттернов и в работе со шрифтами применяется векторная графика, созданная в программе CorelDraw.

В процессе обучения китайских студентов установлено, что чаще всего они приезжают на обучение в КемГИК с отсутствием опыта работы

с векторной графикой. В большинстве случаев китайские студенты предпочитают работу с растровым редактором Adobe Photoshop и графическим планшетом, что ближе к ручному рисованию.

Опыт многолетней практической подготовки специалистов в области графического дизайна позволяет нам утверждать, что работа дизайнера – это не только умение рисовать от руки, но, в большой степени, умение мыслить как проектировщик и конструктор графики и дизайн-макетов. Такой подход в обучении дизайнеров результативнее отрабатывать с использованием инструментария редакторов векторной графики. В российском дизайн-образовании использование векторных редакторов начинается с изучения возможностей и инструментария программы CorelDraw, поэтому в обучении китайских студентов в КемГИК применяется методика работы с этим же графическим редактором. Опрос студентов показал, что в Китае этот графический редактор мало используется, поэтому они знакомятся с ним впервые только в КемГИК. Китайские студенты отмечают удобство в освоении всех инструментов данной программы для проектирования при решении своих творческих задач.

Подтверждением этого является наличие среди ВКР китайских студентов творческих работ, выполненных в векторной стилистике.

Опыт показывает, что практическое освоение возможностей компьютерной графики в процессе обучения российских и китайских студентов не имеет особых различий. Различия проявляются только в изобразительной стилистике, выработанной авторами проектов в процессе обучения, на которую оказывают влияние национальные традиции и тематика проектов.

Таким образом, можно сделать вывод, что компьютерная графика в профессиональной подготовке графических дизайнеров в настоящее время имеет основополагающее значение, поскольку позволяет студентам качественно расширить инструментарий решения творческих задач в процессе дизайн-проектирования. Технологии компьютерной графики позволяют повысить производительность без потери качества путем автоматизации рутинных задач, дают широкие возможности для экспериментов, эскизирования, увеличения вариативности результатов, поиска наиболее удачных решений, а также помогают найти собственный авторский стиль в дизайне.

Литература

1. Большой Российский энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энцикл., 2009. – 1887 с.: ил., к., табл.
2. Вэй Хао. Профессиональные качества художника-дизайнера и методы их формирования // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 102. – С. 142–148.
3. Габриелян Т. О. Компьютерная графика как инструмент, методология и эстетика современного графического дизайна // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2017. – № 1. – С. 325–336.
4. Зубрилин К. М. Особенности реализации совместной образовательной программы (Россия – Китай) // Преподаватель XXI век. – 2021. – № 1, ч. 1. – С. 191–197.
5. Казарин С. Н. Специфика реализации совместной образовательной программы в области графического дизайна между Чанчуньским педагогическим университетом и Кемеровским государственным институтом культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 192–202.
6. Маликова Е. А. Педагогические условия обучения компьютерной графике студентов-дизайнеров в высшем учебном заведении: автореф. дис. ... канд. пед. наук (13.00.08). – М.: Моск. гос. ун-т культ. и иск., 2009. – 24 с.
7. Позднякова К. Г. Китайская школа графического дизайна: новый вызов для российской дизайн-педагогики // Университетский научный журнал. – 2018. – № 36. – С. 125–128.
8. Реклама и полиграфия: опыт словаря-справочника. – М.: Гелла-принт. Стефанов С. И., 2004.
9. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования (ФГОС ВО) по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» (уровень бакалавриата): утв. Приказом Министерства науки и высшего образования Российской Федерации № 1015 от 13.08.2020. – URL: <https://fgosvo.ru/fgosvo/index/24/104> (дата обращения: 11.11.2022).
10. Цзя Юньи. История развития образования в области художественного дизайна в Китае // Известия РГПУ имени А. И. Герцена. – 2022. – № 206. – С. 212–220.

11. Чвала М. С. Особенности использования средств мультимедиа для активизации познавательной деятельности студентов-дизайнеров / М. С. Чвала, П. Ю. Потапенко // Гуманитарные науки. – 2021. – № 1 (53). – С. 94–99.
12. Чвала М. С. Подготовка графических дизайнеров: зарубежный опыт // Гуманитарные науки. – 2014. – № 2 (28).
13. Чжан Фанюй. Структура и содержание программ подготовки педагога-дизайнера в России и Китае: сравнительный анализ // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2020. – № 3. – С. 342–347.

References

1. *Bol'shoy Rossiyskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Big Russian Encyclopedic Dictionary]*. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 2009. 1887 p. (In Russ.).
2. Vey Khao. Professional'nye kachestva khudozhnika-dizaynera i metody ikh formirovaniya [Professional qualities of an artist-designer and methods of their formation]. *Izvestiya RGPU imeni A.I. Gertsena [Izvestia: Herzen university journal of humanities & sciences]*, 2009, no. 102, pp. 142-148. (In Russ.).
3. Gabrielyan T.O. Komp'yuternaya grafika kak instrument, metodologiya i estetika sovremennogo graficheskogo dizayna [Computer graphics as a tool, methodology and aesthetics of modern graphic design]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA [Decorative art and environment. Herald of the RGHPU]*, 2017, no. 1, pp. 325-336. (In Russ.).
4. Zubrilin K.M. Osobennosti realizatsii sovmestnoy obrazovatel'noy programmy (Rossiya-Kitay) [Features of the implementation of the joint educational program (Russia-China)]. *Prepodavatel' XXI vek [Lecturer XXI century]*, 2021, no. 1, part 1, pp. 191-197. (In Russ.).
5. Kazarin S.N. Spetsifika realizatsii sovmestnoy obrazovatel'noy programmy v oblasti graficheskogo dizayna mezhdu Chanchun'skim pedagogicheskim universitetom i Kemerovskim gosudarstvennym institutom kul'tury [The specifics of the implementation of a joint educational program in the field of graphic design between the Changchun Pedagogical University and the Kemerovo State Institute of Culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 192-202. (In Russ.).
6. Malikova E.A. *Pedagogicheskie usloviya obucheniya komp'yuternoy grafike studentov-dizaynerov v vysshem ucheb-nom zavedenii: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk (13.00.08) [Pedagogical conditions for teaching computer graphics to design students in a higher educational institution. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy (13.00.08)]*. Moscow, Moscow State University of Culture and Arts Publ., 2009. 24 p. (In Russ.).
7. Pozdnyakova K.G. Kitayskaya shkola graficheskogo dizayna: novyy vyzov dlya rossiyskoy dizayn-pedagogiki [Chinese school of graphic design: a new challenge for Russian design pedagogy]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal [University scientific journal]*, 2018, no. 36, pp. 125-128. (In Russ.).
8. *Reklama i poligrafiya: opyt slovarya-spravochnika [Advertising and polygraphy: the experience of a reference dictionary]*. Moscow, Gella-print. Stefanov S.I. Publ., 2004. (In Russ.).
9. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya (FGOS VO) po napravleniyu podgotovki 54.03.01 «Dizayn» (uroven' bakalavriata): utv. Prikazom Ministerstva nauki i vysshego obrazovaniya Rossiyskoy Federatsii № 1015 ot 13.08.2020 [Federal State Educational Standard of Higher Education (FSES HE) in the field of study 54.03.01 "Design" (bachelor's degree level): approved. Order of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation No. 1015 dated 13.08.2020]*. (In Russ.). Available at: <https://fgosvo.ru/fgosvo/index/24/104> (accessed 11.11.2022).
10. Tszya Yuni. Istoriya razvitiya obrazovaniya v oblasti khudozhestvennogo dizayna v Kitae [The history of the development of education in the field of artistic design in China]. *Izvestiya RGPU imeni A.I. Gertsena [Izvestia: Herzen university journal of humanities & sciences]*, 2022, no. 206, pp. 212-220. (In Russ.).
11. Chvala M.S. Osobennosti ispol'zovaniya sredstv mul'timedia dlya aktivizatsii poznatel'noy deyatel'nosti studentov-dizaynerov [Features of the use of multimedia tools to enhance the cognitive activity of design students]. *Gumanitarnye nauki [Humanities]*, 2021, no. 1 (53), pp. 94-99. (In Russ.).
12. Chvala M.S. Podgotovka graficheskikh dizaynerov: zarubezhnyy opyt [Training of graphic designers: foreign experience]. *Gumanitarnye nauki [Humanities]*, 2014, no. 2 (28). (In Russ.).
13. Chzhan Fanyuy. Struktura i sodержanie programm podgotovki pedagoga-dizaynera v Rossii i Kitae: sravnitel'nyy analiz [Structure and content of teacher-designer training programs in Russia and China: a comparative analysis]. *Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki [Pedagogy. Questions of theory and practice]*, 2020, no. 3, pp. 342-347. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Дизайн-проект рекламно-имиджевой продукции для Национального музыкально-драматического театра Республики Тыва имени Виктора Кок-оола (компьютерная графика). Исполнитель А. Б. Бурун-оол



Рисунок 2. Дизайн-проект рекламно-имиджевой продукции для сервиса «Яндекс.Музыка» (компьютерная графика). Исполнитель А. А. Светкина



Рисунок 3. Дизайн-проект графического комплекса для Кемеровского ботанического сада (компьютерная графика). Исполнитель Д. В. Карелина



Рисунок 4. Дизайн-проект серии фэин-иллюстраций на основе британского бренда «Marchesa» (компьютерная графика). Исполнитель Го Цзыцин



Рисунок 5. Дизайн-проект серии плакатов «Китайская опера» (компьютерная графика). Исполнитель Му Кэ



Рисунок 6. Дизайн-проект серии социальных плакатов (компьютерная графика). Исполнитель Яо Ифань

УДК 37.025

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-267-279

СТРЕССОВЫЕ СИТУАЦИИ В КЛАССЕ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА: ПРИЧИНЫ И МЕТОДЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Демина Татьяна Зиновьевна, доцент, доцент кафедры народного хорового пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: zinorovna777@mail.ru

Стенюшкина Татьяна Сергеевна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры народного хорового пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatianas-ten@yandex.ru

В статье исследуется влияние стрессовых ситуаций на студентов вуза во время занятий в классе постановки голоса, рассматривается понятие «стресс» как фактор, влияющий на усвоение певческих умений и навыков, утверждается необходимость изучения условий возникновения стресса. В работе дан анализ психолого-педагогических, специальных источников и взглядов ученых на проблему исполнительских дисциплин в системе высшего профессионального образования, позволивший охарактеризовать основу практической подготовки хормейстеров, которая содержит мыслительную, мотивационную, когнитивную, коммуникативную деятельность.

Авторы акцентируют внимание на особенностях учебной деятельности, связанной с профессиональными дисциплинами, одной из которых и является класс постановки голоса. Для вскрытия заявленной проблемы проводилось педагогическое исследование, в котором приняли участие студенты, обучающиеся в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», на факультете музыкального искусства, кафедре народного хорового пения. Данное педагогическое исследование направлено на выявление у студентов возникающих стресс-факторов, влияющих на результаты обучения и затрудняющих показ более высокого уровня исполнительского мастерства. В работе использованы методы анкетирования, анализа и обобщения результатов, которые наглядно представлены в диаграммах и позволяют сделать выводы об эффективности применения способов преодоления возникающих стрессовых ситуаций в певческом процессе.

Ключевые слова: стресс, учебная деятельность, студенты, респонденты, педагогическое исследование, исполнительство, постановка голоса.

STRESSFUL SITUATIONS IN THE CLASS OF VOICE SETTING: CAUSES AND METHODS OF OVERCOMING

Demina Tatyana Zinovyevna, Associate Professor, Associate Professor of Department of Folk Choral Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: zinorovna777@mail.ru

Stenyushkina Tatyana Sergeevna, PhD of Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Folk Choral Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatianasten@yandex.ru

The article explores the impact of stressful situations on university students during classes in voice, considers the concept of *stress* as a factor affecting the assimilation of singing skills, the need to study the conditions of stress origins. The research provides an analysis of scientific, psychological and pedagogical, special sources and scientists' views on the problem of performing disciplines in the system of higher professional education, which made it possible to characterize the basis for practical training of choral students, which contains thought, motivational, cognitive, and communication activities.

The authors focus on the features of educational activities related to professional disciplines, one of which is the class in voice. Considering the peculiarities of the indicated discipline, it should be noted that the result of a negative state during classes in voice is often not a stressful situation itself, but a response to it. It is important to learn to manage your own psychological state, which is central in professional activities. To identify the declared problem, a pedagogical study was carried out with the participation of the students studying at the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education *Kemerovo State University of Culture* of the Faculty of Musical Art of the Department of Folk Choral Singing. This pedagogical study is aimed at identifying in students emerging stress factors that affect the results of training and make it difficult to show a higher level of performing skills. The work uses questionnaire method, analysis and generalizations of the results, which are clearly presented in diagrams that allow us to draw conclusions about the effectiveness of using methods and ways to overcome emerging stressful situations in the singing process.

Keywords: stress, educational activity, students, respondents, pedagogical research, artistic performance, class in voice.

Учебная деятельность в высших музыкальных учебных заведениях требует активности, эмоционального и интеллектуального напряжения, что приводит к повышенной мобилизации внутренних ресурсов и, как следствие, может провоцировать сбои в процессах психологической адаптации организма студентов. Важным направлением в части организации воспитательной составляющей в учебной и внеучебной деятельности является рассмотрение влияния адаптированности обучающихся как личного, так и профессионального плана на успешность обучения.

Автор теории стресса Р. С. Лазарус писал: «Воздействие стресса на учащегося начинается с самого начала учебного пути и преследует его в той или иной степени постоянно. У студентов, подверженных стрессу, возникают проблемы с получением, переработкой и применением в дальнейшем полученных знаний, что препятствует академической успеваемости» [6, с. 178]. Студенческий возраст, как пишет Б. Г. Ананьев, относится к сенситивному периоду развития личности. В этот период человек открывает для себя свой внутренний мир, формирует и закрепляет способность углубляться в свои переживания, приходит осознание собственной уникальности [1].

Примечательно, что в период прохождения учебы в вузах наблюдается ухудшение состояния здоровья молодых людей. Это связывают с высокими нагрузками как в процессе обучения, так и в бытовой сфере, а также с неадекватностью режима активности в целом. Другими словами, здоровье студентов подвергается ущербу, в том числе из-за отсутствия навыков по рациональному расходованию своих ресурсов, неумения преодолевать стрессовые ситуации и отрицательные эмоции [12]. В связи с тем, что проблема возникновения стрессовых ситуаций в классе постановки голоса в данном аспекте изучена недостаточно, важно выявить научно-практическое поле рассматриваемого нами направления. Необходимость более подробного рассмотрения теории вопроса и определения методов преодоления стрессовых факторов, влияющих на эффективность процесса обучения, подчеркивает актуальность настоящей работы.

Цель статьи – выявить причины возникновения стрессовых ситуаций в процессе обучения певческим навыкам в классе постановки голоса.

Для ее достижения нужно решить следующие задачи: рассмотреть понятие «стресс» с разных точек зрения; на основе анкетирования выяснить причины, влияющие на возникновение стресс-факторов; дать рекомендации по преодолению стрессовых ситуаций.

Понятие «стресс» рассматривается в разных областях науки: психологии, педагогике, методике вокального исполнительства. Особую роль и большой вклад в изучении причин возникновения стресса, его признаков и различных видов стрессоров сыграли труды исследователей в области общей педагогики и психологии творчества. Это работы Ю. В. Варданяна, В. А. Бодрова, Г. Селье, Е. В. Киселевой, Р. С. Лазаруса, Н. Д. Левитова и др. Вопросам преодоления стресса публичных выступлений у музыкантов-исполнителей посвящены исследования О. А. Блох, Л. Л. Бочкарева, Л. Б. Дмитриева. Аспекты в области «стрессоустойчивости», «волевого и эмоционального напряжения», «волнения, возникающего в экстремальных условиях» представлены в работах, посвященных музыкальной и театральной педагогике. Проблемы народно-певческого исполнительства анализируются в трудах педагогов-практиков Н. К. Мешко, Л. В. Шаминой.

Понятие «стресс» обозначает обширный круг состояний человека, возникающих в ответ на разнообразные экстремальные воздействия (стрессоры). Различные виды стресса выделяются исходя из вида стрессора и особенностей его влияния. Стрессы классифицируются на психологические и физиологические [13]. Большой психологический словарь трактует стресс как «нажим, напряжение, давление, поэтому стрессом называют «неспецифическую (общую) реакцию организма на воздействие (физическое или психологическое), нарушающее его гомеостаз, а также соответствующее состояние нервной системы организма (или организма в целом)» [3, с. 112].

Начало созданию концепции стресса положил Г. Селье, который впервые определил его с физиологической точки зрения как состояние психического напряжения, возникающее у человека в процессе осуществления деятельности в наиболее сложных, трудных условиях (как в повседневной жизни, так и при особых обстоятельствах) [10]. Изменение психической и поведенческой деятельности человека привело Г. Селье

к изучению еще одной стороны стресса – психологической, которая была определена как общий адаптационный синдром, он присвоил ей термин «эмоциональный» стресс, что явилось прогрессивным явлением.

В современной научной литературе термин «эмоциональный стресс» обозначен как состояние длительного или повторного психоэмоционального напряжения организма человека. Исследователи указывают, что «психоэмоциональная напряженность – это состояние, формирующееся в результате чрезмерного возрастания психоэмоционального напряжения и характеризующееся временным понижением устойчивости психических и психомоторных функций, выраженным соматовегетативными реакциями и снижением профессиональной работоспособности» [13, с. 33].

В качестве причин возникновения эмоционального (психологического) стресса могут выступать стрессоры (стресс-факторы) – внешние и внутренние факторы, в результате действия которых человек оказывается в стрессовом состоянии. Стрессоры как психосоциальные воздействия по виду и продолжительности могут быть кратковременно и продолжительно действующими. Кратковременно действующие стрессоры: события, связанные с неудачами или обусловленные перегрузками; действия, требующие чрезмерной скорости или вызывающие страх. Продолжительно действующие стрессоры возникают вследствие появления опасных ситуаций, утомления от длительной активности [13]. Стрессорами для студентов в процессе обучения в вузе могут выступать большая интеллектуальная нагрузка, нехватка времени, в том числе на отдых и сон, необходимость адаптации к новой организации образовательного процесса, учебным формам и методам, которые резко отличаются от школьных и требуют большей самостоятельности при освоении учебного материала. Психологические трудности студентов обусловлены и полным отсутствием на начальном этапе обучения хорошо налаженного межличностного взаимодействия. Как следствие, стрессовые факторы затем проявляются и в учебной неуспеваемости вообще, и в период прохождения экзаменационных сессий, что порождает застойные отрицательные эмоции.

Обязательный компонент процесса обучения – психоэмоциональная напряженность. По-

ложительные эмоции как движущая сила в вокальном исполнительстве создают ситуацию успеха и имеют большое значение в удовлетворении от пения, а возникающее чувство радости при этом повышает тонус организма. Слишком сильное волнение, в свою очередь, отрицательно сказывается на результатах певческого процесса. Н. К. Мешко писала: «Психика певца, неустойчивость его нервной системы имеют огромное значение в успехе и конечных результатах обучения. Можно сказать, что при наличии профессиональных данных и природной способности к пению здоровая нервная система, прочная нервная клетка являются залогом продуктивности обучения, прочности усвоения и выносливости в работе» [8, с. 52].

Певческое искусство – процесс увлекательный, но сложный, длительный, требующий от обучающегося понимания, трудолюбия, терпения, так как постижение его основ непосредственно связано с душевными и физиологическими процессами, содержанием внутреннего мира личности в совокупности с раскрепощенным общим состоянием человека. Развитие, совершенствование основных технических и исполнительских качеств голоса происходит как на упражнениях во время распевания, так и в работе над художественным произведением, когда осуществляется связь между образными представлениями и их вокальным воплощением. В своих работах Л. Б. Дмитриев подчеркивает, что «музыку называют языком чувств», необходимо научиться понимать этот язык раньше, чем начинать петь [4, с. 313]. А по словам Л. П. Новицкой, исполнительство требует интеллектуального, волевого и эмоционального напряжения, физической выносливости и стрессоустойчивости [9]. Н. К. Мешко под выносливостью подразумевала способность певца работать долго в любых условиях без усталости голосового аппарата [8].

Тревогам и переживаниям, которые испытывают некоторые студенты в процессе обучения, сопутствуют изменения в организме, характерные для каждой стрессовой ситуации. По исследованиям психологов, процессы, которые происходят в коре головного мозга, провоцируют возбуждение, и, как следствие, появляется рассеянность внимания, беспокойство, эмоциональное состояние быстро изменяется не в лучшую сторону и

не всегда соответствует обстоятельствам. В это время студент испытывает некое чувство страха, учащение дыхания, неспособность мыслить, появляются признаки физиологического характера, такие как сухость во рту, потение ладоней, дрожь. Подобные состояния, конечно, не дают возможности получить желаемый результат [5; 13].

С целью выявления стрессовых ситуаций в классе постановки голоса, возникающих во время учебной деятельности у студентов высшего учебного заведения, нами было проведено исследование на базе КемГИК со студентами кафедры народного хорового пения. Для получения объективной оценки в данном исследовании анкетирование проводилось анонимно. Было опрошено 14 студентов: 10 девушек и 4 юношей 18–22 лет. В качестве диагностического материала авторами данной статьи был составлен опросник. Для выявления факторов, провоцирующих стресс у студентов, было обращено внимание на следующее: отношение к предмету; тип отношения к обучению постановке голоса; причины и степень непонимания изучаемого материала; трудности в совершенствовании вокальных навыков; присутствующий дискомфорт во время занятия постановкой голоса; вид стрессора во время вокальной деятельности, вызывающего чувство волнения, беспокойства; непонимание педагогической установки.

Так, на вопросы 1 и 2: «Как Вы относитесь к предмету “Постановка голоса”?» и «К какому типу в вокальном обучении Вы себя относите?» – мы получили следующие данные: на первый вопрос большинство из респондентов (11 человек) ответили «положительно», что составило 79 % от общего числа опрошенных, «нейтрально» – 3 респондента, что составило 21 % (см. Приложение, рис. 1).

Ответ на другой вопрос мы видим из рисунка 2: к занятиям по постановке голоса относятся ответственно и проявляют большой интерес к исполнительской деятельности и самому процессу обучения 8 респондентов (57 %), 5 ответивших выбрали отношение «нейтрально» (36 %), и 1 респондент (7 %) отнес себя к типу «безответственный» (см. Приложение, рис. 2).

Вопросами 3 и 4 были: «Проводили ли респонденты когда-нибудь анализ своего поведения, вызванного теми или иными стрессорами?» и «Когда в процессе обучения возникает у Вас

непонимание изучаемого материала?». Ответы в первом случае распределились следующим образом: 11 опрошиваемых (79 %) ответили положительно, что они пытаются проанализировать свое поведение на занятии, если такое происходит и этого требует ситуация, 3 респондента (21 %) не задумывались над этим вопросом, но в комментариях указали, что приняли к сведению информацию (см. Приложение, рис. 3).

Результаты, представленные на рисунке 4, показывают, почему возникает непонимание изучаемого материала: у 4 респондентов (28 %) при разучивании нового материала непонимание возникает из-за незнания какого-либо теоретического материала, в связи с плохим самочувствием или неустойчивым эмоциональным фоном. На вопрос о непонимании изучаемого материала 5 респондентов выбрали вариант «при освоении вокальных навыков» и 5 – «при работе над художественным образом», что и в том, и другом случае составило 36 %. Один из респондентов посчитал нужным отметить 2 варианта ответа: «при разучивании нового материала» и «при работе над художественным образом» (см. Приложение, рис. 4).

Цель педагога во время занятия в классе постановки голоса – дать правильную установку для достижения решения той или иной задачи (так, чтобы в результате она была выполнима) и овладения соответствующими вокальными навыками. Поэтому необходимо было выяснить, правильно ли респонденты понимают целевую установку педагога в процессе работы (см. Приложение, рис. 5). На данный вопрос положительно ответили 10 студентов (71 %), «не всегда» ответили 4 респондента (29 %), так как исполнительская деятельность в классе постановки голоса – сложный процесс взаимосвязи теории и практики, обусловленный спецификой исполнения народной песни, имеющей собственные средства выразительности для создания художественного образа. Третий вариант в анкете, «отрицательно», не выбрал ни один респондент.

Помимо конкретных ответов на вопрос 6 о трудностях в совершенствовании вокальных навыков, каждый из респондентов отметил в комментариях еще и свои трудности. Так, в навыке соединения регистров 6 ответивших отметили еще боязнь перехода в головное звучание, без-

опорное пение, слабый сигнал в мыслительной деятельности, что составило 43 % от общего числа опрошенных, сложности в работе над дыханием выбрали 3 респондента (21 %), проблемы в наработке характерных исполнительских приемов народного пения указали 5 респондентов и полученный результат в процентном соотношении составил 36 % (см. Приложение, рис. 6).

Важно помнить, что педагог имеет дело не просто с голосом, его особенностями и недостатками, а с личностью, находящейся в состоянии мыслительной и практической деятельности. Поэтому педагог может оказывать воздействие на формирование певческих навыков не иначе, как обращаясь к воле, интеллекту студента, его образу мышления, связанным с осмыслением певческого процесса. На вопросы 7 и 8: «Испытываете ли Вы дискомфорт, если во время занятия “Постановка голоса” в классе находится посторонний человек?» и «Какой вид вокального исполнительства вызывает в Вас чувство волнения, беспокойство?» – результаты опроса были следующими.

6 респондентов (43 %) не испытывают дискомфорта во время занятия, если в классе постановки голоса находится посторонний, будь то педагог, однокурсник либо совершенно незнакомый ему человек, «да» ответили на данный вопрос 3 респондента (21 %), и 5 респондентов (36 %) выбрали ответ «иногда» (см. Приложение, рис. 7).

Что касается вида вокального исполнительства, вызывающего у студентов чувство взволнованности, 6 респондентов (79 %) ответили, что сдача зачета, экзамена и конкурс, концертное выступление являются для них наиболее волнительным процессом. Двое студентов (14 %) посчитали только конкурсное и концертное выступление источником обеспокоенности. И один респондент (7 %) отметил в качестве источника волнения само вокальное занятие (см. Приложение, рис. 8).

Стоит заметить, что реакция студента на какие-либо неудобства или раздражители внутреннего и внешнего характеров во время занятия, такие как освещенность аудитории, окружающая обстановка, посторонние шумы, неточное исполнение, повышают риск появления волнения. Важно научиться не растеряться, постараться не обращать внимания, не придавать особого значения этому для того, чтобы не потерять само-

обладание и «связь» с педагогом. На рисунке 9 (см. Приложение) мы видим результаты ответа на вопрос «Какой вид стрессора может дезориентировать (сбить, расстроить) Вас во время вокального занятия?». Ответы распределились таким образом: 5 респондентов считают, что во время вокального занятия их может расстроить плохое самочувствие, и это составляет 37 % от общего числа опрошенных, остальным респондентам в равной мере мешают посторонний шум, боязнь совершить ошибку, исполнить неправильно тот или иной звук, вокальный прием в произведении, что получилось в равном соотношении по 21 %.

Педагогические подходы преподавателя в классе постановки голоса должны предусматривать решение всех компонентов вокального обучения. И одной из главных задач, стоящей перед педагогом в общении со студентом во время педагогического процесса, является не только обучение техники вокала, активизации образного, творческого мышления, самостоятельности в воплощении художественного образа, но и задача воспитательного характера. На вопрос 10 «Предпочтение каким отношениям “педагог – студент” вы отдаете?» из опрашиваемых респондентов (студентов) большинство (79 %) считают межличностные отношения в классе постановки голоса «доверительными», 14 % испытывают напряженность в отношениях, особенно на первых этапах обучения, 7 % ответили – «безразлично» (см. Приложение, рис. 10).

Благодаря результатам анкетирования было выявлено, что большинство респондентов подвержены внешним и внутренним стресс-факторам в той или иной степени. Вопросы 1 и 2 позволили увидеть общее и личностное отношение к учебному процессу в классе постановки голоса. Значительная часть студентов, как выяснилось, подвержена воздействию внутренних стрессов, к которым относятся перегрузки, страх, личностная дисгармония и самооценка, негативные установки, утомляемость, что показали ответы на вопросы 3–6. Что касается подверженности студентов внешним стрессовым факторам, в ходе исследования были выявлены следующие результаты: взаимоотношения с однокурсниками и преподавателями, неспособность сосредоточиться в конкретных обстоятельствах, условия жизни и состояние здоровья. Это подтверждено ответами

на вопросы 7 и 8. Ответы на вопросы 9 и 10 показали, что на часть респондентов влияют как внешние, так и внутренние стресс-факторы.

Как видно из полученных результатов исследования, возникающие стрессовые ситуации влияют на способность сосредоточиться на учебной деятельности, что сказывается на результатах освоения вокальных умений и навыков студентов, а это свидетельствует о необходимости оптимизации процесса преодоления стресса в классе постановки голоса.

Управление собственным психологическим состоянием, а также овладение приемами и способами саморегуляции представляют собой значимые компоненты в профессиональной деятельности студентов-исполнителей, так как «голос настолько тесно связан со всем организмом, что мгновенно реагирует на малейшие изменения и неблагополучия внутри самого организма. Отсюда происхождение нервных срывов, фонастений, психологических надломов, потери голоса» [8, с. 46]. Для того чтобы разобраться в возникающих проблемах, рассмотрим некоторые методы оптимизации, которые помогут решить или предотвратить как внутренние, так и внешние стрессовые ситуации в классе постановки голоса.

В последнее время педагогами-практиками предлагается использование на занятиях постановки голоса элементов аутотренинга, который представляет собой систему упражнений для нормализации дыхания, мышечной свободы, освобождения от разного рода «зажимов», для саморегуляции психических и физических состояний. Упражнения аутотренинга позволяют управлять вниманием, ритмикой дыхания, регулировать тонус мышц, концентрироваться и сосредоточиваться на собственном состоянии, а это дает хороший результат в учебной исполнительской деятельности, которая вызывает у студентов повышенную эмоциональную напряженность. Обоснование этому дано психологами: «Эмоционально-волевая саморегуляция – система приемов последовательного самовоздействия личности в целях повышения эмоционально-волевой устойчивости в экстремальных ситуациях. В целях эмоционально-волевой саморегуляции может применяться аутогенная тренировка» [7, с. 199]. Кроме того, как писала Н. К. Мешко, «значение психического фактора в обучении трудно переоценить, по-

скольку пение и обучение ему, это прежде всего психический процесс, а мышечные действия певца находятся в прямой зависимости от того, как он думает и что он чувствует» [8, с. 51].

Для преодоления возникающих проблем могут использоваться разные методы. *Метод концентрации внимания* является одним из средств воздействия на психологическое состояние организма в возникшей стрессовой ситуации и повышает эффективность работы. Кроме того, данный метод способствует соединению настроения и физического состояния, которые будут положительно влиять на формирование возможности сконцентрироваться на определенной деятельности, в данном случае исполнительской. Это, в свою очередь, нацеливает студента на работу с конкретным эпизодом музыкального произведения, рождает заинтересованность в процессе выполнения поставленных задач, и в конечном результате из этого складывается психоэмоциональная стабильность, а тревожность проходит.

Следующим наиболее результативным методом оптимизации преодоления стресса является *метод предварительного пропевания*. Он включает в себя несколько этапов исполнения: занятия с педагогом, самостоятельная работа, демонстрация своего творчества друзьям, близким, тем самым студент адаптируется к ситуации и психологически готовит себя к зачету, экзамену, концертному исполнению.

Метод исполнения перед воображаемой аудиторией может использоваться тогда, когда работа над художественным образом песни завершена и студент готов продемонстрировать свое исполнение перед взыскательной аудиторией. Важно при этом методе внушить студенту состояние, например, радости во время исполнения. Данный метод оказывает положительное влияние на стабилизацию эмоциональной устойчивости студента, тем самым позволяя исполнить произведение на качественном уровне [2]. Метод помогает, по словам Л. В. Шапиной, «активизировать *глубоко скрытые эмоциональные механизмы*», это связано с тем, что «эмоциональному фактору в пении и обучении ему надо придавать серьезное значение. Нельзя петь, находясь в *нейтральном* эмоциональном состоянии. Эмоция – это своеобразная движущая сила фонации, энергия певца, эффективно настраивающая его голос на правильную *фонационную* волну» [11, с. 174].

Одним из действенных способов оптимизации преодоления стресса считается *метод визуализации*, который подразумевает представление приятных образов, воспоминания о веселых событиях, главное – мысли должны иметь положительную окраску. По словам Н. К. Мешко, «ощущение, представление и видение прекрасного необходимо для глубокого и полного погружения в творчество. Оно, в свою очередь, открывает неисчерпаемую перспективу творческого развития. Новые творческие находки, выразительные средства рождаются из глубинной сути образного мышления, которое вобрало в себя богатейшие традиции и опыт» [8, с. 67]. Метод визуализации эффективен для разучивания и воплощения вокального произведения. Нередко педагог направляет студента на нужные образы путем сравнений, описаний, представлений, так как «воспитание певца – это, прежде всего, воспитание и развитие образного творческого мышления» [9, с. 5].

Исследователь Е. В. Киселева определяет, что «одним из продуктивных считается *метод, направленный на совершенствование поведенческих навыков*: общения, позитивного мышления, уверенности в себе. На занятиях нужно проводить подготовку к неопределенным и экстремальным ситуациям в учебной деятельности, знакомить со способами преодоления учебного стресса, а также формировать навыки их применения в жизни, например, в период экзаменационной сессии, во время сдачи экзаменов и для восстановления психического здоровья после экзаменационной сессии» [5, с. 418–419]. Способы выхода из сложившегося положения в классе постановки голоса могут быть:

– **приобретение новых образов и новых впечатлений.** Хорошо эрудированный студент развивается быстрее; при разучивании произведения большое значение имеет личная заинтересованность обучающегося как в расширении сферы образов, так и в самом процессе обучения. Только в этом случае результат достигается значительно быстрее;

– **доработка и переделывание.** Незнание музыкального текста, непонимание исполнительских задач и приемов устраняются в работе над произведением при подробном анализе и утверждении педагогом целевых установок в каждом конкретном случае;

– **освобождение от проблем.** Душевное беспокойство, физическое недомогание не должны мешать учебному процессу, только в состоянии свободы мы можем создавать творческий продукт. Этому благоприятствуют встречи с позитивными людьми, друзьями, посещение учреждений, способствующих эмоциональной разгрузке (филармония, спортзал и др.);

– **мозговой штурм.** Генерирование новых идей, расширение диапазона, преодоление боязни верхнего регистра и в целом профессиональный рост происходят только в случае постоянного развития, обдумывания действий «на шаг вперед». Методически правильным будет запоминание тех опорных моментов, которые важны для осознания направления движения музыкальной фразы, темпа, ритмических и интонационных особенностей. Это поможет студенту в любой момент не растеряться и на основе запомнившихся фрагментов произведения продолжить исполнение. Работа над произведением во время разбора или заучивания материала всегда идет по фразам и предложениям. Форма произведения, границы строф, фраз и предложений должны стать опорными пунктами, которые даже в случае остановки из-за волнения помогут продолжить исполнение;

– **мотивация.** Для исполнительской деятельности важны достижение цели и поставленных задач, работа на результат, например, подготовка к конкурсу, освоение сложных по вокально-техническим задачам произведений, ранее неизученных приемов, самоутверждение, социальные, жизненные мотивы и др.

Для поддержания положительного настроения, эмоционального тонуса студента важная роль отводится улыбке как естественному состоянию радости, восторга, которое помогает сохранить высокую певческую позицию. Существует устойчивое положение «петь на улыбке», которую следует понимать как «внутреннюю улыбку», при достаточно активной работе внутренних мышц зевка и открытом способе голосообразования. Практика показывает, что иногда достаточно улыбнуться глазами (а в пении они должны быть все время живыми), как появляются эмоциональный тонус и осмысленность в исполнении. «Внутренняя улыбка» дает установку на естественность звучания голоса, искренность выражения

чувств, натуральный тембр голоса, психофизиологическую свободу.

Когда на занятии студент вдруг «загнал» себя в тупик, необходимо переключить мозговую деятельность, для того чтобы можно было расслабиться, сбросить напряжение и продолжать работу, решая поставленные задачи. В этом случае очень эффективен юмор, смех, они разряжают обстановку создавшейся ситуации. Кроме того, на практических занятиях по постановке голоса студентам рекомендуется освоить дыхательные техники, приемы мышечной релаксации и визуализации, так как «мышечные зажимы, избыточное напряжение мышц сдерживают естественные реакции организма, вызывают дефекты в интонировании, появление отрицательных эмоций, дискомфорта, снижение активности» [11, с. 104].

Формирование певческой воли, высокой вокально-исполнительской культуры обучающихся есть главный результат образовательной деятельности в сфере педагогики вокального исполнительства. Студенту важно научиться управлять своим голосом в разных видах певческой деятельности, а также разбираться в методах, приемах работы с голосом и применять их в зависимости от ситуации.

Проведенное нами исследование показало, что все опрошенные студенты во время занятий в исполнительском классе испытывают стрессовые ситуации профессионального, социального и личного характера. И все же большинство из них могут справиться с возникающими стрессовыми ситуациями без особых трудностей, получая удовольствие от процесса обучения по предмету, и готовы заниматься больше, чем положено по программе обучения. Полученные результаты свидетельствуют о необходимости оптимизации процесса преодоления стресса в классе постановки голоса как одного из способов освоения искусства вокального исполнительства.

Авторы понимают, что педагогическое исследование влияния профессиональных, личных и психоэмоциональных стресс-факторов на студентов в период освоения навыков вокального исполнительства с изложенными в данном исследовании результатами не является исчерпывающим и есть необходимость в дальнейшем рассмотрении указанной проблемы. Требуется глубокий анализ как прямого, так и опосредованного влияния возникающих стрессовых ситуаций, условий снижения их негативного влияния на результаты обучения.

Литература

1. Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. – М.; СПб.: Питер, 2001. – 272 с.
2. Блох О. А. Преодоление стресса публичных выступлений у музыкантов-исполнителей // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 5. – С. 185–190.
3. Большой психологический словарь / сост. и общ. ред.: Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. – СПб.: ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК, 2005. – 672 с.
4. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2012. – 366 с.
5. Киселева Е. В. Стресс у студентов в процессе учебно-профессиональной подготовки: причины и последствия // Молодой ученый. – 2017. – № 6(140). – С. 417–419.
6. Лазарус Р. С. Теория стресса и психофизиологические исследования. – Л.: Медицина, 1970.
7. Маклаков А. Общая психология: учебник для вузов. – СПб.: Питер, 2003. – 592 с.
8. Мешко Н. К. Искусство народного пения. Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. – М.: ЛУЧ, 2000. – 80 с.
9. Новицкая Л. П. Элементы психотехники актерского мастерства: тренинг и муштра. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 163 с.
10. Селье Г. Стресс без дистресса / пер. с англ., под общ. ред. Е. М. Крепса. – М.: Прогресс, 1982. – 124 с.
11. Шамина Л. В. Основы народно-певческой педагогики: учебное пособие. – СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. – 200 с.
12. Шевцова М. М., Еремеев Н. А. Исследование влияния личных и социальных проблем студентов на обучение // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 233–246.
13. Яковлев Е. В., Леонтьев О. В., Гневышев Е. Н. Психология стресса: учебное пособие. – СПб.: Изд-во Университета при МПА ЕвразЭС, 2020. – 94 с.

References

1. Ananyev B.G. *O problemakh sovremennogo chelovekoznaniiya* [About the problems of modern human consciousness]. Moscow, St. Petersburg, Piter Publ., 2001. 272 p. (In Russ.).
2. Blokh O.A. Preodolenie stressa publichnykh vystupleniy u muzykantov-ispolniteley [Overcoming the stress of public performances by musicians]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2013, no. 5, pp. 185-190. (In Russ.).
3. *Bol'shoy psikhologicheskii slovar'* [A large psychological dictionary]. Comp. B.G. Meshcheryakov, V.P. Zinchenko. St. Petersburg, PRAYM-EVROZNAK Publ., 2005. 672 p. (In Russ.).
4. Dmitriev L.B. *Osnovy vokal'noy metodiki* [Basis of vocal methodology]. Moscow, Muzyka Publ., 2012. 366 p. (In Russ.).
5. Kiseleva E.V. Stress u studentov v protsesse uchebno-professional'noy podgotovki: prichiny i posledstviya [Students' stress in the process of educational and professional training: causes and consequences]. *Molodoy uchenyy* [Young scientist], 2017, no. 6(140), pp. 417-419. (In Russ.).
6. Lazarus R.S. *Teoriya stressa i psikhofiziologicheskie issledovaniya* [Stress Theory and Psychophysiological Research]. Leningrad, Meditsina Publ., 1970. (In Russ.).
7. Maklakov A. *Obshchaya psikhologiya: uchebnik dlya vuzov* [General psychology. Manual for universities]. St. Petersburg, Piter Publ., 2003. 592 p. (In Russ.).
8. Meshko N.K. *Iskusstvo narodnogo peniya. Prakticheskoe rukovodstvo i metodika obucheniya iskusstvu narodnogo peniya* [Art of folk singing. Practical guide and methodology for teaching the art of folk singing]. Moscow, LUCH Publ., 2000. 80 p. (In Russ.).
9. Novitskaya L.P. *Elementy psikhotehniki akterskogo masterstva: trening i mushtra* [Elements of psychotechnics of acting: training and drill]. Moscow, LENAND Publ., 2015. 163 p. (In Russ.).
10. Selye G. *Stress bez distressa* [Stress without distress]. Ed. E.M. Kreps. Moscow, Progress Publ., 1982. 24 p. (In Russ.).
11. Shamina L.V. *Osnovy narodno-pevcheskoy pedagogiki: uchebnoe posobie* [Basis of folk singing pedagogy: a textbook]. St. Petersburg, izdatelstvo Lan; PLANETA MUZYKI Publ., 2017. 200 p. (In Russ.).
12. Shevtsova M.M., Ereemeev N.A. Issledovanie vliyaniya lichnykh i sotsialnykh problem studentov na obuchenie [Research of the influence of students' personal and social problems on education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 55, pp. 233-246. (In Russ.).
13. Yakovlev E.V., Leontyev O.V., Gnevyshev E.N. *Psikhologiya stressa: uchebnoe posobie* [Psychology of stress. Textbook]. St. Petersburg, University under the IPA EvrAzES Publ., 2020. 94 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

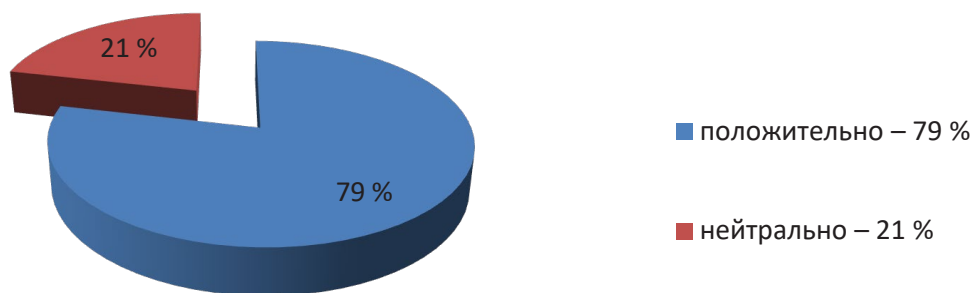


Рисунок 1. Отношение к предмету

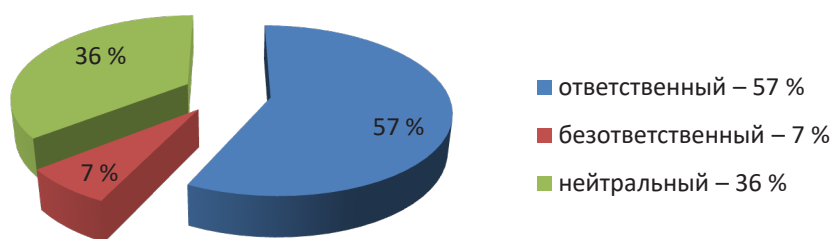


Рисунок 2. Тип отношения к обучению

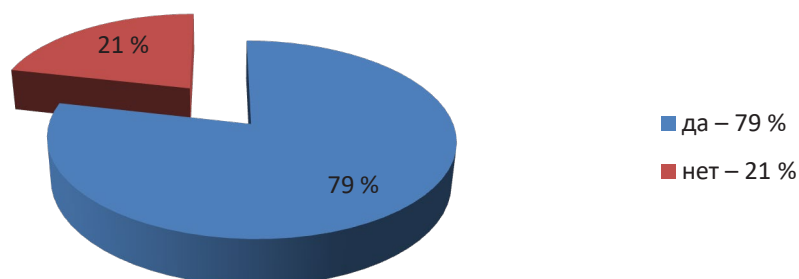


Рисунок 3. Самоанализ поведения, вызванного стресс-факторами

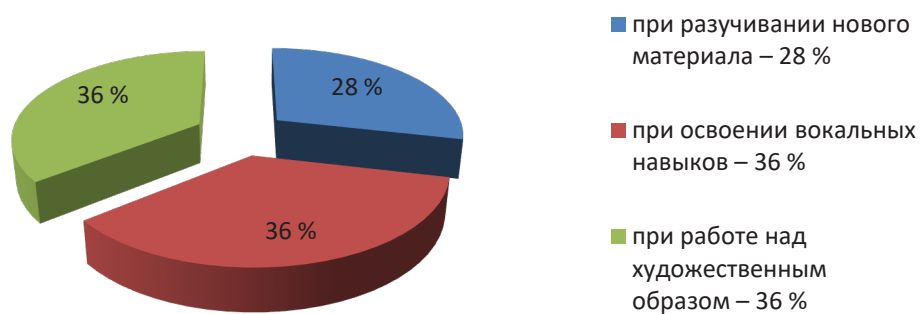


Рисунок 4. Причины непонимания изучаемого материала

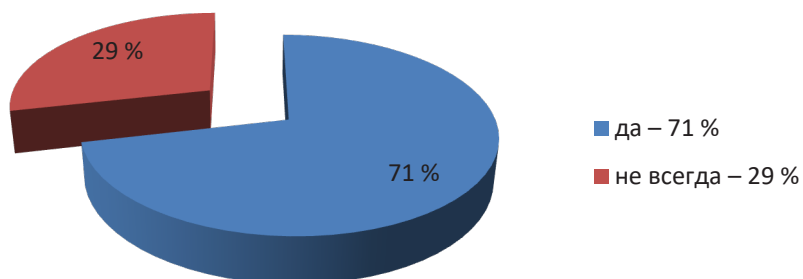


Рисунок 5. Понимание студентом установки педагога

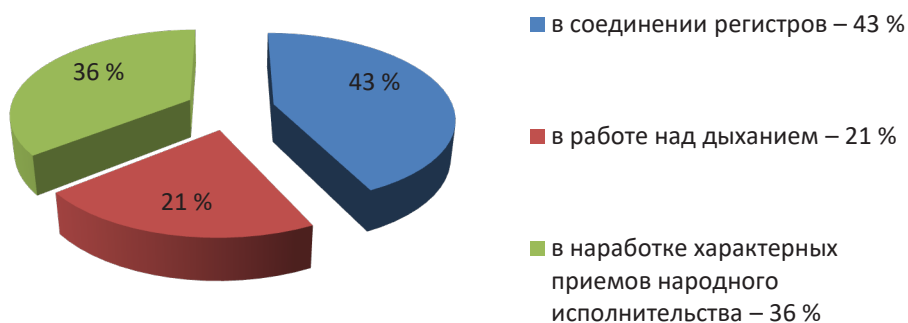


Рисунок 6. Трудности в овладении навыками

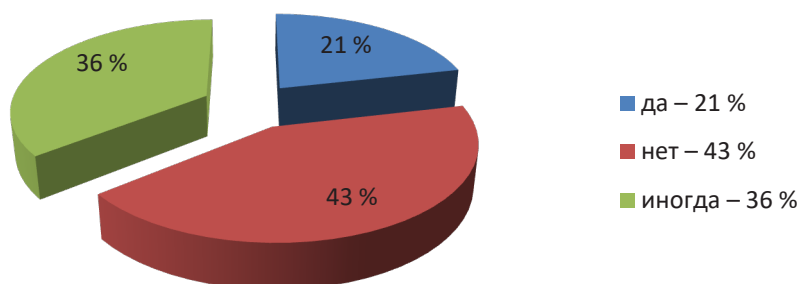


Рисунок 7. Дискомфорт от присутствия кого-либо

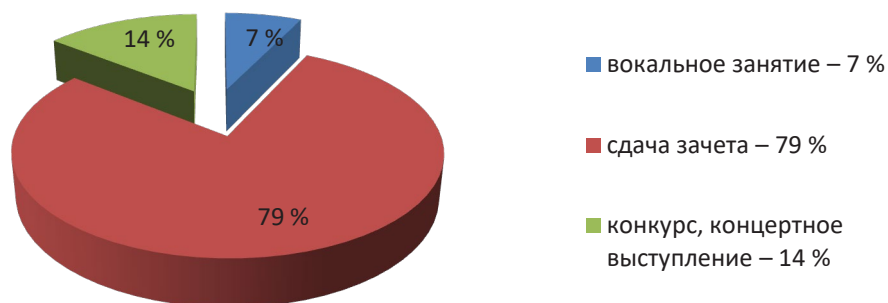


Рисунок 8. Вид вокального исполнительства

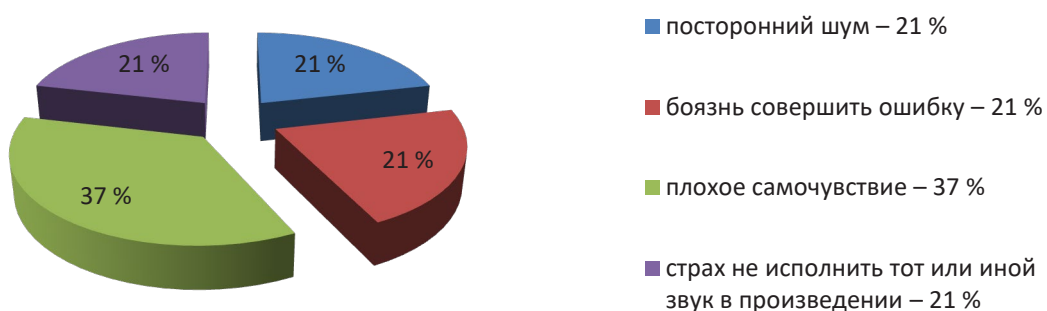


Рисунок 9. Вид стрессора

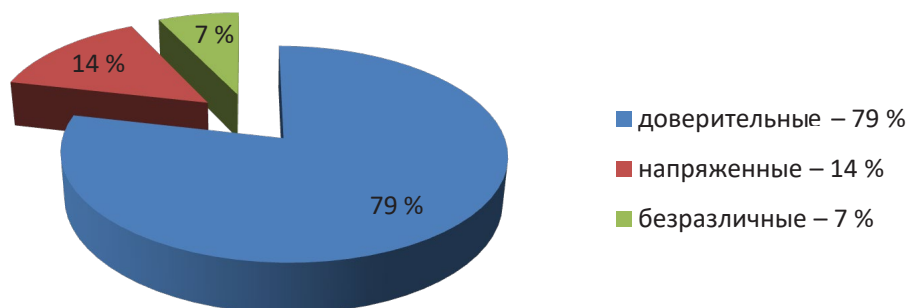


Рисунок 10. Отношения «педагог – студент»

УДК 37.047

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-63-280-287

РЕАЛИЗАЦИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ПРОГРАММ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ ПОДГОТОВКИ КВАЛИФИЦИРОВАННЫХ КАДРОВ ДЛЯ ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Леонов Сергей Андреевич, кандидат экономических наук, доцент, начальник отдела менеджмента качества образования, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: sergey-leonov@mail.ru

В условиях интенсивного развития экономики, появления новых технологий и передовых образцов производственной техники все возрастают требования к будущим специалистам различных отраслей промышленности. Бесспорно, что легкая промышленность является стратегическим по значимости сектором экономики России. В этой связи на образовательные организации возлагается особая роль не только по интенсивной и качественной подготовке высококвалифицированных специалистов, но по поиску и реализации инновационных, комплексных решений для подготовки кадров для легкой промышленности.

В статье рассматривается реализация дополнительных предпрофессиональных образовательных программ в качестве элемента многоуровневой подготовки кадров для легкой промышленности. Предпрофессиональная подготовка является неотъемлемым образовательным звеном для будущих конструкторов, модельеров и дизайнеров. Базовые знания в области художественного творчества и искусств позволяют обучающимся в дальнейшем качественно осваивать образовательные программы на уровнях среднего профессионального и высшего образования, где, безусловно, важна базовая подготовка для эффективного освоения дисциплин художественного цикла, что в дальнейшем позволит избежать проблемы образовательных дефицитов.

Автором подробно освещаются современные проблемы детских школ искусств, а также подготовки обучающихся по дополнительным предпрофессиональным программам. В статье глубоко проанализированы федеральные государственные требования к содержанию и условиям реализации дополнительных предпрофессиональных программ, а также уровень их согласованности с положениями Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года.

В заключение автором подчеркивается значимость многоуровневой подготовки кадров для легкой промышленности по всем уровням профессионального образования и содержательной интеграции дополнительных предпрофессиональных программ в образовательные программы среднего профессионального и высшего образования по специальностям и направлениям подготовки «Технологии легкой промышленности» в качестве первой ступени подготовки квалифицированного специалиста.

Ключевые слова: дополнительная предпрофессиональная программа, образовательный уровень, легкая промышленность, подготовка кадров, интеграция образовательных программ, творческие навыки, профессия.

IMPLEMENTATION OF ADDITIONAL PRE-PROFESSIONAL PROGRAMS AS A NECESSARY CONDITION FOR TRAINING THE QUALIFIED PERSONNEL FOR LIGHT INDUSTRY

Leonov Sergey Andreevich, PhD in Economics, Associate Professor, Head of Education Quality Management Department, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: sergey-leonov@mail.ru

In the conditions of intensive economic development, the emergence of new technologies and advanced production equipment, the requirements for future specialists in various industries are increasing. There is no doubt that light industry is a strategic sector of the Russian economy. In this regard, educational organizations have a special role in not only intensive and high-quality training the highly qualified specialists, but also in the search and implementation of innovative, integrated solutions for training personnel for light industry.

The article discusses the implementation of additional pre-professional educational programs as an element of multi-level training personnel for light industry. Pre-professional training is an integral educational link for future designers, fashion designers and stylists. Basic knowledge in the field of artistic creativity and arts allows students to further qualitatively master educational programs at the levels of secondary vocational and higher education, where basic training is certainly important for the effective development of the disciplines of the art cycle, which in the future will avoid the problem of educational deficits.

The author highlights in detail the current problems of children's art schools, as well as the preparation of students for additional pre-professional programs. The article deeply analyzes the federal state requirements for the content and conditions for implementation of additional pre-professional programs, as well as the level of their consistency with the provisions of the Concept of the development of additional education for children until 2030.

In conclusion, the author emphasizes the importance of multi-level training for light industry at all levels of vocational education and meaningful integration of additional pre-professional programs into educational programs of secondary vocational and higher education in specialties and areas of training *The Light Industry Technologies* as the first stage of training the qualified specialist.

Keywords: additional pre-professional program, educational level, light industry, personnel training, integration of educational programs, creative skills, profession.

Современная подготовка обучающихся в рамках общеобразовательной школы позволяет проводить профориентационную работу в старших классах. Тем не менее профессиональная ориентация старших школьников предполагает, что обучающийся только определяет область своих дальнейших интересов и сферу будущей деятельности. Профориентация позволяет выявить мотивацию, творческие способности, глубже познакомиться с профессией, узнать о возможностях, которые открываются при выборе того или иного направления подготовки [10]. Безусловно, профессиональная ориентация важна для обучающихся, но существует достаточно широкий список отраслей, в которых необходима предпрофессиональная подготовка. Легкая промышленность является одной из отраслей, в которой представлены творческие специальности: дизайнеры, модельеры, изготовители изделий прикладного искусства, декораторы и др. Качество подготовки будущих специалистов легкой промышленности во многом зависит от способностей к творческой деятельности, которые требуют достаточно широкого развития. Подготовка по предпрофессиональным программам художественного, де-

коративно-прикладного, народно-промышленного направлений является значимым звеном профессионального становления, позволяя сформировать основу художественного мышления, получить творческий опыт. При повышении уровня образования обучающиеся, прошедшие предпрофессиональную подготовку, будут иметь более высокий уровень готовности к освоению образовательных программ. Для творческих профессий, которые предполагают углубленную подготовку в области искусств, дополнительное предпрофессиональное образование является необходимым условием эффективного освоения программ среднего профессионального и высшего образования. Необходимо учесть, что чаще всего программы предпрофессиональной подготовки реализуются в детских школах искусств наряду с общеразвивающими программами. В данной статье мы уделяем внимание только программам предпрофессиональной подготовки, рассматривая их в качестве первого образовательного уровня в контексте будущего освоения обучающимися программ среднего профессионального и высшего образования.

Вместе с усложнением и расширением сферы профессиональной деятельности появляются

новые требования к результатам образования. Процесс обучения по программам среднего профессионального и высшего образования предполагает глубокое освоение обучающимися множества дисциплин профессионального цикла, которые в дальнейшем позволят освоить конкретный вид профессиональной деятельности на заданном образовательной программой уровне. Для творческих профессий актуальной проблемой является слабая подготовленность соискателей в области искусства. Абитуриенты высших учебных заведений не владеют в полной мере универсальными учебными действиями, позволяющими осваивать сложные образовательные программы. Регулятивные (целеполагание, планирование, коррекция своей учебной деятельности), познавательные (умение работать с информацией, создавать алгоритм изучения материала, умение осмысливать материал и т. д.), коммуникативные (умение правильно доносить информацию, четко формулировать свои мысли, сотрудничать с педагогами и одноклассниками и т. д.) универсальные учебные действия, а также личностные характеристики (мотивация к обучению, ответственность за свою деятельность, нравственная ориентация и т. д.) являются основой формирования универсальных и общепрофессиональных компетенций. Недостаточная общеобразовательная и предпрофессиональная подготовка не дают возможность развития высокого уровня профессионализма при получении высшего образования [7].

Проблемы предпрофессиональной подготовки достаточно широко освещены в научных работах последних лет, что говорит об актуальности переосмысления понятий о роли, функциях и возможностях детских школ искусств. Эксперты отмечают необходимость модернизации образовательных подходов при реализации программ дополнительной предпрофессиональной подготовки. В. П. Анисимов, В. И. Куценков в своих работах содержательно раскрывают проблемы детских школ искусств [2; 7]. В работах Т. В. Агеевой, О. А. Беляевой, И. В. Вороновой, Н. Н. Григоренко, Э. С. Литвиновой, Е. В. Шилиной предложены методические рекомендации, позволяющие внедрить современные педагогические технологии при реализации программ предпрофессиональной подготовки [1; 8; 9; 13]. В целом все авторы отмечают обособленность и несогласованность дополнительной предпрофессиональной подготовки в системе образования

России, требуется обновление и улучшение качества программ детских школ искусств в соответствии с современными педагогическими технологиями.

В Федеральный Закон «Об образовании в Российской Федерации» внесены изменения от 24 марта 2021 года, которые закрепили новый статус детских школ искусств [5]. Для творческих профессий детские школы искусств являются первой ступенью трехуровневой системы подготовки. Таким образом, значимость предпрофессиональной подготовки для развития в области творческой профессиональной деятельности закреплена законодательно. Эффективность трехуровневой подготовки «детская школа искусств – колледж – высшее образование» подтверждена историческим опытом и имеет мировое признание [13]. Наиболее значимой функцией детских художественных школ и детских школ искусств обозначается стимулирование воспитания детей в эстетическом, нравственном, патриотическом, этнокультурном ключе [6]. Вовлеченность в творческую деятельность через познание искусства, народного творчества, художественного и прикладного ремесла, промысла способствует сохранению культурного наследия Российской Федерации. В рамках Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года (далее – Концепция) подчеркивается значимость развития предпрофессиональных программ творческих направлений, способствующих сохранению традиций классического искусства и народного творчества [6]. При этом система образования в целом, и профессионального в том числе, подвергается постоянному интенсивному реформированию. Детские школы искусств остались в стороне от активной инновационной деятельности в рамках образовательной системы России. Необходимо кардинальное изменение подходов и педагогических концепций, применяемых в программах предпрофессиональной подготовки. Изменение статуса детских школ искусств и включение предпрофессиональных программ в трехуровневую профессиональную подготовку предполагают создание методических и программных продуктов на основе принципов преемственности и непрерывности, а также современного компетентностного подхода в образовании. На данный момент эксперты отмечают недостаточный уровень развития учебно-методического обеспечения в области

дополнительного предпрофессионального образования [2; 4; 7; 9; 13]. Более того, зачастую преподавание предметов в детских школах искусств остается в рамках знаниевой модели, главенствующей в 80-х годах прошлого столетия, в то время как основные образовательные уровни подготовки уже много лет как развиваются в рамках компетентностного подхода, таким образом, формируемые в процессе освоения предпрофессиональных программ знания, навыки и умения обучающихся не всегда и не в полной мере могут стать основой для развития компетенций при переходе на уровень профессионального образования [13]. Помимо этого, эксперты отмечают, что детские школы искусств осуществляют свою деятельность, не основываясь на осознанном построении программ. Зачастую при реализации предпрофессиональных программ мы можем наблюдать психолого-педагогическую некомпетентность педагогов, выражающуюся в том, что при реализации художественного образования школьников преподаватели акцентируют внимание на усвоении обучающимися моторных навыков и техник исполнения, но не на творческом саморазвитии их личности. Не всегда образовательные программы согласованы с интересами участников образовательных отношений [2]. Таким образом, несмотря на наличие федеральных нормативных актов, регламентирующих деятельность детских школ искусств в рамках современных педагогических концепций, мы можем наблюдать непропорциональное развитие системы предпрофессиональной подготовки в области творческих профессий как первого уровня профессионального образования. Обособленность дополнительных предпрофессиональных программ от последующих уровней профессиональной подготовки обесмысливает подготовку будущих студентов средних и высших учебных заведений в детских школах искусств.

Также в последние десятилетия в системе дополнительного образования сформировался конкурирующий подход, что противоречит установке творческого развития личности и создает негативные тенденции в области обучения [2]. Несмотря на положительное влияние соревновательного элемента в подготовке обучающихся, стимулирующего развитие личности и практических навыков, следует отметить и недостатки. Стимулирование к постоянному соревнованию с другими обучающимися приводит к тому, что

большинство из них не могут получить удовлетворение от процесса обучения в детских школах искусств. Критерии оценки творческой деятельности обучающегося слабо характеризуются, конструирование создает неблагоприятную среду для развития творческих способностей ребенка, провоцируя негативные чувства обучающегося во время обучения, постоянное сравнение с другими может привести к обесцениванию своих художественных способностей и отказу развиваться в творческой профессиональной среде [2]. Традиционная педагогика предполагает, что занятие искусством – это престижный вид профессиональной деятельности, которая требует постоянных неимоверных усилий со стороны обучающегося. На данный момент детские школы искусств нашей страны активно внедряют арт-педагогику в качестве основной технологии обучения, постепенно отказываясь от программ предыдущего поколения и стремясь использовать последние достижения педагогических наук. Современный преподаватель детской школы искусств в своих взаимоотношениях с обучающимися выполняет, прежде всего, роль наставника. В рамках подготовки в направлении художественного и прикладного творчества «традиционный» подход к обучающемуся, направленный на трансляцию знаний и проверку стандартных умений, является слабоэффективным. В рамках реализации предпрофессиональной программы основная задача педагога, прежде всего, выявить творческие возможности учащегося, направить его личностное и интеллектуальное развитие в область профессионального интереса.

Смена знаниевой модели на технологии компетентностного обучения и проектной деятельности при подготовке обучающихся в рамках детской школы искусств позволит действительно реализовывать программы предпрофессиональной подготовки в качестве первой ступени образования будущего специалиста. При разработке программы дополнительного предпрофессионального образования следует руководствоваться федеральными государственными требованиями (далее – ФГТ), которые были приняты в 2012 году [12]. ФГТ определяют обязательный минимум для подготовки обучающихся в рамках детских школ искусств и на данный момент являются основным нормативным актом, регламентирующим деятельность детских школ искусств. В ФГТ уста-

навивается необходимость формирования преемственности между дополнительными предпрофессиональными программами и программами последующего профессионального образования – среднего и высшего – в области изобразительного искусства. ФГТ также являются ориентиром при оценке качества подготовки обучающихся детских школ искусств. Тем не менее в Концепции отмечается, что в сфере дополнительного предпрофессионального образования недостаточно обеспечены условия подготовки обучающихся, установленные федеральными государственными требованиями [6]. Несмотря на принятые изменения в законе, а также других нормативных актах, происходит медленный переход к новому осмыслению функций и задач детской школы искусств.

Если мы говорим о дополнительной предпрофессиональной подготовке как о первой ступени профессионального образования, то программы подготовки требуют актуализации с учетом компетентного подхода. Предпрофессиональная подготовка требует создания программ, которые будут являться комплексными. Интенсивное развитие общества приводит к непрерывному поиску эффективных методов образования и развития личности. Для профессиональной деятельности в области искусства, творческих профессий значимым является развитие собственного творческого стиля, которое основывается на историко-культурном и художественном воспитании [7]. Профессиональные стандарты часто претерпевают изменения, что связано с инновационным развитием отраслей промышленности. Если мы говорим о легкой промышленности, то в этой отрасли появляются новые профессии, требующие отдельной подготовки. Например, профессии 3D-дизайнер, техностилист, разработчик IT-интерфейсов в дизайне, разработчик новых тканей и т. д. [3]. Для успешного получения таких новых специальностей необходима подготовка в рамках междисциплинарных образовательных программ. Перед образовательными организациями любого уровня подготовки возникает задача соотношения своих программ подготовки специалистов с требованиями рынка труда. С каждым годом усложняется и расширяется содержание профессиональной деятельности в легкой промышленности, этот факт приводит к тому, что образовательные программы среднего профессионального и высшего образования становятся перегруженными узкопрофес-

сиональными дисциплинами ради соответствия профессиональным стандартам. При этом обучающимся не хватает базовых академических знаний. Для любых творческих профессий, которые характерны и для легкой промышленности (дизайнер, конструктор-модельер и т. д.), будут значимы общие знания о живописи, истории искусств, владение основными техниками исполнения, отработанные навыки художественной деятельности. Основу своей будущей профессиональной деятельности обучающийся может сформировать на первом образовательном уровне. На уровнях среднего профессионального и высшего образования образовательные организации ограничены требованиями ФГОС, определяющего максимальный объем образовательной программы, а также регламентирующего соотношение трудоемкости частей образовательной программы (обязательной и части, реализуемой участниками образовательных отношений), таким образом, сокращается и (или) изменяется количество дисциплин, которые являются необходимыми для профессий, связанных с художественной работой. Например, в отдельных образовательных организациях сокращается подготовка по дисциплине «Академический рисунок». Этот предмет является необходимым для сохранения художественной традиции в России, тем не менее отмечается, что зачастую преподавание такой значимой дисциплины недостаточно и по количеству выделяемых часов, и по уровню преподавания [7; 11].

В ФГТ описаны основные результаты обучения по дополнительным предпрофессиональным программам, что включает в себя знание основных художественных школ, терминологии искусства, умения построения художественной формы, техники работы над эскизами, умение работать с материалами, воспроизводить предметы и т. д. [12]. Таким образом, предпрофессиональная подготовка позволяет решить проблему нехватки базовых знаний по творческим дисциплинам, на которые уделяется недостаточно внимания в рамках среднего профессионального и высшего образования. На втором и третьем уровне профессиональной подготовки происходит глубокое и разностороннее изучение выбранной профессии, в то время как для повышения степени качества подготовки студентов необходимы базовые творческие знания, а также развитые творческие способности и художественный опыт. От наличия

предпрофессиональной подготовки будет зависеть успешность студента в дальнейшем овладении профессией.

Для развития дополнительных предпрофессиональных программ необходимо определить цели создания программы, обеспечивающие первый уровень профессиональной подготовки. В ФГТ указано, что при реализации программ подготовки в детских школах искусств необходимо использовать образовательные технологии, которые основаны на достижениях отечественного образования в сфере культуры и искусства, с учетом современного образования [12]. Соответственно, для создания эффективной программы подготовки будущего специалиста легкой промышленности необходимо руководствоваться теми же принципами, которые используются в общем образовании, развивая их в системе многоуровневого профессионального образования. Необходимо внедрение общих принципов подготовки специалистов, реализуемых на всех образовательных уровнях в рамках единой педагогической модели, соотносящихся с ФГТ, с программами предпрофессиональной подготовки и федеральными государственными стандартами для среднего профессионального и высшего образования, что позволит в будущем сформировать значимые общие и профессиональные компетенции у студентов на основе универсальных учебных действий (далее – УУД), полученные обучающимся в процессе освоения дополнительных предпрофессиональных программ [13]. Например, личностные характеристики – самоопределение, мотивация – соотносятся с компетенцией самостоятельного определения задачи профессионального развития. Регулятивные УУД – самостоятельно формулировать цели, определять последовательность действий – соотносятся с компетенцией организации собственной деятельности. Познавательное УУД – умение осмыслить получаемую информацию – соотносится с компетенцией использования получаемых знаний и умений в профессиональной деятельности. Коммуникативное УУД – умение выражать свои мысли – соотносится с компетенцией эффективного общения с коллективом [13].

Модульный принцип построения образовательных программ применим и в дополнительном образовании. При разработке образовательных программ предпрофессиональной подготовки не-

обходимо руководствоваться принципами: входного контроля, от «простого сложному», непрерывного обновления информации, опережающего обучения. Все модули должны подчиняться общей цели. Освоение всех модулей программы направлено на формирование результатов: индивидуальный художественный стиль, чувство вкуса, объемно-пространственное мышление, понимание формы, знание свойств различных материалов, моделирования, навыки изготовления изделий, методы декорации и т. д. [1]. Выполняя последовательные действия по сбору, поиску формы будущего изделия, разработке рисунков/чертежей, созданию готового предмета, обучающийся постепенно нарабатывает навыки и умения сознательного преобразования материалов в форму изделия, формируется способность создавать целостный продукт [1].

При разработке образовательных программ дополнительной предпрофессиональной подготовки необходимо обеспечить преемственность между уровнями образования. На данный момент, как правило, детские школы искусств имеют разные программы подготовки, которые не соотносятся в достаточной мере с последующим профессиональным образованием будущих специалистов. Перед образовательными организациями стоит задача выработать методику преподавания дисциплин, направленную на формирование значимых универсальных учебных действий, которые являются основой освоения сложных профессиональных программ подготовки в области творческих профессий применительно к легкой промышленности. Создание предметов искусства, художественная деятельность раскрывают творческий потенциал будущего дизайнера или модельера, формируют базовые навыки и умения, которые при переходе на следующие уровни образования позволят успешно влиться в учебно-воспитательный процесс колледжа или вуза (в зависимости от избранной траектории образования), а впоследствии эффективно встроиться в профессиональную среду. Таким образом, разработка и реализация дополнительных предпрофессиональных программ, а равно и создание детской школы искусств при образовательной организации высшего образования, осуществляющей многоуровневую подготовку кадров для легкой промышленности (в системе «СПО – бакалавриат – магистратура –

аспирантура»), позволят подготовить абитуриента к освоению программы СПО или бакалавриата на качественно новом уровне. С точки зрения концепции приращения человеческого капитала (развития творческого потенциала), данный подход должен найти продолжение на следующих уровнях образования – при реализации принципа преемственности в контексте разработки интегрированной образовательной программы на всех уровнях профессионального образования, что по-

зволит не только эффективно накапливать и развивать компетенции творческо-технологического характера, но и избежать появления образовательных дефицитов при освоении учебных программ на новом уровне образования. В этом случае дополнительная предпрофессиональная программа становится первой ступенью подготовки будущих специалистов, что существенно повысит качество подготовки кадров различной квалификации для отраслей легкой промышленности.

Литература

1. Агеева Т. В., Беляева О. А., Воронова И. В., Григоренко Н. Н. Направления разработки и реализации программы дополнительного профессионального образования по проблемам декоративно-прикладного творчества // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 58. – С. 229–240.
2. Анисимов В. П. Арт-педагогическая модель стратегического развития современной детской школы искусств // Стратегия развития детской школы искусств в современной России: от концепции к результату: сборник материалов XV Общероссийской научно-практической конференции в области художественного образования детей. – Екатеринбург: Екатеринбургская акад. современного искусства, 2016. – С. 26–29.
3. Атлас новых профессий [Электронный ресурс]. – URL: <https://atlas100.ru/catalog/legkaya-promyshlennost> (дата обращения: 18.04.2023).
4. Жаринов В. Н. О программе предпрофессиональной подготовки // Интеллектуальные технологии обработки информации и управления (ИТИРМ' 2015). Proceedings of the 3rd International Conference. – Уфа: Уфимский государственный авиационный технический университет, 2015. – С. 28–34.
5. Закон «Об образовании в Российской Федерации». Последняя действующая редакция с комментариями (№ 273-ФЗ от 29.12.2012, с изм. и доп., вступ. в силу с 28.02.2023) [Электронный ресурс]. – URL: <https://zakonobobrazovanii.ru> (дата обращения: 18.04.2023).
6. Концепция развития дополнительного образования детей до 2030 года (Распоряжение Правительства РФ от 31.03.2022 № 678-п) [Электронный ресурс]. – URL: <http://static.government.ru/media/files/3flgkklAJ2ENBbCFV EkA3cTOsiypicBo.pdf> (дата обращения: 18.04.2023).
7. Куценков В. И. Формирование творческого мышления в процессе обучения студентов в области изобразительного искусства и дизайна // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2019. – Т. 10, № 3 (24). – С. 42–47.
8. Литвинова Э. С. Критерии оценки обученности живописной грамоте в предпрофессиональных классах детских художественных школ // Наука и школа. – 2017. – № 4. – С. 81–89.
9. Литвинова Э. С. Специфика обучения по дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам в детских художественных школах // Мир науки. – 2016. – Т. 4, № 2. – С. 24.
10. Решетняк Ю. В. Предпрофессиональная подготовка в школе // Актуальные вопросы развития профессионализма педагогов в современных условиях: сборник материалов Международной электронной научно-практической конференции: в 4 т. – Донецк: Донецкий республиканский институт дополнительного педагогического образования, 2018. – Т. 2, ч. 2. – С. 114–120.
11. Скрипникова Е. В. К вопросу о живописной грамотности учащихся детских художественных школ // Горизонты образования: материалы II Международной научно-практической конференции. – Омск: ОмГПУ, 2021. – С. 126–128.
12. Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области изобразительного искусства «Живопись» и сроку обучения по этой программе (Приказ Минкультуры России от 26.03.2013 № 279) [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/902335807> (дата обращения: 18.04.2023). Номер приказа утверждения документа.
13. Шилина Е. В. Проблема преемственности системы дополнительного предпрофессионального и среднего профессионального художественного образования // Музыкальное и художественное образование: опыт, традиции, инновации: сборник научных статей VII Международной научно-практической конференции, приуроченной к 300-летию Российской академии наук. – Чебоксары: ЧГПУ, 2022. – С. 91–98.

References

1. Ageeva T.V., Belyaeva O.A., Voronova I.V., Grigorenko N.N. Napravleniya razrabotki i realizatsii programmy dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya po problemam dekorativno-prikladnogo tvorchestva [Directions of development and implementation of the program of additional professional education on the problems of decorative and applied creativity]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2022, no. 58, pp. 229-240. (In Russ.).
2. Anisimov V.P. Art-pedagogicheskaya model' strategicheskogo razvitiya sovremennoy detskoy shkoly iskusstv [Art-pedagogical model of strategic development of a modern children's art school]. *Strategiya razvitiya detskoy shkoly iskusstv v sovremennoy Rossii: ot kontseptsii k rezul'tatu: sbornik materialov XV Obshcherossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii v oblasti khudozhestvennogo obrazovaniya detey* [Strategy of development of children's art school in modern Russia: from concept to result. Proceedings of the XV All-Russian Scientific and Practical Conference in the field of children's art education]. Ekaterinburg, Ekaterinburg Academy of Contemporary Art Publ., 2016, pp. 26-29. (In Russ.).
3. *Atlas novykh professiy* [Atlas of new professions]. (In Russ.). Available at: <https://atlas100.ru/catalog/legkaya-promyshlennost> (accessed 18.04.2023).
4. Zharinov V.N. O programme predprofessional'noy podgotovki [About the program of pre-professional training]. *ITIPM' 2015. Proceedings of the 3rd International Conference*. Ufa, Ufa State Aviation Technical University Publ., 2015, pp. 28-34. (In Russ.).
5. *Zakon "Ob obrazovanii v Rossiiskoy Federatsii" Poslednyaya deystvuyushchaya redaktsiya s kommentariyami* [The Law "On Education in the Russian Federation" is the latest version in force with comments]. (In Russ.). Available at: <https://zakonobobrazovanii.ru> (accessed 18.04.2023).
6. *Kontseptsiya razvitiya dopolnitel'nogo obrazovaniya detey do 2030 goda* [The concept of the development of additional education for children until 2030]. (In Russ.). Available at: <http://static.government.ru/media/files/3fIgkkIAJ2ENBbCFVEkA3cTOsiypicBo.pdf> (accessed 18.04.2023).
7. Kukenkov V.I. Formirovanie tvorcheskogo myshleniya v protsesse obucheniya studentov v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva i dizayna [Formation of creative thinking in the process of teaching students in the field of fine arts and design]. *Vestnik Instituta mirovykh tsivilizatsiy* [Bulletin of the Institute of World Civilizations], 2019, vol. 10, no. 3 (24), pp. 42-47. (In Russ.).
8. Litvinova E.S. Kriterii otsenki obuchennosti zhivopisnoy gramote v predprofessional'nykh klassakh detskikh khudozhestvennykh shkol [Criteria for assessing the training in pictorial literacy in pre-professional classes of children's art schools]. *Nauka i shkola* [Science and school], 2017, no. 4, pp. 81-89. (In Russ.).
9. Litvinova E.S. Spetsifika obucheniya po dopolnitel'nym predprofessional'nym obshcheobrazovatel'nym programmam v detskikh khudozhestvennykh shkolakh [The specifics of training in additional pre-professional general education programs in children's art schools]. *Mir nauki* [The world of science], 2016, vol. 4, no. 2, p. 24. (In Russ.).
10. Reshetniak Iu.V. Predprofessional'naya podgotovka v shkole [Pre-professional training at school]. *Sbornik materialov Mezhdunarodnoy elektronnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 4 t. [Proceedings of the International electronic scientific and practical conference. In 4 volumes]*. Donetsk, Donetsk Republican Institute of Additional Pedagogical Education Publ., 2018, vol. 2, part 2, pp. 114-120. (In Russ.).
11. Skripnikova E.V. K voprosu o zhivopisnoy gramotnosti uchashchikhsya detskikh khudozhestvennykh shkol [On the issue of painting literacy of pupils of children's art schools]. *Gorizonty obrazovaniya: materialy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Horizons of education. Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference]. Omsk, Omsk State Pedagogical University Publ., 2021, pp. 126-128. (In Russ.).
12. *Federal'nye gosudarstvennye trebovaniya k minimumu sodержaniya, strukture i usloviyam realizatsii dopolnitel'noy predprofessional'noy obshcheobrazovatel'noy programmy v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva "Zhivopis" i sroku obucheniya po etoy programme* [Federal state requirements for the minimum content, structure and conditions for the implementation of an additional pre-professional general education program in the field of fine arts "Painting" and the duration of training under this program]. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/902335807> (accessed 18.04.2023).
13. Shilina E.V. Problema preemstvennosti sistemy dopolnitel'nogo predprofessional'nogo i srednego professional'nogo khudozhestvennogo obrazovaniya [The problem of continuity of the system of additional pre-professional and secondary professional art education]. *Muzykal'noe i khudozhestvennoe obrazovanie: opyt, traditsii, innovatsii: sbornik materialov VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, priurochennoy k 300-letiyu Rossiyskoy akademii nauk* [Music and Art education: experience, traditions, innovations. Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference dedicated to the 300th anniversary of the Russian Academy of Sciences]. Cheboksary, Cheboksary State Pedagogical University Publ., 2022, pp. 91-98. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

Абрамова П. В.	24
Баторова Е. А.	143
Безниско О. Н.	114
Беляева О. А.	169
Берсенева Е. В.	126
Верба Н. И.	64
Воронова И. В.	169
Голубь Н. А.	131
Григорьянц Т. А.	126
Грищенко А. П.	141
Гук А. Г.	234
Демина Т. З.	267
Иванов Е. В.	24
Казаков Е. Ф.	39
Казакова О. Ю.	30
Казарина Т. Ю.	257
Карпенко В. О.	257
Корнева В. А.	243
Котляров М. Г.	49
Котлярова Т. А.	49
Кошелева С. В.	30
Кравцова Л. А.	13
Кузнецова И. П.	199
Леонов С. А.	280
Лескова Т. В.	86
Локотьянова Д. Е.	75
Меркулова А. Ш.	234
Миненко Л. В.	169
Митрофанова Н. Ю.	179
Москаленко И. В.	220
Некрасова И. М.	120
Новикова О. В.	103
Омельченко Е. А.	227
Полякова Е. А.	13
Попова Н. С.	190, 243
Райцанова Э. Н.	148
Рысаева С. Ф.	257
Сакова О. Я.	234
Сергеева Е. Ф.	234
Стенюшкина Т. С.	267
Талашкин А. В.	55
Халматова А. А.	103
Царинный И. В.	208
Чжан Чао	96
Чжао Сяоюй	114
Чжэн Цинянь	159
Чурекова Т. М.	220, 227
Чурилов М. Г.	190
Шунков А. В.	243

List of Authors in Alphabetical Order

Abramova P.V.	24
Batorova E.A.	143
Beznisko O.N.	114
Belyaeva O.A.	169
Berseneva E.V.	126
Verba N.I.	64
Voronova I.V.	169
Golub N.A.	131
Grigoryants T.A.	126
Grishchenko A.P.	141
Guk A.G.	234
Demina T.Z.	267
Ivanov E.V.	24
Kazakov E.F.	39
Kazakova O.Y.	30
Kazarina T.Y.	257
Karpenko V.O.	257
Korneva V.A.	243
Kotlyarov M.G.	49
Kotlyarova T.A.	49
Kosheleva S.V.	30
Kravtsova L.A.	13
Kuznetsova I.P.	199
Leonov S.A.	280
Leskova T.V.	86
Lokotyanova D.E.	75
Merkulova A.S.	234
Minenko L.V.	169
Mitrofanova N.Y.	179
Moskalenko I.V.	220
Nekrasova I.M.	120
Novikova O.V.	103
Omelchenko E.A.	227
Polyakova E.A.	13
Popova N.S.	190, 243
Raytsanova E.N.	148
Rysaeva S.F.	257
Sakova O.Y.	234
Sergeeva E.F.	234
Stenyushkina T.S.	267
Talashkin A.V.	55
Khalmatova A.A.	103
Tsarinnyy I.V.	208
Zhang Chao	96
Zhao Xiaoyu	114
Zheng Qingyan	159
Churekova T.M.	220, 227
Churilov M.G.	190
Shunkov A.V.	243

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;
 - аннотацию статьи на английском языке (**250–300 слов**).
3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.
4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 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 23.06.2023

Подписано в печать 10.04.2023

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 18.

Уч.-изд. л. 31,3. Усл. печ. л. 33,9.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского
государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 550 roubles

Issue released on June 23, 2023

Signed for print on April 10, 2023

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 18.

Author's sheets 31,3. Printer's sheets 33,9.

Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State
University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru