

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года  
Выходит 4 раза в год

№ 66/2024

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», 2024

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

**JOURNAL OF THEORETICAL  
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006  
Published quarterly

№ 66/2024

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", 2024

## СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

*Председатель совета:*

**Колин Константин Константинович**, доктор технических наук, профессор, главный научный сотрудник Института проблем информатики Федерального исследовательского центра «Информатика и управление» Российской академии наук, директор Центра стратегических гуманитарных исследований института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки Российской Федерации, действительный член Международной академии наук (Австрия), Российской академии естественных наук и Международной академии наук высшей школы (г. Москва, РФ).

*Члены совета:*

**Астафьева Ольга Николаевна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры ЮНЕСКО и директор Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, председатель Президиума Российского культурологического общества (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).

**Гавров Сергей Назипович**, доктор философских наук, профессор, профессор, Финансовый университет при Правительстве РФ (г. Москва, РФ).

## EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

*Department of the Editorial Council:*

**Kolin Konstantin Konstantinovich**, Dr of Technical Sciences, Professor, Senior Researcher, Institute of Informatic Problems of the Federal Research Center “Informatics and Management” of the Russian Academy of Sciences, Director of the Center for Strategic Humanitarian Research, Institute of Fundamental and Applied Research, Moscow University for the Humanities, 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 (Moscow, Russian Federation).

*Members of the Editorial Council:*

**Astafyeva Olga Nikolaevna**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the UNESCO Department and Director of the Scientific and Educational Center “Civil Society and Social Communications” of the Institute of Public Administration and Management, Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation, Laureate of the Russian Government Prize in the Field of Culture, Chairman of the Presidium of the Russian Cultural Society (Moscow, Russian Federation).

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

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

**Gavrov Sergey Nazipovich**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, 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); PhD (Monash, Australia).

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

**Малыгина Ирина Викторовна**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой мировой культуры Института гуманитарных и прикладных наук, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ).

**Садовой Александр Николаевич**, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник лаборатории этносоциальных исследований, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ).

**Смолянинова Ольга Георгиевна**, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, заведующий кафедрой информационных технологий обучения и непрерывного образования, Сибирский федеральный университет (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, заслуженный профессор МГУ имени М. В. Ломоносова, почетный профессор Бирмингемского университета (Великобритания), почетный доктор словесности Университета Штата Нью-Йорк (США), почетный профессор Российско-Армянского (Славянского) университета (Армения), лауреат премии 50-летия Фулбрайта (1995) и Ломоносовской премии (1996), президент факультета иностранных

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

**Kinelev Vladimir Georgievich**, Dr of Technical Sciences, Professor, Academician of the Russian Academy of Sciences, 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) (Moscow, Russian Federation)

**Malygina Irina Viktorovna**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of World Culture, Institute of Humanities and Applied Sciences, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation).

**Sadovoy Aleksandr Nikolaevich**, Dr of Historical Sciences, 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).

**Smolyaninova Olga Georgievna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Education, Department Chair of Information Technology Study and Continuing Education, Siberian Federal University (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, Honorary Professor of Lomonosov Moscow State University, Honorary Professor at the University of Birmingham, (Great Britain), Honorary Doctor of Literature from the State University of New York (USA), Honorary Professor at the Russian-Armenian (Slavic) University (Armenia), Laureate of the 50th Anniversary Fulbright Award (1995) and Lomonosov Prize (1996), President of Foreign Languages and Re-

языков и регионоведения, заведующий кафедрой теории преподавания иностранных языков, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ).

**Ужанков Александр Николаевич**, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор, руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, советник ректората по научной работе МГУТУ имени К. Г. Разумовского, действительный член Академии Российской словесности, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, член Союза писателей России (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. Халала, Мексика).

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

gional Study Faculty, Department Chair of Theory of Teaching the Foreign Languages, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation).

**Uzhankov Aleksandr Nikolaevich**, Dr of Philological Sciences, PhD in Culturology, Professor, Head of the Center for Fundamental Research of Russian Medieval Culture of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Advisor to the Rector's Office for Scientific Work at MSUTU named after K.G. Razumovsky, Acting Member of Academy of Russian Literary Word, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Member of the Russian Writers' Union (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).

**Карташова Татьяна Викторовна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Саратов, РФ).

**Кимеева Татьяна Ивановна**, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Красиков Владимир Иванович**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии и литературы Российского института театрального искусства – ГИТИС, главный научный сотрудник Центра научных исследований, Всероссийский государственный университет юстиции Министерства юстиции РФ (РПА Минюста России) (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

## 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).

**Kartashova Tatyana Viktorovna**, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Music Theory and Composition, Saratov State Conservatoire (Saratov, Russian Federation). E-mail: arun-rani@yandex.ru

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

**Krasikov Vladimir Ivanovich**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of History, Philosophy and Literature of the Russian Institute of Theater Arts - GITIS, Chief Researcher of the Center for Scientific Research, All-Russian State University of Justice of the Ministry of Justice of the Russian Federation (RPA of the Ministry of Justice of Russia) (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 Museology, Kemerovo State University of Culture,

ный институт культуры, академик Российской академии естественных наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

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

**Москалюк Марина Валентиновна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, профессор кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет, почетный член Российской Академии художеств, член Союза художников России (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, профессор кафедры культурологии и дизайна, директор института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

**Прокопова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, филиал РГИСИ в г. Кемерово «Сибирская высшая школа музыкального и театрального искусства» (г. Кемерово, РФ).

**Силантьев Игорь Витальевич**, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии наук, директор, Институт филологии, Сибирское отделение Российской академии наук (г. Новосибирск, РФ).

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

**Умнова Ирина Геннадьевна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музы-

Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honorary Scientist of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

**Minenko Gennadiy Nikolaevich**, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Petrovsky 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, Professor of Department of Social Sciences, Humanities and Art History, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Professor of Department of Culturology and Art History, Siberian Federal University, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Member of the Union of Artists of Russia (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, Professor of Department of Culturology and Design, Director of the Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

**Prokopova Natalya Leonidovna**, Dr of Culturology, PhD in Art History, Professor, RIGISI Branch in Kemerovo "Siberian Higher Institute of Music and Theater Arts" (Kemerovo, Russian Federation).

**Silantyev Igor Vitalyevich**, Dr of Philology, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director, Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, 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

кознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

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

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

*Раздел «Педагогические науки»*

**Александрова Екатерина Александровна**, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой методологии образования, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского (г. Саратов, РФ).

**Дочкин Сергей Александрович**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры акмеологии и психологии развития, институт образования, Кемеровский государственный университет (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).

**Лаврентьева Зоя Ивановна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Институт истории, гуманитарного и социального образования, Новосибирский государственный педагогический университет, заслуженный работник высшей школы (г. Новосибирск, РФ).

**Малахова Ирина Александровна**, доктор педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой психологии и педагогики, Белорусский государственный университет культуры и искусств (г. Минск, Республика Беларусь).

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).

**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*

**Aleksandrova Ekaterina Aleksandrovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Educational Methodology, Saratov State University (Saratov, Russian Federation).

**Dochkin Sergey Aleksandrovich**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Acmeology and Developmental Psychology, Institute of Education, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

**Kostyuk Natalya Vasilyevna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of 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).

**Lavrentyeva Zoya Ivanovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Institute of History, Humanities and Social Education, Novosibirsk State Pedagogical University, Honorary Worker of Higher Education (Novosibirsk, Russian Federation).

**Malakhova Irina Aleksandrovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department Chair of Psychology and Pedagogy, Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk, Republic of Belarus).

**Морозова Ольга Петровна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры социальной психологии и педагогического образования, Институт гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

**Пахомова Елена Алексеевна**, доктор педагогических наук, профессор, ректор, Российская государственная специализированная академия искусств, руководитель Проектного офиса инклюзивных творческих лабораторий (г. Москва, РФ).

**Пилко Ирина Соломоновна**, доктор педагогических наук, профессор, руководитель Научно-образовательного центра библиотечно-информационных технологий, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, член Совета Российской библиотечной ассоциации (г. Санкт-Петербург, 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).

**Тараненко Любовь Геннадиевна**, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры технологии документальных и медиакоммуникаций, декан факультета информационных, библиотечных и музейных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

**Morozova Olga Petrovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Social Psychology and Pedagogical Education, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

**Pakhomova Elena Alekseevna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector, Russian State Specialized Academy of Arts, Head of the Project Office of Inclusive Creative Laboratories (Moscow, Russian Federation).

**Pilko Irina Solomonovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Scientific and Educational Center for Library and Information Technologies, St. Petersburg State Institute of Culture, Member of Council of the Russian Library Association (St. Petersburg, Russian Federation).

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

**Taranenko Lyubov Gennadievna**, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Documentary Communications Technology, Dean of the Faculty of Information, Library and Museum Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

## СОДЕРЖАНИЕ

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Казиков Е. Ф.</b> Метафизическая пограничная ситуация и «эпоха обнажённых истин».....	13
<b>Кулемзин А. М.</b> Сохранение российской традиционной этноментальности есть путь сохранения целостности России.....	22
<b>Ишугина Ю. А.</b> Инициатива «Один пояс – один путь» как механизм формирования национальной идентичности китайцев.....	27
<b>Парфенова А. С.</b> Трансформация традиций в современных реалиях на примере традиционной культуры Тофаларии.....	33
<b>Латышева Л. П.</b> Религиозные верования как часть культурной идентичности ненцев.....	38
<b>Белкина А. П.</b> Сакральный уровень ценностных структур в духовной культуре Алтая.....	44
<b>Ултургашева Н. Д., Сафарова Т. В.</b> Обращение к фольклору коренных народов Сибири как средству этнокультурного воспитания в условиях современной действительности (на примере Шорского, Алтайского и Телеутского этносов).....	50
<b>Сунь На, Алексеева Г. В.</b> Символика орнаментального искусства в одежде китайских и российских нанайцев.....	57
<b>Мальшина Н. А.</b> Конъюнкция и дизъюнкция паттернов взаимосвязи экономики и культуры индустриального общества.....	68
<b>Тараненко Л. Г.</b> Библиотечное краеведение в брендировании территории и сохранении регионального культурного наследия.....	74
<b>Федотова Н. Г.</b> «Гений места» в структуре городской идентичности.....	85
<b>Акшенцев Т. Ф.</b> Режиссерский метод Теодороса Терзопулоса: механизмы реализации бессознательного в актерской практике.....	93
<b>Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л.</b> Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера как аспект речевой педагогики.....	98
<b>Сердюкова А. В.</b> Поэтический или ритмический? Проблема типологизации художественного текста.....	109
<b>Фатгахова Л. Р., Окунев П. А.</b> Современность музыки С. В. Рахманинова (к 150-летию со дня рождения).....	116
<b>Лопатин П. В., Синельникова О. В.</b> Современные способы нотации в инструментальных произведениях Хельмута Лахенмана.....	122
<b>Тихомирова А. А.</b> Макротематизм и микротематизм в современной музыкальной композиции: некоторые особенности драматургии и формообразования.....	135
<b>Харлов А. В.</b> Жанр колыбельной песни в нижегородском фольклоре.....	144
<b>Умнова И. Г.</b> Сибирь в музыке современных композиторов.....	155
<b>Антипова Ю. В.</b> Жанр патриотической песни в масскультурном пространстве современной России.....	167

<b>Гусева К. Е., Цейтлина М. В.</b> Формирование и развитие методологических аспектов жанра городской панорамы в русском изобразительном искусстве XVIII–XIX веков.....	177
<b>Шунков А. В., Попова Н. С., Корнева В. А.</b> Роль фигуративного и беспредметного в творчестве сибирских художников-графиков в 1980–1990-е годы (на материале произведений из коллекции кемеровского государственного института культуры).....	188
<b>Сидорова Н. В., Тимофеева Р. А.</b> Бытование европейской религиозной гравюры в России: к историографии вопроса.....	197
<b>Найденова Д. А.</b> Вклад женщин в развитие венского сецессиона на примере Ver Sacrum.....	206
<b>Чжан Сюй, Усанова А. Л., Будкеев С. М.</b> Сохранение и развитие художественных традиций казахов Синьцзяна в формообразовании и декорировании национальных музыкальных инструментов.....	214
<b>Шайгозова Ж. Н., Нехвядович Л. И.</b> Цветовая символика в современном изобразительном искусстве Казахстана.....	221
<b>Акимов С. С. В. А.</b> Садков – историк искусства и музейный работник.....	229
<b>Куклинова И. А.</b> Жорж Анри Ривьер и формирование концепции французского этнографического музея.....	240
<b>Родионова Д. Д.</b> Ретроспективный анализ диссертационных исследований в контексте развития современной музезологии.....	250
<b>Кимеева Т. И.</b> Свадьба бачатских телеутов с похищением невесты (по данным фольклорно-этнографической экспедиции 2023 года).....	257

#### **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ**

<b>Пахомова Е. А., Самутина О. С.</b> Инклюзивное образование в вузах отрасли культуры.....	267
<b>Рязанова Т. А.</b> Педагогические условия и критерии формирования осознанного родительства.....	274
<b>Носова Н. А.</b> Исполнительские качества музыканта как основа профессиональной деятельности..	281
<b>Леонов С. А.</b> Особенности разработки и реализации программ профессионального обучения в контексте многоуровневой подготовки кадров для легкой промышленности.....	288
Алфавитный указатель авторов.....	297

# CONTENTS

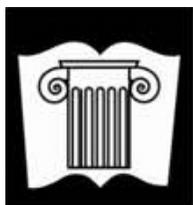
## CULTUROLOGY AND ART HISTORY

<b>Kazakov E.F.</b> Metaphysical Borderline Situation and the <i>Era of Naked Truths</i> .....	13
<b>Kulemzin A.M.</b> Preservation of Russian Traditional Ethnomenality is the Way to preserve the Integrity of Russia.....	22
<b>Ishutina Y.A.</b> The <i>One Belt – One Road</i> Initiative as a Mechanism for the Formation of Chinese National Identity.....	27
<b>Parfenova A.S.</b> Transformation of Traditions in Modern Realities of the Example of the Traditional Culture of Tofalaria.....	33
<b>Latyshcheva L.P.</b> Religious Beliefs as Part of the Cultural Identity of the Nenets.....	38
<b>Belkina A.P.</b> The Sacred Level of Value Structures in the Spiritual Culture of Altai.....	44
<b>Ulturgasheva N.D., Safarova T.V.</b> Appeal to the Folklore of Indigenous Peoples of Siberia as a Means of Ethno-cultural Education in the Conditions of Modern Reality (on the Example of the Shor, Altai and Teleut Ethnic Groups).....	50
<b>Sun Na, Alekseeva G.V.</b> The Symbolism of Ornamental Art in the Clothes of Chinese and Russian Nanais.....	57
<b>Malshina N.A.</b> Conjunction and Disjunction of Patterns in the Interrelation of Economy and Culture of Industrial Society.....	68
<b>Taranenko L.G.</b> Library Local History in Branding the Territory and Preservation of Regional Cultural Heritage.....	74
<b>Fedotova N.G.</b> The <i>Genius of a Place</i> in urban identity structure.....	85
<b>Akshentsev T.F.</b> The Directorial Method of Theodoros Terzopoulos: Mechanisms of Realization of the Unconscious in Acting Practice.....	93
<b>Prokopova N.L., Prokopov V.L.</b> Nonverbal (Semantically Independent) Resources of the Actor’s Voice-speech Action as an Aspect of Speech Pedagogy.....	98
<b>Serdyukova A.V.</b> Poetic or Rhythmic? The Problem of Artistic Text Typology.....	109
<b>Fattakhova L.R., Okunev P.A.</b> Modern Music of S.V. Rachmaninoff (to the 150th Birth Anniversary)...	116
<b>Lopatin P.V., Sinelnikova O.V.</b> Modern Methods of Notation in the Works of Helmut Lachenmann.....	122
<b>Tikhomirova A.A.</b> Macrothematism and Microthematism in Contemporary Musical Composition: Some Features of Dramaturgy and form Creation.....	135
<b>Kharlov A.V.</b> Genre of Lullaby in Nizhny Novgorod Folklore.....	144
<b>Umnova I.G.</b> Siberia in the Music of Modern Composers.....	155
<b>Antipova Y.V.</b> Patriotic Song Genre in the Mass-cultural Space of Modern Russia.....	167
<b>Guseva K.E., Tseytlina M.V.</b> Formation and Development of Methodological Aspects of the Genre of <i>Urban Panorama</i> in Russian Fine Art of the 18th–19th Centuries.....	177

<b>Shunkov A.V., Popova N.S., Korneva V.A.</b> The Role of Figurative and Non-objective in the work of Siberian Graphic Artists in the 1980s and 1990s (on the Example of Works from the Kemerovo State University of Culture Collection).....	188
<b>Sidorova N.V., Timofeeva R.A.</b> European Religious Engravings in Russia: Historiography.....	197
<b>Naydenova D.A.</b> The Contribution of Women to the Development of the Vienna Secession in Case of Ver Sacrum.....	206
<b>Zhang Xu, Usanova A.L., Budkeev S.M.</b> Preservation and Development of Artistic Traditions of the Kazakhs of Xinjiang in the Shaping and Decoration of National Musical Instruments.....	214
<b>Shaygozova Z.N., Nekhvyadovich L.I.</b> Color Symbols in the Modern Visual Arts of Kazakhstan.....	221
<b>Akimov S.S.</b> Vadim Sadkov – Art Historian and Museum Specialist.....	229
<b>Kuklinova I.A.</b> Georges Henri Riviere and the Inception of the French Museum of Ethnography.....	240
<b>Rodionova D.D.</b> Retrospective Analysis of Dissertation Research in the Context of the Development of Modern Museology.....	250
<b>Kimeeva T.I.</b> The Wedding of the Bachat Teleuts with the Kidnapping of the Bride (According to the Folklore and Ethnographic Expedition of 2023).....	257

#### **PEDAGOGICAL SCIENCES**

<b>Pakhomova E.A., Samutina O.S.</b> Inclusive Education in Universities of Culture and Arts.....	267
<b>Ryazanova T.A.</b> Pedagogical Conditions and Criteria for the Formation of Conscious Parenting.....	274
<b>Nosova N.A.</b> Performing Qualities of a Musician as the Basis of Professional Activity.....	281
<b>Leonov S.A.</b> Features of the Development and Implementation of vocational Training Programs in the Context of Multi-level Personnel Training for Light Industry.....	288
List of Authors in Alphabetical Order.....	297



# КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 130.2

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-13-22

## МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПОГРАНИЧНАЯ СИТУАЦИЯ И «ЭПОХА ОБНАЖЕННЫХ ИСТИН»

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

Предметом исследования в настоящей статье является *метафизическая пограничная ситуация*, актуализация которой приводит к вхождению в *эпоху обнаженных истин*. *Метафизическая пограничная ситуация* понимается как столкновение духовной жизни и духовной смерти (*метафизического дня и метафизической ночи*); когда происходит актуализация контрарных ценностных «полюсов». *Эпоха обнаженных истин* трактуется как время, когда тайное становится явным, сущностное адекватно выражается в своих проявлениях; что дает основание для отчетливой идентификации как исторических, так и современных реалий.

Исходя из этапов европейской истории (которая трактуется как *метафизическая история*), автор выделяет ступени разворачивания *метафизической пограничной ситуации* (*метафизическое утро, метафизический день, метафизические сумерки, метафизическая ночь*), приведшие к вступлению в современную *эпоху обнаженных истин*. В анализе данных проблем автор исходит из христианских представлений (и опирающихся на них философских идей) как наиболее соответствующих отечественной культурной традиции. Исходя из этого, метафизическая пограничная ситуация понимается как противостояние *духа Христа* и *духа Антихриста*. Материалом для исследования послужили произведения искусства и литературы, позволяющие заглянуть в духовный мир не только отдельного человека, но и целых исторических эпох. Адекватным методом для исследования образного ряда данных произведений предстает разработанный в «философии жизни» метод вчувствования (понимания). Для анализа исторических этапов использован сравнительно-исторический метод исследования, позволяющий выстроить историко-культурный процесс как внутренне дифференцированный и в то же время образующий целостность.

**Ключевые слова:** метафизическая пограничная ситуация, эпоха обнаженных истин, христианство, история культуры, мораль.

## METAPHYSICAL BORDERLINE SITUATION AND THE ERA OF NAKED TRUTHS

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

The subject of the research in this article is a metaphysical borderline situation, the actualization of which leads to the entry into the era of naked truths. A metaphysical borderline situation is understood as a

collision of spiritual light and spiritual darkness (metaphysical day and metaphysical night); when the opposite value *poles* are actualized. The era of naked truths is interpreted as a time when the secret becomes apparent, the essential is adequately expressed in its manifestations; which gives grounds for a clear identification of both historical and modern realities.

Based on the stages of European history, the authors identify the stages of the unfolding of the metaphysical border situation (metaphysical morning, metaphysical day, metaphysical twilight, metaphysical night) that led to the entry into the modern era of naked truths. In analyzing these problems, the authors proceed from Christian ideas (and philosophical ideas based on them), as the most appropriate to the national cultural tradition. The materials for the study were works of art and literature that allow us to look into the spiritual world not only of an individual, but also of entire historical epochs. An adequate method for the study of the figurative series of these works appears to be the method of feeling (understanding) developed in the philosophy of life. For the analysis of historical stages, a comparative historical research method is used, which allows to build a historical and cultural process as internally differentiated and, at the same time, forming an integrity.

**Keywords:** metaphysical borderline situation, the era of naked truths, Christianity, cultural history, morality.

Предметом исследования является *метафизическая пограничная ситуация*, в частности, исторические ступени ее развертывания в европейской истории, приводящие к *эпохе обнаженных истин*. В рассмотрении данной проблемы автор исходит из христианской традиции и основывающихся на ней философско-религиозных представлений как наиболее адекватных для отечественной культурной традиции. Особую важность представляет понимание в этой традиции человека как духовного существа, существа морального, «стыдящегося» (по В. С. Соловьеву). Поэтому в развертывании *метафизической пограничной ситуации* ключевое внимание будет уделено развитию морали.

Материалом для исследования служат образы искусства и литературы, выражающие многообразные аспекты внутренней жизни человека. Это позволяет посмотреть на историю через призму развертывания духовных процессов. Адекватным для их анализа является разработанный в «философии жизни» (В. Дильтей, Г. Зиммель, О. Шпенглер) метод «вчувствования» («понимания»). Используется также сравнительно-исторический метод, позволяющий определить своеобразие этапов истории через выявление их сходства и различий. Данный метод позволяет не просто сравнить этапы друг с другом, но и выявить их взаимосвязь, характер перехода от одного к другому. Тем самым исторический процесс предстает не как «сумма стадий», а как развертывающееся целое. Для выявления ступеней развертывания метафизической пограничной ситуации (понимаемой как

диалектическое противоречие, движущееся от себестождественности к конфликту и его разрешению) используется диалектический метод исследования. Во взгляде на метафизическую историю автор исходит из христианских представлений (задающих абсолютные моральные ценности, представляющие важнейшими ориентирами человеческих интенций) и основывающихся на них философско-религиозных идей (В. С. Соловьев, П. А. Флоренский, С. Н. Трубецкой).

Понятие «время обнаженных истин» используется не только поэтами, но и учеными [9]. Однако четкого категориального определения оно не получило. Сформулируем исходную дефиницию данного понятия, исходя из смысла, заложенного в самой его формулировке. *Эпоха обнаженных истин* – время, когда сквозь явление проступает сущность; вместо относительных истин открываются абсолютные; вместо множества «равноправных» интерпретаций формулируются устойчивые ценностные ориентиры.

На смену эпохи постмодерна приходит *эпоха метамодерна*, в определении которой обычно подчеркивается ее переходный характер [23]. Она движется от иронии – к искренности; от релятивизма – к однозначной истинности; от игры – к серьезности. Это – и попытка мыслить мир с одной этикой, обретающей «новую твердость» [10, с. 24–25]. Это – и возвращение от прагматизма к традиционным ценностям, транссентиментализму, романтизму, оптимизму [15]. Особенности *эпохи метамодерна*, как видим, перекликаются с выделенными нами выше чертами

эпохи обнаженных истин. Данные эпохи можно соотнести как *становящееся* и *ставшее*, как *процесс* и полученный в результате его развертывания *результат*.

Условием для наступления эпохи *обнаженных истин* является актуализация «пограничной ситуации», возникающей в момент выбора основополагающих жизненных ценностей (что может происходить на уровне как онтогенеза, так и филогенеза) [29, с. 94–95]. *Метафизической* она становится в момент выбора между подлинным и неподлинным бытием, духовным *светом* и духовной *тьмой*, Христом и Антихристом<sup>1</sup>. В светской культуре представления о добре и зле нередко относительны, «размыты». Поэтому так важно присутствие в *метафизической пограничной ситуации* религиозной составляющей (христианской, в контексте данного исследования), задающей устойчивые ценностные ориентиры. Без отчетливой градации добра и зла нет оснований для идентификации *духовной смерти* и *духовной жизни*. Такое положение характерно для «доосевой» истории: в мифах контрарные ценностные «полюса» отчетливо не оформлены. Они появляются в зороастризме и авраамических религиях в «осевое время истории». Значит, и *метафизическая пограничная ситуация*, обуславливающая вступление в эпоху *обнаженных истин*, актуализируется с этого времени.

Если античный Зевс есть сочетание *света* и *тьмы*, то христианский Бог олицетворяет абсолютное Благо. «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин. 1:5). В христианстве оформляются моральные «полюса», позволяющие совершить однозначный выбор: «да, да; нет, нет, а что сверх того, то от лукавого» (Мф. 5:37). Моральные нормы, ведущие к спасению души, раскрыты в ветхозаветных заповедях. В Новом Завете нравственным идеалом является личность Христа, Его образ жизни, проповедуемые Им идеалы. В них определяется единственно возможный путь к спасению. «Я есмь путь, и истина, и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ин. 14:6).

<sup>1</sup> В понимании *метафизического* мы исходим из аристотелевской его трактовки как обозначающего сверхфизические (духовные) начала бытия (см. [25, с. 63]).

Моральные ценности воплощают также Богородица, святые и праведники; носителями антиценностей являются бесы, демоны, грешники. Христос олицетворяет путь духовной жизни, Антихрист – путь духовной смерти. В Евангелие это выражено так: «а всякий дух, который не исповедует Иисуса Христа, пришедшего во плоти, не есть от Бога, но это дух антихриста» (1 Ин. 4:3). *Дух Христа* и *дух Антихриста* предстают контрарными «полюсами» *метафизической пограничной ситуации*, между которыми развертывается наиболее острая степень противоборства.

Можно выделить восходящую линию метафизической истории – к духовному *свету*, ко Христу; и нисходящую – к духовной *тьме*, к Антихристу. Эти контрарные линии развертываются одновременно, но какая-то из них на определенном этапе может доминировать. «Эпоха обнаженных истин» – это расхождение данных линий по контрарным «полюсам» и их противоборство.

От первобытности до Средневековья доминирует восходящая линия метафизической истории (в основании которой лежит актуализация моральных и религиозных представлений). На этапе первобытной культуры зарождается *метафизический «предраствет»* [27, с. 61], появляются представления о долге, равенстве, справедливости; утверждаются первые табу, формируется анимизм [12]. Образ человека в искусстве только начинает проступать, лицо еще не появилось [11, с. 41–42]. *Метафизическая пограничная ситуация* находится на стадии себетожественности, в которой только начинается актуализация внутренней различности.

*Метафизическое утро* начинается в период Античности; оформляются более определенные взгляды на добро (к нему относятся долг, справедливость, мужество, равенство) и зло (выгода, трусость, эгоизм) [11, с. 67–68]. Но полной ясности восприятие мира еще не достигает; среди множества олимпийских богов ни один не был олицетворением абсолютного блага. Образ высшего божества, «бога над богами», еще плохо различаем, его называют «неведомым» [16]. Образ человека в искусстве становится более определенным; появляется лицо, но его черты еще размыты, глаза – «слепы» [11, с. 70–71]. Античность

(и предшествующий ей период) можно определить как «эпоху смутных истин» (именно «смутных», а не «скрытых», так как представления о добре и зле уже начинают актуализироваться, не достигая, однако, определенности). *Метафизическая пограничная ситуация* находится здесь на ступени накопления различий.

*Метафизический день* наступает в период Средневековья. Это нашло выражение, прежде всего, в иконописи, где нет теней, контуры предметов четко очерчены, цвета чистые и яркие, полутона отсутствуют [11, с. 143]. Так бывает, когда солнце находится в зените, Средневековье – это *духовный полдень*. Актуализируются «полюса» *духовного света* и *духовной тьмы*. Главным в изображении человека становится лицо, превращающееся (на иконах) в лик, в котором открываются, наполненные духовной бесконечностью, очи. Олицетворением «полюса» *метафизического света* являются, например, мозаичный образ Христа в константинопольской Софии; греческая икона Владимирской Богородицы. «Полюс» *метафизической тьмы* олицетворяют inferнальные образы, заполнившие искусство и литературу [2, с. 43–44]. Оформившиеся «полюса» обуславливают вступление *метафизической пограничной ситуации* в стадию конфликта (выражением его была запечатленная на иконах борьба святых – Христофора, Никиты-бесогона, Марины Антиохийской – с inferнальными силами) [11, с. 134]. Средневековье, в соответствии с выделенными выше признаками, предстает «эпохой обнаженных истин», когда *дух Христа* и *дух Антихриста* открываются в «чистом» виде.

Начиная с Ренессанса происходит *духовное охлаждение*, нарастание светского мировосприятия, десакрализация ликов в религиозном искусстве, выражающая «умирание Бога» (см., напр., «Святое семейство» Микеланджело) [11, с. 143]. Раблезианское (организмическое, вольнодумное, карнавальное) и inferнальное (напр., леонардовская «Джоконда» с «бесовской улыбочкой») [14, с. 427] начинают торжествовать над духовным. *Метафизическая пограничная ситуация* вступает в стадию *разрешения конфликта*, выражающегося в ослаблении «полюса» *света*. Происходит *возвращение* в «эпоху смутных истин» (моральные «полюса» теряют свою контраст-

ность); в *метафизические сумерки* (Леонардо начинает использовать технику сфумато – размывания контуров предметов) [11, с. 154]. Но *кругового возврата* к античному мирозерцанию нет, так как Ренессансу (в отличие от Античности) предшествует «эпоха обнаженных истин», и ее влияние продолжает сказываться. *Метафизическая пограничная ситуация* вступает в стадию *себе-тождественности*, «полюс» *духовного света* меркнет в сгущающихся *сумерках*.

В XVII–XVIII веках религиозная тема в европейском изобразительном искусстве становится второстепенной; нарастает светский, рациональный, научный взгляд на мир [11, с. 178–179]. Спасаясь от «низких истин», душа погружается в грезу (находящую выражение в искусстве барокко и рококо). Этот *метафизический туман* (в котором тает «полюс» *духовного света*) дарит забвение, отдохновение, но не спасает, погружая душу в *сонное забытие*. Метафизическое здесь (оставаясь сверхфизическим) теряет религиозную, духовную составляющую (метафизическая форма отрывается от метафизического содержания, становясь квазидуховностью). *Пограничная ситуация* пребывает на стадии (квазидуховно-рационального) тождества, однако внутри него накапливаются различия (актуализированные, в частности, движением Реформации с его духовными исканиями).

В XIX веке духовная жизнь активизируется: искусство вновь обращается к религиозной теме, отношение к которой перестает быть формальным (см. «Хотим Варавву» О. Домье, «Пиетус» Ван Гога). Важнейшим образом, в котором актуализируется «полюс» *духовного света*, предстает «Автопортрет. У Голгофы» П. Гогена. Впервые художник изображает себя здесь в образе Христа, и это не становится святотатством. С точки зрения христианства, в моменты глубоких переживаний лик Спасителя может «проступить» сквозь человеческое лицо [11, с. 172].

«Полюс» *духовной тьмы* актуализируется, например, О. Домье в «Происхождении мира», где впервые самостоятельным «портретом» становится самая интимная часть женского тела, обнажать которую не разрешали ни моральные, ни религиозные нормы. Организмическое (к которому здесь сводится весь человек) стремится

к доминантности, переходящей в агрессивность. В результате «потемневшее» тело превращается в плоть, трактуемую в религиозно-философской мысли как контрарная противоположность духу [21, с. 236]. В искусстве «*полюс*» *духовной тьмы* актуализируется, например, У. Блейком в картине «Сатана созывает свои легионы» (название говорит само за себя); в литературе – в «Фаусте» И. В. Гете, где главный герой продает душу дьяволу (западную культуру О. Шпенглер называет *фаустовской*). Квазидуховное бытие представлено на этой ступени в творчестве импрессионистов и пуантилистов (К. Моне, Ж. Сера), продуцирующих эфемерные миры, сверхфизические, но не духовные.

Начинают актуализироваться *дух Христа* и *дух Антихриста*. Так, считавшийся вначале «спасителем человечества» Наполеон, напав на Россию, начал восприниматься как «воплощение сил зла», «антихрист» (см., напр., «Сказание о Наполеоне-антихристе») [19, с. 42, 48]. Сторона, противостоящая Антихристу, не может не быть носителем *духа Христа*. Такой стороной становится русский народ, что нашло выражение в его определении как «народа-богоносца» [8, с. 469]. С Нового времени *метафизическая пограничная ситуация* разворачивается через активное взаимодействие европейской истории с российской. Оформляющиеся «полюса» *метафизической пограничной ситуации*, начиная входить в стадию конфликта, актуализируют вступление в «эпоху обнаженных истин». Так, вернувшийся с Отечественной войны 1812 года Пьер Безухов приходит к открытию вечных истин: «Надо жить, надо любить, надо верить... надо быть вполне хорошим» [24, с. 124, 923].

Метафорической констатацией наступления *метафизической тьмы* в начале XX века стал «Черный квадрат» К. Малевича (появившийся как декорация к спектаклю «Победа над солнцем»). В это же время О. Шпенглер констатирует вступление европейской культуры в период «*заката*». Евроцентризм приводит к тому, что «закат» ощущается и в России. В это время Антихриста почти невозможно отличить от Христа. Д. С. Мережковский в трилогии «Христос и Антихрист» осмысливает идею их слияния. А. Блок в поэме «Двенадцать» пишет: «Впереди – с кровавым флагом <...> / В белом венчике из роз – / Впереди –

Иисус Христос» [5, с. 62]. Впереди революции, которая привела к сбрасыванию крестов с колоколен, расстрелам священников, братоубийственной гражданской войне, не мог идти Христос. За ликом Спасителя, вполне вероятно, скрывался Антихрист.

Инфернальное зло в «чистом» виде, освободившееся от человеческого облика (который уже не способен его выразить), изобразил М. Эрнст в «Ангеле домашнего очага» (на самом деле это – «демон ночных кошмаров», словно вырвавшийся из преисподней). «Полюс» *духовного света* находит выражение в творчестве М. Шагала («Святое семейство», «Посвящение Христу. Голгофа»), трепетно, с глубоким состраданием развивающего религиозную тему. *Метафизическая пограничная ситуация* входит в стадию конфликта все больше.

Мировые войны XX века (приведшие к беспрецедентным жертвам, ставшим выражением обесценивания человеческой жизни) свидетельствовали о сгущении *метафизической тьмы*. Мир вступает в *эпоху большого зла*. Обыденность *малого зла* приводит, нередко, к отсутствию реагирования на него как *недолжное бытие*. *Большое же зло* своей откровенной бесчеловечностью пробуждает из *духовного сна*, актуализируя возможность и необходимость его адекватной оценки. Мировые войны XX века предстают примером такого *большого зла*, когда «пена» обыденности, относительности слетает. Происходит новое открытие основополагающих моральных истин (подобно Пьеру Безухову, его совершают герои романов Э. М. Ремарка, Э. Хемингуэя, М. А. Шолохова, К. М. Симонова). Фашизм, выражающий со всей определенностью *дух Антихриста*, пытается прятаться за ликом Христа (кресты на танках; лозунг «за Бога и нацию»). Наиболее одиозным носителем *духа Антихриста* стал Гитлер (с постулатами «“Майн кампф” вместо Библии», «Фюрер вместо Бога») [3]. На картинах он нередко изображался рядом с Богом (Тауст «Гитлер и Бог») или вместо Него [7, с. 103; 20].

Сгущение *тьмы* на одном *метафизическом полюсе* (прежде всего, в фашистской Германии) происходит одновременно с концентрацией *света* на другом «полюсе» (таковым становится, в первую очередь, СССР). Несмотря на господство атеистической идеологии, этот «полюс» приобретает сакральный характер; коммунистиче-

ский СССР становится носителем *духа Христа*. «Полюса» духовного *света* и духовной *тьмы* достигают своей контрастности; *метафизическая пограничная ситуация* вступает в стадию острейшего конфликта. *Метафизический свет*, восходя к сакральности, вступает в «священную войну» (В. И. Лебедев-Кумач) с *тьмой*. Актуализируется *эпоха обнаженных истин*, когда добро и зло получают однозначное определение. В этом *метафизическом противоборстве* побеждает *дух Христа*. *Пограничная ситуация* вступает в стадию разрешения конфликта. Оформляется интенция к *светлому будущему* для всего человечества.

Однако победа над авангардом *метафизической тьмы* не превратилась в окончательное торжество *света*. Опять сгущаются *метафизические сумерки*. В эпоху постмодерна *все сливается со всем*; в мире *постправды* человек не может отличить добро от зла, истину от лжи. Распространяется «ночная философия» постмодернизма (М. Хайдеггер). «В эпоху постмодерна стирание различий становится главной особенностью» [30]. Размываются базовые ценности; «окна Овертона» раскрываются все шире, превращая ненормальность в *новую нормальность*. Культурные нормы, призванные «запереть» в человеке зверя, ослабевают; и из «преисподней души» вырываются демоны [28, с. 96]. Теряется соразмерность человека и Бога; стираются различия между человеком и дьяволом [2, с. 89]. В конце XX века И. Глазунов пишет картину-предупреждение «Христос и Антихрист», лики которых почти не различимы. Моральные ценности становятся субъективными, релятивными, что позволяет оправдать почти все. Актуализируется *ночное безоценочное сознание*: «Я не могу принять сторону / Я не знаю никого, кто не прав» [1, с. 16]. Как следствие, «исчезает понятие греха... то, что всегда считалось злом с точки зрения Божественной правды, злом больше не считается» [13]. *Метафизическая пограничная ситуация* вступает в стадию *сумеречной* постмодернистской самоидентификации, состоящей из множества «оттенков серого».

Внутри этой тождественности актуализируется «полюс» *метафизической тьмы*. Темы духовной смерти, торжества inferнальных сил развиваются в «темном искусстве» (С. Аптерус, Т. Тейлор, К. Инсанум). Зло здесь (часто представляемое в «чистом» виде) упивается своей вседозво-

ленностью, не видя сил, способных его остановить. Получает популярность Церковь Сатаны, сознательно поклоняющаяся злу (жестокости, крайнему цинизму, человеконенавистничеству, растлению), предстающая откровенным антиподом христианства [4].

Актуализируется и «полюс» метафизического света. Так, вопреки свойственным постмодерну цинизму, абсурдизму и тотальной иронии, рождается движение «*новой искренности*» (Д. Пригов, М. Эпштейн, Дм. Воденников). Оно возвращается к лирико-исповедальному дискурсу, стремясь к поиску потерянной «чистоты» и подлинных смыслов [6]. Актуализируется религиозная тема. В человеке проявляется интенция к переживанию не только о себе, о своем, но и о другом, о Создателе. Картина А. Тассоса «Выдерните гвозди» – о сострадании мукам Спасителя, настолько остром, что, кажется, это в *мое* запястье забивают гвозди (см. также «Распятие» Э. Неизвестного). Метафорическое выражение актуализирующегося «полюса» *метафизического света* – «Рассвет в океане» В. Куша, где из расколовшейся «тюрьмы»-скорлупы яйца на небосвод вырывается ослепительное солнце.

Триггером, обусловившим современную актуализацию «полюсов», стали военные события последних лет, обострившие чувства сострадания и справедливости (выраженные, например, А. Б. Мозговым: «Мы весь мир заразим свободой, справедливостью и совестью») (см. [22]). Трагическая глубина поднимает эти события (несмотря на доминанту светского мировосприятия) на сакральный уровень (когда «Христос воскрес... посреди войны»; когда знамя Победы – «алая икона») [17, с. 91; 18]. Контр субъектом, противостоящим наступлению *метафизической тьмы*, становится Россия, глубинной сущностью которой (соотносимой с христианской парадигмой) является панморализм [21, с. 61–62]. В этой парадигме есть Христос, а есть Иуда; есть Борис и Глеб, а есть Святополк Окаянный; есть генерал Д. Карбышев, а есть генерал А. Власов... и никогда они не «соединятся» и не «поменяются местами».

«Полюса» духовного *света* и духовной *тьмы* расходятся до степени контрастности, *пограничная ситуация* вступает в стадию конфликта. Актуализируется современная «эпоха обнаженных

истин». *Ночной мир* уже не может скрыть того, что «живет единым обманом»; этому миру только и остается сказать (вместе со спустившимся с небес Авелем): «Привет, Каин» [26, с. 17–19]. «Эпоха обнаженных истин» делает необходимым называть вещи своими именами. Высокомерное отношение к другим народам, неприятие их культурной, религиозной самобытности; разделение на «европейский сад» и «джунгли» (Ж. Боррель), на homo deus и «беспольный класс» (Ю. Харари) определяется как *новый расизм*. Подавление инакомыслия в западных странах названо «этическим рейхом» (К. Ю. Богомолов). Массовые расстрелы во время Великой Отечественной войны определены как *геноцид советского народа*; расправы над жителями Донбасса – как *геноцид русского народа* (а власть, осуществляющая это, названа *фашистской*).

«Эпоха обнаженных истин» актуализирует абсолютные моральные ценности (неведомые *ночной* эпохе). Это, например, представление о расчеловечивании человека как *абсолютном зле*. Оно происходит, когда человека лишают добродетелей, памяти, веры, культурно-национальных особенностей, индивидуальности; превращая из «образа Бога» в вещь, функцию, *манкурта*, животное, нелюдя; из *потенциального «все»* – в *актуальное «ничто»*. А *абсолютное добро*, соответственно, это – формирование, сохранение и развитие человеческого в человеке. Если для человека *абсолютное зло* – расчеловечивание; то для до/недо/пост/человека оно таковым не является (но последний и не способен к *человеческим* рефлексиям) [31; 32].

Итак, *метафизическая пограничная ситуация* понимается нами как время экзистенциального выбора фундаментальных ценностных ориентиров. Данная *ситуация* – процесс, циклически развертывающийся в истории. Важной его частью является религиозная составляющая, задающая абсолютные моральные ориентиры. В светские эпохи моральные представления нередко предстают «размытыми», релятивными. Последние можно определить, исходя из этого, как эпохи «сумеречных», а иногда и «скрытых» истин; когда «полюса» *пограничной ситуации* не актуализированы. Однако, находясь в развитии, *метафизическая пограничная ситуация* приходит

к контрастному расхождению «полюсов» духовного *света* и *тьмы*. Это могут быть и религиозные, и светские эпохи, когда происходят трагические события («большое зло»), приводящие к метафизическим переживаниям, формально не имеющим религиозного характера, но восходящим на уровень сакральности («священная война»); превращающим военные баталии в битву духовной жизни и духовной смерти (имманентно выражающую противоборство *духа Христа* и *духа Антихриста*). *Метафизическая пограничная ситуация* превращается в *эпоху обнаженных истин* при вступлении в стадию конфликта, когда духовные «полюса» достигают предельной степени контрастности, что с необходимостью обуславливает их противоборство.

Развитие *метафизической пограничной ситуации* происходит в соответствии со ступенями развертывания диалектического противоречия: тождество с несущественными различиями («предзакат» первобытности), накопление различий (*утро* Античности), конфликт (*полдень* Средневековья), разрешение конфликта и новое тождество (*сумерки* Ренессанса)<sup>2</sup>. В Новое время *сумерки* стужаются все больше: светское, рациональное, прагматическое, гедонистическое начинает доминировать над религиозным, моральным, духовным. Апогей *метафизической тьмы* достигается в XX веке, когда фашистская Германия становится откровенным носителем *духа Антихриста*. И, независимо от желания, вопреки светской идеологии, сторона, вступающая в противоборство с последним, становится *метафизическим «полюсом» света*, носителем *духа Христа*. Такой стороной стал СССР. Наступает *эпоха обнаженных истин*. Победа над авангардом *метафизической тьмы* не стала окончательным торжеством *метафизического света*. В настоящее время этот конфликт, на ином уровне, актуализируется вновь [33]. Мир опять вступает в *эпоху обнаженных истин*, и Россия, противостоя «полюсу» тьмы, становится носителем *духа Христа*<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> На каждом этапе европейской истории могут развертываться свои микростадии развития метафизического противоречия.

<sup>3</sup> Считать весь Запад (вслед за Ф. М. Достоевским) носителем *духа Антихриста* было бы неправомерно, необходимо более сложное отношение к нему.

## Литература

1. Акимов Р. Аквариум. Песни. Мелодии. Тексты. – М.: Музыка, 2013.
2. Антонов Д. И. Демонология как семиотическая система. – М.: РГГУ, 2019. – 119 с.
3. «Балкенкройц»: что означает белый крест на немецкой военной технике [Электронный ресурс]. – URL: <https://povate.ru/blogs/230620/55008> (дата обращения: 21.06.2023).
4. Белоусова Е. В. Старая и новая магия // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 42. – С. 19–25.
5. Блок А. Двенадцать. – М.: ЕЕ Медия, 2012. – 166 с.
6. Бокарев А. С. Новая искренность в поэзии Дмитрия Воденникова // Вестник Костромского государственного университета. – 2018. – № 4. – С. 136–139.
7. Голомшток М. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 362 с.
8. Достоевский Ф. М. Бесы. – М.: АСТ, 2021. – 768 с.
9. Дробницкий Д. О. Время обнаженных истин [Электронный ресурс]. – URL: [https://work.vk.com/wall-64179184\\_539801](https://work.vk.com/wall-64179184_539801) (дата обращения: 21.06.2023).
10. Заньковский А. Время твердых медуз: метамодерн, который мы заслужили // Metamodern. Журнал о метамодернизме. – 2021. – 29 марта. – С. 24–37.
11. Казаков Е. Ф. Душа европейского человека. – Кемерово: КемГУ, 2012. – 463 с.
12. Казаков Е. Ф. Проблема начала истории // Вестник КемГУ. – 2015. – № 1, т. 2. – С. 211–215.
13. Кирилл, патриарх. Мир потерял понятие греха [Электронный ресурс]. – URL: <https://vz.ru/opinions/2013/6/7/636180.html> (дата обращения: 27.03.2023).
14. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Академический проект, 2021. – 646 с.
15. Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму [Электронный ресурс]. – URL: <https://metamodernizm.ru/chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu> (дата обращения: 21.06.2023).
16. Памеров Б. Памятник неведомому богу [Электронный ресурс]. – URL: <https://bible-facts.org/1127-nahodka-pamyatnik-nevedomomu-bogu.html> (дата обращения: 08.06.2023).
17. Поэзия русского лета. – М.: Эксмо, 2023. – 408 с.
18. Проханов А. Алая икона Победы [Электронный ресурс]. – URL: [https://zavtra.ru/blogs/alaya\\_ikona\\_pobedi](https://zavtra.ru/blogs/alaya_ikona_pobedi) (дата обращения: 21.06.2023).
19. Сазова Л. И. Сказание о Наполеоне-антихристе // Славяноведение. – 2012. – № 2. – С. 40–51.
20. Сидоров Д. Третий рейх против Христа [Электронный ресурс]. – URL: <https://nuremberg.Media/epoha/2020/1224/76698/Tretiy-reykh-protiv-Iisusa-Khrista.html> (дата обращения: 21.06.2023).
21. Соловьев В. С. Оправдание добра. – М.: Азбука, 2021. – 768 с.
22. Сороковиков А. Небесный комбриг [Электронный ресурс]. – URL: <https://proza.ru/2019/06/16/1868> (дата обращения: 03.03.2023).
23. Тернер Л. Манифест метамодернизма [Электронный ресурс]. – URL: <https://eroskosmos.org/metamodernist-manifesto> (дата обращения: 21.06.2023).
24. Толстой Л. Н. Война и мир. В одном томе. – М.: Эксмо, 2017. – 1296 с.
25. Трофимов М. Ю. Метафизическое рождение и метафизическая смерть в пограничной ситуации // Философия, социология, политология. – 2011. – 29 апреля. – С. 60–63.
26. Чипинкос А. История. Русский рэп. – М.: АСТ, 2020.
27. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Попурри, 2019. – 656 с.
28. Юнг К. Проблемы души нашего времени. – СПб.: Питер, 2017. – 336 с.
29. Ясперс К. Разум и экзистенция. – М.: Канон+, 2023. – 336 с.
30. Benua A. On the way of erasing differences // Elements. – 2012. – № 145. – P. 46–53.
31. Gavrilo E. O., Gavrilo O. F., Kazakov E. F. Metamorphoses of religion and the human in the modern world // Smart Innovation, Systems and Technologies. – 2019. – Vol. 139. – P. 716-724. – Doi 10.1007/978-3-030-18553-4\_89.
32. Gritskevich T. I., Zolotukhin V. M., Kazakov E. F. Sociocultural grounds for transforming the concept of «man without essence» // Smart Innovation, Systems and Technologies. – 2019. – Vol. 139. – P. 743–751. – DOI:10.1007/978-3-030-18553-4\_92.
33. Kazakov E. F., Gavrilo E. O., Gavrilo O. F., Markov V. I. Religion and philosophy: experience and perspectives of interaction // Proceeding of the international science and technology confertnce «Fareastson 2020». – Singapore, 2021. – Vol. 227. – P. 39–49. – Doi 10.52575/2712-746X-2022-47-4-839-846.

References

1. Akimov R. *Akvarium. Pesni. Melodii. Teksty* [Aquarium. Songs. Melodies. Texts]. Moscow, Muzyka Publ., 2013. (In Russ.).
2. Antonov D.I. *Demonologiya kak semioticheskaya sistema* [Demonology as a semiotic system]. Moscow, RGGU Publ., 2019. 119 p. (In Russ.).
3. “Balkenkroyts”: chto oznachaet belyy krest na nemetskoj voennoy tekhnike [“Balkenkreuz”: what does the white cross on German military equipment mean]. (In Russ.). Available at: <https://novate.ru/blogs/230620/55008> (accessed 21.06.2023).
4. Belousova E.V. Staraya i novaya magiya [Old and new magic]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], 2009, no. 42, pp. 19-25. (In Russ.).
5. Blok A. *Dvenadsat’* [Twelve]. Moscow, ĖĖ Mediya Publ., 2012. 166 p. (In Russ.).
6. Bokarev A.S. Novaya iskrennost’ v poezii Dmitriya Vodennikova [New sincerity in the poetry of Dmitry Vodennikov]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kostroma State University], 2018, no. 4, pp. 136-139. (In Russ.).
7. Golomshtok M. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian art]. Moscow, Galart Publ., 1994. 362 p. (In Russ.).
8. Dostoevskiy F.M. *Besy* [Demons]. Moscow, AST Publ., 2021. 768 p. (In Russ.).
9. Drobnitskiy D.O. *Vremya obnazhennykh istin* [Time of Naked Truths]. (In Russ.). Available at: [https://work.vk.com/wall-64179184\\_539801](https://work.vk.com/wall-64179184_539801) (accessed 21.06.2023).
10. Zankovskiy A. Vremya tverdykh meduz: metamodern, kotoryy my zasluzhili [Time of hard jellyfish: the metamodern that we deserve]. *Metamodern. Zhurnal o metamodernizme* [Metamodern. Magazine about metamodernism], 2021, 29 marta, pp. 24-37. (In Russ.).
11. Kazakov E.F. *Dusha evropeyskogo cheloveka* [The soul of European man]. Kemerovo, KemGU Publ., 2012. 463 p. (In Russ.).
12. Kazakov E.F. Problema nachala istorii [The problem of the beginning of history]. *Vestnik KemGU* [Bulletin of KemSU], 2015, no. 1, vol. 2, pp. 211-215. (In Russ.).
13. Kirill, patriarkh. *Mir poteryal ponyatie grekha* [The world has lost the concept of sin]. (In Russ.). Available at: <https://vz.ru/opinions/2013/6/7/636180.html> (accessed 27.03.2023).
14. Losev A.F. *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2021. 646 p. (In Russ.).
15. Mitrosheikov O. *Chto pridet na smenu postmodernizmu* [What will replace postmodernism]. (In Russ.). Available at: <https://metamodernizm.ru/chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu> (accessed 21.06.2023).
16. Pamerev B. *Pamyatnik nevedomomu bogu* [Monument to the unknown god]. (In Russ.). Available at: <https://bible-facts.org/1127-nahodka-pamyatnik-nevedomomu-bogu.html> (accessed 8.06.2023).
17. *PoeZiya russkogo leta* [Poetry of Russian summer]. Moscow, Eksmo Publ., 2023. 408 p. (In Russ.).
18. Prokhanov A. *Alaya ikona Pobedy* [Scarlet Icon of Victory]. (In Russ.). Available at: [https://zavtra.ru/blogs/alaya\\_ikona\\_pobedi](https://zavtra.ru/blogs/alaya_ikona_pobedi) (accessed 21.06.2023).
19. Sazova L.I. Skazanie o Napoleone-antikhriste [The Legend of Napoleon the Antichrist]. *Slavyanovedenie* [Slavonic Studies], 2012, no. 2, pp. 40-51. (In Russ.).
20. Sidorov D. *Tretiy reykh protiv Khrista* [The Third Reich against Christ]. (In Russ.). Available at: <https://nuremberg.Media/epoha/20201224/76698/Tretiy-reykh-protiv-Iisusa-Khrista.html> (accessed 21.06.2023).
21. Solovyev V.S. *Opravdanie dobra* [Justification of good]. Moscow, Azbuka Publ., 2021. 768 p. (In Russ.).
22. Sorokovikov A. *Nebesnyy kombbrig* [Heavenly brigade commander]. (In Russ.). Available at: <https://proza.ru/2019/06/16/1868> (accessed 3.03.2023).
23. Turner L. *Manifest metamodernizma* [Manifesto of metamodernism]. (In Russ.). Available at: <https://eroskosmos.org/metamodernist-manifesto> (accessed 21.06.2023).
24. Tolstoy L.N. *Voyna i mir. V odnom tome* [War and Peace. In one volume]. Moscow, Eksmo Publ., 2017. 1296 p. (In Russ.).
25. Trofimov M.Y. Metafizicheskoe rozhdenie i metafizicheskaya smert’ v pograničnoy situatsii [Metaphysical birth and metaphysical death in a borderline situation]. *Filosofiya, sotsiologiya, politologiya* [Philosophy, sociology, political science], 2011, 29 aprelya, pp. 60-63. (In Russ.).
26. Chipinkos A. *Istoriya. Russkiy rep* [History. Russian rap]. Moscow, AST Publ., 2020. (In Russ.).
27. Shpengler O. *Zakat Evropy* [Decline of Europe]. Moscow, Popurri Publ., 2019. 656 p. (In Russ.).

28. Yung K. *Problemy dushi nashego vremeni [Problems of the soul of our time]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2017. 336 p. (In Russ.).
29. Yaspers K. *Razum i ekzistentsiya [Reason and existence]*. Moscow, Kanon Publ., 2023. 336 p. (In Russ.).
30. Benua A. On the way of erasing differences. *Elements*, 2012, no. 145, pp. 46-53. (In Engl.).
31. Gavrilov E.O., Gavrilov O.F., Kazakov E.F. Metamorphoses of religion and the human in the modern world. *Smart Innovation, Systems and Technologies*, 2019, vol., 139, pp. 716-724. (In Engl.), Doi 10.1007/978-3-030-18553-4\_89.
32. Gritskevich T.I., Zolotukhin V.M., Kazakov E.F. Sociocultural grounds for transforming the concept of «man without essence». *Smart Innovation, Systems and Technologies*, 2019, vol. 139, pp. 743-751. (In Engl.), Doi 10.1007/978-3-030-18553-4\_92.
33. Kazakov E.F., Gavrilov E.O., Gavrilov O.F., Markov V. I. Religion and philosophy: experience and perspectives of interaction. *Proceeding of the international science and technology confertnce "Fareastson 2020"*, Singapore, 2021, vol. 227, pp. 39-49. (In Engl.), Doi 10.52575/2712-746X-2022-47-4-839-846.

УДК 008

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-22-27

## СОХРАНЕНИЕ РОССИЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЭТНОМЕНТАЛЬНОСТИ ЕСТЬ ПУТЬ СОХРАНЕНИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ РОССИИ

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

Данная статья является откликом на статью доктора философских наук В. В. Савельева, призывающую к дискуссии по вопросу национальной политики в Российской Федерации. В условиях усилившейся конфронтации со стороны недружественных России стран сохранение внутреннего единства российских народов становится крайне важной задачей. В то же время разнообразие культур народов одной страны является необходимым условием устойчивости государства. В. В. Савельев предлагает некоторую корректировку Стратегии государственной национальной политики РФ, усиливая акцент на многообразии и оригинальности культур народов России. В качестве аргумента, подтверждающего необходимость корректировки национальной политики, предложенной В. В. Савельевым, приводятся некоторые исторические факты, способствующие ослаблению внутренних национальных связей и приведшие в конечном итоге к распаду СССР. Раскрываются истинные цели так называемой толерантности, усиленно насаждавшейся в современной России. Под толерантностью понимается не механическое заимствование, а восприятие базисных духовных и моральных ценностей, заложенных в крупных мировых религиозных учениях.

В тезисах В. В. Савельева аргументированно обосновывается опасность скатывания местных национальных идеологий к национализму. В компетенции местных национальных органов должны оставаться лишь нюансы культурного своеобразия. Но государство должно определять перспективы и регулировать основные направления культурной политики.

Обосновывается отрицательное влияние экономической политики ресурсодобывающих отраслей методом экстрактивизма. Несмотря на некоторые различия в духовной культуре народов, основными морально-этическими принципами всех народов России должны стать высокий гуманизм и патриотизм.

**Ключевые слова:** национальная политика, национальная культура, этноментальность, народы России, сохранение культурного разнообразия.

**PRESERVATION OF RUSSIAN TRADITIONAL ETHNOMENTALITY  
IS THE WAY TO PRESERVE THE INTEGRITY OF RUSSIA**

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

Response to an article by V.V. Savelyev, Doctor of Philosophy, is calling for a discussion on the issue of nationality policy in the Russian Federation. In the context of intensified confrontation on the part of countries unfriendly to Russia, maintaining the internal unity of the Russian peoples is becoming an extremely important task. At the same time, the diversity of cultures of the peoples of one country is a necessary condition for the stability of the state. V.V. Savelyev proposes some adjustment to the Strategy of the State National Policy of the Russian Federation, increasing the emphasis on the diversity and originality of the cultures of the peoples of Russia. As an argument confirming the need to adjust the national policy proposed by V.V. Savelyev, provides some historical facts that contribute to the weakening of internal national ties, which ultimately led to the collapse of the USSR. The true goals of the so-called tolerance, which was intensively instilled in modern Russia, are revealed. Tolerance does not mean mechanical borrowing, but the perception of basic spiritual and moral values embedded in major world religious teachings.

The theses of V.V. Savelyev provides a compelling justification for the danger of local national ideologies slipping into nationalism. Only nuances of cultural originality should remain within the competence of local national authorities. But the State must determine the prospects and regulate the main directions of cultural policy.

The negative impact of the economic policy of resource-extractive industries is substantiated using the method of extractivism. Despite some differences in the spiritual culture of peoples, the main moral and ethical principles of all the peoples of Russia should be high humanism and patriotism.

**Keywords:** national policy, national culture, ethnomentality, peoples of Russia, preservation of cultural diversity.

В последние годы в средствах массовой информации недружественных России стран развернута широкая пропаганда межнациональной розни и вражды среди народов Российской Федерации. В этих условиях необходимо иметь четкое представление о стратегии и тактике межнациональных отношений.

Как реакция на это доктором философских наук В. В. Савельевым была опубликована весьма важная для современной России статья, приглашающая к дискуссии на тему сохранения единства российского народа через укрепление традиционных национальных культур [9]. Актуальность данной темы для обсуждения очевидна.

Включение в Стратегию государственной национальной политики России проблемы сохранения российских народов является, на наш взгляд, не только актуальным и желательным, но и необходимым. *Разнообразие культур народов* – это важнейшее условие коэволюционного устойчивого развития человечества и природной основы

его жизнеобеспечения. По этой причине 20 декабря 2002 года Генеральная Ассамблея ООН постановила провозгласить 21 мая Всемирным днем культурного разнообразия во имя диалога и развития [3].

Одними из важнейших составляющих в этой Стратегии являются взаимоотношения между титульными и другими народами республик, в том числе и малочисленными. Сбережение малочисленных народов столь же значимо, а потому, по нашему мнению, должно найти отражение в Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации.

Представленные тезисы профессора В. В. Савельева достойны внимания по следующим причинам.

Во-первых, в них присутствуют *оригинальные концептуальные основы* – соединение политического и теоретического аспектов. С политической точки зрения высказываемые идеи и предложения якобы преждевременны, ибо услож-

няют процесс формирования российской нации. С научной точки зрения они своевременны, так как соответствуют общечеловеческому идеалу – коэволюционному устойчивому развитию российского общества, являющегося сегментом человеческого сообщества.

Во-вторых, они вносят *новизну во внутреннюю политику* государства. Сегодня национальная и культурная политики имеют отраслевой характер. Однако это, как предлагает автор тезисов, не исключает их *дополнение* новым, векторным типом политики: национально-культурным.

В-третьих, в опубликованных тезисах присутствует тренд, связанный с *гармонизацией двух статусов народов России*. Сегодня они предстают в большей степени как единая совокупность – народонаселение, в значительно меньшей степени – как уникальные культурные сообщества. Сбережение народов – это проблема не только их физического самосохранения, но и обогащения культурно-этноментального многообразия российского социума.

Оригинальность концепции профессора В. В. Савельева заключается не только в попытке соединения теории федеративно-национальных отношений с культурологией, но и в том, что идея сбережения народов экологична. Она «работает» на высочайший идеал устойчивого развития человечества.

Сам по себе тезис о переносе фокуса национальной политики из политической области в культурологическую не нов. Новизна подхода присутствует в другом: в попытке на прикладном уровне раскрыть содержание этого процесса. Если языковой аспект в этом переходе общепризнан, то аспект этноментальный является дискуссионным. Причем дискуссионность присутствует не в постановке вопроса (автор расширяет содержание культурной политики, рассматривая культуру не только как духовное производство, но и этнонациональное пространство), а в наборе характеристик этноментальной жизнедеятельности. К сожалению, эта проблема не нашла должного отражения ни в этнологии, ни в теории федеративно-национальных отношений, ни в государственной стратегии, а потому нуждается в дополнительном научном осмыслении.

Опубликованные тезисы предназначены для разработки второй Стратегии государственной национальной политики РФ, но присутствующие

в них отдельные предложения, как мы полагаем, можно и нужно осуществлять до 2025 года, что позволит определиться с их дееспособностью и возможностью включения в стратегический документ.

В советский период в вопросе национально-го строительства были допущены крупные стратегические ошибки – нивелирование культур всех народов СССР, ликвидация национальных особенностей, запрет национальных языков, кроме русского, репрессии вплоть до расстрелов национальной интеллигенции, запрет религий, физическое уничтожение служителей культа [5]. Это заметно ослабило сплоченность советского народа и отбросило назад многие слои населения страны в культурном, нравственном и духовном развитии.

Изменения традиционной культуры и заимствование инокультурных ценностей обусловлены объективными и субъективными причинами. Объективные причины кроются в необходимости экономической интеграции и технологической специализации отдельных природно-ресурсных регионов всей земли, населенных народами, стоящими на разных ступенях развития. В этих условиях регионы, обладающие богатыми ресурсами, подвергаются промышленному экстрактивизму, что ведет к неизбежной деградации культуры аборигенного населения. Под это подпадают значительные территории Сибири, Крайнего Севера и Дальнего Востока, имеющие свои традиционные культурные ценности, находящиеся в гармонии с природным ландшафтом.

Культурное развитие, как известно, имеет две противоположные тенденции: межкультурную интеграцию, ведущую к глобализации культурных явлений; стремление к сохранению и возрождению национальных культурных традиций.

Объективные причины интеграции и глобализации вытекают из необходимости экономической специализации отдельных регионов мира. Субъективные причины вытекают из давнего желания многих стран западного мира, давно «съевших» свои природные ресурсы, завладеть природными богатствами российской территории. После неудач в прямом военном столкновении ими под благовидным предлогом объективной и необходимой интеграции экономики была запущена идея глобализации и межкультурной интеграции, названной «толерантностью». Благодаря недалё-

новидности некоторых государственных руководителей в сфере культуры, толерантность была запущена в сферу российской национальной культуры. Однако практика показала, что под толерантностью была скрыта безнравственность, аморальность, деградация вкусов и патриотическая инфантильность [6]. Прогрессивная часть российского общества, в отличие от так называемой «элиты», на которую рассчитывал еще в первые послевоенные годы глава ЦРУ США Аллен Даллес в своем плане по уничтожению СССР (см. [4]), вовремя распознала скрытый смысл толерантности, и основная часть населения отказалась от аморальной культуры. Государственные органы и общественные организации культуры должны внимательно следить за тем, что нам преподносят под видом культуры некритические любители еврокультуры.

Однако в этом противостоянии мы не должны впадать в другую крайность – в культурную изоляцию, ибо она ведет к топтанию на месте, к отрицанию передовых достижений как классической, так и демократической культуры. Известно, что любое динамично развивающееся общество вместе с развитием экономики меняет свой политический строй, общественный уклад и, как следствие, меняется культура. Консервация культурной жизни вредна для общества. Она замыкает общественное сознание на идеализации своей культуры, ограничивает мировоззрение на самой себе, ведет к самолюбованию и, в конечном счете, приводит к национализму.

На наш взгляд, толерантность должна исходить и базироваться на базисных общечеловеческих ценностях, сформулированных в крупных мировых религиях: христианстве, мусульманстве, буддизме. Основные принципы толерантности в культуре состоят в соблюдении меры заимствования, в терпимости к самобытности культуры, в неприемлемости ксенофобии, в недопустимости игнорирования общепринятых норм [4]. Эти принципы приемлемы и допустимы во всех культурах и особенностях духовного склада любых народов [1].

В своих тезисах В. В. Савельев выдвигает принципиально новую для отечественной культурологии концепцию сбережения народов – этноментальную жизнедеятельность. Однако для этого недостаточно покровительства только местных

национальных органов власти. Это также может привести к вызреванию национализма. Государство должно определять перспективы и регулировать основные направления культурной политики лишь в общих чертах, а нюансы культурного своеобразия должны оставаться в компетенции национальных органов культуры. Мы все помним высказывание Б. Н. Ельцина, произнесенное в 1990 году в Казани: «Берите столько суверенитета, сколько сможете проглотить» [2]. Это привело к мгновенной вспышке сепаратистских настроений, что способствовало развалу Советского Союза.

В стратегии культурной политики не следует пренебрегать знанием этнической психологии. У каждого народа она своя. На героический подвиг ради своей страны способны представители не каждого народа. Последние события спецоперации на Украине демонстрируют всему миру, кто способен на подвиг, а кто на подлость, мародерство и предательство. Однако некоторые представители так называемой «элиты» российского общества предали интересы государственной стратегии страны и бежали из нее. Но мы видим и прекрасные примеры героизма, гуманизма и пластичности этноментальности тех, кто встал на защиту интересов своей страны.

В этих условиях стержнем культуры всех народов Российской Федерации должны быть гуманность и патриотизм всех слоев общества. Гуманность – к побежденному неприятелю. Патриотизм – к своей стране, к народу. Патриотизм – это любовь не к своему правительству, государству, но к своей земле, к своей стране, к своему народу. И если для простого российского народа здесь все ясно, то для так называемой «элиты» (интеллектуальной, политической, культурной) в этом вопросе имеются варианты: либо сохранить верность своей стране, либо сохранить свои капиталы, находящиеся в недружественных странах.

Многие исследователи прошлого России (П. Я. Чаадаев, В. В. Пассек, Н. А. Бердяев, И. А. Ильин и др.) отмечали труднообъяснимые с точки зрения европейской ментальности некоторые черты русского национального характера: медлительность, смирение, мечтательность, мессианство, антиномичность, приоритет чувственности перед логичностью. При этом надо принять во внимание, что по своему мировоззрению они

были представителями русской дворянской интеллигенции, так называемые «западники».

В условиях назревания напряженности отношений с западным миром и роста зависти к природным богатствам нашей страны сохранение таких черт российской ментальности опасно. Однако нужно признать и то, что во время опасности российский народ вне зависимости от национальности мог мгновенно мобилизоваться и показать всему миру примеры сплоченности и мужества. Поэтому при планировании национальной политики нужно принять во внимание и то, что мен-

тальность народов, в том числе и русского народа, пластична, она меняется во времени. И то, что было характерно для русского народа в XIX веке, существенно изменилось к XXI веку.

В. В. Савельев справедливо нацеливает политиков и культурологов воспринимать народ не только лишь как народонаселение, а как полноценные и уникальные культурные сообщества. На это ориентирует также и Всеобщая декларация ЮНЕСКО 2001 года «О культурном многообразии», призывающая человечество к устойчивому развитию всего мира.

### Литература

1. Видт И. Е. Толерантность как явление в культурной эволюции // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. – 2003. – № 1. – С.109–201.
2. Волк Е. Берите столько суверенитета, сколько сможете проглотить [Электронный ресурс]. – URL: <https://yeltsin.ru/news/boris-elcin-berite-stolko-suverineteta-skolko-smozhete-proglotit> (дата обращения: 10.08.2023).
3. Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии. Принята 2 ноября 2001 года Генеральной конференцией Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/cultural\\_diversity.shtml](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml) (дата обращения: 08.08.2023).
4. Кудрина Е. Л., Белозерова М. В., Садовой А. Н., Пономарев В. Д., Марков В. И. Толерантность в мультикультурном обществе: региональный аспект. – Кемерово: КемГУКИ, 2013. – 383 с.
5. Кулемзин А. М. Охрана памятников в России как историко-культурное явление: дис. ... д-ра культурол. наук. – Кемерово, 2001. – 400 с.
6. Кулемзин А. М. Толерантность: есть ли альтернатива? // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2017. – № 2 (4). – С. 17–21.
7. Правда. – 1930. – 8 ноября.
8. Правда. – 1955. – 21 июля.
9. Савельев В. В. К вопросу о сбережении народов России (тезисы для обсуждения) [Электронный ресурс] // Этносоциум и межнациональная культура. – 2022. – № 2 (164). – С. 9–11. – URL: <https://www.etnosocium.ru/sites/default/files/2-164.pdf> (дата обращения: 10.08.2023).
10. Саква Н. Полный перевод «Директивы NSC 20/1 от 18 августа 1948 года» на русский язык [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.sakva.ru/Nick/NSC\\_20\\_1R.html](https://www.sakva.ru/Nick/NSC_20_1R.html) (дата обращения: 10.08.2023).

### References

1. Vidt I.E. Tolerantnost' kak yavlenie v kul'turnoy evolyutsii [Tolerance as a phenomenon in cultural evolution]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Sotsial'no-ekonomicheskie i pravovye issledovaniya* [Bulletin of Tyumen State University. Socio-economic and legal research], 2003, no. 1, pp. 109-201. (In Russ.).
2. Volk E. *Berite stol'ko suvereniteta, skol'ko smozhete proglotit'* [Take as much sovereignty as you can swallow]. (In Russ.). Available at: <https://yeltsin.ru/news/boris-elcin-berite-stolko-suverineteta-skolko-smozhete-proglotit> (accessed 10.08.2023).
3. *Vseobshchaya deklaratsiya YuNESKO o kul'turnom raznoobrazii. Prinyata 2 noyabrya 2001 goda General'noy konferentsiyey Organizatsii Ob'edinennykh Natsiy po voprosam obrazovaniya, nauki i kul'tury* [UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. Adopted on November 2, 2001 by the General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization]. (In Russ.). Available at: [https://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/cultural\\_diversity.shtml](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml) (accessed 08.08.2023).
4. Kudrina E.L., Belozerova M.V., Sadovoy A.N., Ponomarev V.D., Markov V.I. *Tolerantnost' v mul'tikul'turnom obshchestve: regional'nyy aspekt* [Tolerance in a multicultural society: regional aspect]. Кемерово, КемГУКИ Publ., 2013. 383 p. (In Russ.).

5. Kulemzin A.M. *Okhrana pamyatnikov v Rossii kak istoriko-kul'turnoe yavlenie: dis. ... d-ra kul'turolog. nauk [Protection of monuments in Russia as a historical and cultural phenomenon. Diss. Dr Culturology]*. Kemerovo, 2001. 400 p. (In Russ.).
6. Kulemzin A.M. Tolerantnost': est' li al'ternativa? [Tolerance: is there an alternative?]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Kemerovo State University]*, 2017, no. 2 (4), pp. 17-21. (In Russ.).
7. *Pravda [Truth]*, 1930, November 8. (In Russ.).
8. *Pravda [Truth]*, 1955, July 21. (In Russ.).
9. Savel'yev V.V. K voprosu o sberezhении narodov Rossii (tezisy dlya obsuzhdeniya) [On the issue of saving the peoples of Russia (thesis for discussion)]. *Etnosotsium i mezhnatsional'naya kul'tura [Ethnosocium and interethnic culture]*, 2022, no. 2 (164), pp. 9-11. (In Russ.). Available at:<https://www.etnosocium.ru/sites/default/files/2-164.pdf> (accessed 10.08.2023).
10. Sakva N. *Polnyy perevod "Direktivy NSC 20/1 ot 18 avgusta 1948 goda" na russkiy yazyk [Complete translation of "NSC Directive 20/1 of August 18, 1948" into Russian]*. (In Russ.). Available at:[https://www.sakva.ru/Nick/NSC\\_20\\_1R.html](https://www.sakva.ru/Nick/NSC_20_1R.html) (accessed 10.08.2023).

УДК 394

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-27-33

## ИНИЦИАТИВА «ОДИН ПОЯС – ОДИН ПУТЬ» КАК МЕХАНИЗМ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ КИТАЙЦЕВ

*Ишутина Юлия Александровна*, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры китаеведения Восточного Института – Школы региональных и международных исследований, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: [ishutina.yua@dvfu.ru](mailto:ishutina.yua@dvfu.ru)

Китайская инициатива «Один пояс – один путь», выдвинутая правительством КНР более 10 лет назад, репрезентирует миру новую парадигму международного общения, основанную на паритетных условиях для всех участников независимо от уровня экономического развития. Одной из важных задач, которые решаются в рамках этого взаимодействия, является создание общей непрерывной инфраструктуры, которая обеспечит бесперебойное функционирование всех цепочек возникающих связей. Строительство инфраструктуры необходимо как для решения вопроса ускорения экономического развития традиционно отсталых регионов КНР, так и включения в этот процесс сопредельных с КНР стран и отдаленных регионов мира, представляющих для Китая стратегический интерес. Гипотеза нашего исследования заключается в том, что китайская нация не предлагает миру цивилизационную миссию, репрезентирующую и популяризирующую достижения национального сообщества КНР (так называемый «китайский опыт»), а интегрирует концептуальную инновацию национального развития Китая «Один пояс – один путь» в систему международных отношений, расширяя границы своего влияния путем возведения мягкой и жесткой инфраструктуры, посредством ее сопряжения с имеющейся в сотрудничающих странах и регионах инфраструктурой. Китайская инициатива, предлагаемая КНР в качестве новой парадигмы международного и межрегионального взаимодействия, представляет собой не только масштабный план по интеграции глобализирующихся национальных сообществ, но и является мощным механизмом формирования национальной идентичности китайцев на инфраструктурном и институциональном уровне. Конструирование идентичности на этих уровнях наиболее эффективно, так как репрезентирует наиболее прагматичные и осязаемые результаты общенациональной деятельности, создавая пространство для новых культурных смыслов и ценностей, актуальных для формируемого национального сообщества.

**Ключевые слова:** китайская инициатива, конструирование национальной идентичности, Китай.

## THE ONE BELT – ONE ROAD INITIATIVE AS A MECHANISM FOR THE FORMATION OF CHINESE NATIONAL IDENTITY

*Ishutina Yuliya Aleksandrovna*, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of the Chinese Department, the Oriental Institute – School of Regional and International Researches, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation) E-mail: [ishutina.yua@dvfu.ru](mailto:ishutina.yua@dvfu.ru)

The Chinese initiative *One Belt – One Road*, put forward by the Government of the People's Republic of China more than 10 years ago, represents a new paradigm of international and interethnic communication based on parity conditions for all participants, regardless of the level of socio-economic development. One of the important tasks that are being solved within the framework of this interaction is the creation of a common infrastructure that will ensure the smooth functioning of all chains of emerging connections. The construction of infrastructure is necessary both to address the issue of accelerating the economic development of the traditionally backward regions of the People's Republic of China, and to include countries adjacent to the People's Republic of China and remote regions of the world that are of strategic interest to China in this process. The hypothesis of our study is that the Chinese nation does not offer the world a civilizational mission that represents and popularizes the achievements of the national community of the People's Republic of China (the so-called *Chinese experience*), but integrates the conceptual innovation of China's national development *One Belt – One Road* into the system of international relations, expanding the boundaries of its influence by building soft and hard infrastructure, through its interface with the infrastructure available in the cooperating countries and regions. The Chinese initiative, proposed by the PRC as a new paradigm of international and interregional cooperation, is not only a large-scale plan for the integration of globalizing national communities, but also a powerful mechanism for the formation of Chinese national identity at the infrastructural and institutional level. The construction of identity at these levels is most effective, as it represents the most pragmatic and tangible results of national activities, creating a space for new cultural meanings and values relevant to the national community being formed.

**Keywords:** Chinese initiative, construction of national identity, China.

Процессы глобализации, интегрирующей экономическую, политическую, социальную, культурную и иные системы мирового сообщества, замедляются вследствие разных причин, носящих объективный и субъективный характер. Первые возникают из-за недостаточного уровня развития мягкой и жесткой инфраструктуры стран и регионов. Вторые проявляются на ментальном уровне и выражаются в неготовности (или неспособности) национальных сообществ к международному диалогу и сотрудничеству в глобализационном ключе.

Движущей силой глобализации являются связи, возникающие между социальными и национальными сообществами, отвечающие запросам всех заинтересованных сторон и удовлетворяющие их потребности включения в процессы глобализации. Китайская инициатива «Один пояс – один путь», получившая широкий отклик в мире, по замыслу и практической реализации яв-

ляется эффективной парадигмой международного и межрегионального сотрудничества, обеспечивающей всестороннее взаимодействие партнеров и предоставляющей платформу для паритетного взаимодействия на всех уровнях возникающих связей.

За прошедшее десятилетие своего существования китайская инициатива стала значимым феноменом глобализирующейся культуры, актуальной темой международных политических дискуссий и предметом академических исследований. Ученые анализируют опыт и прогнозируют перспективы сотрудничества стран и регионов в торгово-экономической, законодательной, социокультурной сфере в парадигме «Один пояс – один путь». Активные исследования в этой области ведут Цай Фан, Ван Лингуй, Чжао Цзянлин, И. А. Макаров, А. К. Соколова, А. Г. Ларин, С. Г. Лузянин, К. Л. Сыроежкин, П. Нолан, Дж. Уилсон и др. [10; 4; 5; 6; 8; 9].

Парадигма «Одного пояса – одного пути» охватывает все важные сферы взаимодействия стран, территориально прилегающих к КНР, а также регионов, которые представляют стратегический интерес для развития Китая в ближайшей перспективе – страны ЦВЕ, Африканского союза и т. п. Китайские власти акцентируют внимание на том, что кроме очевидной экономической выгоды, которую получают в ходе взаимодействия партнеры китайской инициативы, для всех них важна возможность формирования культурного смысла созидания «Одного пояса – одного пути» как парадигмы единой судьбы человечества. Это вполне логично, так как «культурные смыслы формируются под влиянием целого ряда факторов, которые определяются историческим периодом, спецификой устройства общества, концепцией картины мира, социальными и личностными характеристиками участников коммуникативного процесса и многими другими аспектами» [3]. Создаваемый сообщая культурный смысл китайской инициативы может содержать и транслировать различную информацию – экономическую, социокультурную, политическую и таким образом формировать собственный дискурс, что крайне необходимо для проектов подобного масштаба.

С нашей точки зрения, китайская инициатива «Один пояс – один путь», кроме официально заявленных целей и задач, выполняет еще одну важную функцию – конструирования национальной идентичности китайской континентальной национальной группы (КНР) на двух эффективных уровнях ее формирования (инфраструктурном и институциональном). В нашей работе мы опираемся на концепцию Д. В. Драгунского, который классифицировал пять уровней идентичности: инфраструктурный, институциональный, повседневный, ценностный и ментальный [2]. Гипотеза нашего исследования заключается в том, что китайская нация не предлагает миру цивилизационную миссию, репрезентирующую и популяризирующую достижения национального сообщества КНР (так называемый «китайский опыт»), а интегрирует концептуальную инновацию национального развития Китая «Один пояс – один путь» в систему международных отношений, расширяя границы своего влияния путем возведения мягкой и жесткой инфраструктуры, посредством ее сопряжения с имеющейся в сотрудничающих стра-

нах и регионах инфраструктурой. Предлагаемое развивающимся и бедным странам инклюзивное партнерство противопоставлено «традиционным уложениям западного эгоцентризма, проявляющегося в ряде феноменов, как-то: нечестная конкуренция, игра с «нулевой суммой», гегемония и силовая политика» [10]. Деятельность в рамках китайской инициативы требует внесения поправок в действующее международное законодательство и приведение в соответствие правовых норм стран и регионов, принимающих участие в реализации масштабных планов китайской инициативы. Активная позиция КНР в сфере законодательства свидетельствует о том, что институциональный уровень национальной идентичности КНР укрепляется, повышая статус Китая как государства, уважающего нормы существующего международного права и формирующего новые правила взаимодействия на основе постоянного консультирования и учета мнений всех участников китайской инициативы.

Ведущий аналитик КНР Цай Фан считает, что успех новой парадигмы международного сотрудничества «Один пояс – один путь» репрезентирован в двух нижеуказанных аспектах.

Во-первых, достигнут высокий уровень практического взаимодействия участников. По состоянию на январь 2021 года в рамках инициативы установлено сотрудничество между КНР и 140 государствами, 31 международной организацией, подписано 205 договоров о совместной работе. В период с 2013 по 2019 год объем совокупной торговли между Китаем и странами-участницами, территории которых пролегают вдоль маршрута китайской инициативы, составил 7,8 трлн долларов США, сумма прямых инвестиций КНР в развитие этих стран превысила 110 млрд долларов [10].

Сотрудничество обладает мощным потенциалом и обеспечивается всесторонней поддержкой КНР. Так, в приветственной речи Си Цзиньпина, обращенной к участникам Третьего форума «Один пояс – один путь» (октябрь 2023), было сказано, что КНР продолжит содействовать открытой глобальной экономике, при этом «общий объем торговли товарами и услугами с 2024 по 2028 год <...> превысит 32 трлн долларов и 5 трлн долларов соответственно. <...> Банк развития

Китая и Экспортно-импортный Банк Китая создают отдельные механизмы финансирования, каждый из которых выделит по 48,8 млрд долларов, кроме того, 10,9 млрд долларов планируется направить в Фонд Шелкового пути [1].

Во-вторых, инициатива является объектом пристального внимания мировой общественности и актуальной темой обсуждения на международных форумах и встречах. В работе саммита в рамках проведения I Международного форума инициативы «Один пояс – один путь», состоявшегося в мае 2017 года, приняли участие лидеры и члены правительств 29 стран, а также более 1600 представителей из 140 стран-участниц и 31 международной организации. Эти мероприятия носят постоянный характер. Так, в апреле 2019 года состоялся II саммит международного форума «Один пояс – один путь», в июне 2020 года форум прошел в онлайн-формате, прямая трансляция велась из Пекина [10]. В работе III саммита Международного форума «Один пояс – один путь» (октябрь 2023) приняли участие руководители 20 государств, представители 151 страны и 41 международной организации [1].

Претворение в жизнь масштабных планов китайской инициативы иногда сравнивают с работой художника, который сначала наносит на холст крупные мазки, а потом прорабатывает мелкие детали. На II Международном форуме «Один пояс – один путь», состоявшемся 27 августа 2018 года, Си Цзиньпин впервые предложил концепцию «детальной проработки деталей» в деле строительства китайской инициативы. Председатель КНР сказал, что за прошедшие годы «завершена стадия масштабного планирования инициативы; ее концепция приобрела общие черты, теперь следует сосредоточиться на ключевых моментах, усовершенствовать работу и совместными усилиями завершить начатое» [7].

На первоначальном этапе выдвижения парадигмы «Один пояс – один путь» важной задачей для КНР и ее партнеров по региону Центральной Азии являлось сопряжение усилий, направленных на возведение жесткой инфраструктуры. Несмотря на достигнутые значительные успехи в национальном строительстве, в КНР наблюдается существенная разница в экономическом развитии между западными, восточными и центральными

регионами страны. Совместная работа в рамках китайской инициативы должна способствовать строительству инфраструктуры и быстрому экономическому развитию западных регионов, что станет убедительным результатом для других субъектов КНР, планирующих использовать имеющиеся у них преимущества для интеграции в концепцию развития «Один пояс – один путь». Это означает, что в перспективе торгово-экономическая сфера китайского континентального национального сообщества приступит к построению открытой модели экономики, а китайская нация получит уровень развития инфраструктуры, которая может преодолеть субрегиональную идентичность (в рамках провинций, автономных округов, городов центрального подчинения и специальных административных районов) и укрепить национальную идентичность китайцев, проживающих в КНР. Внутренние районы КНР, будучи включенными в систему общей транспортной и инфраструктурной коммуникации, смогут взять курс на скоординированное региональное экономическое развитие Китая и оптимизацию пространственной структуры КНР [10]. Осуществляя строительство инфраструктуры в рамках китайской инициативы, КНР не только вкладывает средства в развитие западных регионов страны, но и стимулирует модернизацию традиционных отраслей, реализуя модель экономики открытого типа.

На внешнем контуре взаимодействия инициативы «Один пояс – один путь» формирует инновационную модель внешнеэкономического и торгового партнерства. Ван Лингуй считает, что переход к открытой экономике требует трансформации экономической структуры КНР, геопространственного перераспределения ее ресурсов, расширения сети контактов с зарубежными партнерами. Являясь открытым механизмом многостороннего сотрудничества, инициатива «Один пояс – один путь» охватывает страны с различными возможностями и взаимодополняющими преимуществами. КНР получает отличный шанс расширить круг друзей китайской инициативы и укрепить торгово-экономические связи Китая со странами вдоль этого маршрута [10].

Возведение непрерывной инфраструктуры в рамках строительства «Одного пояса – одного пути» позволит создать сопряженную схему мяг-

кой и жесткой инфраструктуры как на территории КНР, так и в странах-участницах китайской инициативы. Основное внимание уделяется строительству железных дорог, автомагистралей, портов, аэропортов, энергетических и телесетей, информационной инфраструктуры, формированию систем качества и развитию технологий. Даже краткий обзор разрабатываемых концепций и реализуемых проектов создает четкое ощущение важности задач, успешность выполнения которых ассоциируется с эффективностью китайской нации:

1. 10 концептуальных моделей, охватывающих большинство возможных путей сотрудничества в регионе и мире («Путь мира», «Путь процветания», «Путь открытости», «Путь инноваций», «Путь цивилизации», «Путь возможностей», «Честный Шелковый путь», «Цифровой Шелковый путь», «Зеленый Шелковый путь», «Шелковый путь здоровья»).

2. 6 экономических коридоров и мостов, обеспечивающих логистические цепочки маршрута «Один пояс – один путь» («Китай – Монголия – Россия», «Новый Евразийский континентальный мост», «Китай – Центральная Азия – Западная Азия», «Китай – Индокитайский полуостров», «Китай – Пакистан», «Бангладеш – Китай – Индия – Мьянма»).

3. 8 банков и организаций, гарантирующих финансовую безопасность осуществления проектов (Азиатский банк структурных инвестиций, Фонд Шелкового пути, Новый банк развития, Фонд инвестиционного сотрудничества «Китай – АСЕАН», Фонд инвестиций Китай – страны Центральной и Восточной Европы, Фонд содействия сотрудничеству оси «Юг – Юг», Фонд мира и развития Китай – ООН, Финансовый консорциум Китай – страны Центральной и Восточной Европы).

4. Развитие СЭЗ Хайнань и региона Большого залива «Гуандун – Гонконг – Макао», интегрирующего специальные административные районы Гонконг и Макао в общенациональную сеть инфраструктуры и логистики [10].

Как мы упоминали выше, возведение жесткой и создание мягкой инфраструктуры невозможно без развития институционального взаимодействия стран и регионов, принимающих

участие в китайской инициативе. В этой сфере взаимодействия есть проблемы, решение которых требует времени и тщательной совместной работы. Так, 14 мая 2017 года, выступая на церемонии открытия I Международного форума «Один пояс – один путь», Си Цзиньпин особо отметил, что наиболее серьезными проблемами современности являются «дефицит мира», «дефицит развития» и «дефицит управления» [7]. По мнению китайской стороны, совместная деятельность в рамках китайской инициативы может обеспечить регулирование возникающих проблем, которые носят глобальный характер. Власти КНР предлагают ряд конструктивных решений, например, преодоление «дефицита развития» зависит от оптимизации институциональной среды, благодаря чему формируется механизм коллаборации на принципах «взаимного консультирования, взаимовыгодного сотрудничества и получения общей выгоды» [10]. План развития китайской инициативы включает установление политической коммуникации, создание непрерывной инфраструктуры, формирование благоприятного финансового климата и организацию беспрепятственной международной торговли.

Учитывая глобальный характер обозначенных Си Цзиньпином проблем, правительство КНР выступило с инициативой создания международных и межрегиональных организаций, которые могли бы осуществлять свою деятельность на постоянной основе в режиме реального времени. Значимым механизмом многостороннего сотрудничества уже стала Шанхайская организация сотрудничества (ШОС), играющая ведущую роль в формировании системы управления, механизма консультаций и строительства китайской инициативы [10]. За последние годы Китай создал систему консультаций с организациями и странами, расположенными вдоль маршрута, сформировал рациональную политику, согласующуюся с фактической ситуацией отдельно взятой страны, оказал содействие реализации проектов сотрудничества для совместного устранения «дефицита развития». В целях решения проблемы в сфере экологической защиты КНР совершила принципиальный разворот, отказавшись от стремления к высоким экономическим показателям за счет ухудшения состояния экологической

среды [7]. Сделан упор на продвижение концепции «зеленого» развития, что способствует формированию новой модели устойчивого развития. Призыв КНР совместно строить «стабильный, безопасный, процветающий, открытый, толерантный, чистый и красивый мир» был поддержан международным сообществом. Вклад КНР в решение «проблем дефицита» мира, доверия и управления, кроме очевидных и эффективных результатов взаимодействия, является важным этапом формирования институционального уровня национальной идентичности.

Таким образом, концепция национального развития Китая «Один пояс – один путь», предла-

гаемая КНР в качестве новой парадигмы международного и межрегионального взаимодействия, представляет собой не только масштабный план по интеграции глобализирующихся национальных сообществ, но и является мощным механизмом формирования национальной идентичности китайцев на инфраструктурном и институциональном уровне. Конструирование идентичности на этих уровнях эффективно, так как репрезентирует наиболее прагматичные и осязаемые результаты общенациональной деятельности, создавая пространство для новых культурных смыслов и ценностей, актуальных для формируемого национального сообщества.

#### Литература

1. Валеев А. Третий форум международного сотрудничества «Один пояс, один путь» прошел на высоком уровне [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2023/10/22/ot-plana-k-detaliyam.html> (дата обращения: 05.01.2024).
2. Драгунский Д. В. Национальная идентичность: инфраструктурно-институциональный подход // Проблемы идентичности в современной России. – М., 2004. – С. 32–40.
3. Дуванова Н. В. Категория культурного смысла и ее функционирование в художественной культуре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 66–73.
4. Ларин А. Г. К анализу сущности проекта ЭПШП и его сопряжения с ЕАЭС // Китай в мировой и региональной политике. История и современность. – 2016. – Т. 21, № 21. – С. 138–149.
5. Лузянин С. Г. «Один пояс, один путь»: Российская проекция и проблемы сопряжения // Китай в мировой и региональной политике. История и современность. – 2017. – Т. 22, № 22. – С. 27–36.
6. Макаров И. А., Соколова А. К. Сопряжение евразийской интеграции и Экономического пояса Шелкового пути: возможности для России // Вестник международных организаций: образование, наука, новая экономика. – 2016. – Т. 11, № 2. – С. 40–57.
7. Си Цзиньпин. Продвигая строительство инициативы «Один пояс – один путь» // Жэньминь жибао. – 15.05.2017.
8. Сыроежкин К. Л. Сопряжение ЕАЭС и ЭПШП // Россия и новые государства Евразии. – 2016. – № 2 (31). – С. 37–55.
9. Wilson J. L. The Eurasian Economic Union and China's silk road: implications for the Russian – Chinese relationship // European Politics and Society. – 2016. – Vol. 17, Issue Supplement 1. – P. 113–132.
10. 一带一路 (手册)。蔡昉著。北京中华人民共和国社会科学出版社, 2018. – 535页。Один пояс – один путь: сб. статей / под ред. Цай Фан. – Пекин: Издательство социологической литературы КНР, 2018. – 535 с.

#### References

1. Valeev A. *Tretiy forum mezhdunarodnogo sotrudnichestva "Odin poyas, odin put'" proshel na vysokom urovne* [The third forum of international cooperation "One Belt, One Road" was held at a high level]. (In Russ.). Available at: <https://rg.ru/2023/10/22/ot-plana-k-detaliyam.html> (accessed 05.01.2024).
2. Dragunskiy D.V. *Natsional'naya identichnost': infrastrukturno-institutsional'nyy podkhod* [National identity: an infrastructural and institutional approach]. *Problemy identichnosti v sovremennoy Rossii* [The problems of identity in modern Russia]. Moscow, 2004, pp. 32-40. (In Russ.).
3. Duvanova N.V. *Kategoriya kul'turnogo smysla i ee funktsionirovanie v khudozhestvennoy kul'ture*. [The category of cultural meaning and the functioning in artistic culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 54, pp. 66-73. (In Russ.).
4. Larin A.G. *K analizu sushchnosti proekta EPSHP i ego sopryazheniya s EAES* [To analyze the essence of the GIG project and its interface with the EAIS]. *Kitay v mirovoy i regional'noy politike. Istoriya i sovremennost'* [China in world and regional politics. History and modernity], 2016, vol. 21, no. 21, pp. 139-149. (In Russ.).

5. Luzyanin S.G. “Odin poyas, odin put’”: Rossiyskaya proektsiya i problemy sopryazheniya [“One belt, one way”: Russian projection and interface problems]. *Kitay v mirovoy i regional'noy politike. Istoriya i sovremennost' [China in world and regional politics. History and modernity]*, 2017, vol. 22, no. 22, pp. 27-36. (In Russ.).
6. Makarov I.A., Sokolova A.K. Sopryazheniye evraziyskoy integratsii i Ekonomicheskogo poyasa Shelkovogo puti: vozmozhnosti dlya Rossii [The interface of Eurasian integration and the Silk Road Economic Belt: opportunities for Russia]. *Vestnik mezhdunarodnykh organizatsiy: obrazovanie, nauka, novaya ekonomika [Bulletin of International Organizations: education, Science, new Economy]*, 2016, vol. 11, no. 22, pp. 40-57. (In Russ.).
7. Si Tszinpin. Prodvigaya stroitel'stvo initsiativy “Odin poyas – odin put’” [Promoting the construction of the “One Belt – One Road” initiative]. *Zhenmin zhibao [People's Daily]*, 15.05.2017. (In Russ.).
8. Syroezhkin K.L. Sopryazhenie EAES i EPSHP [Coupling of NPP and EPP]. *Rossiya i novye gosudarstva Evrazii [Russia and the new states of Eurasia]*, 2016, vol. 2, no. 31, pp. 37-55. (In Russ.).
9. Wilson J.L. The Eurasian Economic Union and China's silk road: implications for the Russian – Chinese relationship. *European Politics and Society*, 2016, vol. 17, Issue Supplement 1, pp. 113-132. (In Engl.).
10. *Odin poyas – odin put': sb. statey [One belt, one way. Collection of articles]*. Ed. Cai Fan. Peking, Publishing House of Sociological Literature of the People's Republic of China, 2018. 535 p. (In Chin.).

УДК [008:39] (571.53-15)

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-33-38

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЯХ НА ПРИМЕРЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ТОФАЛАРИИ

*Парфенова Арина Сергеевна*, аспирант, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: arinaangelina@yandex.ru

Современная реальность такова, что глобализация все глубже проникает во все сферы жизни человека. Сохранение и возрождение культуры национальных меньшинств в настоящее время, как никогда, актуально. Исчезновение традиций и бытового уклада коренных народов под напором массовой культуры и фактора ассимиляции малочисленных народов является неизбежным процессом современного общества. Возрождение богатств традиционной культуры, знаний об истории, обычаях, верованиях, этических и эстетических ценностях своего народа и передача их новому поколению в современных условиях – задача сложная и трудоемкая, требующая особого внимания и разнообразных форм ретрансляции. Основной целью статьи является анализ процесса видоизменения и замещения коренной культуры культурой более крупного этноса. Автор рассматривает процесс преобразования национальной картины мира, реновации этнокультурных ценностей с учетом современных социокультурных условий в тофаларских поселениях. Отличие России от многих других многонациональных государств заключается в том, что она стремится сохранить культурные традиции и уклад населяющих ее народов. Политика, направленная на сохранение культурного многообразия, особенно актуальна для малых народов, наиболее подверженных риску ассимиляции и утрате национальной идентичности. Валентин Распутин поэтично охарактеризовал землю, где проживает тофаларский народ, назвав ее «краем возле самого неба». На этих таежных диких землях с далеких времен проживают тофы, предками которых были древние кочевые племена, многими столетиями занимавшиеся оленеводством и охотой. Безусловно, реалии современной цивилизации коренным образом изменили жизненный уклад и обычаи представителей малых народов. Эти процессы требуют серьезного научного осмысления и изучения с тем, чтобы определить, в каком направлении развиваются малые народы, их обычаи и традиции, культура в целом. Эти вопросы в полной мере относятся и к коренным жителям Тофаларии. На основе вышесказанного автор данной статьи попытался критически осмыслить, проанализировать с научных позиций различ-

ные аспекты влияния современной цивилизации на культурные традиции малых этносов и предположить пути решения данной проблемы.

**Ключевые слова:** многонациональное государство, культура национальных меньшинств, культурные традиции народов, культура Тофаларии, тофаларский народ.

## TRANSFORMATION OF TRADITIONS IN MODERN REALITIES ON THE EXAMPLE OF THE TRADITIONAL CULTURE OF TOFALARIA

*Parfenova Arina Sergeevna*, Postgraduate, East Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: arinaangelina@yandex.ru

The preservation and revival of national minority cultures is now more relevant than ever. The disappearance of the traditions and way of life of indigenous peoples under the pressure of mass culture and the factor of assimilation of numerically small peoples is an inevitable process of modern society. The revival of the wealth of traditional culture, knowledge about the history, customs, beliefs, ethical and aesthetic values of their people and their transfer to the new generation in modern conditions is a complex and labor-intensive task that requires special attention and a variety of forms of retransmission. The main purpose of the article is to analyze the process of modification and replacement of indigenous culture by the culture of a larger ethnic group. The transformation of the national picture of the world, renovation of ethno-cultural values, taking into account modern socio-cultural conditions in Tofalar settlements. The difference between Russia and many other multinational states lies in the fact that it seeks to preserve the cultural traditions and way of life of the peoples inhabiting it. A policy aimed at preserving the cultural diversity is especially relevant for small peoples who are most at risk of assimilation and loss of national identity. Undoubtedly, the realities of modern civilization have radically changed the way of life and customs of representatives of small peoples. These processes require serious scientific reflection and study in order to determine in which direction small peoples, their customs and traditions, and culture as a whole are developing. These issues fully apply to the indigenous people of Tofalaria. Based on the foregoing, the author of this article tried to critically comprehend and analyze from scientific positions various aspects of the influence of modern civilization on the cultural traditions of small ethnic groups and suggest ways to solve this problem.

**Keywords:** multinational state, culture of national minorities, cultural traditions of peoples, culture of Tofalaria, Tofalar people.

Первые упоминания о тофах встречаются в древнекитайских памятниках письменной культуры V столетия. Это племя, которое имело и другие названия, проживало на востоке от Енисея. Территория, на которой проживали тофы, стала частью Московского государства в XVII столетии. Исследователи характеризуют тогдашний образ жизни тофаларов, как полукочевой [2, с. 69]. Общая численность этого малого народа, по результатам Всероссийской переписи на 2010 год, составила 678 человек.

В настоящее время сохранение культур малочисленных народов не теряет своей актуальности. Процесс ассимиляции малочисленных народов неуклонно стирает самобытность их культуры.

Способы и меры по ревитализации культуры тофаларов как никогда актуальны как для Иркутской области, так и для России в целом как многонациональной страны.

Специфическая народная кухня тофов, чумы как основное жилище, кочевая жизнь – все это стало уходить в прошлое начиная с XIX столетия, когда тофалары перешли к оседлой жизни, переселившись в рубленые дома. Официально представляющий в Иркутске тофаларские общины этнограф А. Манченко пишет на своем сайте об озабоченности тофаларов вопросами возрождения своей культуры, религии и национальных промыслов. Остро стоят проблемы, связанные с возрождением родного языка тофаларов, высоким

уровнем безработицы среди молодежи, необходимостью усиления борьбы с такими социальными пороками, как алкоголизм и т. д. (см. [7, с. 62]).

Тофалары традиционно общались на языке, относящемся к тюркской группе. В докоммунистические времена только некоторая часть мужского населения Тофаларии владела русским языком, бурятский язык при этом считался языком торговли. Однако переход на полностью оседлый образ жизни по соседству с русскоязычным населением привел к началу процесса языковой и культурной ассимиляции, которая в значительной степени усиливалась за счет обучения детей в русских школах и интернатах [4, с. 29]. В наше время лишь отдельные представители старшего поколения тофаларов общаются на родном языке, большинство называют русский язык родным, а некоторые таким языком считают бурятский. Обучение в интернатах нескольких поколений тофаларов практически уничтожило национальный язык как язык общения, лишь некоторые понимают его, но говорят на нем буквально единицы. Вместе с тем уход языка из сферы живого общения не привел к исчезновению у тофаларов чувства принадлежности к своему древнему народу с его уникальной культурой. Первым признаком возрождения интереса к языку тофов стало создание тофаларской письменности благодаря усилиям профессора В. И. Рассадина, завершившего эту работу в 1986 году [6, с. 130]. Языку стали обучаться дети начальных классов, были созданы учебники, словари и букварь. Вместе с тем на бытовом уровне использование тофаларского языка ограничивается малочисленными представителями старшего поколения.

С 1994 по 2020 год количество тофов, считающих тофаларский язык родным, сократилось с 33 до 12 %. Такая неутешительная динамика свидетельствует о том, что тофаларский язык вполне обоснованно можно причислить к категории умирающих [5, с. 10].

Тесное соседство тофаларов и русских создало основы для дружеских, а затем родственных отношений между этими народами. Сокращение доли старшего поколения и омоложение тофаларского населения за счет роста смешанных браков привело к усилению процесса русификации тофаларского этноса. Она коснулась всех аспектов

жизни – от бытовых привычек и одежды до общественных отношений и языковых предпочтений.

Необходимо подчеркнуть, что, будучи малочисленным коренным народом, с позиции демографии тофы могут считаться относительно благополучным этносом. Их ни в коей мере нельзя причислить к категории вымирающих. В значительной степени это объясняется тем, что многие дети, рожденные в многонациональных семьях, предпочитают считать себя тофаларами. На фоне достаточно сильного национального самосознания и правовых предпочтений подобная тенденция снижает ассимиляционные риски и позволяет рассчитывать на сохранение тофаларского этноса в границах исторических территорий его проживания.

Традиционными видами деятельности тофаларов являются оленеводство и промысловый вид охоты. Такие экстенсивные формы хозяйствования, как сбор дикорастущих растений, рыболовство и охота, которые ведут тофалары, предполагают освоение значительных территорий. Сегодня охота является одним из ключевых источников жизнеобеспечения жителей Тофаларии. Среди населения Тофаларии имеется значительное имущественное расслоение: от единиц очень богатых и небольшой прослойки обеспеченных людей разительно отличается бедное население, большая часть которого состоит из тофов. Экономическое положение, в котором оказалось население Тофаларии, не позволяет местным жителям улучшать свой быт.

Анализируя изменения, происходящие в социально-экономической жизни тофаларского этноса в условиях рыночной модели хозяйствования, следует отметить, что динамика этих изменений не может не вызывать тревогу. Жители района предпочитают заниматься охотой и оленеводством, отвергая попытки привлечь их к другим видам хозяйствования с целью облегчения тяжелых социально-экономических последствий, связанных с далеко не всегда продуманными рыночными преобразованиями, при проведении которых не учитывались традиционные культурные особенности коренных народов. Так, например, развитию туризма в регионе препятствуют труднодоступность и суровый климат. В настоящее время авиация является единственным способом

добраться до поселков тофаларов. Главным препятствием для развития туристического бизнеса является нерегулярность и высокая стоимость авиасообщения, а также отсутствие инфраструктуры туристического бизнеса [9, с. 146]. Поэтому единственными посетителями Тофаларии являются любители экстремального туризма.

Как и в далеком прошлом, тофалары занимаются пушным промыслом, а мясо добывают на охоте, собирают кедровые орехи, лекарственные растения и ягоды. Как правило, большая часть этой продукции реализуется перекупщикам, поскольку плачевное экономическое состояние промхоза не позволяет ему выплачивать людям за нее деньги. Сокращение популяции оленей вынуждает охотников охотиться пешком на небольших расстояниях от своего жилья либо верхом на лошадях при наличии для этого благоприятных условий. Проблема заключается в том, что тофаларская тайга, помимо высокогорного расположения, имеет множество заболоченных участков, которые проходимы только для оленей. Поэтому верховая охота на лошадях возможна в очень немногих местах, что серьезно сужает потенциал промысловой охоты. Основными «помощниками» охотников на индивидуальном промысле по-прежнему остаются собака и ружье. Применяются и другие способы охоты в зависимости от добычи – капканы, петли, силки и другие, выработанные веками традиционные методы.

В домашних условиях тофалары традиционно обрабатывают шкуры, при этом многие старинные технологии были утеряны, и возродить их не представляется возможным в связи с уходом представителей старшего поколения, владеющих этими навыками.

Большинство тофаларских семей до недавнего времени проживали в обветшавших частных домах, построенных еще в 30-х годах прошлого столетия, а также в бывших ведомственных бараках такого же возраста. Бедственное положение колхозов не позволяло ремонтировать уже имеющееся жилье или возводить новое [1, с. 8]. Сегодня в ситуацию с жилым фондом вмешалась стихия. После наводнения 2019 года по государственной программе восстановления были построены новые дома для наиболее пострадавших 137 семей.

Тщательно изучив кухню современных тофаларов, практически невозможно найти в ней

национальные черты. Единственным отголоском старых привычек является обычай варить мясо крупными кусками и готовить отдельные блюда на рожне: это может быть рыба, печень или белка. Традиция вялить мясо добытого зверя прямо в тайге ушла в прошлое. Теперь добычу стремятся непременно доставить в селение, чтобы приготовить из мяса тушенку либо посолить его. Большой популярностью пользуются консервы из ягод и овощей. Соленые грибы и огурцы, консервированные помидоры, различные сорта варенья из лесных ягод позволяют значительно разнообразить зимнее меню тофаларов. К сезону сбора кедровых шишек или зимней охоты готовят запасы собственными силами, поскольку многие жители Тофаларии практически лишены возможности зарабатывать деньги и вынуждены вести образ жизни, близкий к натуральному хозяйству [3, с. 15].

Крайне низкий уровень финансирования региона негативно отразился на обеспечении местных жителей медицинскими услугами. Тофалары вынуждены возвращаться к методам традиционной народной медицины. В ход идут лекарственные растения, лечебные препараты из растительных и животных ингредиентов.

Если обратиться к религии и духовной культуре современных тофов, то в сегодняшних условиях трудно что-то конкретное сказать по этой теме, поскольку представителей старшего поколения, сохранивших в памяти информацию о старинных религиозных взглядах и деталях повседневного быта, остались считанные единицы. Подавляющее большинство старших людей выросли и были воспитаны уже под воздействием советской идеологии, переняв атеистическое мировоззрение, и в религиозных вопросах ориентируются, мягко говоря, очень поверхностно. Кто-то из них может вспомнить о наличии шаманов, которые с приходом коммунистов бесследно исчезли. На этом знания тофаларов о своих национальных религиозных корнях заканчиваются [8, с. 192].

Безусловно, курс на обеспечение свободы совести позволяет исповедовать любую религию, и шаманизм не является исключением. Однако, откуда среди современных тофов могут появиться люди, владеющие такими знаниями и духовными практиками? Молодежь в нелегкой борьбе с проблемами, с которыми сталкивается их малочисленный народ, стремится каким-то образом

наладить свою жизнь в современных условиях. Немалую работу в области сохранения национальных традиций тофов ведут учреждения культуры села Алыгджер. Алыгджерский Дом культуры и Этнокультурный центр проводят национальные праздники и ведут работу по сохранению тофаларской культуры в различных ее проявлениях.

В настоящее время следует отметить недостаточную поддержку тофов со стороны государства. Среди населения Тофаларии крайне высок процент безработицы, и люди вынуждены перебиваться нерегулярными заработками. Являясь

коренным народом, тофалары не могут уехать, да и вся их история, как и корни народа, связана с этой землей. Тофы как могут пытаются адаптироваться к новым, непростым для них условиям. Представляется, что такие меры, как активизация экономической жизни и развитие сферы туризма этого отдаленного региона, материальная поддержка, гарантированная на законодательном уровне, проявление реальной, а не декларативной заботы о судьбе малых народов со стороны государства, будут способствовать возрождению национальной культуры и родного языка тофаларов.

### Литература

1. Белоусова Ю. В., Петров А. Э. Суглан в Тофаларии: изменение содержания и смысла. – Иркутск: Институт географии им. В. Б. Сочавы Сибирского отделения Российской академии наук, 2021. – С. 7–9.
2. Балановская Е. В., Дамба Л. Д., Агджоян А. Т. Генофонд охотников-оленьеводов Южной Сибири: тофалары и тоджинцы // Вестник Московского университета. Серия 23: Антропология. – 2019. – № 4. – С. 67–80.
3. Гимельштейн Е. А., Годван Д. Ф., Стецкая Д. В. Повышение туристической привлекательности Тофаларии посредством развития логистической инфраструктуры. – Красноярск: Красноярский государственный аграрный университет, 2019. – С. 13–17.
4. Гимельштейн Е. А. Статистика: демографическая ситуация тофаларского региона // Бизнес-образование в экономике знаний. – 2020. – № 2(16). – С. 29–30.
5. Гимельштейн Е. А., Годван Д. Ф., Грошева Н. Б. Тофалария. Логистическая проблема региона и пути ее решения // Вестник Иркутского университета. – 2019. – № 22. – С. 11–12.
6. Иванова В. Я. Образы тофов в поэтике Валентина Распутина. – Иркутск: ИГУ, 2019. – С. 126–134.
7. Иванова В. Я. Тофалария Валентина Распутина: отзывчивость русской души // Творчество Ф. М. Достоевского в контексте мировой культуры. – Архангельск: Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, 2022. – С. 55–65.
8. Крапивкина Е. В. Развитие экологического туризма в Тофаларии Нижнеудинского района Иркутской области. – Иркутск: Иркутский государственный аграрный университет им. А. А. Ежевского, 2017. – С. 190–194.
9. Курдюков В. Н. Климатические условия в местах проживания эвенков и тофаларов и их ведения традиционного хозяйствования на территории Иркутской области. – Иркутск: Иркутский государственный университет, 2021. – С. 141–148.

### References

1. Belousova Y.V., Petrov A.E. *Suglan v Tofalarii: izmenenie soderzhaniya i smysla* [Suglan in Tofalaria: changes in content and meaning]. Irkutsk, V.B. Sochava Institute of Geography, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 2021, pp. 7-9. (In Russ.).
2. Balanovskaya E.V., Damba L.D., Agdzhoyan A.T. Genofond okhotnikov-olenevodov Yuzhnoy Sibiri: tofalary i todzhintsy [Gene pool of hunter-reindeer herders of Southern Siberia: Tofalars and Todzhintsy]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 23: Antropologiya* [Bulletin of Moscow University. Episode 23: Anthropology], 2019, no. 4, pp. 67-80. (In Russ.).
3. Gimelshteyn E.A., Godvan D.F., Stetskaya D.V. *Povyshenie turisticheskoy privlekatel'nosti Tofalarii posredstvom razvitiya logisticheskoy infrastruktury* [Increasing the tourist attractiveness of Tofalaria through the development of logistics infrastructure]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Agrarian University Publ., 2019, pp. 13-17. (In Russ.).
4. Gimelshteyn E.A. *Statistika: demograficheskaya situatsiya tofalarskogo regiona* [Statistics: demographic situation of the Tofalar region]. *Biznes-obrazovanie v ekonomike znaniy* [Business education in the economy of knowledge], 2020, no. 2(16), pp. 29-30. (In Russ.).

5. Gimelshteyn E.A., Godvan D.F., Grosheva N.B. Tofalariya. Logisticheskaya problema regiona i puti ee resheniya [Tofalaria. Logistics problem of the region and ways to solve it]. *Vestnik Irkutskogo universiteta [Bulletin of Irkutsk University]*, 2019, no. 22, pp. 11-12. (In Russ.).
6. Ivanova V.Y. *Obrazy tofov v poetike Valentina Rasputina [Images of tofs in the poetics of Valentin Rasputin]*. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2019, pp. 126-134. (In Russ.).
7. Ivanova V.Y. Tofalariya Valentina Rasputina: otzyvchivost' russkoy dushi [Tofalaria Valentina Rasputina: the responsiveness of the Russian soul]. *Tvorchestvo F.M. Dostoevskogo v kontekste mirovoy kul'tury [Creativity F.M. Dostoevsky in the context of world culture]*. Arkhangel'sk, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov Publ., 2022, pp. 55-65. (In Russ.).
8. Krapivkina E.V. *Razvitiye ekologicheskogo turizma v Tofalarii Nizhneudinskogo rayona Irkutskoy oblasti [Development of ecological tourism in Tofalaria, Nizhneudinsky district, Irkutsk region]*. Irkutsk, Irkutsk State Agricultural University named after A.A. Yezhevsky Publ., 2017, pp. 190-194. (In Russ.).
9. Kurdyukov V.N. *Klimaticheskie usloviya v mestakh prozhivaniya evenkov i tofalarov i ikh vedeniya traditsionnogo khozyaystvovaniya na territorii Irkutskoy oblasti [Climatic conditions in the places of residence of the Evenks and Tofalars and their traditional management in the territory of the Irkutsk region]*. Irkutsk, Irkutskiy gosudarstvennyy universitet Publ., 2021, pp. 141-148. (In Russ.).

УДК 392+299

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-38-44

## РЕЛИГИОЗНЫЕ ВЕРОВАНИЯ КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ НЕНЦЕВ

*Латышева Лариса Прокопьевна*, заведующий отделом этнографии и регионального искусствоведения, Музейное объединение Ненецкого автономного округа; аспирант, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова (г. Нарьян-Мар, РФ). E-mail: larisasha2012@yandex.ru

Тема национальной, культурной, религиозной идентичности важна и для исследовательских целей, и для обычных людей – жителей каждой страны, особенно такой многонациональной, как Россия. Эта проблема имеет решающее значение для представителей малочисленных народов России, в частности ненцев.

В статье рассматривается вопрос о роли религиозных верований, которые оказывают влияние на общественную и духовную жизнь человека как часть культурной идентичности представителей малочисленного этноса, выделяемого в составе многонационального государства. Данный вопрос иллюстрируется рассмотрением религиозных верований ненцев. Дается оценка проработанности темы национальной, культурной и религиозной идентичности северного народа. В ходе исследования использовались методы – наблюдения, научного описания и интерпретации, привлекались статистические данные опроса К. С. Гипп и Е. А. Епихиной, проведенного среди ненецкого населения в 2015 году, а также результаты интервью 10 информантов 19–63 лет (жители Нарьян-Мара, 2023 год).

В ходе историографического обзора автор выявляет, что фундаментальный аспект вопроса культурной и религиозной идентичности проработан недостаточно, хотя на сегодняшний день является очень значимым по причине возвращения религии в политическую и общественную жизнь в конце XX века.

Результаты опросов и интервью показывают, что для ненцев как представителей одной из этнических групп в составе Российской Федерации в плане религиозной идентичности наиболее частотно отнесение себя к православным верующим, однако языческие верования тоже интенсивны.

**Ключевые слова:** религиозные верования, ненцы, идентичность, шаманы, многонациональная Россия, Европейский Север.

## RELIGIOUS BELIEFS AS PART OF THE CULTURAL IDENTITY OF THE NENETS

*Latysheva Larisa Prokopyevna*, Head of Department of Ethnography and Regional Art History, Museum Association of Nenets Autonomous Okrug; Postgraduate, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Naryan-Mar, Russian Federation). E-mail: [larisasha2012@yandex.ru](mailto:larisasha2012@yandex.ru)

The topic of national, cultural, and religious identity is important both for research purposes and for ordinary people, residents of every country, especially such multinational as Russia. This problem is of crucial importance for representatives of such small peoples as the Nenets in Russia.

The article discusses the role of religious beliefs that influence the social and spiritual life of a person as part of the cultural identity of representatives of a small ethnic group, distinguished as part of a multinational state. This question is illustrated by the consideration of the religious beliefs of the Nenets. The article also assesses the elaboration of national, cultural and religious identity of the Northern people. In the course of the study, the method of observation, and method of scientific description and interpretation were used, statistical data of the survey K.S. Gipp and E.A. Epikhina, conducted among the Nenets population in 2015, as well as interview with 10 respondents (Naryan Mar, 2023) were involved.

In the course of the historiographical review, the author reveals that the fundamental aspect of the issue of cultural and religious identity has not been sufficiently worked out, although it is very significant today due to the return of religion to political and public life at the end of the 20th century.

The results of surveys and interviews show that the Nenets, as representatives of one of the ethnic groups in the Russian Federation, identify themselves in terms of religious identity most frequently as Orthodox believers, but pagan beliefs are also intense.

**Keywords:** religious beliefs, Nenets, identity, shamans, multinational Russia, European North.

В настоящее время в глобальном мире вопрос идентичности является достаточно острым. Несмотря на большой интерес исследователей к вопросу идентичности, еще остаются вопросы, требующие своего решения, в частности, необходимо рассмотреть, какое место занимает религиозная идентичность и как она проявляется у современных малых этносов, например ненцев.

Сегодня концепция идентичности становится все актуальнее в культурологии, философии, педагогике, политологии и других социальных и гуманитарных науках. Этот термин перешел из области научных исследований в общественную сферу и закрепился в общественном сознании.

XXI век обычно называют веком «столкновения идентичностей». Так, авторы доклада Национального разведывательного совета США «Глобальные тренды 2030: альтернативные миры» и эксперты Европейского парламента, опубликовавшие работу «Глобальные тренды 2035: геополитика и международная мощь», полагают, что XXI век будет веком столкновения идеологий и мировоззрений, а значит, и идентичностей (см. [9, с. 134]). Поэтому тема национальной, культурной,

религиозной идентичности важна как для исследовательских целей, так и для обычных людей – жителей каждой страны, особенно такой многонациональной, как Россия. Эта проблема имеет решающее значение для представителей таких малочисленных народов, как ненцы в России.

Ученые в России и за рубежом рассматривают вопрос идентичности как проблему современной культуры общества, которая должна изучаться междисциплинарно. Хорошим примером такого междисциплинарного подхода является энциклопедическое издание, посвященное проблеме идентичности [2]. 42 автора объединяют подходы из разных областей гуманитарных наук, разных направлений и научных школ и таким образом определяют 45 разновидностей идентичности. Однако такое большое количество различных определений одного и того же понятия не может рассматриваться как преимущество, поскольку между различными понятиями существуют очень тонкие взаимосвязи, а некоторые идентичности являются частью другой идентичности. Например, сетевая идентификация является частью пространственной, виртуальной или мобильной

идентификации. Тем не менее идея Л. А. Фадеевой о сетевой идентичности довольно убедительна, когда она заявляет: «Сетевая идентичность в современном мире – это способ реализации недостижимых желаний, проверка нового опыта, инструмент для манипулирования другими людьми» [2, с. 536].

Невозможно не согласиться с Ю. А. Сибирицовой, которая в своей статье «Интерпретация религиозности в системе общественных отношений: диалектика этнического и религиозного в социальном пространстве России» проанализировала проблему идентичности и отметила, что именно этничность и религиозность ориентируют индивида в социальном пространстве [11]. Религиозность часто выступает дополнительным маркером этничности. Подчеркивается, что эти две идентичности – религиозная и этническая – на уровне групп, сообществ или отдельных лиц могут вступать в конфликт и конфронтацию: «...межэтнические отношения становятся особенно конфликтными в контексте социальных изменений, происходящих в стране» [11, с. 61].

Ю. А. Шубин утверждает, что национально-культурная идентичность является проблемой современных культурологических исследований, делает вывод о необходимости поиска путей преодоления духовного кризиса, существующего сегодня в российском обществе, что подразумевает восстановление тех духовных ценностей, которые составляют ядро культуры российского общества, определяют его специфику, уникальность, идентичность [10]. «Национально-культурная идентичность проявляется как общность “картины мира”... проявляется в форме сознательной принадлежности человека к определенному сообществу “мы”» [10, с. 44]. Нужно согласиться с тем, что «один и тот же элемент – язык, традиция, идея, ценность – служит как способом солидарности, сплоченности, так и фактором изоляции этого сообщества от других, противостояния им. Оппозиция и противопоставление являются источником энергии для консолидации сообщества, его самосознания» [10, с. 44].

Идентичность исследуется на примере разных этносов. Одна из этнических групп – ненцы. Ненцы, ранее самоеды или юраки, – этнолингвистическая группа, населяющая Север России, от Белого моря на западе до полуострова Таймыр на востоке и от Саянских гор на юге до Северного

Ледовитого океана на севере. В настоящее время ненцы – самая многочисленная группа, говорящая на самодийском языке, ветви уральской языковой семьи. Их название происходит от ненецкого слова, означающего «человек» [12].

Ненцы – оленеводы, рыбаки и охотники в тундре. Стадо из 70–100 северных оленей обеспечивает все необходимое для домашнего хозяйства. Происхождение можно проследить по отцовской линии; кланы людей имеют свои собственные территории, а также общие места захоронений и жертвоприношений, клановые символы и знаки.

Посредниками между миром богов, духов и людьми для ненцев являются шаманы (*тадебя*). Обязанность шаманов – служить духам и с их помощью охранять от бед своих соплеменников. Считалось, что помощь духов наделяет шаманов сверхъестественными силами, вследствие чего они способны обеспечивать удачный промысел, отвращать несчастье, находить пропажи, узнавать причины болезней, лечить больных и т. д. [8, с. 4]. Шаманы долгое время были одной из важнейших составляющих духовного мира ненцев-кочевников, способные удовлетворять определенные общественные потребности в условиях, когда человек ощущал свое бессилие перед природой. Институт шаманизма в период родового строя, наряду со многими обычаями, способствовал выживанию народа в экстремальных условиях [3, с. 446].

Существует несколько классов шаманов с различными способностями [12]. В этой иерархии выделяют две группы: непосвященные – *малтадебя* (шаман без бубна) и посвященные – *тадебя си'мя* (шаман, имеющий бубен). Шаманы высшего ранга – *выдутана* – лечили больных, предсказывали будущее, славилась показом «чудес». Шаманы категории *я'няны тадебя*, связанные с духами земли, лечили легкобольных, разыскивали пропавших оленей и т. д. Шаманы категории *самбана* ведали похоронным обрядом и провожали душу покойного в загробный мир [3, с. 445].

Поскольку шаманы – это посредники между миром духов и людьми, то шаманская практика является отдельной разновидностью религиозности, которую исследователи относят к внеконфессиональной религиозности [1, с. 8]. Интересен вопрос о том, какие виды религиозности распространены среди ненцев. Ответ на этот во-

прос дает исследование, проведенное К. С. Гипп и Е. А. Епихиной на Югорском полуострове Ненецкого округа, которое показало, что среди ненцев преобладает внеконфессиональная религиозность и существенен процент атеистов [1] (см. таблицу).

Таблица

**Конфессиональная принадлежность по национальностям, % [1]**

Национальность	Православие	Протестантизм	Внеконфессиональная религиозность	Атеизм
Ненцы	32	10	43	15
Коми	53	7	33	7
Русские	85	0	15	0

Как показывают данные таблицы, у ненцев по сравнению с русским и коми населением, преобладает внеконфессиональный тип религиозности. Хотя здесь надо отметить невозможность полностью полагаться на метод опроса и данные этого исследования, так как есть вероятность того, что респонденты могли не раскрывать окончательно свои религиозные предпочтения или совершенно их скрыть.

Рассмотрим внеконфессиональную религиозность ненцев подробнее. Суть внеконфессиональной религиозности состоит в том, что вера утрачивает связь с конкретной конфессией. Представители внеконфессиональной религиозности исходят из представления о том, что подлинная вера как непосредственное соприкосновение с божественным не может быть скована отдельной религиозной традицией [7, с. 113].

Общие представления о религиозных верованиях ненецкого народа, устройстве мира, взаимодействии с богами и духами дает Л. Лар [4; 5; 6]. В своих работах он описывает некоторых мифологических персонажей, а также традиции и обычаи. Так, типичными персонажами являются: *Нум* – олицетворение сияющего неба, от которого зависит благополучие людей, *Нга* – глава духов нижнего мира, царства болезней и смерти, *Я'Небя* – Мать-земля, *Хаер'* – Солнце, *Ту'Хада* – Хозяйка огня и др. [4; 5; 6]. Знание об этих мифологических персонажах и соблюдение религиозных традиций ненцев, тесно вошедших в образ

жизни и общественные процессы, свидетельствует о том, что внеконфессиональная религиозность – это уникальное достояние нематериальной культуры ненецкого народа, значимое для мировой культуры.

Ф. Штаммлер и Н. Иванова [13] отмечают, что в настоящее время утрачена связь с духами, которых ненцы обычно уговаривали, получив к ним доступ от *тадибе* (шамана). Шаманы предлагали духовную интерпретацию событий в тундре и давали советы о действиях, которые следует предпринять для смягчения различных последствий. Однако сейчас их почти не осталось, и хотя молодые кочевники поклоняются духам, без шамана они не знают, как духи разговаривают с людьми. Иными словами, сокращение числа шаманов привело к потере взаимности в общении ненцев со своими духами [13].

К сожалению, приходится согласиться со Ф. Штаммлером и Н. Ивановой, что сегодня без шаманов тундровикам сложно понять и правильно истолковать различные послания от богов и духов [13]. Поэтому многие обращаются к старейшинам рода или семьи, к тем, кого называют *теневана* – знающие. Современные ненцы, особенно молодые не всегда определяют свою религиозную идентичность и не связывают ее с общим самосознанием. Наиболее ярко это проявляется у ненцев Европейского Севера. Именно этот вопрос еще не исследован и ждет своего изучения.

При решении этой проблемы автор статьи широко использовал сакральные предметы ненцев, хранящиеся в фондах и представленные в зале истории и этнографии Ненецкого краеведческого музея в городе Нарьян-Маре. Это шаманские атрибуты, культовые куклы, одежда, идолы, а также информация по традициям, обрядам, ритуалам и священным местам этого северного народа. Например, антропоморфная кукла *Мяд пухуця* (Хозяйка чума), не имеющая твердого основания и состоящая из сплошных одежд. При беседах с посетителями Ненецкого краеведческого музея (г. Нарьян-Мар, 2023) выяснилось, что такие куклы бытуют в современном мире ненцев. Многие кочевники перевозят их с собой по тундровым просторам, хранят в деревнях и поселках и, даже переехав в город, берегут их в укромных местах в своих квартирах, совершая все положенные ритуалы и обряды. Если случается, что больше никому передать такие предметы, принимается реше-

ние либо уничтожить их (сжечь), либо передать на хранение в музей.

Также для более полного понимания религиозной обстановки у нескольких посетителей Ненецкого краеведческого музея было взято интервью по следующим вопросам: «Какова роль религии в вашей жизни? Считаете ли вы себя представителем традиционной религии ненцев? Как религиозные верования отражаются на жизни современных ненцев?».

Было установлено, что жители Ненецкого округа имеют общее представление о религиозных верованиях ненцев, о том, что на территории региона есть два главных святилища – остров Вайгач и Козьмин перелесок; были когда-то шаманы, которые били в бубен (*пензер*); многие ненцы крещенные, посещают церковь, часовни; на территории округа жили также маленькие люди – *сихиртя*<sup>1</sup>. Надо отметить, что тема религии возрастным посетителям показалась сложной, трудной, очень личной, индивидуальной, даже интимной, а молодому поколению – непонятной, незнакомой и загадочной. Поэтому отвечали неохотно, с настороженностью и удивлением.

Так, респондент Алексей Б., 41 год, в интервью отметил, что всегда отвечает на вопрос о религиозной идентичности по-разному, это зависит от того, кто интересуется. В целом данный респондент отмечает: «Религия в моей жизни не играет никакой роли, но когда собираются наши ненцы на *Хэбидя тен* (Священная память), который находится на мысе Виселичный, напротив Пустозерска, то тогда ощущаю себя, что я тоже здесь с предками общаюсь, я – язычник. А как с остальными современными ненцами? Не могу сказать, не знаю».

Респондентка Мария Л., 19 лет, рассказала, что не относит себя ни к какой религии и на ее жизнь и на жизнь ее друзей традиционные верования не влияют. При этом сказала, что все же существуют определенные силы, какие не знает, но если ей надо, чтобы все было хорошо и ей повезло, то тогда она просит об этом своего дедушку, который умер лет 10 назад, – и чувствует,

<sup>1</sup> *Сихиртя* – в ненецкой мифологии мифический народ, ныне живущий под землей, боящийся дневного света, обитавший в заполярной тундре до прихода ненцев – «настоящих людей». Название народа существует в различных вариантах: в краткой форме – «сиртя», «сирчи»; в полной форме – «сихиртя», «сихирчи».

что он ей помогает. Сделала для себя вывод, что, возможно, у нее своя вера. А Николай К., 20 лет, согласился с Марией, но добавил, что, возможно, на рыбалке с отцом он ощущает себя язычником, совершая действия для хорошего улова, – они наливают «огненной воды» для Ид’ерва (Хозяина воды), бросают лакомые кусочки еды или монеты.

Респондентка Надежда Т., 63 года, ответила, что в ее жизни религия играет важную роль. Она крещеная, ходит в церковь, ставит свечи (правда, на службах не бывает). Также сказала, что не забывает своих ненецких богов и духов. У себя в деревне всегда, проходя мимо священной сопки, где живут *сиртя*, кланяется ей (правда, издалека). Досталась ей по наследству кукла, хозяйка чума. С ней общается не часто, обязательно приносит в дар монеты или бумажную купюру либо завязывает лоскуток разноцветного сукна. Молодое поколение находит слишком далеким от веры в ненецких духов, поэтому куклу в дальнейшем решила передать в фонды музея.

В заключение хотелось бы отметить, что современная культура характеризуется тем, что, с одной стороны, стираются различия между культурами, людьми, индивидуумами, что приводит к кризису идентичности, а, с другой стороны, происходит также процесс сохранения, а именно рост этнической идентичности в связи с изменениями в обществе. Исследователи пытаются решить эту проблему и вносят много ценных идей в описание идентичности, хотя в некоторых моментах есть расхождения. В понятии идентичности выделяются разные составляющие (национальная, культурная, региональная, этническая), в том числе религиозная. Результаты опросов и интервью показывают, что для ненцев как представителей одной из этнических групп в составе Российской Федерации в плане религиозной идентичности наиболее частотно отнесение себя к православным верующим, но и языческие верования тоже интенсивны.

Сегодня еще значительно силен пласт верований, связанных с анимистическими представлениями. Легенды и поверья, объединенные с главными сакральными центрами ненцев и с некоторыми шаманскими практиками, распространены среди местного населения до сих пор. У местных жителей сохраняется вера в определенные силы и духов, неуважение к которым может спровоцировать неудачи и даже несчастья.

## Литература

1. Гипп К. С., Епихина Е. А. Религиозные верования современного населения Югорского полуострова [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dulnev.nrmr.ru/page102.html> (дата обращения: 27.02.2023).
2. Идентичность: личность, общество, политика. Энциклопедическое издание / под ред. И. С. Семенов. – М.: Весь мир, 2017. – 992 с.
3. Корепанова Л. Ю. Шаман // Ненецкий автономный округ: энциклопедия: в 2 т. – М.: ОСТ ПАК НТ, 2019. – Т. 2. – С. 445–447.
4. Лар Л. А. Традиционная религиозно-обрядовая жизнь ненцев // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2008. – № 62. – С. 98–108.
5. Лар Л. А. Устройство мира космоса и божеств в мировоззрении ненцев в XVIII начале XX века // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2009. – № 89. – С. 9–19.
6. Лар Л. А. Устройство мира космоса и великих богов в мировоззрении ненцев [Электронный ресурс]. – URL: <http://e-koncept.ru/2015/85392.htm> (дата обращения: 27.02.2023).
7. Ростова Н. Н. Феномен внеконфессиональной религиозности с точки зрения философии // Философия и общество. – 2016. – № 4. – С. 111–119.
8. Сакральные предметы ненцев архангельских тундр: каталог / сост.: Е. Г. Меньшакова, Л. П. Талеева. – Нарьян-Мар: Ненецкий краеведческий музей, 2011. – 42 с.
9. Селезнев П. С., Сургуладзе В. Ш. Цифровые вызовы социально-политической консолидации и коллективной идентичности общества // Век глобализации. – 2021. – № 4. – С. 131–144.
10. Шубин Ю. А. Национально-культурная идентичность как проблема современной культурологии // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 4. – С. 42–47.
11. Сибирцева Ю. А. Интерпретация религиозности в системе общественных отношений: диалектика этнического и религиозного в социальном пространстве России // Вестник САФУ. Серия «Гуманитарные и социальные науки». – 2014. – № 3. – С. 58–63.
12. Encyclopedia Britannica. Nenets. People [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.britannica.com/topic/Nenets-people> (дата обращения: 27.02.2023).
13. Stammler F., Ivanova N. From spirits to conspiracy? Nomadic perceptions of climate change, pandemics and disease // Anthropology Today. – 2020. – № 4. – P. 8–12.

## References

1. Gipp K.S., Epikhina E.A. *Religioznye verovaniya sovremennogo naseleniya Yugorskogo poluostrova [Religious beliefs of the modern population of the Yugra Peninsula]*. (In Russ.). Available at: <http://www.dulnev.nrmr.ru/page102.html> (accessed 27.02.2023).
2. *Identichnost': lichnost', obshchestvo, politika. Entsiklopedicheskoe izdanie [Identity: personality, society, politics]*. Ed. by I.S. Semenenko. Moscow, Ves' mir Publ., 2017. 992 p. (In Russ.).
3. Korepanova L.Y. Shaman [Shaman]. *Nenetskiy avtonomnyy okrug. Entsiklopediya. V 2 t. [Nenets Autonomous Okrug. Encyclopedia. In 2 vol.]*. Moscow, OST PAK NT Publ., 2019, vol. 2, pp. 445-447. (In Russ.).
4. Lar L.A. Traditsionnaya religiozno-obryadovaya zhizn' nentsev [Traditional religious and ceremonial life of the Nenets]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]*, 2008, no. 62, pp. 98-108. (In Russ.).
5. Lar L.A. Ustroystvo mira kosmosa i bozhestv v mirovozzrenii nentsev v XVIII nachale XX veka [The structure of the world of cosmos and deities in the worldview of the Nenets in the XVIII - early XX century]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]*, 2009, no. 89, pp. 9-19. (In Russ.).
6. Lar L.A. Ustroystvo mira kosmosa i velikikh bogov v mirovozzrenii nentsev [The structure of the world of the cosmos and the great gods in the worldview of the Nenets]. (In Russ.). Available at: <http://www.e-koncept.ru/2015/85392.htm> (accessed 27.02.2023).
7. Rostova N.N. Fenomen vnekonfessional'noy religioznosti s tochki zreniya filosofii [The phenomenon of non-confessional religiosity from the point of view of philosophy]. *Filosofiya i obshchestvo [Philosophy and society]*, 2016, no. 4, pp. 111-119. (In Russ.).
8. *Sakral'nye predmety nentsev arkhangel'skikh tundr: katalog [Sacred objects of the Nenets of the Arkhangelsk tundra]*. Comp. E.G. Menshakova, L.P. Taleeva. Naryan-Mar, Nenets Museum of Local Lore Pub., 2011. 42 p. (In Russ.).

9. Seleznev P.S., Surguladze V.S. Tsifrovye vyzovy sotsial'no-politicheskoy konsolidatsii i kollektivnoy identichnosti obshchestva [Digital challenges of socio-political consolidation and collective identity of society]. *Vek globalizatsii [The age of globalization]*, 2021, no. 4, pp. 131-144. (In Russ.).
10. Shubin Y.A. Natsional'no-kul'turnaya identichnost' kak problema sovremennoy kul'turologii [National-cultural identity as a problem of modern cultural studies]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2011, no. 4, pp. 42-47. (In Russ.).
11. Sibirtseva Y.A. Interpretatsiya religioznosti v sisteme obshchestvennykh otnosheniy: dialektika etnicheskogo i religioznogo v sotsial'nom prostranstve Rossii [Interpretation of religiosity in the system of public relations: dialectics of ethnic and religious in the social space of Russia]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki [Vestnik of Northern (Arctic) Federal University. Series "Humanitarian and Social Sciences"]*, 2014, no. 3, pp. 58-63. (In Russ.).
12. *Encyclopedia Britannica. Nenets. People*. (In Engl.). Available at: <http://www.britannica.com/topic/Nenets-people> (accessed 27.02.2023).
13. Stammler F., Ivanova N. From spirits to conspiracy? Nomadic perceptions of climate change, pandemics and disease. *Anthropology Today*, 2020, no. 4, pp. 8-12. (In Engl.).

УДК 130.2

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-44-50

## САКРАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ ЦЕННОСТНЫХ СТРУКТУР В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ АЛТАЯ<sup>1</sup>

**Белкина Анастасия Павловна**, аспирант второго года обучения, кафедра культурологии и дизайна института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: [kalinina.2898@mail.ru](mailto:kalinina.2898@mail.ru)

Перед современным обществом остро встал вопрос об определении национального самосознания, адекватного осознания народом своей национальной идеи, всеобщим смыслом которой является духовность. В статье обозначена проблема сохранения культурной идентичности и культурных ценностей. Статья посвящена сакральному уровню ценностных структур в духовной культуре Алтая, в ней определяется источник духовности, выступающий как специфическое человеческое качество. Основной акцент сделан на характеристике сакральных ценностей, механизмах их формирования, передачи и сохранения. Обозначены характеристики религиозных сакральных ценностей и культурных (национальных) сакральных ценностей. Феномен сакрального рассматривается в рамках этнического, эстетического и этического дискурса. Установлено, что сакральные ценности формируют особенности мировоззрения, традиции и нормы народов, проживающих на территории Алтайского края и Республики Алтай. В качестве ключевого положения исследования выступает тезис о том, что духовную культуру невозможно в полной мере осмыслить без обращения к сакральным ценностям. К сакральным ценностям мы относим миропорядок народов Алтая (природу, семью и сам Алтай). Целью данной статьи является культурно-философская рецепция процесса сакрализации, который представлен в виде процесса идентификации конкретных ценностно-смысловых структур, то есть им приписываются символические смыслы.

**Ключевые слова:** ценности, духовная культура, культура Алтая, ценностная структура, сакрализация ценностей.

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета «Тюркский мир “Большого Алтая”: единство и многообразие в истории и современности» (проект № 748715Ф.99.1. ББ97АА00002) и НОЦ алтаистики и тюркологии «Большой Алтай».

THE SACRED LEVEL OF VALUE STRUCTURES  
IN THE SPIRITUAL CULTURE OF ALTAI<sup>2</sup>

*Belkina Anastasiya Pavlovna*, Second Year Post Graduate, Department of Culturology and Design, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kalinina.2898@mail.ru

Modern society is faced with the acute question of determining the national identity, the adequate awareness of the people of their national idea, the universal meaning of which is spirituality. The article outlines the problem of preserving the cultural identity and cultural values. It is devoted to the sacred level of value structures in the spiritual culture of Altai, it defines the source of spirituality, acting as a specific human quality. The main emphasis is placed on the characteristics of sacred values, the mechanisms of their formation, transmission and preservation. The characteristics of religious sacred values and cultural (national) sacred values are outlined. The phenomenon of sacred is considered in the framework of ethnic, aesthetic and ethical discourse. It was found out that sacred values form the peculiarities of the worldview, traditions and norms of the peoples living on the territory of Altai Krai and the Republic of Altai. The key point of the research is the thesis that it is impossible to fully comprehend spiritual culture without referring to sacred values. To sacral values we refer the world order of Altai peoples (nature, family and Altai itself). The aim of this article is a cultural philosophical reception of the process of sacralization, which is represented as a process of identification of specific value and meaning structures, i.e. they are attributed symbolic meanings. The method and methodology of the work.

**Keywords:** values, spiritual culture, Altai culture, value structure, sacralisation of values.

Процесс сакрализации ценностей охватывает каждую традиционную культуру. Зачастую, чтобы переосмыслить особенности и свойства конкретной традиционной культуры, необходимо провести философско-культурологический анализ ее сакральных (священных) ценностей. Говоря о духовной культуре, а в нашем случае о культуре народов, проживающих на одной территории, имеющей свой этнорегиональный колорит, стоит отметить, что процесс сакрализации ценностей в условиях глобализации обеспечивает духовную защищенность, сохранность и передачу культуры народов, проживающих на Алтае. Как мы уже отметили, процесс глобализации, а также ряд геополитических событий привели к тому, что произошел скачок миграции молодого населения, тем самым обострив проблему передачи духовной культуры, ее ценностей и норм подрастающему поколению. Данный процесс в последующем может привести к «перекраиванию» ценностных структур и даже исчезновению некоторых традиционных и национальных культур. В данной ста-

тье под духовной культурой мы будем понимать ценностно-смысловую систему, которая формирует быт и духовность человека и этноса в целом.

Для сохранения культурной идентичности и возможности быстро реагировать на вызовы и угрозы необходимо сделать упор на сохранение духовных ценностей и накопленный культурно-исторический опыт. В связи с этим А. И. Ракирянская пишет: «Духовность мировой культуры, цивилизации олицетворяет идею – единого духа народа, которая выражается в виде национальной культуры» [14, с. 169]. Таким образом, духовная культура наделяется воспитательной и образовательной функцией, то есть воспитывает индивида, приобщая его к культурным нормам и традициям с помощью системы ценностей. Культуролог и социолог П. А. Сорокин отмечает в связи с этим: «Именно ценность служит основой и фундаментом всякой культуры» [16, с. 429]. Рассуждая о культурных ценностях, стоит отметить, что каждое государство, регион, этнос, группа или человек в своем развитии опираются на определенную

<sup>2</sup> The article was prepared within the framework of the state assignment of the Altai State University *Turkic world of the Great Altai: unity and diversity in history and modernity* (project number – 748715F.99.1. BB97AA00002) and the Research Center for Altaic and Turkic Studies *Big Altai*.

систему ценностей, которая в разные культурно-исторические периоды может кардинально видоизменяться. Например, в большинстве современных семей национальные традиции, обряды, ритуалы и празднования либо исчезли, либо видоизменились до неузнаваемости, а семейные ценности ушли на второй план, уступив свое место ценности профессиональной самореализации.

На протяжении многих столетий духовная культура представляет собой сложное и многоаспектное явление социокультурной жизни, основой которого являются различные варианты ценностных систем. Сторонником концепции ценностного постижения культуры является петербургский профессор Г. П. Выжлецов, утверждающий, что ценности не разъединяют, не отчуждают человека от других людей, от природы и от самого себя, а, напротив, объединяют людей в социокультурные институты, такие как семья, народность, нация, общество в целом [1]. Как в процессе узнавания различных систем ценностей, так и в процессе инкультурации в целом происходит взаимодействие тех ценностных структур, которые восполняют «пробелы» в духовной культуре конкретного этноса. Или пробелы в мировоззрении одного человека заполняются новыми, это способствует сплочению и единению людей, что приводит к гармоничному развитию социума. Таким образом, формирование ценностных структур способствует консолидации людей и формированию их национальной идентичности, а процесс сакрализации этих ценностей наделяет быт, природу, миропорядок священными смыслами, свойствами и кодами. Сакрализация ценностей может происходить через мифологию и религию, в таком случае священные смыслы конкретным атрибутам человеческого бытия приписываются через систему религиозного регулирования индивидуальных и коллективных отношений в социуме.

Проблеме взаимосвязи и характеру взаимодействия культуры и религии посвящено множество работ, эта проблема рассматривается в трудах Э. Кассирера [6], Б. Малиновского [10], Р. Жирара [2], Дж. Фрэзера [17], Д. Лукача [9] и других. Между тем нас прежде всего интересует смысл сакрального, который проявляется в ценностной рефлексии той или иной этнорегиональной культуры. Сакральное подразумевает под собой многомерное и священное, непостижимое

и полиморфное, целостное и системное явление. В рамках религиозного мировоззрения сакральное всегда приобретает положительную окраску. Исследователь проблемы сакрального М. Элиаде пишет: «Отличительным признаком сакрального является то, что сознанием оно выделяется как нечто другое, как абсолютно и полностью отличное, не похожее ни на человеческое, ни на космическое. Сакральное всегда проявляется как реальность совсем иного порядка, отличающаяся от “естественной” реальности» [18, с. 16–17]. Иными словами, даже самый обычный объект приобретает некий сакральный смысл, «обрастает» легендами и сказаниями. У народов Алтая сакральным смыслом наделяются природные объекты: деревья, горы, реки и др. Сакральное приобретает иной статус, отличный от обычных культурных ценностей, так, например, сакральный ритуал алтайцев с подвязыванием на дерево хлопчатобумажной ткани определенного цвета связан с желанием или просьбой, с которой они обращаются к духам природы. Важно отметить, что сакральное не всегда есть религиозное, феномен сакрального можно рассматривать в рамках этнического, эстетического и этического дискурса. Цель такого ракурса осмысления сакрального – определить «место и роль сакрального в процессе формирования мировоззрения и культуры, эстетических, этических и эстетических представлений и ценностей» [5, с. 76].

Между тем в процессе социализации в мировоззрении человека формируются сакральные ценности, это может происходить под влиянием родителей, общества или религии. Процесс сакрализации происходит как в сознании конкретного человека, так и в процессе формирования культуры целого этноса, нации или государства. Сакрализация способствует тому, что всякий раз смыслы священного могут приписываться различным атрибутам бытия, с другой стороны, определенные реалии могут с течением времени такие смыслы утрачивать. Можно наблюдать явления, когда одни ценности переходят из разряда сакральных ценностей в систему ценностей социальных или национальных, а потом и вовсе становятся стандартом повседневности. Важно вместе с тем отметить, что этот процесс обратим.

Что касается системы сакральных ценностей Алтая, то ее отличительной чертой является спо-

способность долгое время не видоизменяться, но в то же время в культурно-историческом генезисе она, конечно же, претерпевала ряд изменений. Однако стоит обратить внимание на тот факт, что они не носили столь критичного характера для развития культуры и формирования ее самобытности.

Следует отметить, что сакральные ценности начиная с глубокой древности являются важным элементом как культуры в целом, так и культуры народов, общностей и стран, они определяют направление их развития. Процесс сакрализации ценностей сопряжен с консолидацией общностей, народов и способствует сохранению духовной безопасности этноса. Частичный отказ от сакральных ценностей в XX веке, наложившийся на процессы секуляризации, привел к существенной деформации ценностных ориентиров носителей культуры. При этом важное значение приобретают компенсаторные механизмы, влияющие на упорядочение и гармонизацию ценностных структур в той или иной этнорегиональной культуре. Сакральное является априорным и объективным и открывается для человека либо посредством религиозного опыта, либо через эстетическое отношение и моральное переживание. Формирование системы сакральных ценностей у народов Алтая происходило и в рамках религиозного опыта (шаманские ритуалы и обряды, поклонение духам природы и стихиям), и в процессе моральных переживаний и эстетического отношения (восприятие и оценивание красоты природы, ее защита от недоброжелателей и бережное сохранение).

Необходимо подчеркнуть, что сакральные ценности определяют быт человека и общества, способствуют формированию и развитию их религиозно-мифологического мировоззрения. Они «пронизывают» жизнь людей, а некоторые из них также приобретают атрибутивные характеристики, например, в культуре народов Алтая появляются священные горы, реки и др. Очевидно, что духовная культура Алтая обладает множеством сакральных смыслов и знаний. Профессор Е. А. Попов полагает, что «духовная культура Большого Алтая – это единое сакральное пространство культуры; при всей противоречивости социально-политической и социально-экономической судьбы Большого Алтая, полиэтничности и полирегионализма пространство его культуры оставалось более “стабильным”, накапливая бес-

ценный опыт поколений по передаче социального опыта и ключевых сакральных ценностей» [12]. Таким образом, поиск оснований сакрального может вестись на уровне мифологии. Использование при этом культурфилософского подхода обеспечит рецепцию сакрального через призму поиска пути к Творцу. Главное в культуре и мифологии при этом – это не просто установить «онтос» Творца, его мир и бытие, но и показать сложную дорогу и искания человека на пути к Творцу.

Мифология подчеркивает и объясняет сакральность культуры коренных жителей, в которой присутствуют смыслы миропорядка, обусловленные как ареалом проживания, так и восприятием и переосмыслением многих объектов реальности и природного мира. Как мы уже отметили, процессу сакрализации на Алтае подверглись многие природные объекты (горы, реки, деревья и др.) и домашние животные. Стоит также подчеркнуть, что формирование мировоззрения зависит от семейных ценностей. Семья обладает одной из важных функций, которая заключается в обучении и передаче опыта от старших поколений младшему; человеку прививаются ценности и нормы, которые в последующем он передает своим детям. Семейный очаг и семейный уклад жизни также приобретают сакральный смысл: издревле в юртах очаг давал тепло, пищу и объединял все семейство. При переезде в новое жилище принято проводить обряды по приветствию нового семейного очага [7; 8].

Духовная культура народов Алтая по своей природе уникальна, она имеет древние истоки, которые представляют мировую ценность, а самой главной особенностью является преемственность поколений, которая чтится столетиями. Народы, проживающие на территории Алтая, изначально стремились к миропорядку, их цель – найти гармонию с миром, окружающими и самим собой, именно стремление к миропорядку отличает культуру народов Алтая от других культур [4; 11]. Более того, как отмечается исследователями, «фактически Алтай может стать ядром и символом духовно-экологического (или ноосферного) содружества стран Большой Евразии, миротворческого и объединительного по самому своему существу» [3, с. 11]. Это значит, что Алтай обладает некой консолидирующей силой, позволяющей сохранить и передать культуру последующим поколениям.

Сакральный уровень ценностных структур в духовной культуре Алтая является ключевым элементом, укрепляющим связующую роль этого региона между Европой и Азией. Культура Алтая обладает уникальными особенностями, которые делают ее ценной и привлекательной не только для коренных жителей, но и для людей, приезжающих из разных уголков мира. Сакральность ценностных структур в духовной культуре Алтая заключается в их особом, неприкосновенном статусе, они считаются священными и недоступными для изменений, а также не подлежат сомнению, в этом заключается их уникальность и сила. Именно благодаря сакральности и духовности, ценности могут передаваться из поколения в поколение, сохраняя свою значимость и влияние на жизнь народов Алтая.

Благодаря своему расположению и богатому историческому наследию, Алтай является перекрестком различных культур, традиций и верований. Здесь сливаются воедино восточные и западные влияния, создавая уникальную синтезированную культуру, богатую разнообразием и глубиной. Культура Алтая выражается не только в его географическом расположении, но и в способе жизни и мировоззрении его жителей. Здесь сосуществуют и преобладают элементы культуры и образа жизни, характерные как для стран Средиземноморья, так и для восточных народов.

А. В. Иванов [3], Н. В. Лаптева [8], А. М. Сагалаев [15], Е. А. Попов [12; 13], Л. И. Нехвядович [13] и другие ученые отмечают, что Алтай – уникальная земля, богатая не только природными ресурсами, но и духовными традициями, она соткана из различных верований и религий. Это некий синтез в многонациональном регионе, все эти религии обладают консолидирующей функцией, несмотря на их отличия, они объединяют людей разных национальностей и этносов в общественной жизни региона. Религия является важной составляющей культуры народов Алтая, она помогает им сохранять свою идентичность и связь с Творцом и предками. В большинстве культур и религий Творец наделен огромной силой, он способен создавать мир, человека и природу, которыми в последующем он управляет. Мифология алтайских народов не исключение, однако силой обладает не только Творец, но и человек, она ему необходима для «преодоления сложного пути к Творцу» [13, с. 84].

Сам «путь к Творцу» прошел процесс сакрализации, который отражен в быте и религиозно-мифологическом мировоззрении алтайских народов. Если в религиозно-мифологическом мировоззрении сакральный смысл представлен в мифах и легендах, то на бытовом уровне происходит наделение священными смыслами атрибутов быта, которые, в свою очередь, помогают человеку обрести место, приближенное к Творцу. «Для человека важно найти свой дом как можно ближе к Творцу, чтобы он давал ему силу, помогал обрести себя, охранял от бед и конфликтов» [13, с. 84]. Следовательно, миропорядок будет установлен только тогда, когда человек обретет не только свой дом, но и путь к Творцу, сократив с ним дистанцию. Сила Творца заключается в его способности направлять и очищать человека, направляя его на путь самосовершенствования. Для алтайцев связь с Ульгеном (Творец мира и чистый дух) возможна через шамана, а с земными духами и божествами могут взаимодействовать все люди, все божества для алтайцев реальны и доступны. Отсюда следует, что достижения миропорядка как сакральной ценности возможно при поэтапном устройстве мира божественными существами и человеком.

Сакральный уровень ценностных структур в духовной культуре Алтая и его связующая роль делают этот регион уникальным и интересным для исследования и изучения. Алтайские ценности и традиции, сочетающие в себе элементы разных культур, помогают создать гармоничное общество, способное найти и сохранить в себе самые глубинные и священные ценности человеческой жизни.

Таким образом, поддерживать культурный традиционализм и единство сакральных ценностей позволяет такая социокультурная характеристика, как миропорядок. Сакральные ценности занимают особое место в структуре духовной культуры, они обладают консолидирующей функцией и обеспечивают духовное единство и безопасность этноса. Сакральные ценности в духовной культуре Алтая определяют фундаментальную сущность этнической региональной культуры и сохраняют преемственность ее традиционализма и ценностно-нормативной системы для будущих поколений.

## Литература

1. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры. – СПб.: Санкт-Петербургский университет, 1996. – 150 с. – ISBN 5-288-01585-6.
2. Жирар Р. Насилие и священное [пер. с фр. Г. Дашевского]. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 396 с. – ISBN 978-5-86793-792-8.
3. Иванов А. В., Шишин М. Ю. Алтай как регион миротворчества: исторический опыт и современная роль [Электронный ресурс] // GRAND ALTAI RESEARCH & EDUCATION. – 2020. – № 1 (12). – С. 5–14. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=43068965> (дата обращения: 02.07.2023).
4. Иглтон Т. Идея культуры / пер. с англ. И. Кушнаревой. – М.: ИД НИУ ВШЭ, 2019. – 192 с. – ISBN 978-5-7598-0838-1.
5. Ильченко В. И., Шелюто В. М. Духовная культура в пространстве сакрального. – СПб.: Изд-во «Ъ», 2016. – 676 с. – ISBN 978-5-98969-030-5.
6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – 784 с. – ISBN 5-7975-0039-6.
7. Лаптева Н. В. Влияние природных факторов на формирование системы ценностей культуры повседневности народов Большого Алтая // Мир науки, культуры, образования. – 2010. – № 3 (22). – С. 281–283.
8. Лаптева Н. В. Ценности культуры повседневности народов Большого Алтая // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 1 (182). – С. 27–32.
9. Лукач Д. Своеобразие эстетического: в 4 т. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 2. – 472 с.
10. Малиновский Б. Избранное: Динамика культуры. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 959 с. – ISBN 5-8243-0504-8.
11. Ойноткинова Н. Р. Мифологическая картина мира алтайцев: концепты, мотивы, сюжеты. – Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2021. – 622 с.
12. Попов Е. А. Сакрализация ценностных структур человеческого бытия в духовной культуре Большого Алтая [Электронный ресурс] // Философия и культура. – 2023. – № 5. – С. 182–190. – URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40874](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40874) (дата обращения: 02.07.2023).
13. Попов Е. А., Нехвядович Л. И. Сакрализация миропорядка в духовной культуре Большого Алтая // Вестник КемГУКИ. – 2023. – № 64. – С. 78–88.
14. Ракитянская А. И. Ценностные аспекты духовной культуры // Медицина. Социология. Философия. Прикладные исследования. – 2022. – № 6. – С. 168–170.
15. Сагалаев А. М. Мифология и верования алтайцев. Центрально-азиатские влияния. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1984. – 119 с.
16. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат, 1992. – 542 с. – ISBN 5-250-01297-3.
17. Фрэнгер Дж. Дж. Золотая ветвь: исследование магии религии. – М.: Политиздат, 1986. – 703 с. – ISBN 5-699-16797-8.
18. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с. – ISBN 5-211-03160-1.
19. Harootyan H. History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice and the Question of Everyday Life. – New York: Columbia University Press. – 2000. – 191 p.
20. Robertson R. Globalization: Social Theory and Global Culture. – London; Newbury Park, New Delhi: SAGE, 1992. – 211 p.

## References

1. Vyzhletsov G.P. *Aksiologiya kul'tury [Axiology of Culture]*. St. Petersburg, St. Petersburg University, 1996. 150 p. (In Russ.), ISBN 5-288-01585-6.
2. Zhirar R. *Nasilie i svyashchennoe [Violence and the Sacred]*. Moscow, New literary review Publ., 2000. 396 p. (In Russ.), ISBN 978-5-86793-792-8.
3. Ivanov A.V., Shishin M.Y. Altay kak region mirotvorchestva: istoricheskiy opyt i sovremennaya rol' [Altai as a Region of Peacemaking: Historical Experience and Modern Role]. *GRAND ALTAI RESEARCH & EDUCATION*, 2020, no. 1 (12), pp. 5-14. (In Russ.). Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=43068965> (accessed 02.07.2023).
4. Iglton T. *Ideya kul'tury [The Idea of Culture]*. Translated From English by I. Kushnareva. Moscow, Publishing House HSE University, 2019. 192 p. (In Russ.), ISBN 978-5-7598-0838-1.
5. Ilchenko V.I., Shelyuto V.M. *Dukhovnaya kul'tura v prostranstve sakral'nogo [Spiritual culture in the space of the sacred]*. St. Petersburg. Publishing house «Ъ», 2016. 676 p. (In Russ.), ISBN 978-5-98969-030-5.
6. Kasserer E. *Izbrannoe. Opyt o cheloveke [Selected. Experience on Man]*. Moscow, Gardariki Publ., 1998. 748 p. (In Russ.), ISBN 5-7975-0039-6.

7. Lapteva N.V. Vliyaniye prirodnykh faktorov na formirovaniye sistemy tsennostey kul'tury povsednevnosti narodov Bol'shogo Altaya [The influence of natural factors on the formation of the value system of everyday culture of the peoples of the Greater Altai]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture and Education], 2010, no. 3 (22), pp. 281-283. (In Russ.).
8. Lapteva N.V. Tsennosti kul'tury povsednevnosti narodov Bol'shogo Altaya [Values of the culture of everyday life of the peoples of the Greater Altai]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], 2010, no. 1 (182), pp. 27-32. (In Russ.).
9. Lukach D. *Svoeobrazie esteticheskogo: v 4 t.* [The peculiarity of the aesthetic. In 4 vols.]. Moscow, Progress Publ., 1986, vol. 2. 472 p. (In Russ.).
10. Malinovskiy B. *Izbrannoe: Dinamika kul'tury* [Selected Works: The Dynamics of Culture]. Moscow, Russian Political Encyclopedia Publ., 2004. 959 p. (In Russ.), ISBN 5-8243-0504-8.
11. Oynotkinova N.R. *Mifologicheskaya kartina mira Altaysev: kontsepty, motivy, syuzhety* [The mythological picture of the Altai people's world: concepts, motives, plots]. Novosibirsk, CPI NSU Publ., 2021. 622 p. (In Russ.).
12. Popov E.A. Sakralizatsiya tsennostnykh struktur chelovecheskogo bytiya v dukhovnoy kul'ture Bol'shogo Altaya [Sacralization of the value structures of human existence in the spiritual culture of the Big Altai]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], 2023, no. 5, pp. 182-190. (In Russ.).
13. Popov E.A., Nekhvyadovich L.I. Sakralizatsiya miroporyadka v dukhovnoy kul'ture Bol'shogo Altaya [Sacralization of the world order in the spiritual culture of the Greater Altai]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 64, pp. 78-88. (In Russ.).
14. Rakityanskaya A.I. Tsennostnye aspekty dukhovnoy kul'tury [Value aspects of spiritual culture]. *Meditsina. Sotsiologiya. Filosofiya. Prikladnye issledovaniya* [Medicine. Sociology. Philosophy. Applied researches], 2022, no. 6, pp. 168-170. (In Russ.).
15. Sagalaev A.M. *Mifologiya i verovaniya altaysev. Tsentral'noaziatskie vliyaniya* [Mythology and beliefs of the Altaians. Central Asian influences]. Novosibirsk, Nauka, Siberian Branch Publ., 1984. 119 p. (In Russ.).
16. Sorokin P.A. *Chelovek. Tsvivilizatsiya. Obshchestvo* [Man. Civilization. Society]. Moscow, Politizdat Publ., 1992. 542 p. (In Russ.), ISBN 5-250-01297-3.
17. Frezer Dzh. *Dzh. Zolotaya vetv: issledovanie magii religii* [The Golden Bough: A Study of the Magic of Religion]. Moscow, Politizdat Publ., 1986. 703 p. (In Russ.), ISBN 5-699-16797-8.
18. Eliade M. *Svyashchennoe i mirskoe* [The Sacred and the Secular]. Moscow, Moscow State University Publ., 1994. 144 p. (In Russ.), ISBN 5-211-03160-1.
19. Harootunian H. *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice and the Question of Everyday Life*. N.Y., Columbia University Press, 2000. 191 p. (In Engl.).
20. Robertson R. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London; Newbury Park, New Delhi; SAGE Publ., 1992. 211 p. (In Engl.).

УДК 398.8

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-50-57

## **ОБРАЩЕНИЕ К ФОЛЬКЛОРУ КОРЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРИ КАК СРЕДСТВУ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ВОСПИТАНИЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ШОРСКОГО, АЛТАЙСКОГО И ТЕЛЕУТСКОГО ЭТНОСОВ)**

*Ултургашева Надежда Доржуевна*, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой теории и истории народной художественной культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.d.ult@mail.ru

*Сафарова Татьяна Викторовна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории народной художественной культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: jarik-94@rambler.ru

Актуальность исследования обусловлена значимостью в современных условиях глобализации, размывающих самобытные этнические особенности народов многонациональной России, этнокультурной деятельности по возрождению и сохранению фольклорного наследия во всех ее регионах. Целью данной работы стало рассмотрение особенностей обращения к фольклорным жанрам шорского, алтайского и телеутского этносов в процессе этнокультурного воспитания в условиях современного общества. В соответствии с целью одним из основных методов стал опрос (в виде анкетирования и бесед), в котором участвовали представители разных поколений шорцев, алтайцев и телеутов.

Несмотря на близость по духу, культуре и языку рассматриваемых народов, особенности бытования у них аналогичных фольклорных жанров (и, соответственно, обращение к ним как средству этнокультурного воспитания) зачастую существенно отличаются. В частности, это касается героического эпоса, сохранившегося в живой форме до настоящего времени в Республике Алтай и хорошо известно представителям разных поколений алтайцев и практически незнакомо другим народам, в лучшем случае – находящегося в пассивной памяти старшего поколения.

Большой потенциал для социализации ребенка как субъекта этноса, приобщения его к культуре своего народа содержится в таких жанрах устного народного творчества, как сказка и пословица. Однако в настоящее время они не являются активно бытующими, их популярность постепенно снижается. В качестве актуальных средств популяризации этих и других фольклорных жанров народов Сибири можно назвать проекты в сфере культуры с применением информационно-коммуникационных технологий. Одним из удачных, на наш взгляд, является анимационный проект студии «Пилот» – «Гора самоцветов».

Проведенное исследование подтвердило существование в современном обществе серьезных проблем духовно-нравственного характера, которые вряд ли получится решить в ближайшее время, но, думается, что первым шагом к их решению должно быть обращение к огромным воспитательным возможностям разных жанров фольклора (в нашем случае – фольклора народов Сибири), сохранение (прежде всего – в рамках семьи) фольклорного наследия своего этноса и приобщение к нему молодого поколения.

**Ключевые слова:** фольклор, жанры устно-поэтического и музыкального народного творчества, этнокультурное воспитание, коренные этносы Сибири, героический эпос, пословица, сказка.

### APPEAL TO THE FOLKLORE OF INDIGENOUS PEOPLES OF SIBERIA AS A MEANS OF ETHNO-CULTURAL EDUCATION IN THE CONDITIONS OF MODERN REALITY (ON THE EXAMPLE OF THE SHOR, ALTAI AND TELEUT ETHNIC GROUPS)

*Ulturgasheva Nadezhda Dorzhuevna*, Dr of Culturology, Professor, Department Chair of Theory and History of Folk Art Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.d.ult@mail.ru

*Safarova Tatyana Viktorovna*, PhD in Philology, Associate Professor of Department of Theory and History of Folk Art Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: jarik-94@rambler.ru

The significance of this study lies in the importance of ethno-cultural programs aimed at reviving and preserving the folklore heritage of all regions amidst the globalization that erodes the indigenous traits of the people of multinational Russia. The purpose of this investigation is to examine the unique characteristics of folk genres among the Shor, Altai, and Teleut ethnic communities in relation to ethno-cultural education in contemporary society. As per the objective, a noteworthy means was a survey consisting of questionnaires and interviews, where members of various age groups from the Shor, Altai, and Teleut communities participated.

Despite the spiritual, cultural and linguistic similarities between the peoples under consideration, the existence of corresponding folklore genres often differ distinctly, and thus, their use as an instrument for ethno-cultural education varies. This particularly pertains to the enduring heroic epic, kept alive to this day in the Altai Republic and familiar to distinct generations of the Altaians. However, it remains largely unrecognized by foreign people, only holding a place in the recollections of the elderly.

Oral folk art genres like fairy tales and proverbs possess immense potential for socializing children as ethnos subjects and acquainting them with their cultural heritage. Nevertheless, these genres are currently underutilized and their popularity is waning. Projects utilizing information and communication technologies in the sphere of culture offer practical means to promote these and other folklore genres of Siberian people. One of the successful projects, in our opinion, is the animation production by Pilot Studio *Gora Samotsvetov*.

The conducted research has validated the presence of significant issues of spiritual and moral nature within modern society. These difficulties are unlikely to be resolved in the near future. However, one possible initial step towards their solution would be to make use of the huge educational potential of various genres of folklore (in this case – the folklore of the Siberian peoples), to preserve (primarily within the family) the folklore heritage of one's own ethnicity and to introduce the younger generation to it.

**Keywords:** folklore, genres of oral-poetic and musical folk art, ethno-cultural education, indigenous ethnic groups of Siberia, heroic epic, proverb, fairy tale.

Актуальность исследования обусловлена значимостью в настоящее время этнокультурной деятельности по возрождению и сохранению во всех регионах России фольклорного наследия как мировоззренческой ценности и важнейшего средства этнокультурного воспитания, что отражено в ряде государственных документов: Концепции этнокультурного образования в РФ; Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России и др. (см., например [9]).

В современную нестабильную эпоху рождается новое понимание проблем, связанных с приобщением молодого поколения к культуре своего народа, воспитанием его в духе взаимоуважения, взаимопомощи, бережного отношения к родному языку и традициям. При решении этих проблем важную (а возможно, и первостепенную) роль играет обращение к фольклорному наследию.

Целью исследования стало рассмотрение особенностей обращения к фольклорным жанрам шорского, алтайского и телеутского этносов в процессе этнокультурного воспитания в условиях современного общества.

Фольклор занимает особое место среди компонентов этнокультурного воспитания, предполагающего, что человеку с детства прививают (в первую очередь, родители) этническое само-

сознание, интерес к национальным традициям, культуре своего народа. Он является универсальным и ненавязчивым средством воспитания, передачи новым поколениям этнокультурного опыта и выполняет, помимо дидактической (одной из ключевых), эстетическую, познавательную, коммуникативную и множество других функций. Немаловажно, что сегодня обращение к традиционной культуре (и в частности – к фольклору) способно избавить межнациональные отношения от проявлений агрессии, неприязни, жестокости, враждебности и пробудить стремление этносов (в том числе – внутри России – многонационального государства) к взаимопониманию и сотрудничеству, эмпатии и толерантности.

Духовная культура коренных народов Сибири (включая фольклор как ее неотъемлемую часть), пронизывая все сферы жизни, передавалась из поколения в поколение, а вместе с ней – многовековой опыт и навыки, в соответствии с идеалами конкретного этноса. Она систематизировала и хранила народные знания, тем самым помогая человеку познать законы природы и приспособиться к ним.

Испокон веков фольклор позволял коренным народам Сибири сохранять свою идентичность и воспитывать детей в этнокультурных традициях, которые предполагают так актуальные сегодня

миролюбие, толерантность, уважение к культурной самобытности и национальным ценностям как своего народа, так и других.

Фольклорное наследие коренных этносов Сибири представлено множеством жанров, которые содержат ценные идеи и проверенный временем опыт обучения и воспитания подрастающего поколения и, безусловно, требуют их изучения и применения в новых условиях.

В соответствии с целью исследования нами был проведен опрос (в виде анкетирования и бесед, причем часть респондентов отвечала на вопросы анкеты удаленно, через социальную сеть «ВКонтакте»), в котором участвовали представители разных поколений (39 человек) алтайского, телеутского и шорского этносов.

Результаты опроса свидетельствуют о том, что все опрошиваемые в целом имели представление о жанрах фольклора своего народа, как правило, понимали их специфику, могли назвать отличительные признаки, привести примеры (хотя иногда возникали серьезные затруднения среди молодежи). В большинстве своем знакомство с фольклорными жанрами состоялось в раннем детстве. Причем, интересно отметить, что большая часть респондентов слышала колыбельные песни, сказки, пословицы, легенды не от родителей, а от бабушек. Некоторые познакомились с ними, занимаясь в учреждениях дополнительного образования и при посещении культурных мероприятий (шорский праздник «Чыл Пажы», алтайский – «Эл-Ойын», телеутский – «Пардакай» и др.). Однако знания о разных жанрах зачастую существенно отличаются: с какими-то – довольно хорошо знакомы (например, сказки, лирические песни), о других же имеют самое общее, иногда довольно поверхностное представление (легенда).

Что касается собственно этнокультурного воспитания, во-первых, следует отметить существенную разницу в обращении к фольклору в процессе воспитания детей среди представителей старшего и более молодого поколения, что, в общем-то, неудивительно для эпохи стремительной глобализации и информатизации. Во-вторых, заслуживает внимания факт принципиально разных особенностей бытования аналогичных жанров у шорцев, алтайцев и телеутов и, соответ-

ственно, использования их как средства этнокультурного воспитания. Это касается, например, произведений героического эпоса, хорошо известных алтайцам и практически неизвестным представителям других народов.

Так, «кай чорчок» (героический эпос алтайцев) до сих пор является одним из интереснейших жанров алтайского фольклора, популярных по сей день. По несколько произведений этого жанра и имен сказителей назвали абсолютно все опрошенные алтайцы. С глубины веков у алтайцев существовал обычай (известный и в настоящее время) организовывать коллективные слушания сказителей, на которых неизменно присутствовали дети. И сегодня героический эпос всегда звучит на ежегодно проводимых национальных праздниках: «Эл-Ойын», «Чага Байрам» и «Курултай сказителей», а также на различных конкурсах и фестивалях.

У шорского же и телеутского народа этот жанр в настоящее время не особо популярен (менее трети опрошенных шорцев и телеутов смогли привести примеры героических сказаний). Современных сказителей нет, познакомиться с героическим эпосом можно лишь благодаря таким немногочисленным изданиям, как, например: «Телеутский фольклор. Эпос» [6], «Шорский героический эпос» [8].

Подтверждением этому неутешительному факту является интервью корреспондента «АиФ – Кузбасс» с Л. Арбачаковой (ученый-фольклорист, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института филологии СО РАН: «К сожалению, в настоящее время традиция устного бытования эпических повествований постепенно затухает. Если 30–40 лет назад во многих шорских селениях было по несколько кайчи, то в 2007 году ушел из жизни последний хранитель эпической традиции – Владимир Таннагашев. Несмотря на это, мы все же надеемся, что проведение ежегодных пайрамов не позволит шорцам окончательно прервать сказительское искусство. Например, в 2010 году на празднике в Чувашке был конкурс «Лучший кайчи Горной Шории», где член Союза писателей России Геннадий Косточаков сказывал героическое сказание «Палазы чок Ак Кан» (Бездетный Ак Кан) традиционным речитативом...» (см. [4]).

Сложно ответить на вопрос, в чем причины такого неоднозначного отношения к одному и тому же жанру у довольно близких по духу, культуре и языку народов (особенно это касается шорцев и северных алтайцев, рассматриваемых в ряде работ как этнокультурная общность, «проживающая в одной экологической нише (горная тайга), обладающая общими историческими судьбами и схожими культурными традициями» [1]. И почему именно Алтай является одним «...из немногих регионов России, где фольклор, горловое пение и героические сказания в живой форме сохранились до сегодняшнего дня» [5].

Возможно, такая ситуация связана с тем, что на его земле были рождены такие знаменитые кайчи, как Николай Улагашевич Улагашев и Алексей Григорьевич Калкин – талантливые хранители и продолжатели эпической традиции, действительно прославившие свой край этим древним искусством. Кроме того, до настоящего времени в Республике Алтай проводится ежегодный Международный конкурс «Курултай», который посвящается разным датам. В 2023 году Международный Курултай сказителей был посвящен Году педагога и наставника, 100-летию со дня рождения известного алтайского сказителя Табара Чачиякова и 70-летию известного алтайского сказителя Элбека Калкина (см. [3]). На этом конкурсе выступают не только именитые сказители и исполнители горлового пения, но и обучающиеся детских музыкальных школ, детских школ искусств, творческие коллективы и отдельные исполнители горлового пения, а также специалисты в области устного народного творчества. Участники исполняют героические сказания разными видами горлового пения. Отметим, что в 2017 году проект «Кайчи – хранитель традиций народов Алтая» выиграл конкурс Фонда президентских грантов. За полгода мастера горлового пения объездили всю Республику, проводя мастер-классы, выявляя талантливых ребят, интересующихся этим жанром фольклора. Разумеется, все вышесказанное способствует популяризации этого жанра среди алтайского этноса.

Из других жанров устного народного творчества неопределимый материал для этнокультурного воспитания представляют пословицы. В ходе опроса представители всех рассматриваемых эт-

носов сообщили, что знают, что такое пословица, могут привести примеры, в большинстве своем обращаются к ним в быту и, по всей видимости, будут использовать в процессе воспитания своих детей. Однако конкретные примеры пословиц привели далеко не все опрошиваемые (около 70 %). Это, как нам кажется, говорит о том, что в настоящее время этот жанр не является активно бытующим, иначе говоря, его популярность постепенно снижается.

Отметим, что в процессе бесед представители старшего поколения (всех этносов) неоднократно говорили о том, что раньше пословицы довольно часто звучали в их семьях. Именно от них нами было записано наибольшее количество произведений этого жанра (например, такие шорские пословицы: *Чабалга айткан сос ачыг.* – На злого человека и слово тратить жалко; *Карак корукча, кол корукпанча.* – Глаза боятся (работы), руки – не боятся; *Иштезен – Тиштерзен.* – Будешь работать – будет что жевать; и др.).

Хотелось бы обратить внимание на один факт, выявленный в ходе исследования. Представители всех трех рассматриваемых этносов коренных народов Сибири в качестве примера назвали одну и ту же пословицу: «Будешь слушать взрослого – долго будешь жить», что подчеркивает, во-первых, близость их культур, мировоззренческих представлений, в том числе – взглядов на воспитание подрастающего поколения, а во-вторых, значимость в воспитательной системе всех рассматриваемых этносов таких качеств, как послушание и уважительное отношение к старшим.

Обобщая собранный материал, мы пришли к заключению, что в целом приведенные нашими респондентами пословицы в большинстве своем относились к двум тематическим группам: о любви к своей родине (как, например, шорская: «Если есть у человека земля родная – он затоскует, если есть у человека река (родная) – жажду испытает») и о труде.

Действительно, пословицы из тематической группы «труд» были знакомы практически каждому представителю коренных этносов Сибири (как молодым, так и пожилым). По этому поводу отметим следующее. На один из вопросов анкеты, касающийся возраста, с которого нужно приучать детей к труду, более половины опрошиваемых

мых ответили, что примерно с 5 лет. Такая точка зрения практически кардинально отличается от традиционного взгляда на этот вопрос. Ведь известно, что, как правило, коренные народы приучали детей к труду чуть ли не с самого младенчества, делая для них разнообразные деревянные и сшитые из ткани игрушки, так или иначе связанные с процессами труда. «Считалось, – пишет В. М. Кимеев, – что дети привыкнут к этому с детства и не будут отказываться помогать в работе своей семье» [2].

Но если в прошлом пословицы сопутствовали буквально каждому шагу человека, то сегодня не только молодежь, но и представители старшего поколения с трудом вспоминают эти небольшие (иногда рифмованные), наполненные жизненным смыслом тексты, то есть в настоящее время пословица, скорее, находится в пассивной памяти этносов. Люди не готовы воспроизводить их в данный момент времени, а потому вряд ли этот жанр имеет сейчас заложенный в нем уникальный воспитательный потенциал, раскрывающийся как через содержание, так и через форму.

Богатейший материал для нравственного и эстетического воспитания ребенка и социализации его как субъекта этноса представляют сказки. Сегодня интерес к ним довольно большой (по сравнению с остальными жанрами), хотя, конечно, нельзя говорить о том, что в XXI веке сказка сохранила свой воспитательный потенциал, присущий ей ранее. В процессе анкетирования выяснилось, что в настоящее время молодые родители редко рассказывают своим детям сказки (лишь 7 респондентов из 39 отметили, что иногда рассказывают или читают ребенку сказку на ночь), заменяя этот процесс виртуальной коммуникацией (мультфильмы, компьютерные игры и т. п.).

С одной стороны, ни один мультфильм не заменит живого общения ребенка с родителями. С другой, сейчас есть очень интересные проекты в сфере культуры, которые, на наш взгляд, в какой-то степени являются альтернативой фольклорному творчеству. Один из них – это анимационный проект студии «Пилот» – «Гора самоцветов» (автор – художественный руководитель студии «Пилот» Александр Татарский), цель которого – познакомить подрастающее поколе-

ние со сказками всех народов России (на данный момент вышло более 60 мультфильмов) (см. [7]). Отметим, что в «репертуаре» проекта уже есть несколько мультфильмов, созданных по сказкам коренных народов Сибири, например: якутская сказка «Непослушный медвежонок» (2,1 млн просмотров), алтайская сказка «Лягушка и муравьи» (1,1 млн просмотров), тувинская сказка «Рыбак Оскус-Оол» (414 тыс. просмотров), что является показателем огромного интереса к культуре этих этносов.

В заключение отметим: хотя в настоящее время у большинства респондентов отмечается интерес к этнокультурным традициям своего народа, зачастую он носит поверхностный характер, а опыт традиционного воспитания, основанный на обращении к фольклорным жанрам, используется в их семьях крайне редко. Особенно это касается молодого поколения, которое довольно плохо знает жанры устного народного творчества и нечасто обращается к ним в процессе воспитания своих детей.

Для представителей старшего поколения всех этносов устно-поэтическое и музыкальное творчество до сих пор является живым, они совершенно отчетливо осознают, что заложенное в нем знание всегда актуально. Понимая ценность фольклорного наследия, они часто обращаются к нему в повседневной жизни (особенно это касается музыкального фольклора), им не составляет труда привести несколько примеров произведений любого жанра.

Что касается современной молодежи, ситуация неоднозначная. С одной стороны, результаты анкетирования свидетельствуют о том, что молодые люди знакомы с жанрами народного творчества, имеют представление об их дидактическом потенциале (смогли назвать качества, которые можно с помощью этих жанров формировать) и выразили (в большинстве своем) готовность обращаться к ним при воспитании своих детей (90 %), а некоторые уже используют как словесные (как правило, сказки), так и музыкальные (колыбельные песни) в процессе воспитания. Но на практике это знакомство и обращение являются довольно поверхностными и несистематическими, о чем, в частности, говорят трудности с примерами конкретных жанров.

Проведенное исследование подтвердило существование в современном обществе серьезных проблем духовно-нравственного характера, которые вряд ли получится решить в ближайшее время, но, думается, что первым шагом к их решению

должно быть обращение к огромным воспитательным возможностям разных видов фольклора, сохранение (хотя бы в рамках семьи) фольклорного наследия своего этноса и приобщение к нему молодого поколения.

#### Литература

1. Арзютов Д. В. Шорцы и северные алтайцы в XIX – начале XXI века: этноконфессиональные аспекты взаимодействия традиционных верований и христианства: дис. ... канд. ист. наук. – СПб., 2007. – 369 с.
2. Кимеев В. М. Шорцы. Кто они? Этнографические очерки. – 2-е изд., доп. и перераб. – Кемерово: Кемерово гос. ун-т, 2016. – 254 с.
3. Международный Курултай Сказителей – 2023 ждет участников [Электронный ресурс] // Мин-во культуры Республики Алтай: офиц. сайт. – URL: <https://culture-altai.ru/news/all-news/mezhdunarodnyj-kurultaj-skazitelej-2023-zhdet-uchastnikov?ysclid=ln5x12yn6z57257022> (дата обращения: 28.05.2023).
4. Меняйлова И. Голос Шории: кайчи. Исследователь – о прошлом и будущем сказаний [Электронный ресурс] // Аргументы и факты. – 2016. – № 47. – URL: [https://kuzbass.aif.ru/culture/golos\\_shorii\\_kaychi\\_issledovatel\\_-\\_o\\_proshlom\\_i\\_budushchem\\_skazaniy](https://kuzbass.aif.ru/culture/golos_shorii_kaychi_issledovatel_-_o_proshlom_i_budushchem_skazaniy) (дата обращения: 28.05.2023).
5. Садрашева Л. Т. Эпическое наследие и разнообразие форм его сохранности [Электронный ресурс] // Наука и образование: новое время: [сайт]. – URL: [https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1686393068&tld=ru&lang=ru&name=1\\_2021o\\_Sadrasheva.pdf&text](https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1686393068&tld=ru&lang=ru&name=1_2021o_Sadrasheva.pdf&text) (дата обращения: 28.05.2023).
6. Функ Д. А., Токмашев Д. М. Телеутский фольклор. Эпос: учеб. пособие для учащихся 5–9-х классов. – М.: ИЭА РАН, 2022. – 144 с.
7. Чернов В. Как сделана «Гора самоцветов» [Электронный ресурс] // Папин: электронный журнал. – 2017. – № 5. – URL: <https://papijournal.ru/article/186> (дата обращения: 17.03.2023).
8. Шорский героический эпос / сост., подгот. к изд., вступ. ст., пер. на рус. яз., примеч. и коммент. Д. А. Функа. – 2-е изд. – Кемерово: Примула, 2010. – Т. 1. – 392 с.
9. Шпикалова Т. Я., Бакланова Т. И., Ершова Л. В. Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: [https://istina.msu.ru/media/publications/book/f81/db7/11682475/Kontseptsiya\\_etnokulturnogo\\_obrazovaniya\\_v\\_Rossijskoj\\_Federatsii1.pdf?ysclid=liv6jcbavc941518900](https://istina.msu.ru/media/publications/book/f81/db7/11682475/Kontseptsiya_etnokulturnogo_obrazovaniya_v_Rossijskoj_Federatsii1.pdf?ysclid=liv6jcbavc941518900) (дата обращения: 28.05.2023).

#### References

1. Arzyutov D.V. *Shortsy i severnye altajtsy v XIX – nachale XXI veka: etnokonfessional'nye aspekty vzaimodeystviya traditsionnykh verovaniy i khristianstva: dis. kand. ... ist. nauk [Shors and Northern Altaians in the XIX – early XXI century: ethno-confessional aspects of the interaction of traditional beliefs and Christianity. Author's abstract of diss. PhD in History]*. St. Petersburg, 2007. 369 p. (In Russ.).
2. Kimeev V.M. *Shortsy. Kto oni? Etnograficheskie ocherki [Shorts. Who are they? Ethnographic essays]*. Kemerovo, Kemerovo State University, 2016. 254 p. (In Russ.).
3. Mezhdunarodnyy Kurultaj Skaziteley – 2023 zhdet uchastnikov [The International Kurultaj of Storytellers – 2023 is waiting for participants]. *Ministry of Culture of the Altai Republic: official website*. (In Russ.). Available at: <https://culture-altai.ru/news/all-news/mezhdunarodnyj-kurultaj-skazitelej-2023-zhdet-uchastnikov?ysclid=ln5x12yn6z57257022> (accessed 28.05.2023).
4. Menyaylova I. Golos Shorii: kaychi. Issledovatel' – o proshlom i budushchem skazaniy [Shoria's voice: Kaichi. The Researcher – about the past and future of legends]. *Argumenty i fakty [Arguments and facts]*, 2016, no. 47. (In Russ.). Available at: [https://kuzbass.aif.ru/culture/golos\\_shorii\\_kaychi\\_issledovatel\\_-\\_o\\_proshlom\\_i\\_budushchem\\_skazaniy](https://kuzbass.aif.ru/culture/golos_shorii_kaychi_issledovatel_-_o_proshlom_i_budushchem_skazaniy) (accessed 28.05.2023).
5. Sadrasheva L.T. Epicheskoe nasledie i raznoolbrazie form ego sokhrannosti [Epic heritage and the variety of forms of its preservation]. *Nauka i obrazovanie: novoe vremya [Science and education: a new time]*. (In Russ.). Available at: [https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1686393068&tld=ru&lang=ru&name=1\\_2021o\\_Sadrasheva.pdf&text](https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1686393068&tld=ru&lang=ru&name=1_2021o_Sadrasheva.pdf&text) (accessed 28.05.2023).
6. Funk D.A., Tokmashev D.M. *Teleutskiy fol'klor. Epos: uchebnoe posobie dlya uchashchikhsya 5–9-kl klassov [Teleut folklore. Epic. Textbook for students in grades 5-9]*. Moscow, Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences Publ., 2022. 144 p. (In Russ.).

7. Chernov V. Kak sdelana «Gora samotsvetov» [How the “Mountain of Gems” is made]. *Papin: elektronnyy zhurnal [Papin: electronic magazine]*, 2017, no. 5. (In Russ.). Available at: <https://papinjournal.ru/article/186> (accessed 17.03.2023).
8. *Shorskiy geroicheskiy epos [Shor Heroic Epic]*. Compilation, preparation for publication, introductory article, translation into Russian by D.A. Funk. Kemerovo, Primula Publ., 2010, vol. 1. 392 p. (In Russ.).
9. Shpikalova T.Y. Baklanova T.I., Ershova L.V. *Kontsepsiya etnokul'turnogo obrazovaniya v Rossiyskoy Federatsii [The concept of ethno-cultural education in the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: [https://istina.msu.ru/media/publications/book/f81/db7/11682475/Kontsepsiya\\_etnokulturnogo\\_obrazovaniya\\_v\\_Rossiyskoj\\_Federatsii1.pdf?ysclid=liv6jcbavc941518900](https://istina.msu.ru/media/publications/book/f81/db7/11682475/Kontsepsiya_etnokulturnogo_obrazovaniya_v_Rossiyskoj_Federatsii1.pdf?ysclid=liv6jcbavc941518900) (accessed 28.05.2023).

УДК 7.046.1

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-57-67

## СИМВОЛИКА ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ОДЕЖДЕ КИТАЙСКИХ И РОССИЙСКИХ НАНАЙЦЕВ

**Сунь На**, аспирант Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ), старший преподаватель кафедры практического русского языка, Хэйхэский Университет (г. Хэйхэ, КНР). E-mail: 909389521@qq.com

**Алексеева Галина Васильевна**, доктор искусствоведения, профессор Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: alekseeva.gv@dvf.u.ru

Статья посвящена образной символике орнаментального искусства в одежде нанайцев (хэчжэ), проживающих в России и Китае. Интерес российских и китайских исследователей к изучению орнаментального искусства одежды нанайцев (хэчжэ) и его символике развивается. Несмотря на достаточную изученность нанайской культуры в академических кругах, в силу языкового барьера и культурных различий российским ученым малодоступны исследования китайских коллег. Новизна данной работы состоит в том, что переводы, выполненные с китайского языка одним из авторов, позволили ввести новые конкретные данные относительно символики орнамента нанайцев, дополнить то, что не отмечено в материалах на русском языке, и сделать содержание более насыщенным. Актуальность с позиции китайской культуры заключается в расширении и дополнении видения символики орнаментального искусства в одежде китайских и российских нанайцев. Целью обзора является выявление символического смысла орнаментальных изображений на одежде нанайцев (хэчжэ), изготовленной из разнообразных материалов. Источниками стали как музейные предметы России и Китая, так и образцы из личных коллекций представителей народа, научные статьи и публикации периодической печати, принадлежащие перу китайских и российских авторов, а также полевые материалы и наблюдения одного из авторов статьи в населенных пунктах провинции Хэйлунцзян Китая. Методология исследования включает в себя семиотический метод, позволяющий классифицировать традиционные орнаменты по знаку или символу; социологический подход, опирающийся на прикладную, семантическую и эстетическую функции узоров; комплексный подход, в основе которого лежат типологический, семантический и этнокультурный анализы. В статье характеризуются основные виды орнамента в одежде нанайцев – зооморфный, растительный и геометрический. На материалах музейных коллекций Китая и России, а также полевых исследований одного из авторов статьи показано, что в орнаментальном искусстве нанайцев сохранились архетипические образы и типы древних символов, связанных с природным и культурным миром, передающих представления о космосе и мироздании, верхней и нижней силах, мужском и женском началах, жизни и смерти: птица, рыба, дракон, олень, лягушка, змея, облако, Древо жизни, квадрат, круг, ромб и другие. Практическая значимость результатов, полученных в данной работе, заключается в том,

что материалы исследования могут быть адаптируемы в художественной практике современного искусства, в иных формах и сферах культуры.

**Ключевые слова:** нанайцы – хэчжэ, орнаментальное искусство, типы орнаментальной символики: птица, рыба, дракон, олень, лягушка, змея, облако, Древо жизни, круг, ромб, традиционная одежда, музейные коллекции.

## THE SYMBOLISM OF ORNAMENTAL ART IN THE CLOTHES OF CHINESE AND RUSSIAN NANAI

*Sun Na*, Postgraduate of School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation), Senior Instructor of Department of Practical Russian, Heihe University (Heihe, China). E-mail: 909389521@qq.com

*Alekseeva Galina Vasilyevna*, Dr of Art History, Professor of School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: alekseeva.gv@dvfu.ru

The article is devoted to the figurative symbolism of ornamental art in the clothes of Nanai (Hezhe) people living in Russia and China. The interest of Russian and Chinese researchers in the study of the ornamental art of Nanai (Hezhe) clothing and its symbolism is developing. Despite the sufficient study of the Nanai culture in academic circles, due to the language barrier and cultural differences, Russian scientists have little access to the research of Chinese colleagues. The novelty of this work lies precisely in the fact that the translation from Chinese by one of the authors allowed us to introduce new specific data on the symbolism of the Nanai ornament, complement what is not noted in the materials in Russian and make the content rich. The relevance of this work from the perspective of Chinese culture is to expand and complement the vision of the symbolism of ornamental art in the clothes of Chinese and Russian Nanais. The purpose of the review is to identify the symbolic meaning of ornamental images on Nanai (Hezhe) clothing made of various materials. The sources were both museum objects from Russia and China, as well as samples from the personal collections of representatives of the people, scientific articles and periodical publications written by Chinese and Russian authors, as well as field materials and observations of the authors in the settlements of Heilongjiang Province of China. The research methodology includes a semiotic method that allows classifying traditional ornaments by sign or symbol; a sociological approach based on the applied, semantic and aesthetic function of patterns; an integrated approach based on typological, semantic and ethno-cultural analysis. The article characterizes the main types of ornament in Nanai clothing: zoomorphic, vegetative and geometric. Based on the materials of the museum collections of China and Russia, as well as the authors' field research, it is shown that the ornamental art of the Nanai people preserved archetypal images and types of ancient symbols associated with the natural and cultural world, conveying the ideas about the cosmos and the universe, upper and lower forces, male and female principles, life and death: bird, fish, dragon, deer, frog, snake, cloud, tree of life, square, circle, rhombus and others. The practical significance of the results obtained in this work lies in the fact that the research materials can be adapted in the artistic practice of modern art, in other forms and spheres of culture.

**Keywords:** Nanai – Hezhe, ornamental art, types of ornamental symbols: bird, fish, dragon, deer, frog, snake, cloud, Tree of life, circle, rhombus, traditional clothing, museum collections.

Орнамент нанайцев многозначен, в его построении активно используются образы-символы, определенная система которых развивалась в тесной связи с природным и культурным мирами, в которых они бытовали. Тунгусо-маньчжурские народы в конце XIX – начале XX века жили в единении с природой, что нашло отра-

жение в их духовной и художественной культуре [16, с. 41]. В эпоху родоплеменных отношений для нанайцев было характерно восприятие себя в едином и гармоничном отношении с природой, это тесно связано с их хозяйственной деятельностью, основу которой составляли рыболовство, охота и собирательство. Природные ресурсы давали

им материальное обеспечение. Они не выделили себя из природы, поэтому этот период окрашен ирреальным и магическим оттенком представлений о мире, анимистическим видением природы. Одушевление и одухотворение сил природы лежали в основе традиционного мировоззрения нанайцев. Исходя из этого сложились определенные правила поведения и законы природопользования – сосуществование человека и природы, выполнение особых обрядов и ритуалов, поклонение духам – хозяевам местности. Основу религиозных верований нанайцев составлял шаманизм, вошедший в себя и трансформировавший более ранние верования: анимизм, тотемизм, фетишизм и пр. [7, с. 65]. В таком символическом мировосприятии и «природа, даже в своих наиболее грозных проявлениях, трактуется как своего рода система знаков, с помощью которой Творец сообщает нам об упорядоченности этого мира, о сверхъестественных ценностях, о том, что надо делать, дабы найти в этом мире верный путь и обрести небесную награду» [24, с. 73]. Время предков становится миром, усваивая законы которого, люди могут обрести устойчивую платформу в своем движении, при этом миф обычно выступает базисом человеческого сознания и целостного мировосприятия [8, с. 30]. К мифам мы относим произведения, связанные с религиозными (анимистическими, тотемистическими, магическими, шаманистическими) представлениями и объясняющие устройство Вселенной, происхождение Земли, животных, человека, иерархию и функцию различных духов и божеств [1, с. 27]. Несмотря на то что в мифах существуют сверхъестественные элементы, они послужили историческим переходом от магических реалий к искусству [3, с. 221]. Вне всяких сомнений, эти сформировавшиеся первые мифологические и религиозные представления визуализировались в виде различных узоров и образов в одежде нанайцев (в Китае известных как хэчжэ). В украшении нанайской одежды выделяют такие виды орнамента, как зооморфный, растительный и геометрический.

Зооморфный орнамент в одежде нанайцев включает в себя как реальные образы, так и мифологические. «Зооморфная символика», стилизующая элементы животного мира, является главным мотивом для построения композиции нанайской одежды, в том числе рыба, птица, олень и

дракон заняли ведущее место, а также некоторые реже встречаемые изображения – лягушек, ящериц, змей. В эпоху становления мифологического политеистичного сознания изображение отдельных животных, частей их тела стало нести символическую нагрузку: их наделяли конкретными космическими функциями. Эти схематические и декоративные анималистические изображения, пройдя длительный эволюционный путь, вошли в структуру символического образа, постепенно появился переход «от простого украшения до оберега, какого-либо знака, благопожелания» [25, с. 463]. С древних времен в мифологии разных народов присутствовали мифические существа. Под влиянием шаманистического мировоззрения в миропонимании нанайцев когда-то началось переосмысление первоначального образа орнитоморфного творца: кроме реальных птиц, народная фантазия создала птиц «баснословных» или мифических, которые олицетворяли собой непознанное [2, с. 164]. Птицы выступают в форме ценностных предпочтений и отражают символические представления о том, что птица могла быть божеством, первопредком, деминургом, помощником шамана и духом младенцев.

В китайской традиции птицы – это символ мужской энергии Ян, а рыба символизирует женскую энергию Инь. Из анализа материалов Гродковского музея авторы статьи отмечают, что необычный орнамент на женском халате – птица, держащая в клюве рыбу (см. Приложение, рис. 1), «можно использовать как доказательство того, что рыба и птицы являются метафорическими символами мужчин и женщин» [27, с. 48]. «Быт у воды натолкнул древних на мысли о процессе воспроизводства жизни. <...> Рыбы, лягушки, головастики и другие водные существа весьма плодovitы» [26, с. 68]. Изображение лягушки – один из самых ранних символов многодетности и благополучия, поэтому узор «лягушка» связан с темой продолжения рода, имеющей магическое значение [22, с. 162]. Это земноводное олицетворяет символ, который связан с увеличением потомства, плодовитостью. Кроме того, образ птицы, держащей в клюве рыбу, который послужил самым ранним прототипом для возникновения китайской культуры дракона и феникса, есть символ возрождения или начала новой жизни.

Образ дракона приобрел статус оберега в нанайской культуре, так как дракон является во-

площением молнии и грома и обладает силой отгонять демонов, а со стороны китайской культуры в период Хань (206 год до н. э. – 220 год н. э.) дракон становится символом императора и государственной власти, он означал мужское начало, власть, силу и благородство. Древние китайцы также связывали дракона с водной стихией, он считался богом воды, дождя, от которого зависел урожай и, как следствие, плодородие [17, с. 77].

Облаковидные узоры, обладающие большой популярностью в одежде китайских нанайцев, тоже связаны с Драконом. Они нередко располагаются по краям одежды, наряду с геометрическим, S-образным, пальметовидным и другими формами парных узоров. Облако – явление природы, по изменению его формы и цвета можно видеть предзнаменования, относящиеся к водной стихии. Облаковидные узоры хэчжэ (см. Приложение, рис. 2) – это символ неба, облако символизирует счастье, народ хэчжэ надеется, что каждое облако контролируется богом, что помогает вести спокойную жизнь и приносить хороший улов [19]. Этот образ всегда ассоциируется с драконом, при династии Цин (1644–1911) в парадном императорском платье, то есть «драконном халате», обязательно изображалось облако. В облака вплетались 12 благожелательных символов: солнце, луна, звезды, гора, огонь, фазан и т. д. Облако имеет важное значение для китайской культуры как символ благополучия.

Кроме того, Дракон, будучи фантастическим существом, состоял из элементов образов разных животных: имел рога оленя, шею змеи, чешую карпа, когти орла. Это отражает определенную связь животных, а Дракон представлялся как высшее существо, обладающее их совокупными свойствами. Помимо этого, в образе Дракона отразились и гендерные аспекты. Так, «пятнистый олень, по представлениям маньчжур, находится в половых отношениях с драконом» [9, с. 78], выступая в ипостаси мужского начала, то есть энергии Ян. В устных мифах хэчжэ существует легенда о том, что охотник спас оленя, создал семью и произвел потомство. Даже в 50-х годах XX века народ хэчжэ все еще верил в бога-оленя и поклонялся ему. Образ оленя также символизировал привлечение удачи и избегание зла, поэтому весной и осенью шаманы проводили камлание в честь оленьих духов для устранения бедствий простых людей. По оленьим рогам на шапках можно было

определить и статус шамана, так как первоначальное культовое значение слова «рог» определяется как «символ божественной силы и защиты от враждебных духов» [13, с. 278]. Так как олени рога похожи на ветви, образ оленя нередко связан с Древом жизни. А поскольку олени периодически сбрасывают и обновляют рога, образ оленя символизирует возрождение, так же, как змея и ящерица, периодически сбрасывающие кожу. В китайском мифах Фуси и Нюйва, которые умножили человечество, и Паньгу, который сотворил мир, представлялись в образе существа с человеческой головой и змеиным телом, символизирувавшем жизнеспособность и плодovitость. «Змеиный тотем в качестве сексуального опознавательного знака поклонения пенису можно проследить до среднего и позднего периода китайского матриархального родового общества, говорят, что узор “змея”, который украшен на керамике Давэнькоу, носит такое значение» [29, с. 38]. Зооморфные образы имели позитивный и благожелательный смысл, олицетворяя увеличение плодородия, как процветания племени, начало счастливой жизни, гармоничный союз молодоженов, поэтому часто использовались в декоре нанайского традиционного свадебного халата из Гродековского музея (см. Приложение, рис. 3).

Разнообразные символики орнамента в нанайской одежде теснейшим образом связаны между собой. Птица летает в небе, олень бежит по земле, а рыба плавает в воде, что определяет природный цикл: небо – земля – подземный мир. Вместе они отражены в мотиве Древо жизни с элементами животного и растительного орнамента (бутона, ветки, цветка, листья), который является симбиозом растительных символов. Древо жизни на прочной корневой основе выпускает ветви и выбрасывает листья, что обозначает большое количество потомков: оно «представляет варианты одной могучей сексуальной силы, посланной Небом» [9, с. 78], подчеркивает и благословляет размножение родовой жизни. Сидящие в верхней части кроны птицы «чока» олицетворяют души нерожденных детей. По словам Н. А. Бельды, родовое дерево соответствовало дереву рода, к которому принадлежала невеста, поэтому деревья на нанайских свадебных халатах «сикэ» разные. В нанайском мифе возникновение шаманства тоже имеет прямое отношение к дереву, по-

сколько шаман мог путешествовать по всей трехъярусной вертикальной структуре Мира, которая имеет строгое правило расположения. В образе Мирового Древа запечатлена троичная система космогенеза, репрезентировавшая реальный мир из трех классов живых существ (птицы, животные, земноводные), из трех временных модусов (прошлое, настоящее, будущее), из трех частей тела (голова, туловище, ноги), из трех природных стихий (огонь, земля, вода) [10, с. 23]. В древних китайских мифах описывается чрезвычайно пышное огромное величине дерево с переплетенными корнями под названием «Цзяньму». Оно возвысилось над землей, взвилось в небесную высь и заросло слоями плодов и листьев. Дерево является проходом на небесный мир и в человеческий мир для богов или бессмертных, а также шаманов, способных создавать связь между людьми и богами. Оно играет роль своеобразной волшебной лестницы.

Фото Сунь На позволяет продемонстрировать, что путешествовать шаману помогали земноводные: змеи, лягушки, ящерицы, черепахи. «Змеи, в представлениях нанайцев, были проводниками шаманов по подземному миру, изображения украшали предметы шаманских костюмов...» [14, с. 171] (см. Приложение, рис. 4). Кроме того, посередине каменного барельефа из исторических реликвий периода династии Хань (206 год до н. э. – 220 год н. э.), как пересечение двух рыб, двух драконов и двух птиц, изображено Древо жизни, что означает бесконечную жизнь в Великом пределе. Можно сказать, что Древо жизни символизирует развитие всего человечества, это символ восхваления жизни всего животного и растительного мира в космосе, вот почему он известен всем народам Земли. Древо жизни еще называют космическим, мировым, деревом плодородия, деревом познания, родовым деревом. Этот далеко не полный перечень названий отражает поиск и стремление людей к познанию происхождения жизни и Вселенной. Джеймс Джордж Фрэнгер в своей монографии «Золотая ветвь: Исследование магии и религии» записал верования и обычаи, связанные с Древом, из многих стран и районов мира: у дерева есть душа, у дерева есть отношение полов, и дерево может удержать душу предков, вызывать облака и дожди, заставить светить солнце, способствовать процветанию шести животных, помогать

женщинам рожать много детей [28, с. 177–181]. Древо жизни в нанайской культуре символизирует строение Вселенной и представляют целостную картину единства Человека и Космоса, в одежде «каждое изображение которого мыслилось залогом будущего благополучия в отношении детей, хозяйственной деятельности, взаимоотношений с духами» [15, с. 207].

На Древе жизни можно найти геометрические виды орнамента: круг, ромб, квадрат. Символика круга связана в основном с солярной символикой – с образом солнца. Кроме того, на более поздних халатах к подолу пришиты металлические подвески в качестве украшений для одежды, которые имеют свой орнамент. И. А. Лопатин так описал металлические подвески: «Форма их большей частью – круг с дырочкой посередине, а иногда по виду напоминают большое кольцо...»<sup>1</sup>. На территории Дальнего Востока России металлические амулеты, или подвески, с солярной символикой известны из раскопок археологических памятников средневековой эпохи [23]. В китайской культуре самые ранние амулеты из бронзы и меди относятся к периоду Хань (206 год до н. э. – 220 год н. э.) и были известны в сопредельных районах Восточной Азии. «У аборигенов Приморья и Приамурья подобные изделия были в употреблении до начала XX века» [18, с. 235], на халатах также появились кнопки и белые перламутровые пуговицы с четырьмя отверстиями в качестве подвесок. Круг был любим нанайцами, благодаря тому, что в качестве фигуры, не имеющей ни начала ни конца, символизировал гармонию, совершенство, вечность и бесконечность жизни. Е. Н. Клетнова подчеркивает, что «“круг”... стало возможным изобразить двумя фигурами: квадратом и ромбом... ромбическую фигуру в данном случае следует признать эквивалентом, то есть равноценной кругу-дису» [11, с. 116–117]. Как видно из коллекции музея им. В. К. Арсеньева, геометрический орнамент из светлых и темных квадратиков, прямоугольников, ромбов или полосок часто встречается на изделиях из меха или рыбьей кожи нанайцев (см. Приложение, рис. 5). Это не только направлено на эстетическое чувство, но и имеет отношение к религиозным мифологическим представлениям

<sup>1</sup> Лопатин И. А. Гольды Амурские, Уссурийские и Сунгарийские. – Владивосток, 1922.

народа: «ромб мог символизировать плодородие, так как в этой фигуре соединялись женский знак – треугольник, с вершиной, направленной вниз, и мужской знак – треугольник острием вверх» [21, с. 112]. И у амурских жителей в России, и у ханьцев в Китае одежда для ребенка шилась из собранных в разных домах лоскутков, – эти геометрические символы олицетворяют полное благополучие и долгую жизнь. Такая традиция получила широкое распространение в период правления династии Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). Стоит упомянуть, что полоса или лента являются наиболее простым геометрическим орнаментом, но они необходимы. Часто бывает, что несколько параллельных полос окаймляет подол или полы одежды, нашиты на плечевые швы, швы рукава или разрезы, здесь полоса существует в качестве защиты тела от плохой силы. Значение линии заключается в том, что «линия живет только на плоскости и “имеет право” быть шире или уже. Особенности ее – постоянство заданной толщины, которое, если нужно, “удваивается”, “утраивается” и т. д.» [4, с. 75], она создает непрерывность для нанайского орнамента, с помощью ее удалось показать спираль и зооморфные образы, «наряду с реалистическими изображениями животных первобытный человек начинает использовать в передаче окружающего мира условные знаки, комбинации линий, сходные с геометрическими фигурами. Схематизация реалистического изображения постепенно приводит к абстрактным геометрическим изображениям этих символов, легших в основу создания орнамента как способа украшения» [20, с. 12], в орнамент проникает свободная психологическая эмоция, которой природа придает.

Геометрические символы можно назвать универсальным и основополагающими в истории орнаментики, это потому что с древности – в палеолите, неолите и энеолите – уже существует много вещей, украшенных геометрическим орнаментом, они появились «задолго до возникновения изделий ткачества, производства керамики, изготовления металла и архитектурных построек», перейдя «на эти формы для выполнения своих магических-обереговых, позднее развитых религиозных функций» [5, с. 141], в этих знаках концентрируется базовое мировоззрение древнего человека: наиболее простые для изображения фигуры

несут в себе такую символику, как цикличность жизни, плодородие, счастье и красота [6, с. 80]. «...Символ никогда не принадлежит одному синхронному срезу культуры – он всегда пронизывает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее» [12, с. 148].

Символизм пронизывает духовные и материальные сферы жизни нанайцев, он представляется собой одну из ярчайших особенностей нанайского орнаментального искусства. Археологический материал, собранный российскими и китайскими учеными, свидетельствует, что орнамент коренных народов Дальнего Востока восходит к неолиту, когда сложились первые мифологические и религиозные представления. Веками создавался традиционный нанайский орнамент, элементы которого находили применение в декоре одежды нанайцев на протяжении всей их истории, играя роль символического контекста. Традиционная одежда из рыбьей кожи не столько является ярким маркером нанайцев, сколько самым ранним объектом (носителем) нанайского орнаментального искусства. С развитием обмена и торговли в жизнь вошли хлопчатобумажная ткань, шелк и иные материалы. Основа изделия, на которую наносился орнамент, не только составная часть искусства одежды, но и раскрывает историю культуры народов. Китайская традиционная культура, включающая в себя сформировавшиеся в древности представления о мире и воплощающие их образы, философско-религиозные учения, а также эстетические концепции, неизбежно оказала влияние на орнаментуку одежды нанайцев (хэчжэ). Язык орнаментов нанайцев символический и включает зооморфные, растительные и геометрические виды, опирающиеся на мифологическую, космогоническую символику цикличности жизни, имеющие важное значение в ритуальных практиках. В современном нанайском искусстве декора одежды сохранились древние символы, которые не только олицетворяют ярких представителей окружающего мира, но и потенциально играют роль амулета. Как неотъемлемый атрибут одежды и как сакральный объект, отражающий традиционное мировосприятие предков и передающий этнокультурную память потомкам, орнамент и сегодня в большей мере ставит на первый план символы, воспевающие продолжение жизни и целостность мироздания.

Литература

1. Аврорин В. А., Лебедева Е. П. Ороческие сказки и мифы. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1966. – 235 с.
2. Афанасьев А. Н. Древо жизни. – М.: Современник, 1982. – 464 с.
3. Боров Ю. Б. Эстетика. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.
4. Бояринцева Н. И. Нанайский орнамент с точки зрения технологии // Орнаментальное искусство народов Дальнего Востока. Материалы конференции. – Комсомольск-на-Амуре: Музей изобразительных искусств, 1995. – С. 73–77.
5. Бесчастнов Н. П. Художественный язык орнамента. – М.: Владос, 2010. – 335 с.
6. Гилевич Е. В. Орнамент как семиотическая структура для современного мира // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 2. – С. 79–83.
7. Киле Н. Б. Значение фольклора в жизни нанайцев // Национальные традиции в культуре народов Дальнего Востока: сб. науч. тр. – Владивосток: ДВО АН СССР, 1987. – С. 65–69.
8. Кубанова Т. А. Образ мифологической картины мира тунгусо-маньчжуров: на пути от хаоса к организованности и порядку // Общество. Среда. Развитие. – 2022. – № 1. – С. 30–33. – Doi 10.53115/19975996\_2022\_01\_030-033.
9. Кубанова Т. А. Генеалогическое древо рода самар и мифологическое послание человечеству // Клио. – 2013. – № 8. – С. 77–80.
10. Кошаев В. Б. Композиция в русском народном искусстве. – М.: Владос, 2006. – 118 с.
11. Клетнова Е. Н. Символика народных украс Смоленского края // Труды Смоленских гос. музеев. – Вып. I. – Смоленск: Изд-во государственных музеев и ГУБОНО, 1924. – С. 111–126.
12. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – СПб.: Азбука, 2014. – 411 с.
13. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – М.: Владос, 1996. – 415 с.
14. Мельникова Т. В. Образ змеи в традиционной культуре нанайцев // Записи Гродековского музея. Вып. 19. – Хабаровск: Хабаровский краевой краеведческий музей имени И. И. Гродекова, 2007. – С. 161–176.
15. Мельникова Т. В. Традиционная одежда нанайцев (XIX–XX века): дис. ... канд. истор. наук. – Владивосток, 2000. – 300 с.
16. Сем Т. Ю. Мифология в орнаментике ороочонов: символика и семантика образов // Традиционная культура. – 2020. – № 2. – С. 41–50.
17. Свестельник З. В. Культурная символика в декоре традиционного китайского интерьера // Декоративно-прикладное искусство Восточной Азии: символизм и культурные традиции. – Владивосток: Дальнаука, 2009. – С. 73–85.
18. Сем Ю. А. Нанайцы. Материальная культура (вторая половина XIX – середина XX века). – Владивосток: [б. и.], 1973. – 314 с.
19. Сунь На. Облаковидные узоры в одежде из рыбьей кожи народа хэцжэ (нанайцев): происхождение, композиционные особенности, семантика образов [Электронный ресурс] // Наследие веков. – 2023. – № 1. – С. 82–93. – URL: <http://heritage-magazine.com/index.php/HC/article/view/530/453> (дата обращения: 02.11.2023).
20. Фокина Л. В. Орнамент. – Ростов н/Д.: Феникс, 2000. – 94 с.
21. Цветкова Н. Н. Композиция текстильных орнаментов геометрического комплекса как семиотическая структура // Вестник ЮУрГУ. – 2016. – Т. 16, № 4. – С. 112–115.
22. Чжэн Цинянь. Элементы шаманизма в керамике культуры Мацзяяо // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 159–168. – Doi 10.31773/2078-1768-2023-63-159-168.
23. Шавкунов Э. В. О происхождении двух бронзовых зеркал из случайных находок в Приморье // Материалы по этнокультурным связям народов Дальнего Востока в средние века: сб. науч. тр. – Владивосток: ДВО АН СССР, 1988. – С. 59–69.
24. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – М.: АСТ, 2014. – 347 с.
25. Ямилова Р. Р. Семантика зооморфных изображений на тканях и атрибутах костюма эпохи Золотой Орды // Золотоордынское наследие: сб. ст. – Казань: Фэн, 2009. – Вып. 1. – С. 463–471.
26. 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.
27. Лю Хун. Краткое исследование об орнаменте рыбы и птицы в период династии Хань // Фольклорное исследование. – 1989. – № 3. – С. 47–48. 刘弘. 汉代鱼鸟图小考. 民俗研究.

28. Фрээр, Джеймс Джордж. Золотая ветвь: исследование магии и религии / пер. с англ. Сюй Юйсинь. – Пекин: Изд-во китайской народной литературы и искусства, 1987. – 1009 с. 弗雷泽著, 徐育新译. 金枝. 北京: 中国民间文艺出版社.
29. Чжан Чжэньюе. Интерпретация благоприятного смысла китайской змеиной культуры // Текстильный научно-технический прогресс. – 2009. – № 3. – С. 38–39 张振岳. 解读中国蛇文化的祥瑞内涵. 纺织科技进展.

#### References

1. Avrorin V.A., Lebedeva E.P. *Orochskie skazki i mify [Oroch fairy tales and myths]*. Novosibirsk, Nauka, Sibirskoe otdelenie Publ., 1966. 235 p. (In Russ.).
2. Afanasyev A.N. *Drevo zhizni [Tree of life]*. Moscow, Sovremennik Publ., 1982. 464 p. (In Russ.).
3. Borev Y.B. *Estetika [Aesthetics]*. Moscow, Higher School Publ., 2002. 511 p. (In Russ.).
4. Boyarintseva N.I. Nanayskiy ornament s tochki zreniya tekhnologii [Nanai ornament from the point of view of technology]. *Ornamental'noe iskusstvo narodov Dal'nego Vostoka. Materialy konferentsii [Ornamental art of the peoples of the Far East. Conference materials]*. Komsomolsk-on-Amur, Museum of Fine Arts Publ., 1995, pp. 73-77. (In Russ.).
5. Beschastnov N.P. *Khudozhestvennyy yazyk ornamenta [The artistic language of ornament]*. Moscow, Vlos Publ., 2010. 335 p. (In Russ.).
6. Gilevich E.V. Ornament kak semioticheskaya struktura dlya sovremennogo mira [Ornament as a semiotic structure for the modern world]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Ability]*, 2011, no. 2, pp. 79-83. (In Russ.).
7. Kile N.B. Znachenie fol'klora v zhizni nanaytsev [The significance of folklore in the life of the Nanai people]. *Natsional'nye traditsii v kul'ture narodov Dal'nego Vostoka: sb. nauch. tr. [National traditions in the culture of the peoples of the Far East. Collection of scientific tr.]*. Vladivostok, FEB of the USSR Academy of Sciences Publ., 1987, pp. 65-69. (In Russ.).
8. Kubanova T.A. Obraz mifologicheskoy kartiny mira tunguso-man'chzhurov: na puti ot khaosa k organizovannosti i poryadku [The image of the mythological picture of the world of the Tungus-Manchus: on the way from chaos to organization and order] *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye [Society. Wednesday. Development]*, 2022, no. 1, pp. 30-33. (In Russ.), Doi 10.53115/19975996\_2022\_01\_030-033.
9. Kubanova T.A. Genealogicheskoe drevo roda samar i mifologicheskoe poslanie chelovechestvu [The family tree of the Samar family and the mythological message to humanity]. *Klio*, 2013, no. 8, pp. 77-80. (In Russ.).
10. Koshaev V.B. *Kompozitsiya v russkom narodnom iskusstve [Composition in Russian folk art]*. Moscow, Vlos Publ., 2006. 118 p. (In Russ.).
11. Kletnova E.N. Simvolika narodnykh ukras Smolenskogo kraja [Symbolism of folk decorations of the Smolensk region]. *Trudy Smolenskikh gos. muzeev [Proceedings of the Smolensk State Museums]*. Smolensk, Publishing House of State Museums and GUBONO Publ., 1924, iss 1, pp. 111-126. (In Russ.).
12. Lotman Y.M. *Vnutri myslyashchikh mirov [Inside thinking worlds]*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2014. 411 p. (In Russ.).
13. Makovskiy M.M. *Sravnitel'nyy slovar' mifologicheskoy simvoliki v indoevropeyskikh yazykakh. Obraz mira i miry obrazov [Comparative dictionary of mythological symbolism in Indo-European languages. The image of the world and the worlds of images]*. Moscow, Vlos Publ., 1996. 415 p. (In Russ.).
14. Melnikova T.V. Obraz zmei v traditsionnoy kul'ture nanaytsev [The image of a snake in the traditional culture of the Nanai people]. *Zapisi Grodekovskogo muzeya [Notes of the Grodek Museum]*. Khabarovsk, Khabarovsk Regional Museum named after I.I. Grodekov Publ., 2007, iss. 19, pp. 161-176. (In Russ.).
15. Melnikova T.V. *Traditsionnaya odezhda nanaytsev (XIX-XX veka): dis. ... kand. istor. nauk [Traditional Nanai clothing (XIX-XX centuries). Diss. PhD in History]*. Vladivostok, 2000. 300 p. (In Russ.).
16. Sem T.Y. Mifologiya v ornamentike orochonov: simvolika i semantika obrazov [Mythology in the ornamentation of the Orochons: symbolism and semantics of images]. *Traditsionnaya kul'tura [Traditional culture]*, 2020, no. 2, pp. 41-50. (In Russ.).
17. Svestelnik Z.V. Kul'turnaya simvolika v dekore traditsionnogo kitayskogo inter'era [Cultural symbolism in the decor of the traditional Chinese interior]. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Vostochnoy Azii: simvolizm i kul'turnye traditsii [Decorative and applied art of East Asia: symbolism and cultural traditions]*. Vladivostok, Dalnauka Publ., 2009, pp. 73-85. (In Russ.).
18. Sem Y.A. *Nanaytsy. Material'naya kul'tura (vtoraya polovina XIX – seredina XX veka) [Nanaytsy. Material culture (the second half of the XIX – the middle of the XX century)]*. Vladivostok, 1973. 314 p. (In Russ.).

19. Sun Na. Oblakovidnye uzory v odezhde iz ryb'ey kozhi naroda khechzhe (nanaytsev): proiskhozhdenie, kompozitsionnye osobennosti, semantika obrazov [Oblakoid patterns in fish skin clothing of the Hezhe people (Nanais): origin, compositional features, semantics of images]. *Nasledie vekov [Heritage of Centuries]*, 2023, no. 1, pp. 82-93. (In Russ.). Available at: <http://heritage-magazine.com/index.php/HC/article/view/530/453> (accessed 02.11.2023).
20. Fokina L.V. *Ornament [Ornament]*. Rostov-on-Don, Phoenix Publ., 2000. 94 p. (In Russ.).
21. Tsvetkova N.N. Kompozitsiya tekstil'nykh ornamentov geometricheskogo kompleksa kak semioticheskaya struktura [Composition of textile ornaments of a geometric complex as a semiotic structure]. *Vestnik YuUrGU [Bulletin of SUSU]*, 2016, vol. 16, no. 4, pp. 112-115. (In Russ.).
22. Zheng Qinyan. Elementy shamanizma v keramike kul'tury Matszyayao [Elements of shamanism in the ceramics of the Majiao culture]. *Vestnik Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 63, pp. 159-168. (In Russ.), Doi 10.31773/2078-1768-2023-63-159-168.
23. Shavkunov E.V. O proiskhozhdenii dvukh bronzovykh zerkal iz sluchaynykh nakhodok v Primor'e [On the origin of two bronze mirrors from random finds in Primorye]. *Materialy po etnokul'turnym svyazyam narodov Dal'nego Vostoka v srednie veka: sb. nauch. tr. [Materials on ethnocultural relations of the peoples of the Far East in the Middle Ages: Collection of Scientific works]*. Vladivostok, Far Eastern Academy of Sciences of the USSR Publ., 1988, pp. 59-69. (In Russ.).
24. Eco U. *Iskusstvo i krasota v srednevekovoy estetike [Art and beauty in medieval aesthetics]*. Moscow, AST Publ., 2014. 347 p. (In Russ.).
25. Yamilova R.R. Semantika zoomorfnykh izobrazheniy na tkanyakh i atributakh kostyuma epokhi Zolotoy Ordy [Semantics of zoomorphic images on fabrics and costume attributes of the Golden Horde era]. *Zolotoordynskoe nasledie: sb. st. [Golden Horde heritage. Collection of art]*. Kazan, Fen Publ., 2009, iss. 1, pp. 463-471. (In Russ.).
26. Wang Yaming, Qin Wei. *The history of jade*. Beijing, Forbidden City Publ., 2016. 214 p. (王亚民, 秦伟. 玉器的故事. 北京: 故宫出版社). (In Chin.).
27. Liu Hong. A brief study on the ornament of fish and birds during the Han Dynasty. *Folklore research*, 1989, no. 3, pp. 47-48. (刘弘. 汉代鱼鸟图小考. 民俗研究). (In Chin.).
28. Fraser, James George. *The Golden Bough: A Study of Magic and Religion*. Translated from English. Xu Yuxin. Beijing, Publishing House of Chinese Folk Literature and Art Publ., 1987. 1009 p. (弗雷泽著, 徐育新译. 金枝. 北京: 中国民间文艺出版社). (In Chin.).
29. Zhang Zhenyue. Interpretation of the favorable meaning of the Chinese snake culture. *Textile scientific and technological progress*, 2009, no. 3, pp. 38-39. (张振岳. 解读中国蛇文化的祥瑞内涵. 纺织科技进展). (In Chin.).

## ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Халат женский амири. Кожа рыбы. 2-я половина XIX века. 110 x 151 см. ХКМ КП 2409 / Э-116. Хабаровский краевой музей имени Н. И. Гродекова



Рисунок 2. Мужская верхняя одежда. Оленья шкура. 60-е годы XX века. 72 x114 см. 2308812180000100002383. Музей Хэчжэ в городе Тунцзян



Рисунок 3. Халат женский свадебный. Хлопчатобумажная ткань, шелк, кожа рыбы, металл. 2-я половина XIX века. 114x112 см. ХКМ КП 13060. Хабаровский краевой музей имени Н. И. Гродекова



Рисунок 4. Шаманский бубен. Сунь Юйлин. Кожа рыбы. Начало XXI века. Большая ось 30 см.  
Фото Сунь На. Национальная волость Цзецзинькоу, г. Тунцзян



Рисунок 5. Рукавица. Хлопчатобумажная ткань, кожа рыбы. Конец XIX века. 30,5x15 см. МПК 2117/6.  
Государственный объединенный музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева

УДК 130.2

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-68-74

## КОНЪЮНКЦИЯ И ДИЗЪЮНКЦИЯ ПАТТЕРНОВ ВЗАИМОСВЯЗИ ЭКОНОМИКИ И КУЛЬТУРЫ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

*Мальшина Наталия Анатольевна*, кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных наук, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Саратов, РФ). E-mail: malsnataliya@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1632-538X>

Автором рассматриваются такие ключевые параметры индустриального общества, как цифровизация, интеграция, фрагментация, рутинизация, в качестве детерминант, а в определенных ситуациях и паттернов активности культуры. Автором под *паттерном* понимается относительно стабильная модель, схема/образ поведения в системе индустриального общества, а *культурными паттернами* (паттерны культуры) индустриального общества – относительно стабильные, неестественно сложившиеся образцы активных культурных действий/поведения. При этом паттерн возникает и зависит от сложившейся институциональной среды, в которой формируется каркас для возникновения и установления желательных и нежелательных с точки зрения экономики паттернов, обеспечивающих изменение данной среды и всей системы. Очевидно, что культура, как система отношений, ускользает от какого-либо управленческого воздействия и регламентации. То есть управлению, как организационно-экономическому механизму воздействия, поддается только «индустрия культуры». Детерминанты экономической плоскости культуры (индустрии культуры) оказывают влияние на культуру и могут быть рассмотрены как культурные паттерны индустриального общества (то есть сложившиеся культурные образцы), и уже с возможным трансформирующимся содержанием в плоскости традиционной культуры. Соотношение паттернов культуры индустриального общества на основе *конъюнкции* является оптимальным и подтверждает истинность входящих сложных суждений. В данном случае соотношения паттернов и экономические и внеэкономические составляющие истины. При соотношении при помощи операции *дизъюнкция* доминирующим истинным будет одно из составляющих (или экономические, или внеэкономические). Автором выделяются антиномичные пары паттернов современного состояния культуры: *ценность/стоимость, знание/информация, сервис/творчество, техника/природа (талант/уникальность/одаренность), приятное (рекреация)/прекрасное, контроль/свобода*. Удовлетворение потребности в саморазвитии личности через различные формы подлинной культурной/созидательной/творческой деятельности и наличие доступных знаний, необходимых субъекту, становится базовым элементом для устойчивости всей системы общества. Именно подлинные культурные ценности как императив самоограничений симуляционных потребностей субъекта выступают средством формирования общественных потребностей не в количественных, а в качественных результатах.

**Ключевые слова:** детерминанты, культурные паттерны, конъюнкция, индустрия культуры.

## CONJUNCTION AND DISUNCTION OF PATTERNS IN THE INTERRELATION OF ECONOMY AND CULTURE OF INDUSTRIAL SOCIETY

*Malshina Nataliya Anatolyevna*, PhD in Philosophy, Associate Professor of Department of Humanities, Saratov State Conservatoire (Saratov, Russian Federation). E-mail: malsnataliya@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1632-538X>

The author considers such key parameters of industrial society as digitalization, integration, fragmentation, and routine as determinants and, in certain situations, patterns of cultural activity. It is obvious that culture,

as a system of relations, eludes any managerial influence and regulation. That only the *culture industry* can be managed as an organizational and economic mechanism of influence. Consequently, the determinants of management in the economic plane of culture (culture industry) have an impact on culture and can be considered as cultural patterns of industrial society (established cultural patterns), and already with a possible transforming content in the plane of traditional culture. The author understood a pattern as a relatively stable model, scheme/image of behavior in the system of industrial society, and cultural patterns (patterns of culture) of industrial society as relatively stable, not naturally formed patterns of active cultural actions/behavior. The correlation of the patterns of culture of industrial society based on conjunction is optimal and confirms the truth of the incoming complex judgments. This case is the correlation of patterns and the economic and non-economic components of the truth. With the ratio using the disjunction operation, one of the components (either economic or non-economic) will be the dominant true. The author identifies antinomic pairs of patterns of the current state of culture: value/price, knowledge/information, service/creativity, technology/nature (talent/uniqueness/giftedness), pleasant (recreational)/beautiful, control/freedom. Satisfaction of the need for self-development of the individual through various forms of genuine cultural/original/creative activity and the availability of accessible knowledge necessary for the subject, becomes the basic element for the stability of the entire system of society.

**Keywords:** determinants, cultural patterns, conjunction, culture industry.

Несмотря на наличие разноплановых подходов, разработок, методик и показателей, на сегодняшний день в российской практике не существует общепринятой методологии, инструментария исследования и взаимодействия экономической сферы и сферы культуры. Исследования в этом направлении только начинают развиваться и представляют значительный научный и практический интерес. В практике *российской науки* исследования взаимодействия экономических детерминант и культурных установок проводили А. А. Аузан и Е. Н. Никишина, А. Я. Рубинштейн, М. Матецкая, В. Ю. Муzychuk и др. Для понимания взаимосвязи между культурой и экономикой имеет значение направление воздействия – культуры на экономику и/или экономики на культуру. В большинстве своем исследователи однозначны в мнении о наличии влияния культуры на экономическое поведение через нормы, ценности, традиции и т. п., укоренившиеся в том или ином обществе, а также о том, что экономические процессы имеют непреодолимую культурную составляющую. Однако это влияние признается с определенной оговоркой: «Культура влияет на экономическое развитие, но не детерминирует его» [1, с. 85]. При этом зачастую экономисты склонны полагать, что можно внести в культуру определенные изменения извне, с тем чтобы выйти на «нужные» темпы и/или масштабы экономического развития. Однако эмпирические исследования демонстрируют не

столько прямое воздействие на культуру в целях достижения определенных параметров экономического развития, сколько реализацию таких институциональных изменений, которые согласуются с существующей культурной традицией или встраиваются в нее.

В отдельных работах интерес к взаимосвязи экономики и культуры был назван «*культурным поворотом*» (cultural turn) экономической науки, произошедшим в конце XX века и обусловленным определенной восприимчивостью к культурным идеям со стороны экономической теории. *Индустрия культуры* представляет собой «совокупность предприятий, учреждений и организаций, реализующих производство, распределение, сохранение и координацию потоковых процессов предоставления и потребления товаров/продуктов и услуг культуры, обеспечивающих удовлетворение социально-культурных и информационных индивидуальных и общественных потребностей» [6, с. 76]. При определении индустрии культуры изначально концентрируется внимание на неотъемлемом ее составляющем – изготовлении и распространении текстов, которые влияют на наше понимание мира. *Индустрия культуры* является «сложной бизнес-структурой, заинтересованной в получении прибыли, путем изготовления и распространения текстов» [6]. «В конце концов, создатели символов являются главными изготовителями текстов. Тексты по определению не могли

бы без них существовать, несмотря на индустриальные системы их (текстов) воспроизводства, дистрибуции и маркетинга и получения за них вознаграждения» [12, с. 18].

Индустрия культуры интегрирует накопленные знания в области смежных наук и сфер деятельности, исключая любую методологическую унификацию, в пользу методов, способных решать задачи комплексного уровня познания многосоставного явления культуры. Исследование феномена индустрии культуры предполагает комбинирование подходов, в результате *индустрия культуры* предстает как «определенный способ производства культурных смыслов, организованный в соответствии с требованиями современности и активно способствующий преобразованию окружающей реальности» [2]. *Индустрия культуры* (creative industries) по сути – это «цельный промышленный аппарат по производству единообразных, стандартизированных новинок в сферах искусства, живописи, литературы, кино, являясь, по сути, развлекательным бизнесом, приносит стабильный и значительный вклад в развитие экономики» [12]. Культурные артефакты детерминированы логикой прибыльности и максимизации капитала с масштабной систематичностью общества массового потребления.

Платные услуги, предоставляемые населению РФ в рамках индустрии культуры, являются полезными результатами труда в процессе производства, удовлетворяющими за плату определенные потребности граждан. Они являются «объектом купли-продажи и реализуются по ценам, целиком или в значительной мере покрывающим издержки производителя (за счет выручки от реализации) и обеспечивающим ему прибыль» [9]. *Индустрия культуры* порождает потребности, мнения и идеалы с целью обеспечения максимизации прибыли. *Индустрия культуры* развивается циклично, назначая обществу модные идеалы, ценности, и рассматривается как механизм преобразования организованной деятельности в дискретные явления, разделяя культурные практики на несоединимые.

Индустрия культуры понимается как «меж- и полидисциплинарное явление, сложно организованная динамичная система визуальных знаков и символических локаций, выражающих и

транслирующих культурно-антропологические смыслы» [7], ценности и практики. Визуализация базовых культурных смыслов и ценностей в индустрии культуры современного общества потребления имеет фундаментальные перспективы как визуальные и вербальные способы *культурного кодирования*: традиции и тренды, применение информационных цифровых технологии культурного кодирования, производство культурного кода общества потребления: институты, паттерны, практики.

Взаимосвязь продуцентов и потребителей индустрии культуры формирует уровень массового потребления продукта культурной деятельности и оказывает влияние на рынки, связанные с данной областью в частности и на всю экономику страны в целом. Культурные индустрии здесь играют центральную роль в переходе к экономикам, основанным на брендах, знаках и смыслах, на креативности, интеллектуальной собственности, к информационному обществу или обществу знания. Современное понимание индустрии культуры «построено на принципах творческой (креативной) экономики и отражает комплексный подход к развитию и взаимодействию основных секторов искусства, медиа, культурного наследия и сектора услуг» [5].

Понятие «индустрия культуры» направлено на обслуживание нужд капитала и переводит искусство, культуру, знания в сферу массового потребления и производства не культуры, а сознания. Последующая индустриализация сознания, как новая форма массового распространения культуры, выступает основной силой промышленного производства в XX веке. Культурная индустрия переводит искусство в сферу потребления, а основными условиями существования «индустрии сознания» являются: прокламация, накопление капитала, техническое развитие. Управлению, как организационно-экономическому механизму воздействия, поддается именно индустрия культуры как сфера экономической деятельности.

Ключевые параметры индустриального общества (цифровизация, интеграция, фрагментация) могут выступать детерминантами, влияющими факторами, а при определенных сочетаниях – паттернами активности культуры. При этом автором под *паттерном* понимается модель по-

ведения в системе индустриального развития общества, а культурными паттернами (паттерны культуры) индустриального общества – неестественно сложившиеся образцы активных культурных действий. В самом широком смысле паттерн представляет собой *схему/образ* действия посредством определенного видения/представления. Применительно к математике результат применения функции рассматривается как математический паттерн. В экономике паттерн понимается как параметр деятельности/поведения субъектов экономической деятельности. Применительно к системным исследованиям в качестве «паттерна рассматривается ряд феноменов, которые обеспечивают изменения в системе» [3]. Применительно к общественным институтам содействия «в российских корпорациях формы разнокачественных рутин (модели поведения, повторяющиеся и видоизменяющиеся с течением времени) рассматриваются как паттерны» [8], характеризуются дисфункциональностью, проявляемой в неформальной институциональной среде присутствием суррогатов/симулякров. Р. Нельсон характеризует «паттерны... как относительно стабильные аспекты среды, рутины, которые достаточны для достижения целей» [13].

Таким образом, одной из основных характеристик паттернов с точки зрения экономических отношений является *рутинизация*; многократное повторяющиеся однообразные действия, в значительных масштабах применяемые в модели поведения, а также устойчивые привычки в процессе экономических взаимоотношений рассматриваются как паттерн. При этом паттерн «зависит от сложившейся институциональной среды, в которой формальные и неформальные институты, институты нормы и институты организации формируют каркас для возникновения и установления желательных с точки зрения экономики и нежелательных паттернов» [11].

Автором выделяются антиномичные пары паттернов индустрии культуры *ценность/стоимость – знание/информация – сервис/творчество – техника/природа (талант/уникальность/одаренность) – приятное (рекреация)/прекрасное – контроль/свобода*. То есть имеется антагонистическая направленность групп паттернов – регресс и прогресс, деградация и развитие. При

доминировании паттернов *стоимость, сервис и информация, техника, приятное (рекреация), контроль* – направленность на регресс/деградацию, при доминировании паттернов *ценность, творчество и знания, природа (талант), прекрасное, свобода* – направленность на прогресс/развитие.

В рамках авторской модели паттерны делятся на два взаимосвязанных/взаимодействующих антиномичных блока: функциональный и ресурсный. В функциональный блок входят внеэкономические компоненты (*ценность – знание – творчество – природа – прекрасное – свобода*), ресурсный блок состоит из блока экономических компонентов (*стоимость – информация – сервис – техника – приятное – контроль*).

Автору представляется, что именно соотношение паттернов культуры индустриального общества на основе конъюнкции является оптимальным и подтверждает истинность входящих сложных суждений. «*Конъюнкция* истинна только тогда, когда истинны оба входящих в нее простых суждения. Состоящее из большего числа простых суждений соотношение паттернов также истинно только в том случае, когда истинны все входящие в него суждения, во всех остальных случаях соотношение является ложным» [10, с. 87]. В данном случае соотношения и экономические и внеэкономические составляющие истинны.

При соотношении при помощи операции *дизъюнкция* доминирующим истинным будет один из составляющих (или экономические, или внеэкономические). «*Строгая дизъюнкция* истинна только тогда, когда одно входящее в нее простое суждение истинно, а другое ложно. При больших составляющих истинно соотношение только в том случае, когда истинно только одно из входящих в нее простых суждений, а все остальные ложны» [10, с. 87].

***Интегральная модель индустрии культуры / экономических составляющих и традиционной культуры / внеэкономических составляющих*** функционирует в направлении именно на внеэкономические компоненты при условии:

– сохранения *ценности* при обеспечивающем уровне давления *стоимости, информации, сервиса, техники, контроля и приятного* и разрушения *ценности* при высоком уровне их давления;

– сохранения *творчества* при обеспечивающем уровне давления *стоимости, информации, сервиса, техники, контроля и приятного* и разрушения *ценности* при высоком уровне их давления;

– сохранения *знания* при обеспечивающем уровне давления *стоимости, информации, сервиса, техники, контроля и приятного* и разрушения *ценности* при высоком уровне их давления;

– сохранения *свободы* при обеспечивающем уровне давления *стоимости, информации, сервиса, техники, контроля и приятного* и разрушения *ценности* при высоком уровне их давления;

– сохранения *природы (талант/одаренность)* при обеспечивающем уровне давления *стоимости, информации, сервиса, техники, контроля и приятного* и разрушения *ценности* при высоком уровне их давления;

– сохранения *прекрасного* при обеспечивающем уровне давления *стоимости, информации, сервиса, техники, контроля и приятного* и разрушения *ценности* при высоком уровне их давления.

Таким образом, материальные компоненты обеспечивают нематериальные / традиционно духовные культурные компоненты культуры. Приоритетное положение занимает не столько количественное преобразование (увеличение объемов и числа процессов и операций), но в большей степени *качественное* позитивное изменение, нововведения и инновации. Также трансформируются и материальные компоненты индустрии культуры, естественно испытывая влияние нематериальных ценностных компонентов. Формируется новый тип экономических составляющих, отвечающих ценностным культурным предпочтениям.

В результате *конвергенции* паттернов формируется *новый тип индустрии культуры*, в котором материальные показатели не находятся в приоритетном положении, а именно нематериальные факторы определяют направление развития индустрии культуры.

На уровне субъекта индустрии культуры оптимальную перспективу индустрии культуры можно видеть в сочетании возможностей массовой культуры и рассмотрения личности как

центра сосредоточения идентичности / социально-культурной ответственности. Единственным возможным выходом из замкнутого круга доминирования массового индустриального сознания представляется осознание личностью потребности в *самоограничении* симуляционных потребностей, навязанных рыночным механизмом. Потребности человека и знания, необходимые для их удовлетворения, формируются в процессе творческого культурного саморазвития вне непосредственного материального производства, образуя своего рода заказ для качественного развития всего общества, с последующим ростом духовных потребностей по всех областях деятельности. Личность потребителя как сотворца и сопроизводителя произведения культуры и искусства, культурного социального блага определяет конечный результат процесса производства культурного продукта, является необходимым условием его реализации. Всякое искусство, произведение культуры моделирует и организует окружающую его реальность, каждый раз неповторимым способом. Чем выше уровень потребителя, обширнее уже имеющаяся базовая информация – тем больше он сможет принять, осмыслить и переработать культурных текстов и кодов.

Удовлетворение потребности в саморазвитии личности через различные формы подлинной культурной/созидательной/творческой деятельности и наличие знаний, необходимых для этого, у субъекта становятся существенным базовым элементом для устойчивости всей системы общества. При этом «сдвигаются те культурные критерии, которые определяют рамки рационального. А вместе с этим – главным в разумном, рациональном определении человеческих потребностей становятся именно *культурные*, а не *экономические императивы*» [4, с. 227]. Именно подлинные культурные ценности как императив самоограничений субъекта выступают средством формирования общественных потребностей не в количественных, а в качественных результатах. Полученный результат в процессе данной деятельности, конечно, открывает поле потенциальных возможностей удовлетворения дополнительных, все возрастающих потребностей, расширяя спектр применения через наличие знания, что открывает совершенно новый способ присвоения и

отказа от классической собственности на материальные продукты труда.

Таким образом, детерминанты экономической плоскости культуры (индустрии культуры) оказывают влияние на традиционную культуру и могут быть рассмотрены как культурные паттерны индустриального общества (то есть неестественно сложившиеся культурные образцы, схемы-образы действия), и уже с возможным трансформирующимся содержанием в плоскости традиционной культуры. Автором выделяются

антиномичные пары паттернов современного состояния культуры: *ценность/стоимость, знание/информация, сервис/творчество, техника/природа (талант/уникальность/одаренность), приятное (рекреация)/прекрасное, контроль/свобода*. Соотношение паттернов при помощи *конвергенции* формирует *новый тип индустрии культуры*, в котором материальные показатели не находятся в приоритетном положении, а соотношение паттернов культуры индустриального общества на основе конъюнкции является оптимальным.

### Литература

1. Аузан А. Культурные коды экономики. Как ценности влияют на конкуренцию, демократию и благосостояние народа. – М.: АСТ, 2022. – 160 с.
2. Адорно Т. В., Хоркхаймер М. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 104 с. – ISBN 978-5-91103-276-0.
3. Артур У. Б. Теория сложности в экономической науке: иные основы экономического мышления // *TERRA ECONOMICUS*. – 2015. – Т. 13, № 2. – С. 15–37.
4. Бодрунов С. Ноономика. – М.: Культурная революция, 2018. – 432 с. – ISBN 978-5-6040343-1-6.
5. Болдырева Е. В. Сервисное развитие услуг музея: внешние сервисы современных музеев // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. – 2022. – № 58. – С. 55–61.
6. Мальшина Н. А. Интегральный оценочный показатель функционирования индустрии культуры РФ // *ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура*. – 2021. – № 1 (84). – С. 76–81.
7. Марков В. И., Егеле Л. Ю. Культурологические аспекты исследования региональной музыкальной традиции // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. – 2019. – № 46. – С. 106–114.
8. Плетнев Д. А., Николаева Е. В. Паттерны института содействия в современных российских корпорациях // *Вестник Челябинского государственного университета*. – 2016. – № 2 (384). – С. 151–161.
9. Показатели эффективности в сфере культуры [Электронный ресурс]. – URL: <https://индустриякультуры.рф/> (дата обращения: 09.01.2023).
10. Руденко А. М. Логика. – Ростов н/Д.: Феникс, 2022. – 251 с. – ISBN 978-5-222-26124-8.
11. Развадовская Ю. В. Новая индустриализация: фазы, доминанты и паттерны // *Вестник Томского государственного университета*. Экономика. – 2020. – № 5. – С. 291–306.
12. Хезмондалш Д. Культурные индустрии. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. – 456 с. – ISBN 978-5-7598-0837-4.
13. Nelson R.R. Human Behavior and Cognition in Evolutionary Economics [Электронный ресурс] // *Biol Theory*. – 2011. – No 6. – P. 293–300. – URL: <https://doi.org/10.1007/s13752-012-0036-4> (дата обращения: 09.01.2023).

### References

1. Auzan A. *Kul'turnye kody ekonomiki. Kak tsennosti vliyayut na konkurenciyu, demokratiyu i blagosostoyanie naroda [Cultural codes of the economy. How values influence competition, democracy and the well-being of the people]*. Moscow, AST Publ., 2022. 160 p. (In Russ.).
2. Adorno T.V., Horkkхайmer M. *Kul'turnaya industriya. Prosveshchenie kak sposob obmana mass [Cultural industry. Enlightenment as a way of deceiving the masses]*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016. 104 p. (In Russ.), ISBN 978-5-91103-276-0.
3. Artur U.B. *Teoriya slozhnosti v ekonomicheskoy nauke: inye osnovy ekonomicheskogo myshleniya [Complexity Economics: A Different Framework for Economic Thought]*. *TERRA ECONOMICUS*, 2015, no. 13 (2), pp. 15-37. (In Russ.).
4. Bodrunov S. *Noonomika [Noonomika]*. Moscow, Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2018. 432 p. (In Russ.), ISBN 978-5-6040343-1-6.

5. Boldyreva E.V. Servisnoe razvitie uslug muzeya: vneshnie servisy sovremennykh muzeev [Service development of museum services: external services of modern museums]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2022, no. 58, pp. 55-61 (In Russ.).
6. Malshina N.A. Integral'nyy otsenochnyy pokazatel' funktsionirovaniya industrii kul'tury RF [Integral evaluation indicator of the functioning of the culture industry of the Russian Federation]. *POISK: Politika. Obshchestvovedenie. Iskusstvo. Sotsiologiya. Kul'tura* [SEARCH: Politics. Social Science. Art. Sociology. Culture], 2021, no. 1 (84), pp. 76-81. (In Russ.).
7. Markov V.I., Egle L.Y. Kul'turologicheskie aspekty issledovaniya regional'noy muzykal'noy traditsii [Culturological aspects of the study of regional musical tradition]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2019, no. 46, pp. 106-114. (In Russ.).
8. Pletnev D.A., Nikolaeva E.V. Patterny instituta sodeystviya v sovremennykh rossiyskikh korporatsiyakh [Patterns of Institution of Assistance in Modern Russian Corporations]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University], 2016, no. 2 (384), pp. 151-161. (In Russ.).
9. *Pokazateli effektivnosti v sfere kul'tury* [Performance indicators in the field of culture]. (In Russ.). Available at: <https://индустриякультуры.рф/>
10. Rudenko A.M. *Logika* [Logic]. Rostov-on-Don, Phoenix Publ., 2022. 251 p. (In Russ.), ISBN 978-5-222-26124-8.
11. Razvadovskaya Yu.V. Novaya industrializatsiya: fazy, dominanty i patterny [New industrialization: phases, dominants and patterns]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Ekonomika* [Bulletin of Tomsk State University. Economy], 2020, no 5, pp. 291-306 (In Russ.).
12. Khezmondalsh D. *Kul'turnye industrii* [Cultural Industries]. Moscow, Izdatel'skiy dom Vysshey shkoly ekonomiki Publ., 2014. 456 p. (In Russ.), ISBN 978-5-7598-0837-4.
13. Nelson R.R. Human Behavior and Cognition in Evolutionary Economics. *Biol Theory*, 2011, no. 6, pp. 293-300. (In Engl.), Doi 10.1007/s13752-012-0036-4.

УДК 028.4:908

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-74-84

## БИБЛИОТЕЧНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ В БРЕНДИРОВАНИИ ТЕРРИТОРИИ И СОХРАНЕНИИ РЕГИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

**Тараненко Любовь Геннадиевна**, доктор педагогических наук, доцент, декан факультета информационных, библиотечных и музейных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [tdk@kemguki.ru](mailto:tdk@kemguki.ru)

Представлена характеристика проблемы брендиования территории с экономической и культурологической точек зрения. Обобщены основные предметы брендиования территории, выделены основные виды. Цель работы – изучить и обобщить деятельность библиотек в вопросах брендиования территории. Методом исследования стал анализ документальных источников; анализ опыта краеведческой деятельности библиотек в вопросах брендиования территории. Обобщены положения ведущих культурологов и библиотековедов в этой области. Отмечена содержательная характеристика брендиования территории в соответствии с направлениями библиотечного краеведения (историческое, культурологическое, литературное, церковное, экологическое, туристское, научное и др.). Выявлена тесная взаимосвязь брендиования с задачами библиотек по сохранению и продвижению регионального культурного наследия. Обозначена значимость краеведческой деятельности библиотек в стратегии брендиования территории. Представлена ресурсная база библиотечного краеведения. Рассмотрены основные формы работы библиотек в вопросах брендиования территории. Дана характеристика базовых краеведческих информационных ресурсов на сайтах/порталах библиотек, которые можно применять при проектировании брендов территории. Выявлена специфика работы библиотек с культурно-символическими ресур-

сами территорий, обозначена необходимость вовлечения библиотекарей-краеведов в социокультурное проектирование. В результате работы определены перспективы по совершенствованию работы библиотек в области брендинга территорий.

**Ключевые слова:** бренд, брендинг территории, региональное брендинг, сохранение культурного наследия, культурно-символические ресурсы территории, региональное культурное наследие, библиотеки, библиотечное краеведение, краеведческая деятельность библиотек.

## LIBRARY LOCAL HISTORY IN BRANDING THE TERRITORY AND PRESERVATION OF REGIONAL CULTURAL HERITAGE

*Taranenko Lyubov Gennadievna*, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean of the Faculty of Information, Library and Museum Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tdk@kemguki.ru

The paper presents the characteristics of the problem of branding the territories from an economic and cultural point of view. It summarizes the main subjects of branding the territories and highlights the main types. The goal of the paper is to study and generalize the activities of libraries related to branding the territories. The method of research is the analysis of documentary sources and analyzing the experience of libraries' local history activities in branding the territories. It also summarizes the opinions of leading cultural experts and librarians in this field. It notes the meaningful characteristics of branding the territories according to the directions of libraries' regional history (i.e., historical, cultural, literary, religious, environmental, tourism, scientific etc.). The close relationship between the branding and the libraries' tasks to preserve and develop the regional cultural heritage has been identified. The importance of libraries' activities for the branding strategy has been outlined. The resource base of the library of local lore is presented. The main forms of library work in matters of branding the territory are considered. The characteristics of basic local history information resources on library websites/portals that can be used in the design of brands of the territory are given. The specifics of the work of libraries with cultural and symbolic resources of territories are revealed, the need for the involvement of local history librarians in socio-cultural design is indicated. As a result of the work, prospects for improving the work of libraries in the field of branding the territory have been identified.

**Keywords:** brand, territory branding, regional branding, preservation of cultural heritage, cultural and symbolic resources of the territory, regional cultural heritage, libraries, library local history, local history activities of libraries.

### **Брендинг территории: экономический и культурологический подходы**

Брендинг территории представляет собой процесс создания уникального образа и идентичности определенного места с целью привлечения внимания туристов, инвесторов и прочих заинтересованных лиц. Сегодня формирование бренда территории и управление его продвижением – главная проблема экономического, социального, политического и культурного развития географического места. В XXI веке стала нарастать конкуренция между отдельными регионами за привлечение инвесторов, туристов и трудовых

ресурсов. Для того чтобы добиться результата, все чаще стали использовать брендинг территории, то есть процесс создания и управления брендом, который включает в себя формирование, продвижение и развитие бренда. Однако создание конкурентоспособного бренда невозможно без знания природно-географических и историко-культурных аспектов территории, то есть без основ краеведения [23].

В специализированной литературе выделяются четкие рамки изучения проблем брендинга территорий с экономической и культурной точек зрения. С экономической позиции цель

брендинга территории заключается в обеспечении долгосрочного и конкурентоспособного положения на рынке, создании узнаваемости бренда, увеличении потока инвестиций и др. В контексте рыночной экономики региональное брендинговое приносит региону финансовые преимущества в виде роста инвестиций и увеличения туристического потока. Более того, это способствует улучшению качества жизни, развитию региональной идентичности среди жителей данного региона. Брендинг территории является инструментом ее маркетинга, который ориентирован на расширение коммуникативной силы города как составной части институционального капитала, позволяющего экономическим субъектам на определенной территории снижать транзакционные издержки при взаимодействии [5; 15].

Специалисты справедливо отмечают, что тема брендинга территорий становится все более актуальной в связи с необходимостью динамичного развития регионов и создания их привлекательного имиджа. В связи с этим возникает потребность в увеличении количества исследований, связанных с различными аспектами этого процесса. Анализ практики брендинга территорий показывает, что большинство исследований сосредоточено на описании социально-экономических факторов, таких как количество населения, приток и отток инвестиций и наличие уже известных брендов в близлежащих регионах. Однако недостаточно внимания уделяется культурной составляющей (художественным и творческим факторам), включая социально-культурное проектирование событий [10]. Как справедливо отмечают В. Б. Храмов, Т. Н. Фролкина, создание бренда территории – процесс не только собственно экономический, но и культурно-исторический, включающий духовные элементы. Искусственное, насильственное его осуществление, то есть агрессивное брендинговое, способно вызвать аберрацию массового сознания, которая негативно повлияет и на культуру в целом, что, в свою очередь, в той или иной степени может сказаться и на экономике региона, существенно затруднив создание его бренда [24]. Имидж региона – это долговременный феномен, имеющий исторические корни и остающийся в архетипах,

зачастую подсознательных, мышления и поведения жителей, передающихся, во многом, новым населенникам, приезжающим из других областей. При таком видении протягивается «нить времен» от прошлого к настоящему и становится многое понятным в современной ситуации с образом региона [13].

Таким образом, деятельность по созданию бренда региона должна быть основана на комплексном подходе, который позволяет использовать брендинг как стратегический инструмент развития региона [23].

### **Библиотеки в брендинге территории: задачи библиотечного краеведения**

Весомый вклад в создание бренда своих территорий вносят библиотеки, продвигая их с опорой на политический, экономический, социокультурный потенциал, природно-рекреационные ресурсы. Предметами брендинга в первую очередь становятся отличительные особенности и конкурентные преимущества территориального образования. Методы продвижения своей территории – края (области) в целом, округа, района, города, села – весьма разнообразны и связаны со спецификой самой территории, уровнем развития библиотечной деятельности, ресурсными возможностями, статусом библиотек, их умением поддерживать деловое партнерство с другими организациями и учреждениями [8].

Следует отметить, что, несмотря на очевидные преимущества библиотечных учреждений в контексте информационной базы для брендинга территории, в культурологическом поле разработку бренда чаще всего связывают с деятельностью других учреждений. Использование ресурсов библиотек в брендинге территории в профессиональной литературе освещается недостаточно.

Краеведческая деятельность библиотек направлена на обеспечение доступности краеведческой информации о регионе; продвижение источников объективной и достоверной краеведческой информации о регионе; формирование и развитие потребностей в краеведческой информации [18]. Важнейшими функциями библиотеки являются поиск, сохранение, систематизация и обеспечение

доступа к информационным ресурсам своего региона. Библиотека становится активным субъектом региональной культурной политики, организатором и координатором работы по сохранению наследия национальной и региональной книжной культуры. Куммулирование библиотеками и сохранение в их фондах краеведческой информации не только имеют познавательное значение, но и представляют собой важную часть культурного и исторического наследия. Именно в локальном пространстве региона достигается максимальная активность различных социальных групп в культурных процессах, в общественной жизни в целом [3].

При этом культурологическая основа брендинга территории наиболее четко прослеживается в библиотечном краеведении. Объектом библиотечного краеведения выступает местная культура, предметом – изучение ее генезиса, эволюции и современного состояния. Целью библиотечного краеведения является, во-первых, такое восстановление культурного окружения, при котором у человека появляется возможность, пусть и в опосредованной форме, почувствовать сопричастность культуротворчеству – через своих предков, земляков, культурный ландшафт, включающий не только измененную природу и искусственные сооружения, но и самого человека как носителя определенного типа культуры; во-вторых, создание новых культурных смыслов, которые являются результатом творческого освоения явления, происходящего через содержание и формы сложившейся культуры [3].

Основополагающее значение для библиотечного краеведения имеет региональное культурное наследие, которое тесно интегрируется с задачами брендинга территории. Содержание и основные приоритеты на государственном уровне в сохранении культурного наследия наиболее подробно представлены нами ранее в статье «Реализация задач государственной культурной политики по сохранению и продвижению культурного наследия в вузах культуры» [22]. Культурное наследие определяется как совокупность материальных и нематериальных объектов, имеющих историческую, культурную, архитектурную или художественную ценность, которые связаны

с конкретным регионом или территорией. Региональное культурное наследие включает в себя исторические памятники, архитектурные ансамбли, произведения искусства, народные промыслы, традиции, обычаи, музыку, танцы, литературу и многое другое. Сохранение и продвижение регионального культурного наследия играет важную роль в формировании идентичности, имиджа региона, в развитии туризма, привлечении инвестиций и разработке новых брендов. Библиотеки в контексте сохранения и продвижения культурного наследия региона осуществляют сбор сведений об объектах этого наследия. Оно включает в себя как материальные объекты (произведения искусства, исторические артефакты, архитектурные памятники), так и нематериальные (традиции, обычаи, народные промыслы). Для сбора информации библиотека использует различные методы, такие как проведение исследований, анализ архивных документов, интервью с местными жителями и экспертами.

Вопросы брендинга территории (регионального брендинга) в библиотечном краеведении содержательно включают все сферы брендинга: геоприродные особенности и объекты (геобрендинг); культуру (геокультурный брендинг территории) (вне коммерческой стороны своего функционирования): преимущественно это вопросы сохранения регионального культурного наследия, определения региональной идентификация, развития имиджа территории, продвижения культурных брендов территорий и др.; экономическую сферу товаров и услуг (производство культурных потребительских продуктов включено в эту сферу) и др. [4]. Сама библиотека является объектом бренда территории, находится в постоянном поиске ценностных ориентаций и конкурентных преимуществ [2; 7; 17].

### **Объекты брендинга территории. Направления в библиотечном краеведении**

Бренды территории могут складываться на основе: официальных символов (герб, флаг, гимн); товаров или услуг местных производителей, которые имеют зарегистрированные товарные знаки (узнаваемы, уникальны, производятся только на этой территории или имеют особые ха-

рактеристики сырья, технологического процесса); неофициальных символов (памятники архитектуры); культурно-хозяйственных объектов, уникальных природных ресурсов; громких и славных событий, проходивших на территории, биографий великих земляков, творческих достижений территории; старинных легенд; продуктов питания и блюд кухни; костюмов и их элементов; животных, птиц, растений; народных, спортивных, культурных праздников; фразеологизмов; предметов быта или товаров народного потребления, сувениров [9].

На основе данного многообразия объектов разрабатываются отдельные направления брендинга территории [1]: *тематический брендинг* (рекомендуются для изучения и разработки темы геобрендинга: история дома, улицы, района, предприятия или школы, монумента, жизни и деятельности конкретного человека. Итогом исследования может стать справка объекта); *нарративный брендинг* (это подход к созданию и продвижению бренда, основанный на использовании историй, мифов и легенд, связанных с регионом); *экскурсионный, туристический брендинг* (результат – экскурсия; перечень мероприятий); *литературно-краеведческий брендинг* включает: изучение местного фольклора, знакомство с жизнью и творчеством писателей, параллельное изучение национальной и русской литературы: примеры взаимосвязи культур народов; посещение мест, отраженных в художественной литературе: красота природы, музеев-усадеб; сохранение заповедных мест, экспедиции по сбору старинных книг и рукописей, печатных изданий, оформление литературно-краеведческой выставки, создание кабинета литературного краеведения, открытие литературного музея, помощь местному краеведческому музею в оснащении раздела истории культуры родного края, создание литературно-художественной карты родного края, оформление литературно-художественного календаря родной природы, летопись литературной жизни родного края и др.); *природно-географический брендинг* (изучение географической среды для понимания взаимосвязей между физико-географическими объектами, природой и обществом, привлечение материала из современной экономической и по-

литической жизни России, воспитание бережного отношения к природным богатствам страны на основе прочного знания закона об охране природы; изучение родного края в социальной работой: составление топографических карт, охрана памятников истории и культуры, а также природных ландшафтов) и др.

Существуют различные подходы в определении видов брендинга, например, выделяют *образовательный брендинг* (развитие образовательных учреждений и привлечение студентов со всего мира); *экологический брендинг* (проблемы экологически устойчивого развития территории, защита окружающей среды и природных ресурсов); *спортивный брендинг* (организация спортивных мероприятий, развитие спортивной инфраструктуры и привлечение спортсменов), *научно-технический брендинг* (поддержка научных исследований и разработок, привлечение инновационных компаний и стартапов); *исторический брендинг* (использование исторического наследия территории для привлечения туристов и формирования позитивного имиджа); *религиозный брендинг* (популяризация религиозных объектов и святынь, организация паломнических туров и религиозных фестивалей) и др.

Все эти аспекты четко прослеживаются в отдельных направлениях библиотечного краеведения, традиционно представленного в библиотеках, например, историческое, литературоведческое, культурологическое, церковное, экологическое, туристское краеведение и др. [20; 22]. В частности, среди эффективных форм деятельности библиотек в туристском направлении выделяют: обзоры туристических маршрутов, экскурсии, экскурсионные бюро, путеводители (гиды), в том числе на сайтах библиотек, справочники, туристические базы данных, порталы, специальные разделы сайтов и порталов, интерактивные карты и другое. Подобные формы зачастую включаются в программы и проекты для системной и целенаправленной деятельности в области формирования местных туристских брендов [6; 8]. Информационное обеспечение туризма в библиотеках включает: формирование информационных ресурсов: пресс-клиппингов (ретроспективный мониторинг средств массовой информации

(СМИ), подборка публикаций в СМИ по определенному поводу/теме), дайджестов и т. п.; поддержку сайтов, содержащих информацию по интересующим темам; создание мультимедийной продукции, интерактивных путешествий; подготовку и издание информационно-рекламных материалов о возможностях туристского рынка; участие в организации и проведении выставок фотографий, произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства; создание баз данных о туристических фирмах, картографической информации. Кроме информационного обеспечения туризма, библиотеки занимаются и собственно экскурсионной деятельностью [14].

### **Брендинг территории: информационная база, формы работы библиотек**

Среди традиционных форм краеведческой деятельности в вопросах брендинга территории выделяют: куммулирование информации о региональной культуре, истории, литературе и искусстве; создание электронных ресурсов (электронный краеведческий документ, база данных (БД), электронная коллекция, электронная библиотека и т. д.); создание информационных продуктов, в том числе создание информационных буклетов и путеводителей о достопримечательностях и культурных объектах на территории; организацию выставок и экспозиций; проведение лекций, мастер-классов и культурных мероприятий, в целом участие в образовательных мероприятиях региона, направленных на повышение осведомленности о региональном культурном наследии среди различных групп населения; создание цифровых ресурсов: различные БД, аудиогиды, интерактивные карты, афиши, викторины, летописи населенных мест, хроники, мультимедийные БД, виртуальные выставки, путеводители, справочники, буктрейлеры и др., которые помогут популяризировать местную историю и культуру среди широкой аудитории; использование сайта, портала и социальных сетей для продвижения своей деятельности, местных культурных событий и исторических фактов; сотрудничество с местными творческими сообществами, историками, краеведами и другими

организациями для проведения совместных проектов; работу над улучшением имиджа библиотеки как центра сохранения и продвижения региональной культуры, привлечение новых пользователей и партнеров и др.

В частности, на краеведческих сайтах, порталах, созданных библиотеками, размещаются: основные краеведческие БД (электронный краеведческий каталог, электронный краеведческий каталог местных изданий, универсальная фактографическая база данных); электронные краеведческие библиотеки или отдельные электронные краеведческие коллекции; краеведческие информационные продукты, созданные специально для сайта или адаптированные для него; ссылки на наиболее крупные, полезные и стабильные краеведческие ресурсы и информацию, находящиеся на сайтах библиотек и других учреждений, отдельных исследователей и краеведов и пр.; информация о краеведческих ресурсах (фондах, коллекциях, редких и ценных документах и пр.), продуктах и услугах других библиотек территории; виртуальная краеведческая справочная служба. В целом библиотечное краеведение является важным инструментом в процессе брендинга территории, помогая сохранить и популяризировать историю и культуру региона.

Несомненно, основой развития регионального брендинга являются краеведческие информационные ресурсы, которые заключают в себе огромный потенциал для развития территории и представляют собой научные достижения, произведения художественного творчества, традиции, обычаи, обряды. Научная работа институтов памяти, исследования краеведов являются своеобразным генетическим кодом культурной среды, способом сохранения ее идентичности и защитой от воздействия внешних факторов, особенно если те несут угрозу ее жизнеспособности [23].

Библиотечные специалисты выстраивают систему краеведческих информационных ресурсов в соответствии с точками доступа: *темы или предметы, имена, географические названия, даты, карты, изображения*. Примеры цифровых краеведческих информационных продуктов, реализующих разные поисковые задачи, представлены в таблице 1.

Таблица 1

**Ассортимент краеведческих информационных продуктов в электронной среде,  
обеспечивающих разные «точки доступа» для поиска**

Точка доступа	Информационные краеведческие продукты, обеспечивающие доступ к предмету поиска	Примеры информационных продуктов, размещенных на сайтах библиотек
Темы или предметы	Тематические указатели и БД	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Электронные каталоги.</li> <li>– Электронные краеведческие каталоги.</li> <li>– БД: «Герои Социалистического Труда – кузбассовцы», «Изобретения и изобретатели Красноярского края» и др.</li> <li>– Славянская традиционная культура в Кузбассе: электронный библиографический указатель.</li> <li>– Шорцы: библиографический указатель.</li> <li>– Изобретено в Кузбассе. Горное дело: указатель описаний изобретений к патентам.</li> <li>– Костромской областной театр кукол (1936–2015 годы): библиографический указатель.</li> <li>– Кинематограф Ленинградской области: краеведческий указатель и др.</li> </ul>
Имена	Биографические и библиографические справочники	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Авторы трудов об Астраханском крае: биобиблиографический справочник.</li> <li>– Смоленяне – в кино, кино – в Смоленске: библиографический справочник и др.</li> </ul>
Географические названия (в пределах территории)	Географические справочники, путеводители, универсальные справочники и энциклопедии	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Электронные путеводители: «Особо охраняемые природные территории Кузбасса», «Памятники шахтерам Кузбасса» и др.</li> <li>– Выдающиеся деятели культуры Кемеровской области: энциклопедический ресурс и др.</li> </ul>
Даты	Календари знаменательных дат, хроники событий, летописи населенных мест и пр.	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Тульский край. Памятные даты на 2017 год.</li> <li>– Ярославский календарь.</li> <li>– Календарь дат и событий Приморского края на 2019 год.</li> <li>– Календарь знаменательных и памятных дат по Кемеровской области на 2021 год и др.</li> </ul>
Карты	Интерактивные карты, виртуальные экскурсии и т. д.	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Литературная карта Кузбасса.</li> <li>– Литературная карта Иркутской области.</li> <li>– Новая литературная карта Прокопьевской земли и др.</li> <li>– Коренные народы Сахалина: виртуальный краеведческий ресурс</li> </ul>
Изображения (людей, географических объектов и пр.)	Виртуальные выставки и музеи, коллекции фотографий и др.	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Книжный век Енисейской губернии: электронная коллекция.</li> <li>– Коллекция «Память Приамурья».</li> <li>– Первосвятитель земли Амурской: иллюстрированная коллекция и др.</li> <li>– «Династия Романовых и Воронежский край: (визиты императоров)».</li> <li>– «Выставка автографов: книги с автографами амурских писателей, поэтов, посетивших библиотеку в разные годы» и др.</li> </ul>

**Культурно-символическая методология  
в библиотечном краеведении**

При разработке информационных продуктов библиотечари-краеведы внедряют методологию

работы с культурно-символическими ресурсами территорий (среди них: даты, события, известные и просто интересные люди, «гении места», исторические места, события, известные земляки, рынки, легенды и байки, гастрономические ре-

цепты, животные, растения, звуки и запахи, связанные с местом или историческим событием). На основе краеведческих ресурсов библиотек создаются специальные коллекции культурно-символических ресурсов, которые могут быть использованы для социокультурного проектирования. Специалист по библиотечному краеведению должен осуществить анализ и систематизацию этих ресурсов, что требуется для создания качественных фактографических БД. Кроме того, он должен выполнить работу в новой роли «краеведческого куратора», соединяя ресурсы с контекстом местных проблем и интерпретируя их для их решения. В результате этой работы краеведческие ресурсы превращаются в культурно-символические ресурсы, которые становятся основой новых продуктов, услуг и сервисов. Эти ресурсы оказываются критически важными не только для библиотеки, но и для разработки и реализации проектов, связанных с наследием, а также для маркетинга территории в целом [11]. Методы анализа культурно-символических ресурсов территории (КСРТ) позволяют взглянуть на территорию целостно, опираясь и на проявленные, и на скрытые смыслы и значения, образы, имиджи, знаки, метафоры, символы, характеризующие место в разных аспектах. То есть в конечном итоге методы анализа КСРТ позволяют сформировать прикладную стратегию краеведческой деятельности, включающую всех заинтересованных субъектов. Стратегическое преимущество библиотеки в том, что она учитывает (должна учитывать) всю информацию о территории и предоставляет ее в обработанном виде [16; 19].

Библиотекарь является «куратором» процессов по превращению краеведческой информации как в знания, так и в разные виды продуктов, и не обязательно информационных, в целях развития территории и улучшения качества жизни, а библиотека – центром управления эмоциями местных сообществ. В ходе реализации краеведческих проектов с подобной идеологией библиотекарь требуется стать еще и проектным «интегратором». Примером такого положительного опыта взаимодействия является деятельность клуба «Наследие и экономика»<sup>1</sup> библиотеки имени Ф. М. Достоевского (г. Москва) [11; 12].

<sup>1</sup> Подробнее о клубе см. электронный ресурс (<http://heritageclub.ru>).

## Выводы

Таким образом, брендинг территории имеет огромное значение для развития региона. Важно создать уникальный образ территории, заниматься его продвижением и развитием; знать особенности территории и использовать экономические и культурные подходы. При решении экономических задач в брендинге территории необходимо более активно привлекать возможности институтов памяти. Библиотеки обладают значительным информационным потенциалом для активного участия в процессе брендинга территории. Выявлено, что отдельные направления библиотечного краеведения интегрируются с направлениями брендинга территории. Выстроенная система информационных ресурсов и цифровых сервисов позволяет библиотекам играть ключевую роль в стратегии развития региона. Использование методологии библиотечного краеведения, применение методик социокультурного проектирования и поиск символических культурных смыслов позволяют библиотекам выйти на новый уровень в качестве разработчиков бренда территории – от простой передачи информации до непосредственного кураторства социокультурных проектов по брендингу территории. Как справедливо отмечает А. В. Лисицкий, у специалиста по библиотечному краеведению есть выбор: либо самому стать в позицию проектировщика, либо выступить «интегратором», членом проектной команды, «куратором» культурно-символических ресурсов. Этот выбор делается как на основе имеющихся у самого библиотекаря личных возможностей, ресурсов (в том числе временных), знаний и компетенций, так и в контексте каждой конкретной ситуации. Но всегда есть выбор по большому, «гамбургскому» счету: либо самому создавать новые миры вокруг, либо просто плыть по течению. В результате такой стратегии «голос» современной библиотеки может быть многократно усилен и услышан всеми «ключевыми» игроками: властью, бизнесом, местными сообществами [11].

Одним из возможных путей развития брендинга территорий может быть создание комплексных краеведческих ресурсов, таких как краеведческие сайты или порталы, с участием различных организаций, работающих над сохранением и популяризацией культурного наследия

региона. Такой подход может помочь создать единую информационную среду для развития культуры и туризма и привлечь внимание молодых людей к региональным ценностям. Среди других возможных направлений развития брендинга

можно выделить более тесное взаимодействие между различными специалистами, исследование эффективности различных методов брендинга, воздействие цифровых технологий на этот процесс и роль библиотек в нем.

### Литература

1. Богатырев А. И. Краеведение как образовательный драйвер геобрендинга [Электронный ресурс] // Сухоложье в истории Урала: связь времен: мат-лы II Регион. науч.-практ. конф. – Сухой Лог, 2014. – URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21904/1/geobrand-2011-01.pdf> (дата обращения: 27.01.2024).
2. Быстрова Е. С. Формирование ценностного отношения у студентов к библиотеке университета в условиях ее брендинга // Электронное информационное пространство для науки, образования, культуры: мат-лы VII Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. – Орел: ОГИК, 2021. – С. 52–57.
3. Гильмиянова Р. А. Публичные библиотеки и формирование региональной идентичности (на примере Республики Башкортостан) // Библиосфера. – 2013. – № 2. – С. 34–38.
4. Гуцалов А. А. Основные характеристики культурного бренда // Культурное наследие России. – 2019. – № 2. – С. 37–46.
5. Данилова Е. А., Шайхитдинов А. В. Брендинг приграничных территорий Дальнего Востока Российской Федерации как фактор повышения качества жизни населения региона // Вестник Томского государственного университета. – 2021. – № 462. – С. 96–102.
6. Жужгова Т. Н. «Яркие точки на карте города», или Виртуальные экскурсии как элемент успешной краеведческой работы библиотеки // Развитие кадрового потенциала библиотек Российской Федерации в условиях цифровой экономики: сб. ст. – Кемерово: КемГИК, 2023. – С. 61–63.
7. Имидж, бренд и репутация как конкурентные преимущества библиотеки: сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф. (18–19 ноября 2021 года, Челябинск) / Челяб. гос. ин-т культуры; сост. И. Ю. Матвеева. – Челябинск: ЧГИК, 2021. – 219 с.
8. Киселева Л. Б. Формирование бренда территории (из опыта работы общедоступных библиотек Хабаровского края) // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. – 2017. – № 3 (76). – С. 127–137.
9. Культурный брендинг как направление деятельности библиотек: метод. мат-лы / Национальная библиотека Республики Адыгея; науч.-метод. отдел; сост. С. В. Волощук. – Майкоп, 2018. – 19 с.
10. Лазарева Л. И., Васильковская М. И., Пожарская О. Б. Событийные мероприятия в брендинге территории: назначение, виды и проектирование // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 3 (113). – С. 121–130.
11. Лисицкий А. В. Краеведческие ресурсы в социально-культурном проектировании и развитии территории [Электронный ресурс] // Проблемы краеведческой деятельности библиотек: сб. ст. и мат-лов. – СПб. – 2020. – URL: <http://heritageclub.ru/wp-content/uploads/2020/12/Lisitskij-A.-Kraevedcheskie-resursy-v-sotsiaokulturnom-proektirovanii.pdf> (дата обращения: 27.01.2024).
12. Лисицкий А. В. Метод Васнецова: лайфхак для «понаехавших». Кейс проекта // Современная библиотека. – 2020. – № 4. – С. 68–75.
13. Марков В. И., Миненко Г. Н. Имидж Кузбасса: исторические трансформации // Вестник КемГУКИ. – 2023. – № 65. – С. 22–27.
14. Матросова О. С., Тараненко Л. Г. Взаимодействие библиотек и субъектов профессиональной туристской деятельности в развитии внутреннего туризма // Развитие кадрового потенциала библиотек Российской Федерации в условиях цифровой экономики: сб. ст. – Кемерово: КемГИК, 2023. – С. 48–56.
15. Позднякова Ж. С., Федько А. А. Проблемы и перспективы брендинга территории // Управление в современных системах. – 2019. – № 1 (21). – С. 22–30.
16. Полознев Д. Ф. Культурно-символические ресурсы территории: методика выявления и опыт применения // Проблемы краеведческой деятельности библиотек: сб. ст. и мат-лов. – СПб.: Российская национальная библиотека, 2021. – Вып. 6. – С. 13–26.
17. Прасолова П. С. Бренд и знак обслуживания библиотеки: общее и особенное // Библиотековедение. – 2021. – Т. 70, № 6. – С. 655–665.
18. Руководство по краеведческой деятельности общедоступных (публичных) библиотек РФ: принято на Всерос. библиотечном конгрессе XXIII ежегод. конф. РБА (г. Владимир, 17 мая 2018 года) [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.rba.ru/content/about/doc/ruk\\_kraev\\_pub.pdf](http://www.rba.ru/content/about/doc/ruk_kraev_pub.pdf) (дата обращения: 27.01.2024).

19. Судакова В. В. Символический капитал территории как ресурс ревитализации: методики выявления // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2023. – № 2 (39). – С. 45–49.
20. Тараненко Л. Г. Краеведческая деятельность библиотек в электронной среде: монография. – Кемерово: КемГИК, 2018. – 288 с.
21. Тараненко Л. Г. Основные направления библиотечного краеведения в электронной среде // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 2 (69). – С. 95–102.
22. Тараненко Л. Г. Реализация задач государственной культурной политики по сохранению и продвижению культурного наследия в вузах культуры // Вестник КемГУКИ. – 2023. – № 65. – С. 12–22.
23. Филиппчук Д. В. Роль краеведения в создании бренда территории // Прикамское собрание: мат-лы III Всерос. открытого науч.-практ. форума «Ресурсы развития российских территорий» (27–28 сентября 2019 года, г. Сарапул): сб. ст. / УдмФИЦ УрО РАН. Ижевск – Сарапул, 2019. – С. 125–132.
24. Храмов В. Б., Фролкина Т. Н. «Бренд территории» как понятие культурологии // Теория и история культуры. – 2019. – № 1(72). – С. 71–75.

#### References

1. Bogatrev A.I. Kraevedenie kak obrazovatel'nyy drayver geobrendinga [Local history as an educational driver of geobranding]. *Sukholozhye v istorii Urala: svyaz' vremen: Materialy vtoroy regional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Sukholozhye in the history of the Urals: connection of times. Materials of the second regional scientific and practical conference]*. Sukhoy Log, 2014. (In Russ.). Available at: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21904/1/geobrand-2011-01.pdf> (accessed 27.01.2024).
2. Bystrova E.S. Formirovanie tsennostnogo otnosheniya u studentov k biblioteke universiteta v usloviyakh ee brendinga [Formirovaniye tsennostnogo otnosheniya u studentov k biblioteke universiteta v usloviyakh ee brendinga]. *Elektronnoe informatsionnoe prostranstvo dlya nauki, obrazovaniya, kul'tury: materialy VII Vserossiyskoy (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoy konferentsii [Electronic information space for science, education, culture: materials of the VII All-Russian (with international participation) scientific and practical conference]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 2021, pp. 52-57. (In Russ.).
3. Gilmiyanova R.A. Publichnye biblioteki i formirovanie regional'noy identichnosti (na primere Respubliki Bashkortostan) [Public libraries and the formation of regional identity (on the example of the Republic of Bashkortostan)]. *Bibliosfera [Bibliosphere]*, 2013, no. 2, pp. 34-38. (In Russ.).
4. Gutsalov A.A. Osnovnye kharakteristiki kul'turnogo brenda [The main characteristics of a cultural brand]. *Kul'turnoe nasledie Rossii [Cultural heritage of Russia]*, 2019, no. 2, pp. 37-46. (In Russ.).
5. Danilova E.A., Shaykhidinov A.V. Brending prigranichnykh territoriy Dal'nego Vostoka Rossiyskoy Federatsii kak faktor povysheniya kachestva zhizni naseleniya regiona [Branding of the border territories of the Russian Far East as a factor in improving the quality of life of the region's population]. *Bulletin of Tomsk State University [Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta]*, 2021, no. 462, pp. 96-102. (In Russ.).
6. Zhuzhgova T.N. “Yarkie tochki na karte goroda”, ili Virtual'nye ekskursii kak element uspeshnoy kraevedcheskoy raboty biblioteki [“Bright points on the city map” or virtual excursions as an element of successful local history work of the library]. *Razvitie kadrovogo potentsiala bibliotek Rossiyskoy Federatsii v usloviyakh tsifrovoy ekonomiki: sbornik statey [Development of the human resources potential of libraries of the Russian Federation in the digital economy. A collection of articles]*. Kemerovo, KемГИК Publ., 2023, pp. 61-63. (In Russ.).
7. *Imidzh, brend i reputatsiya kak konkurentnye preimushchestva biblioteki: sb. materialov vseros. nauch.-prakt. konf. (18–19 noyabrya 2021 goda, Chelyabinsk) [Image, brand and reputation as competitive advantages of the library. Collection of materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference (November 18-19, 2021, Chelyabinsk)]*. Chelyabinsk, Chelyabinsk State Institute of Culture Publ., 2021. 219 p. (In Russ.).
8. Kiseleva L.B. Formirovanie brenda territorii (iz opyta raboty obschedostupnykh bibliotek Khabarovskogo kraya) [Formation of the brand of the territory (from the experience of public libraries of the Khabarovsk Territory)]. *Vestnik Dal'nevostochnoy gosudarstvennoy nauchnoy biblioteki [Bulletin of the Far Eastern State Scientific Library]*, 2017, no. 3 (76), pp. 127-137. (In Russ.).
9. *Kul'turnyy brending kak napravlenie deyatel'nosti bibliotek: metodicheskie materialy [Cultural branding as a direction of library activity. Methodological materials]*. Comp. S.V. Voloshchuk. Maykop. National Library of the Republic of Adygea; scientific method. Department Publ., 2018. 19 p. (In Russ.).
10. Lazareva L.I., Vasilkovskaya M.I., Pozharskaya O.B. Sobytiynye meropriyatiya v brendirovaniy territorii: naznacheniye, vidy i proektirovaniye [Event events in the branding of the territory: purpose, types and design]. *Vestnik*

- Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 3 (113), pp. 121-130. (In Russ.).
11. Lisitskiy A.V. Kraevedcheskie resursy v sotsial'no-kul'turnom proektirovanii i razvitiiterritorii [Local history resources in socio-cultural design and development of the territory]. *Problemy krayevedcheskoy deyatel'nosti bibliotek: sbornik statey i materialov [Problems of local history activities of libraries. Collection of articles and materials]*, 2020. (In Russ.). Available at: <http://heritageclub.ru/wp-content/uploads/2020/12/Lisitskiy-A.-Kraevedcheskie-resursy-v-sotsiaokulturnom-proektirovanii.pdf> (accessed 27.01.2024).
  12. Lisitskiy A.V. Metod Vasnetsova: layfhak dlya "ponaekhavshikh". Keys proekta [Vasnetsov's method: a life hack for "newcomers". The case of the project]. *Sovremennaya biblioteka [A modern library]*, 2020, no. 4, pp. 68-75. (In Russ.).
  13. Markov V.I., Minenko G.N. Imidzh Kuzbassa: istoricheskie transformatsii [The image of Kuzbass: historical transformations]. *Vestnik KemGUKI [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 65, pp. 22-27. (In Russ.).
  14. Matrosova O.S., Taranenko L.G. Vzaimodeystvie bibliotek i sub'ektov professional'noy turistskoy deyatel'nosti v razvitiit vnutrennego turizma [Interaction of libraries and subjects of professional tourist activity in the development of domestic tourism]. *Razvitie kadrovogo potentsiala bibliotek Rossiyskoy Federatsii v usloviyakh tsifrovoy ekonomiki: sbornik statey [Development of personnel potential of libraries of the Russian Federation in the digital economy. Collection of articles]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2023, pp. 48-56. (In Russ.).
  15. Pozdnyakova Zh.S., Fedko A.A. Problemy i perspektivy brendinga territorii [Problems and prospects of territory branding]. *Upravlenie v sovremennykh sistemakh [Management in modern systems]*, 2019, no. 1 (21), pp. 22-30. (In Russ.).
  16. Poloznev D.F. Kul'turno-simvolicheskie resursy territorii: metodika vyyavleniya i opyt primeneniya [Kultural and symbolic resources of the territory: methods of identification and experience of application]. *Problemy krayevedcheskoy deyatel'nosti bibliotek: sbornik statey i materialov [Problems of local history activity of libraries. Collection of articles and materials]*. St. Petersburg, Russian National Library Publ., 2021, iss. 6, pp. 13-26. (In Russ.).
  17. Prasolova P.S. Brend i znak obsluzhivaniya biblioteki: obshchee i osobennoe [The brand and the service mark of the library: general and special]. *Bibliotekovedenie [Librarianship]*, 2021, vol. 70, no. 6, pp. 655-665. (In Russ.).
  18. *Rukovodstvo po krayevedcheskoy deyatel'nosti obshchedostupnykh (publichnykh) bibliotek RF. Prinyato na Vserossiyskom bibliotechnom kongresse XXIII ezhegodnoy konferentsii RBA (g. Vladimir, 17 maya 2018 goda) [Guide to the local history activities of public libraries of the Russian Federation. Adopted at the All-Russian Library Congress of the XXIII annual conference of the RBA (Vladimir, May 17, 2018)]*. (In Russ.). Available at: [http://www.rba.ru/content/about/doc/ruk\\_kraev\\_pub.pdf](http://www.rba.ru/content/about/doc/ruk_kraev_pub.pdf) (accessed 27.01.2024).
  19. Sudakova V.V. Simvolicheskiy kapital territorii kak resurs revitalizatsii: metodiki vyyavleniya [Symbolic capital of the territory as a resource of revitalization: methods of identification]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya [Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian studies]*, 2023, no. 2 (39), pp. 45-49. (In Russ.).
  20. Taranenko L.G. Kraevedcheskaya deyatel'nost' bibliotek v elektronnoy srede [Local history activity of libraries in the electronic environment]. Kemerovo, KemGIK Publ., 2018. 288 p. (In Russ.).
  21. Taranenko L.G. Osnovnye napravleniya bibliotechnogo kraevedeniya v elektronnoy srede [The main directions of library local lore in the electronic environment]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]*, 2018, no. 2 (69), pp. 95-102. (In Russ.).
  22. Taranenko L.G. Realizatsiya zadach gosudarstvennoy kul'turnoy politiki po sokhraneniyu i prodvizheniyu kul'turnogo naslediya v vuzakh kul'tury [Implementation of the tasks of the state cultural policy for the preservation and promotion of cultural heritage in universities of culture]. *Vestnik KemGUKI [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 65, pp. 12-22. (In Russ.).
  23. Filipchuk D.V. Rol' kraevedeniya v sozdanii brenda territorii [The role of local lore in creating the brand of the territory]. *Prikamskoe sobranie: materialy III Vserossiyskogo otkrytogo nauchno-prakticheskogo foruma "Resursy razvitiya rossiysskikh territoriy" (27–28 sentyabrya 2019 goda, g. Sarapul): sbornik statey [Prikamskoe sobranie: materials of the III All-Russian Open scientific and practical Forum "Resources for the development of Russian territories" (September 27–28, 2019, Sarapul): collection of articles]*. Izhevsk, Sarapul, UdmFITs UrO RAN, 2019, pp. 125-132. (In Russ.).
  24. Khramov V.B., Frolkina T.N. "Brend territorii" kak ponyatie kul'turologii ["Brand of the territory" as a concept of cultural studies]. *Teoriya i istoriya kul'tury [Theory and history of culture]*, 2019, no. 1(72), pp. 71-75. (In Russ.).

УДК 316.722 (304.2)

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-85-93

## «ГЕНИЙ МЕСТА» В СТРУКТУРЕ ГОРОДСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

**Федотова Наталья Геннадьевна**, кандидат философских наук, доцент научно-образовательного центра «Гуманитарная урбанистика», Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (г. Великий Новгород, РФ). E-mail: fedotova75@mail.ru

В статье рассматривается понятие «гений места», являющееся одним из важнейших структурных элементов городской идентичности. В условиях конкуренции городов за человеческий капитал и мобильные ресурсы особенно актуальны исследования идентификационных кодов, способных укрепить городское самосознание, повысить уровень причастности горожан к своему городу, сформировать устойчивые и позитивные ассоциации с местом проживания. Автор статьи подчеркивает, что особой символической ценностью и идентификационным ресурсом обладает гений места. С позиции автора, гений места – это творец в самом широком смысле данного слова, с которым ассоциируется место, а значимость его достижений может наполнять территорию соответствующими смыслами, вызывать ассоциации, отождествления, символически отражать отношение к месту.

Исследовательская стратегия работы основана на междисциплинарном подходе, основу которого составляет постмодернистская трактовка реальности, акцентирующая внимание на структурно-символических аспектах в познании идентификационных процессов. Кроме того, автор демонстрирует некоторые аспекты формирования методологии эмпирического исследования, направленного на анализ отдельных структурных элементов городской идентичности. В работе проанализированы способы символической связи гения места с городом, выявлены и раскрыты уровни идентификации горожан с гением места (когнитивный, эмоциональный, институциональный), которые обеспечивают интеграцию значения известной личности в культурный код города. Также в статье показано, что гений места может наполнить территорию города новыми смыслами, которые влекут за собой преобразование пространства: от создания памятных мест, монументов, музеев до продвижения уникальных событий. Иллюстрацией изложенных тезисов служат примеры проведенного в Великом Новгороде исследования гения места как символического потенциала городской идентичности.

**Ключевые слова:** городская идентичность, гений места, Великий Новгород, символические ресурсы территории.

## THE GENIUS OF A PLACE IN URBAN IDENTITY STRUCTURE

**Fedotova Natalya Gennadyevna**, PhD in Philosophy, Associate Professor of Scientific and Educational Center *Humanitarian urbanistics*, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod, Russian Federation). E-mail: fedotova75@mail.ru

The article considers the *genius of a place* concept representing one of the most important structure elements of urban identity. In the conditions of the cities competition for human capital and mobile resources, the identification codes' researches that can strengthen urban self-awareness, increase the level of citizens involvement in their city, and form stable and positive associations with the place of residence are especially relevant. The author of the article emphasizes that genius of a place has a special symbolic value and identification resource. From the author's point of view, the genius of a place (*genius loci*) is a creator in the broadest sense of this word with whom a place is associated, and the significance of his achievements can fill the territory with appropriate meanings, cause associations, identifications, symbolically reflect the attitude to the place.

The research strategy of the article is based on an interdisciplinary approach, which is based on reality postmodern interpretation, focusing on structural and symbolic aspects in the identification processes cognition. Besides, the author demonstrates some aspects of empirical research methodology formation aimed at urban identity individual structural elements analyzing. The paper analyzes the genius of a place symbolic connection with the city ways, identifies and reveals the levels of citizens identification with the genius of a place (cognitive, emotional, institutional), which ensure the integration of a famous personality meaning into the cultural city code. The article also shows that the genius of a place can fill the city territory with new meanings that entail the space transformation: from the creation of memorable places, monuments, museums to the creation and promotion of unique events. The above theses are illustrated by the examples of the research conducted in Veliky Novgorod on the genius of a place as a symbolic potential of urban identity.

**Keywords:** urban identity, the genius of the place, Veliky Novgorod, symbolic resources of the territory.

### Введение

Для современных гуманитариев очевиден рост академического интереса к изучению городской идентичности, который подтверждается все большим вниманием ученых к данной проблематике в контексте самых разных аспектов и научных парадигм. Такая ситуация во многом объясняется теми «разрывами», которые стали социокультурным следствием глобализации и информатизации общества. Кроме того, в России, на фоне кризиса советской идентичности, «поиск новых оснований самоопределения» оформился в две тенденции: вектор динамики российской идентичности оказался направленным в транснациональное поле, а также «произошла актуализация локальных, партикулярных оснований идентичности» [8, с. 112]. В данном случае актуализировались не только региональная, но и городская идентичность как социально-культурный фундамент причастности человека к локальному сообществу и к территории.

Вместе с тем, активному росту дискурса городской идентичности в науке способствовали и другие факторы. Среди них – появление ряда направлений в исследованиях города, которые так или иначе затрагивают данный феномен: городской брендинг [2; 14], места культурной памяти территорий [15; 18], городское воображаемое [19; 20], публичные пространства локальных мест [11] и др. Так, мы отметили ранее, «культурная память города является ключевым детерминантом городской идентичности, поскольку она формирует городскую общность на основе общей судьбы города и связи прошлого с настоящим» [12, с. 46]. Современные исследования городской идентичности нередко сосредоточены на

решении внутренних политических и социальных проблем городов: как изучения консолидирующей роли идентичности как ценностного интегратора горожан и достижения целей [1], так и основы формирования местных сообществ в рамках проблемы повышения уровня социального доверия и солидаризации [7].

Однако учитывая конкуренцию городов за привлечение мобильных и ограниченных ресурсов актуальной становится проблема поиска символических оснований развития городской среды, создания привлекательного образа города, способного улучшить микроклимат внутри территории, сформировать условия для реализации творческого потенциала горожан, предотвратить отток молодых и талантливых жителей. В связи с этим, актуальными являются исследования, направленные на анализ идентификационных кодов, способных укрепить городское самосознание, повысить уровень причастности горожан к своему городу, сформировать устойчивые и позитивные ассоциации с местом проживания, поскольку все эти аспекты являются факторами развития городской идентичности, внутренний потенциал которой тесно связан с локальным патриотизмом. Именно такую роль могут выполнять значимые личности в каждом конкретном городе.

Исследовательская стратегия статьи основана на междисциплинарном подходе, основу которого составляет постмодернистская трактовка реальности, акцентирующая внимание на структурно-символических аспектах в познании идентификационных процессов. Коммуникативная парадигма нацеливает воспринимать процессы идентификации как движение смыслов во времени и пространстве, в результате которого проис-

ходит трансляция значимой для идентификации информации посредством символических посредников.

Кроме того, мы солидарны с мнением о том, что городская идентичность как «естественное ощущение своей связи с городом, эмоциональное отношение к факту собственной соотнесенности с городом и его жителями...» [4, с. 4] мало изучена именно с позиции «учета города как особой социально-пространственной среды, имеющей свои закономерности, качественно отличающие город от всех других видов поселений» [9, с. 70]. В связи с этим, городская идентичность, на наш взгляд, представляет собой совокупность смыслов, обеспечивающих идентификацию горожан через отождествление с городом при помощи значимых для человека символических средств (образов, концептов, кодов и пр.), а также отличие от других городов. Символическая природа городской идентичности указывает на то, что эти смысловые связи между человеком и городом как раз закрепляют и обеспечивают устойчивость смыслов, с помощью которых происходит идентификация города.

Для того чтобы раскрыть идентификационные процессы и объяснить, каким образом формируется городская идентичность, ученые выявляют структуру или уровни (степени) коллективных идентичностей. Если воспользоваться методологией М. Китинга, то в зависимости от того, насколько актуальны для горожан культурные смыслы, с помощью которых происходит идентификация, можно выделить три уровня городской идентичности [16]. Первый уровень предполагает когнитивный компонент, когда у человека происходит осознание уникальности города, второй уровень – эмоциональный компонент, обеспечивающий ментальное закрепление способов воспроизводства городской идентичности, третий – инструментальный, позволяющий использовать городскую идентичность для мобилизации, объединения, включения в реализацию городских практик.

Но для проведения эмпирических исследований, направленных на выявление содержания городской идентичности, требуется ее деконструкция для того, чтобы раскрыть разнообразие культурных смыслов, с помощью которых происходит отождествление с городом и формируется

его уникальность. Как мы полагаем, «городская идентичность складывается в ходе символического производства городских смыслов, она сконструирована из репертуара тех значений, с которыми сталкивается человек... через визуальные и вербальные следы их репрезентации» [13, с. 34]. Среди структурных элементов исследователи отмечают представления горожан о локальной географии, значимые места города, предметы гордости (значимые события), пантеон героев, главные мифы, представления о структуре городского сообщества, ритуалы воспроизводства идентичности (праздники, мероприятия) и пр. [5, с. 34]. И особой символической ценностью обладают известные личности, которые могут аккумулировать вокруг себя самые разные структурные элементы городской идентичности – события, традиции, исторические даты, памятные места, связанные с жизнью и достижениями таких выдающихся личностей, которых называют «гениями места».

#### **Гений места и способы его символической связи с городом**

Обращаясь к этимологии выражения «гений места» следует отметить, что оно отражает несколько значений, которые, однако, так или иначе связаны с идентичностью места.

Понятие «гений места» (*genius loci*) является латинским крылатым выражением, которое дословно означало дух, охраняющий место. Такой дух-покровитель, или гений, согласно римским мифам, был у каждого места, и его роль заключалась в том, чтобы влиять на это место, в частности, охранять и оберегать его. Сегодня весьма популярным является понимание *genius loci* как «духа места», которое трактует его в виде выражения духовного, идеального воплощения уникальности, способного формировать и передавать впечатления от территории. В частности, такой взгляд характерен для исследований визуальных особенностей городской среды, создающих особую атмосферу пространства, способствующих его «переживанию» и запоминанию. Такая трактовка стала отчасти популярной после выхода работ Кристиана Норберг-Шульца, предложившего данную категорию в рамках разработанной им феноменологии архитектуры. По его словам, человек не просто воспринимает геометрию построек, он экзистенциально переживает город и взаимодействует с ним, чувствуя его как пространство

жизненного опыта. И это объяснимо с помощью концепта *genius loci*, который «позволяет человеку идентифицировать себя со средой» [17, с. 16].

С другой стороны, следует согласиться с исследователями, которые полагают, что гений места – это «художник или творец, чья жизнь (биография), работа и/или произведения связаны с определенным местом (домом, усадьбой, поселением, деревней, городом, ландшафтом, местностью) и могут служить существенной частью образа места...» [6, с. 154]. В нашем случае «творец» – это не только писатель, художник и поэт, но и политик, ученый, философ, исторический деятель или вымышленный герой, например герой сказок, созданный автором или народом. Следовательно, гений места – это творец в самом широком смысле данного слова, с которым ассоциируется место, а значимость его достижений может наполнять территорию соответствующими смыслами, вызывать ассоциации, отождествления, символически отражать отношение к месту.

Гении места способны притягивать людей за счет своей значимости, они создают определенные впечатления о городе. Они насыщают семиотику города дополнительными значениями, и мы воображаем город посредством присутствующих в городском пространстве «следов памяти» гения места, связанных с его биографией, особенностями характера, достижениями, драмами, успехами, утратами и т. д. Часто туристы стремятся посетить место, чтобы увидеть и соприкоснуться с местом, которое наполнено «духом» творца, а жители города ценят это место как важнейшую часть культурной памяти города.

Гении места могут различаться в зависимости от характера той деятельности, которой они прославляют данный город:

– вымышленные персонажи – литературные персонажи, герои мифов, легенд, сказок (Садко в Великом Новгороде, Медный всадник в Санкт-Петербурге);

– исторические деятели (князь Владимир во Владимире);

– творческие личности – музыканты, театралы и пр. (Сергей Рахманинов в Великом Новгороде, Федор Волков в Ярославле);

– писатели и поэты (Сергей Есенин в Рязани, Лев Толстой в Ясной Поляне);

– ученые, философы, изобретатели (Иммануил Кант в Калининграде).

Особенность символической связи города с его гением может быть самой разной – от места рождения выдающейся личности до места творчества или места жительства. Тогда как уровень символической связи между гением места и городом, который отражается на степени идентификации, возможно рассмотреть на основе обозначенной выше типологии, изложенной в работах М. Китинга, нивелируя политологический аспект и руководствуясь принятой в данной работе методологией. В связи с этим, следует выделить следующие способы символической связи гения места с городом:

а) когнитивный (когда жители города и/или его гости знают, что в этом городе жил и творил гений, ассоциируют с ним город);

б) эмоциональный (когда выдающаяся личность становится источником причастности к городу, а сам город «переживается», понимается и принимается человеком через личное осмысление гения как символа данного места);

в) институциональный (когда «следы памяти» гения представлены и закреплены в институциональных практиках – в названиях улиц, в граните и бетоне городского пространства, в мероприятиях – фестивалях, форумах, чтениях).

Городская идентичность по-разному проявляется на всех трех уровнях, однако их соотношение задает устойчивость идентификационных связей между городом и человеком. Сам факт той или иной связи известной личности с городом не является гарантом того, что он станет гением данного места, поскольку важным условием является его культивирование на всех трех уровнях, что обеспечивает интеграцию значения известной личности в городские практики. В этом случае гений места является структурным элементом городской идентичности. Так, институциональные практики поддержки символической связи известной личности с городом нередко становятся фактором обеспечения когнитивного и эмоционального уровня идентификации с городом. Например, города могут использовать значимость гения места в брендинге города, оказывая тем самым влияние на структурирование устойчивых идентификационных кодов (так случилось с брендом города Клин, в основу которого положены ассоциации с творчеством П. И. Чайковского), что тесно связано с капитализацией символической связи между гением и городом.

**Капитализация символической связи  
гения места с городом**

В таких городах, как Веймар, Веллингтон, Стратфорд-на-Эйвоне, Великий Устюг или Мышкин, местными сообществами активно продвигается и поддерживается ассоциация с известными личностями через различные городские практики: музейные и театральные проекты, гастрономию, скульптуру, праздники, фестивали и пр. Кроме того, личности могут быть известны лишь для жителей города (пантеон героев города), что не ограничивает их численность, а также обуславливает внутренний эффект от их культивирования в виде укрепления местного патриотизма, поддержки идентификационных связей с городом и т. д. Так или иначе, но наличие известной личности, которая символически связана с городом, открывает возможности капитализации данной символической связи в городской среде, когда символическая значимость гения трансформируется в экономическую.

Отметим также, что нередко города отстаивают право причастности к известному имени, доказывая степень символической связи между городом и личностью, что гарантирует в дальнейшем определеннный статус города (родина Деда Мороза в Великом Устюге, место раннего творчества и вдохновения Сергея Рахманинова в Великом Новгороде и пр.) и открывает перспективы закрепления за городом таких значений, а также дальнейшую их капитализацию в туризме, креативных индустриях и т. д. Так, города, конкурируя за гениев, выявляют свою причастность к родственности сказочных героев, что стало во многом причиной появления проекта «Сказочная карта России». В этом проекте определены города, которые закрепили за собой право стать родиной ряда сказочных персонажей: Кострома – родина Снегурочки, Муром – Ильи Муромца, Рязань – Добрыни Никитича, Ростов – Емели и Щуки, Зеленогорск – Буратино.

Поддержание значимости гения места для города может осуществляться как в официальном контексте (известными именами называют площади, на домах появляются мемориальные таблички, в их честь проводятся конференции и фестивали), так в неформальном (например, в рамках местных легенд и поверий, ритуалов и местных традиций). Для того чтобы гений места

стал весомой частью городской идентичности, важны оба контекста, как поддержка значимости данной известной личности со стороны горожан, так и включение культурного наследия, связанного с данной личностью, в городское пространство. В таком случае идентификационный потенциал гения места становится частью капитализации, когда значение имени приносит экономическую прибыль городу.

Российские ученые раскрыли особенности капитализации гения места на примере трех городов – Стратфорд-на-Эйвоне, Веймар и Ясная Поляна – и показали, как культурное наследие, связанное с известной личностью может стать фактором устойчивого развития места [3]. Так, Стратфорд-на-Эйвоне – город, в котором родился Уильям Шекспир, сегодня является крупным культурным и туристическим центром. Желающих жить и работать в этом городе, а также посещать его, созерцая неповторимую атмосферу городской среды, весьма много. Исследователи отмечают, что «возможно, Стратфорд остался бы просто “рыночным городком”... однако в Стратфорде родился Уильям Шекспир, и это в корне изменило судьбу города» [3, с. 6]. В России таким примером, когда гений места формирует уникальную микросреду места и, в связи с этим, привлекает талантливых людей и туристов, является известный музей-заповедник «Ясная Поляна», то есть место, где жил и творил Л. Н. Толстой.

В целом же, подобных практик развития территорий, когда гений места становится связующим звеном между местным сообществом и территориальной средой, в России и в мире достаточно много. Гений места может наполнять территорию новыми смыслами, которые влекут за собой преобразование пространства: от создания памятных мест, монументов, музеев до продвижения уникальных событий, притягивающих в город социальные, креативные и экономические ресурсы.

Как появляются гении места? Каждый город хранит свою историю такого появления – от выявления исторических фактов до проведения городских слушаний. Так, одним из ярких исторических персонажей Великого Новгорода, которого назвали обычные новгородцы, когда они участвовали в опросе о самых известных личностях города, оказался мальчик Онфим. Этот мальчик,

живший в древнем Великом Новгороде в XIII веке, стал значимым для новгородцев благодаря находкам берестяных грамот, на которых подросток постигал правила правописания.

### **Гений места: опыт эмпирического исследования**

Эмпирические исследования гения места как одного из структурных элементов городской идентичности могут проводиться с разной целью. Среди таковых может быть как определение, собственно, гения места или пантеона известных личностей, имеющих ресурс стать гением, так и выявление корреляций между гением и городом, между внешней и внутренней идентификацией города с известной личностью, между взглядами горожан и городских властей на гения места и его роль в развитии города. В частности, исследователи акцентируют свое внимание как на определении символической связи между городом и гением [6], так и на анализе перспектив брендинга города на основе значимости гения места [10].

Между тем, комплексное исследование гения места как структурного элемента городской идентичности предполагает, как показывает наш опыт, рассмотрение следующих задач:

а) анализ степени значимости известных личностей:

– для горожан (внутренний срез городской идентичности);

– для тех, кто не проживает в городе, – туристов, гостей, студентов и пр. (внешний срез городской идентичности);

б) анализ перспектив интеграции значений гения места в городское пространство:

– экспертная оценка лидеров мнений и городских элит (власть, бизнес, и пр.);

– семиотический анализ объектов городской среды на предмет их символической связи с гениями места.

Данные направления исследований гения места как структурного элемента городской идентичности могут быть дополнены анализом медиадискурса и вторичных материалов (предыдущих опросов, научных публикаций, отчетов и пр.), которые позволят скорректировать и дополнить результаты исследований в зависимости от избранной стратегии. Причем если на когнитив-

ном уровне исследований гения места возможно применение количественных методик, то на эмоциональном и институциональном уровнях потребуются методики, которые позволят получить качественный срез с выявлением ментальных пластов мнений респондентов относительно места, причин, роли и прочих аспектов, объясняющих текущее положение города в отношении его гениев места.

Проиллюстрируем данные тезисы на примере подобного исследования, которое проводилось в Великом Новгороде с целью выявления идентификационного потенциала известных личностей города и определения перспектив выработки стратегии укрепления городской идентичности на основе гения места. Города, имеющие богатое культурно-историческое наследие, как правило, предполагают большое количество известных личностей, которые так или иначе «встроены» в городскую культуру или, напротив, минимально участвуют в формировании идентификационных годов города.

Великий Новгород – это город с уникальным культурным кодом, древними традициями и более чем тысячелетней историей. С ним связана судьба многих известных людей, как творческих, так и исторических, политических личностей. Программа исследования символического ресурса гениев места Великого Новгорода включала в себя эмпирические исследования: а) анализ мнений горожан относительно внутреннего потенциала гениев места как элемента городской идентичности, б) экспертный опрос, направленный на выявление внутреннего и внешнего аспектов значений гения места, в том числе, в рамках эффективного позиционирования города для внешних аудиторий. Кроме того, были проведены исследования и мнений туристов, которые посетили Великий Новгород и оставили на интернет-порталах свои впечатления о городе.

Эмпирический срез мнений горожан был получен с помощью качественного глубинного опроса 53 жителей города с включением в случайную выборку квот по возрасту, полу и времени проживания в городе с помощью методики вербализированной модели ментальных карт, где было важно получить от респондента результат его рефлексии по исследуемым вопросам. Экспертный опрос проводился путем структуриро-

ванного интервью с 23 лидерами мнений в области городской власти, медиа, бизнеса, науки и пр. Мнения гостей Великого Новгорода из разных городов России (Самара, Казань, Тула и др.) анализировались посредством контент-анализа 83 отзывов о городе, которые также включали в себя ассоциации с известными личностями и посещенными местами или мероприятиями, связанными с ними.

Все три группы респондентов единодушно отметили особое значение Александра Невского как гения места, тесно связанного с судьбой города. Менее значимыми как для горожан, так и экспертов стали, по убыванию, такие имена как Садко, Ярослав Мудрый, Рюрик и Сергей Рахманинов. Тогда как для туристов, посетивших Великий Новгород, эти имена распределились иначе – более значимыми оказались Ярослав Мудрый и Рюрик, что объясняется популярностью последних в федеральном медиадискурсе. Данные корреляции следует учитывать при капитализации гениев Великого Новгорода в городской среде, в частности, в рамках развития туризма.

Кроме того что важно для формирования городской идентичности, новгородцы отметили такие имена, которые чуть меньше, однако все же имеют определенную значимость для них – писатель Ф. М. Достоевский, композитор А. С. Аренский, мальчик Онфим (герой берестяных грамот), историческая личность Марфы Посадницы, и такие современники, как В. А. Кочетов, И. Т. Коровников. Эксперты, помимо этого, пополнили это список также такими известными, по их мнению, личностями, как княгиня Ольга, Василий Буслаев, Кирик Новгородский, Любава и другие.

Ряд экспертов указали на актуальность проблемы институционализации символического потенциала гениев места Великого Новгорода: «...уже много имен в обороте, но все они проработаны недостаточно или фрагментарно», а

также указали на недостаточное использование имени Александра Невского в городском пространстве: «очень мало уделено внимания Александру Невскому». Также эксперты отметили особое символическое значение тех гениев места, которые связаны только с Великим Новгородом (например, Садко), поскольку немалое количество иных известных личностей частично относятся к культурной памяти других российских городов.

### Заключение

Таким образом, гении места способны притягивать людей за счет своей значимости, они создают определенные впечатления о городе. Значимость известной личности насыщает семиотику города дополнительными значениями, и мы воображаем город посредством присутствующих в городском пространстве «следов памяти» гения места, который является важнейшим элементом городской идентичности. Гений места нередко выступает интегратором идентификационных процессов, объединяя в своем значении самые разные практики – от традиций и ритуалов до проведения памятных мероприятий, преобразования городской среды, которая хранит и воспроизводит смыслы, связанные с известной личностью. Сам факт наличия в городе известной личности еще не является гарантом того, что она станет гением данного места, поскольку важным условием является его культивирование на трех уровнях (когнитивный, эмоциональный, институциональный), что обеспечивает интеграцию значения известной личности в идентификационные процессы и культурный код города. В результате гений места может наполнить территорию города новыми смыслами, которые влекут за собой преобразование пространства: от создания монументов и музеев до продвижения уникальных событий, притягивающих в город социальные, креативные и экономические ресурсы.

### Литература

1. Вендина О. И. Московская идентичность и идентичность москвичей // Известия РАН. Серия географическая. – 2012. – № 5. – С. 27–39.
2. Визгалов Д. В. Брендинг города. – М.: Фонд «Институт экономики города», 2011. – 160 с.
3. Гнедовский В. М., Аверченкова С. В., Гнедовский М. Б. Капитализируя гения места и дух времени: Стратфорд-на-Эйвоне – Веймар – Ясная Поляна: культурное наследие как фактор устойчивого регионального развития. – Тула, 2008. – 80 с.
4. Горнова Г. В. Структура городской идентичности // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2018. – № 3(20) – С. 14–16.

5. Городские локальные идентичности как основа формирования устойчивых местных сообществ. Исследование общегородских идентичностей жителей Владимира, Смоленска, Ярославля / И. В. Задорин, Р. В. Евстифеев, П. Л. Крупкин, С. Д. Лебедев, Л. В. Шубина. – М., 2016. – 120 с.
6. Замятин Д. Н. Гений и место: ускользящая совместность // *Общественные науки и современность*. – 2013. – № 5. – С. 154–165.
7. Крупкин П. Л. К вопросу о «гражданской религии» РФ: локальные идентичности Ростова-на-Дону и Ярославля // *Социология религии в обществе Позднего Модерна: сб. статей*. – Белгород, 2014. – С. 29–35.
8. Малыгина И. В. Региональное измерение российской идентичности: между культурой и экономикой // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. – 2018. – № 42. – С. 110–117.
9. Правоторова А. А., Кондратьева У. Г. Теоретические основания исследования городской идентичности // *Творчество и современность*. – 2018. – № 2(6). – С. 69–79.
10. Савельева И. Ю. Гений места как бренд малого города // *Брендинг как коммуникационная технология XXI века. Материалы VII Международной научно-практической конференции*. – СПб.: СПбГУЭ, 2021. – С. 176–179.
11. Сеннет Р. Падение публичного человека. – М.: Логос, 2002. – 424 с.
12. Федотова Н. Г. Визуальные носители культурной памяти города (на примере Великого Новгорода) // *Праксема. Проблемы визуальной семиотики*. – 2019. – № 2(20). – С. 42–62.
13. Федотова Н. Г. Формирование городской идентичности: факторный и институциональный аспекты // *Журнал социологии и социальной антропологии*. – 2017. – № 20(3). – С. 32–49.
14. Anholt S. Editorial Place branding: Is it marketing, or isn't it? // *Place Branding and Public Diplomacy*. – 2008. – Vol. 4 (1). – P. 1–6.
15. Assmann A. One land and three narratives: Palestinian sites of memory in Israel // *Memory Studies*. – 2018. – Vol. 11, № 3. – P. 287–300.
16. Keating M. The new regionalism in Western Europe: territorial restructuring and political change. – UK, USA: Edward Elgar, 2003. – 242 p.
17. Norberg-Schulz Chr. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. – New York: Rizzoli, 1980. – 216 p.
18. Olick J. *The sins of the fathers. Germany, Memory, Method*. – Chicago: The University of Chicago Press, 2016. – 496 p.
19. Soja E. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. – Oxford: Blackwell Publishing, 2000. – 462 p.
20. Zukin S. Whose Culture? Whose City? The Paradoxical Growth of a Culture Capital [Электронный ресурс] // *Cultures of World Cities Conference. Hong Kong*. – 2001. – URL: [http://www.cpu.gov.hk/en/events\\_conferences\\_seminars/conference\\_20010731.html](http://www.cpu.gov.hk/en/events_conferences_seminars/conference_20010731.html) (дата обращения: 25.09.2022).

#### References

1. Vendina O.I. Moskovskaya identichnost' i identichnost' moskvichey [Moscow identity and the identity of Muscovites]. *Izvestiya RAN. Seriya geograficheskaya [Izvestiya RAN. Geographic series]*, 2012, no. 5, pp. 27-39. (In Russ.)
2. Vizgalov D.V. *Brending goroda [City branding]*. Moscow, 2011. 160 p. (In Russ.)
3. Gnedovskiy V.M., Averchenkova S.V., Gnedovskiy M.B. *Kapitaliziruya geniy mesta i dukh vremeni: Stratford-na-Eyvone – Veymar – Yasnaya Polyana: kul'urnoe nasledie kak faktor ustoychivogo regional'nogo razvitiya [Capitalizing on the Genius of Place and the Spirit of the Times: Stratford-upon-Avon - Weimar - Yasnaya Polyana: Cultural Heritage as a Factor in Sustainable Regional Development]*. Tula, 2008. 80 p. (In Russ.)
4. Gornova G.V. Struktura gorodskoy identichnosti [The structure of urban identity]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya [Bulletin of the Omsk State Pedagogical University. Humanitarian research]*, 2018, no. 3(20), pp. 14-16. (In Russ.)
5. Zadorin I.V., Evstifeev R.V., Krupkin P.L., Lebedev S.D., Shubina L.V. *Gorodskie lokal'nye identichnosti kak osnova formirovaniya ustoychivyykh mestnykh soobshchestv. Issledovanie obshchegorodskikh identichnostey zhitel'ey Vladimira, Smolenska, Yaroslavlya [Urban local identities as the basis for the formation of sustainable local communities. The study of citywide identities of residents of Vladimir, Smolensk, Yaroslavl]*. Moscow, 2016. 120 p. (In Russ.)
6. Zamyatin D.N. Geniy i mesto: uskol'zayushchaya sovmestnost' [Genius and place: elusive compatibility]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost' [Social sciences and modernity]*, 2013, no. 5, pp. 154-165. (In Russ.)
7. Krupkin P.L. K voprosu o "grazhdanskoy religii" RF: lokal'nye identichnosti Rostova-na-Donu i Yaroslavlya [On the issue of the "civil religion" of the Russian Federation: local identities of Rostov-on-Don and Yaroslavl]. *Sotsiologiya religii v obshchestve Pozdnego Moderna: sb. statey [Sociology of Religion in Late Modern Society: Sat. articles]*, Belgorod, 2014, pp. 29-35 (In Russ.)

8. Malygina I.V. Regional'noe izmerenie rossiyskoy identichnosti: mezhdru kul'turoy i ekonomikoy [Regional dimension of Russian identity: between culture and economy]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 110-117. (In Russ.).
9. Pravotorova A.A., Kondratyeva U.G. Teoreticheskie osnovaniya issledovaniya gorodskoy identichnosti [Theoretical Foundations for the Study of Urban Identity]. *Tvorchestvo i sovremennost' [Creativity and Modernity]*, 2018, no. 2(6), pp. 69-79. (In Russ.).
10. Savelyeva I.Y. Geniy mesta kak brend malogo goroda [The genius of the place as a brand of a small city]. *Branding kak kommunikatsionnaya tekhnologiya XXI veka. Materialy VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Branding as a communication technology of the XXI century. Materials of the VII International Scientific and Practical Conference]*. St. Petersburg, 2021, pp. 176-179. (In Russ.).
11. Sennet R. *Padenie publichnogo cheloveka [The fall of a public person]*. Moscow, Logos Publ., 2002. 424 p. (In Russ.).
12. Fedotova N.G. Vizual'nye nositeli kul'turnoy pamyati goroda (na primere Velikogo Novgoroda) [Visual carriers of the cultural memory of the city (on the example of Veliky Novgorod)]. *Praksema. Problemy vizual'noy semiotiki [Praksema. Problems of visual semiotics]*, 2019, no. 2(20), pp. 42-62. (In Russ.).
13. Fedotova N.G. Formirovanie gorodskoy identichnosti: faktornyy i institutsional'nyy aspekty [Formation of Urban Identity: Factorial and Institutional Aspects]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii [Journal of Sociology and Social Anthropology]*, 2017, no. 20(3), pp. 32-49. (In Russ.).
14. Anholt S. Editorial Place branding: Is it marketing, or isn't it? *Place Branding and Public Diplomacy*, 2008, no. 4 (1), pp. 1-6. (In Engl.).
15. Assmann A. One land and three narratives: Palestinian sites of memory in Israel. *Memory Studies*, 2018, vol. 11, no. 3, pp. 287-300. (In Engl.).
16. Keating M. *The new regionalism in Western Europe: territorial restructuring and political change*. UK, USA, Edward Elgar Publ., 2003. 242 p. (In Engl.).
17. Norberg-Schulz Chr. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York, Rizzoli Publ., 1980. 216 p. (In Engl.).
18. Olick J. *The sins of the fathers. Germany, Memory, Method*. Chicago, The University of Chicago Press, 2016. 496 p. (In Engl.).
19. Soja E. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford, Blackwell Publishing, 2000. 462 p. (In Engl.).
20. Zukin S. Whose Culture? Whose City? The Paradoxical Growth of a Culture Capital. *Cultures of World Cities Conference*. Hong Kong, 2001. (In Engl.). Available at: [http://www.cpu.gov.hk/en/events\\_conferences\\_seminars\\_conference\\_20010731.html](http://www.cpu.gov.hk/en/events_conferences_seminars_conference_20010731.html) (accessed 25.09.2022).

УДК 792

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-93-98

## РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД ТЕОДОРОСА ТЕРЗОПУЛОСА: МЕХАНИЗМЫ РЕАЛИЗАЦИИ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В АКТЕРСКОЙ ПРАКТИКЕ

*Акшенцев Тимур Фуркатович*, аспирант кафедры пластического воспитания, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: akshentsev.tima@mail.ru

Статья посвящена работе с коллективным бессознательным и архетипами в методе греческого режиссера Теодороса Терзопулоса. Автор рассматривает данные понятия в контексте теории К. Г. Юнга и анализирует возможность использования в актерской практике погружения в бессознательные пласты психики.

Метод Терзопулоса основан на специфическом актерском тренинге, одна из функций которого выход за рамки сознательного. Режиссер создавал свой метод для интерпретации античных трагедий,

которые в свою очередь уходят корнями в мифологию. Герои и сюжеты мифов, по мнению многих исследователей, являются воплощением архетипов, кроющихся в коллективном бессознательном. Чтобы приблизиться к истокам трагедии, Терзопулос заставляет актера отдаться во власть этого пласта психики, а затем фиксирует «идеогаммы», родившиеся у исполнителя в этом состоянии. Кроме того, выход актера в бессознательное нужен Терзопулосу для воплощения конкретных режиссерских приемов, а также для создания определенного узнаваемого внешнего стиля спектакля. Автор выявляет механизмы, с помощью которых в дальнейшем достигается компромисс между бессознательным состоянием актера и необходимостью четкого соблюдения им закрепленной партитуры спектакля.

**Ключевые слова:** Теодорос Терзопулос, режиссерский метод, тренинг, бессознательное в актерской практике, архетип, античная трагедия, сознание актера, «идеогаммы».

## THE DIRECTORIAL METHOD OF THEODOROS TERZOPOULOS: MECHANISMS OF REALIZATION OF THE UNCONSCIOUS IN ACTING PRACTICE

*Akshentsev Timur Furkatovich*, Postgraduate of Department of Plastic Education, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: akshentsev.tima@mail.ru

The article deals with the role of personal and collective unconscious in the actor's work according to the method of Greek director Theodoros Terzopoulos. The author analyses the practical application of these categories in the actor's existence in the context of Carl Gustav Jung's theory.

The relevance of the topic is due to the still undying interest of contemporary theatre practitioners in various kinds of altered states of consciousness, ritual practices and the possibility of their introduction into their performances. The experience of Theodoros Terzopoulos clearly demonstrates the construction of an entire theatrical system around a specific acting training aimed, among other things, at expanding the limits of human consciousness and going beyond them. The director created his method for the interpretation of ancient tragedies, which in turn are rooted in mythology, while the heroes and plots of myths, according to many researchers, are the embodiment of *archetypes* hidden in the collective unconscious. Terzopoulos forces the actor to surrender to the power of this layer of the psyche, and then fixes the *ideograms* born in the performer in this state. The author reveals the mechanisms by means of which a compromise between the unconscious state of the actor and necessity of his strict adherence to the fixed score of the performance is subsequently achieved.

The sources of the study were the works of researchers of Terzopoulos's theatre, transcripts of rehearsals, fragments of interviews with the director himself and actors of the Alexandrinsky Theatre who took part in his performances.

**Keywords:** Theodoros Terzopoulos, directed method, training, the unconscious in acting practice, archetype, ancient tragedy, the actor's consciousness, ideograms.

С момента основания своей театральной группы «Аттис» в 1985 году и выпуска первого спектакля «Вакханки» Теодорос Терзопулос вплоть до сегодняшнего дня во всех спектаклях ищет ответ на вопрос: что есть человек вообще? Что объединяет нас как вид? (см. [11]). В поиске ответа на этот вопрос он видит и задачу театра в целом. По словам режиссера, свой метод он изначально создавал как способ интерпретации античных трагедий (см. [2]), которые, по его мнению, через истории конкретных персонажей на

самом деле говорят о человеке как таковом, его глобальных страстях и страхах. На практике, воплощая эти истории на сцене, Терзопулос пытается добиться буквального абсолютного обобщения, то есть превращения актера на сцене в символ, универсальный тип героя.

Логика режиссера основана на том, что античная драматургия построена на корпусе мифов, которые, в свою очередь, имеют в основе небольшое количество сюжетов и типов персонажей, причем сюжеты и персонажи в мифах разных

культур зачастую повторяются. «Глубинная психология» Карла Густава Юнга объясняет такую общность сюжетов и персонажей в разных культурах сходством образов-символов, содержащихся в бессознательном каждого человека, вне зависимости от его национальности, воспитания или социального статуса. Согласно Юнгу, в психике человека есть некие врожденные конструкты, не зависящие от личного опыта и, более того, предшествующие ему. Такие конструкты существуют со времен, когда человечество еще было одной популяцией, не разделенной на этносы. «Подобно тому, как наше тело есть итог всей эволюции человека, его психика содержит в себе и общие всему живому инстинкты, и специфически человеческие бессознательные реакции на постоянно возобновляющиеся на протяжении жизни рода феномены внешнего и внутреннего миров» [6, с. 15]. Такие конструкты Юнг назвал архетипами, а их совокупность составляет «коллективное бессознательное», которое «является итогом жизни рода <...> и является тем основанием, на котором вырастает индивидуальная психика» [6, с. 15]. Следовательно, сюжеты и герои мифов, унаследованные античной трагедией, являются воплощением архетипов, содержащихся в «коллективном бессознательном» человека.

Рассматривая трагедию в рамках теории Юнга, Терзопулос логично приходит к необходимости обобщения. Чтобы образ мог воздействовать на любого зрителя, его следует избавить от всех возможных черт индивидуальности и принадлежности к конкретной культуре, оставив лишь знак, близкий к изначальному архетипу. Так как единственным средством репрезентации образов для режиссера было и остается тело актера, то именно его предстоит избавить от всех характеристик, накладываемых временем и средой, а лучшим способом приблизиться к архетипу будет являться погружение актера в глубины собственного бессознательного, в те пласты психики, которые достались ему от далеких предков и формировались без влияния каких-либо внешних факторов.

Кроме того, работа с бессознательным актера необходима и для конкретного художественного приема, так или иначе используемого Терзопулосом во всех постановках. Одним из центральных понятий его метода является «Другой» – нечто

или нечто, содержащееся внутри человека и берущее над ним контроль в определенные моменты времени. Актер Терзопулоса всегда выражает «Другого», то есть не актер и не его персонаж совершают действия и произносят текст, а нечто говорит через него и управляет его телом.

Подобная практика всегда существовала в ритуалах разных культур, шаманизме, а позднее в практике медиумов, когда жрец, медиум или шаман «впускал в себя» бога или духа, и те говорили и действовали через них (см. [6, с. 11; 9]). Имеет место и вера в то, что в человеке изначально есть некая отдельная от него сущность или несколько сущностей. «В ряде племен полагают, что человек имеет сразу несколько душ; такая вера отражает некоторые первобытные представления о том, что каждый человек состоит из нескольких связанных между собой, но различающихся отдельностей. Это означает, что человеческая психика далека от полного синтеза, напротив, она слишком легко готова распасться под напором неконтролируемых эмоций» [10, с. 29].

Именно такого распада в определенной степени добивается Терзопулос. За пределами сознания он и ищет то, что будет говорить устами актера и управлять его телом. Режиссер не заставляет артиста «играть» такую одержимость, он доводит до буквальной одержимости архетипическими конструктами бессознательного с помощью тренинга в процессе репетиций. Именно архетипы, согласно Юнгу, напоминают отдельные личности (см. [6, с. 12]), и именно они исполняют роль «Другого» в человеке у Терзопулоса.

По мнению режиссера, суть трагедии – это безумие, мания, расщепление личности. «Искусство давно сделало безумие одним из своих приемов» [6], а театральное искусство в определенной степени выросло из этого безумия. Античная театральная традиция родилась из ритуалов дионисийского культа, с которым связано появление феномена перевоплощения или отождествления. В дионисийских ритуалах жрец перевоплощался в самого бога, а каждый посвященный, постигая дионисийские таинства, «как бы утрачивал свою собственную сущность и принимал в себя сущность Диониса» [9, с. 47–48]. В действительности такое перевоплощение представляло собой переход посредством ритуальных действий в измененное состояние сознания, когда архети-

пические конструкты высвобождались из бессознательного и воспринимались очевидцами как проявления бога. Этим же могла объясняться и одержимость оракулов. Такая практика породила впоследствии «образкультового безумия, развитый в античной литературе, в связи с вакханствующими женщинами» [9, с. 48].

Если раньше «безумие объяснялось “одержимостью бесами”, которые приходили в душу извне, то у Юнга оказывалось, что весь их легион уже содержится в душе, и при определенных обстоятельствах они могут одержать верх над “Я” – одним из элементов психики» [6, с. 12–13]. И если психологический театр исследует воздействие этих «бесов» на «Я» человека, то Терзопулоса интересует их самостоятельное существование, момент, когда они одерживают верх и оказываются на свободе.

Однако, когда дело касается выстраивания четкой партитуры спектакля, возникает проблема контроля измененного состояния сознания актера. Если в процессе тренинга и репетиций исполнитель не ограничен ни временными рамками, ни конкретной последовательностью мизансцен, то в момент спектакля от него требуется абсолютная осознанность собственных действий, для соблюдения закрепленного сценического рисунка. Очевидно, что такая осознанность невозможна, когда он находится в сфере бессознательного. На практике, для разрешения данного противоречия, у актера последовательно возникают два механизма: рефлексорность и самовнушение.

Говоря о рефлексорности, следует начать с того, что идеальные условия для театра Терзопулоса отличны от существующей сегодня схемы репертуарного театра. Они предполагают продолжительный период тренингов и репетиций, на протяжении которого актеры не играют других спектаклей и не задействованы ни в каких сторонних репетициях, затем следует небольшое количество показов, в завершении которых спектакль перестает играть, а труппа приступает к созданию следующей постановки.

При соблюдении таких условий каждодневный тренинг и последующие репетиции начинают способствовать формированию того, что Эудженио Барба называл «скрытым знанием», то есть доведению определенных цепочек действий до такой степени автоматизма, которая позволя-

ет «не задумываться о том, как применять их на практике» [1, с. 262]. Барба сравнивает это с освоением вождения автомобиля, рано или поздно наступает момент, когда «в конце концов можно вести машину, не контролируя каждое движение, реагировать на каждый сигнал точно и быстро и в то же время слушать музыку, разговаривать с пассажирами или погружаться в свои мысли» [1, с. 262]. Актер Терзопулоса в итоге приходит к идентичному состоянию. Его тело действует, повинаясь мышечной памяти, автоматически воспроизводит рисунок, усвоенный и неоднократно проделанный в процессе репетиций, сознание же в этот момент способно отслеживать все процессы, происходящие в организме и откликаться на внешние и внутренние раздражители.

Актер Александринского театра Андрей Матюков, участвовавший в первом спектакле режиссера на Александринской сцене – «Эдип-царь» (2006) рассказывает о проявлении такого автоматизма: «Изнурительными тренингами и репетициями Терзопулос добивался впечатывания партитуры в такие глубокие структуры мозга, что в какой-то момент начинало казаться, будто действительно не ты существуешь на сцене, а что-то другое действует через тебя» [3].

Иными словами, в процессе подготовки спектакля у актера формируется рефлекс к выполнению определенных действий в конкретный момент. Иногда, впрочем, такая рефлексорность доходит до крайности, когда в момент автоматического совершения действий сознание перестает отслеживать происходящее и реагировать на раздражители. Так, говоря о том же спектакле «Эдип-царь» в Александринском театре, Андрей Матюков упоминает: «Имел место случай, когда я буквально не осознал, что сыграл спектакль. Я будто отключился и очнулся только по окончании за кулисами. Промежутка времени, в котором длилось действие, для меня не существовало! Это, в конце концов, похоже на религиозный фанатизм, на протяжении бесконечных тренингов волей-неволей начинаешь верить в то, что с их помощью достигаешь того “дионисийского” состояния, о котором говорит Терзопулос, и тогда ты это уже не ты» [3].

Здесь актер Александринского театра описывает второй механизм – самовнушение. Чем дольше актер практикует тренинг, тем отчетливее

он представляет себе итоговое состояние, которого пытается добиться. Рано или поздно такое состояние действительно достигается. Физическое измождение заставляет сознание актера притупиться, и на некоторое время в самом деле отдать бразды правления архетипическим конструктам его бессознательного. Однако в дальнейшем исполнитель не достигает этого состояния при каждом выходе на сцену и не выпускает весь свой «легион бесов», так как в противном случае это не обошлось бы без последствий для его психического здоровья. Как только нужный эффект достигнут, актер, насколько это возможно, запоминает свои ощущения, а затем раз за разом воспроизводит их с помощью актерского воображения, убеждая себя в их подлинности.

Одним из инструментов самовнушения вновь является тренинг. Поскольку Терзопулос всегда совмещает постановочную деятельность с просветительской, проповедуя свой метод как жизненную философию, то рано или поздно, помимо всех практических функций, тренинг начинает приобретать и сакральный смысл. Как только актеру единожды удастся достичь выхода за пределы сознания, тренинг в метафизическом смысле становится тем, что Арнольд ван Геннеп и Виктор Тернер называли «обрядом перехода» [8]. С этого момента сам факт выполнения тренинга перед выходом на сцену начинает убеждать актера в его переходе из обыденного состояния в сакральное.

Тренинг перед спектаклем становится ритуалом в ритуале, такая практика известна в японском театре. Но, также имеющем ритуальные корни, где существует обряд «подготовки актера к выходу на сцену» [4, с. 22].

Таким образом, оба механизма дополняют друг друга. Рефлекторность позволяет исполнителю не задумываться о партитуре спектакля и выполнять ее автоматически, что создает у него иллюзию того, что его телом управляет «Другой». Пластический рисунок спектакля, за исключением моментов полной статики, составляется Терзопулосом из движений, родившихся у актера в момент действительного нахождения в бессознательном, и представляет собой набор того, что Гротовский назвал «идеограммами». «Идеограммы, по Гротовскому, – это определенные положения тела и движения, которые содержат в себе элементы памяти предков и собственного жизненного опыта, то есть личный опыт тела актера осуществляется как момент создания архетипического образа» [7, с. 126]. Самовнушение же заставляет актера каждый раз воспринимать повторное механическое воспроизведение таких «идеограмм» как подлинный момент «одержимости». В итоге, совокупность этих механизмов способствует визуальному воплощению эффекта отсутствия у исполнителя контроля над собственным телом, вследствие чего и зритель воспринимает эту иллюзию как подлинный факт.

#### Литература

1. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. – 320 с.: ил.
2. Геометрия трагедии: Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса. – СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – 272 с.
3. Материалы интервью с артистом Александринского театра А. Матюковым (архив автора).
4. Морозова Е. Б. Японский театр Но. Ритуал как первооснова сценического языка: автореф. дис. ... канд. искусств. – М., 2004. – 32 с.
5. Ольшанский Д. Субстанции тела [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2014. – № 3 (77). – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/77/telo-v-delo/substancii-tela> (дата обращения: 23.08.2023).
6. Руткевич А. М. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга // Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2018. – С. 5–24.
7. Степанова П. М. Антропологический театр в теории и практике Ежи Гротовского // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 4 (75). – С. 121–134.
8. Тернер В. Символ и ритуал. – М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1983. – 277 с.
9. Трубочкин Д. В. Древнегреческий театр. – М.: Памятники исторической мысли, 2016. – 448 с.: ил.
10. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2018. – 336 с.
11. Decreus F. The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos. – London: Routledge, 2019. – 232 p.

## References

1. Barba E., Savareze N. *Slovar' teatral'noy antropologii [The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology]*. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2010. 320 p. (In Russ.).
2. *Geometriya tragedii: Aleksandrinskiy "Edip-Tsar'" v postanovke Teodorosa Terzopulosa [The geometry of tragedy: Alexandrinsky's "Oedipus Rex" staged by Theodoros Terzopoulos]*. St. Peterburg, Baltiyskie sezony Publ., 2009. 272 p. (In Russ.).
3. *Materialy interv'yu s artistom Aleksandrinskogo teatra A. Matukovym (arkhiv avtora) [Materials of an interview with the artist of the Alexandrinsky theater A. Mat'ukov (author's archive)]*. (In Russ.).
4. Morozova E.B. *Yaponskiy teatr No. Ritual kak pervoosnova stsenicheskogo yazyka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Japanese theatre No. Ritual as the basis of stage language. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2004. 32 p. (In Russ.).
5. Olshansky D. Substantsii tela [Substances of the body]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [St. Petersburg theater magazine]*, 2014, no. 3 (77). (In Russ.). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/77/telo-v-delo/substancii-tela> (accessed 23.08.2023).
6. Rutkevich A.M. Jizn' i vozreniya K.G. Junga [The life and views of C. G. Jung]. *Jung K.G. Arhetip i simvol [Archetyp and symbol]*. Moscow, Kanon+, ROOI Reabilitatsiya Publ., 2018, pp. 5-24. (In Russ.).
7. Stepanova P.M. Antropologicheskij teatr v teorii i praktike Ezhi Grotovskogo [Antropological theatre in theory and practice by Jerzy Grotowski]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian ballet]*, 2021, no. 4 (75), pp. 121-134. (In Russ.).
8. Terner V. *Simvol i ritual [Symbol and ritual]*. Moscow, Nauka Publ., 1983. 277 p. (In Russ.).
9. Trubochkin D.V. *Drevnegrecheskiy teatr [Ancient greek theater]*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ., 2016. 448 p. (In Russ.).
10. Jung K.G. *Arketip i simvol [Archetyp and symbol]*. Moscow, Kanon+, ROOI Reabilitatsiya Publ., 2018. 366 p. (In Russ.).
11. Decreus F. *The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos*. London, Routledge, 2019. 232 p. (In Engl.).

УДК 792.028.3

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-98-108

## НЕВЕРБАЛЬНЫЕ (СЕМАНТИЧЕСКИ САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ) РЕСУРСЫ ГОЛОСОРЕЧЕВОГО ДЕЙСТВИЯ АКТЕРА КАК АСПЕКТ РЕЧЕВОЙ ПЕДАГОГИКИ

**Проконова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.prokороva0806@gmail.com

**Прокопов Виктор Леонидович**, доцент, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pv108@mail.ru

Актуальность статьи обеспечивают интерес современного театра и театральных режиссеров к применению в спектакле невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов, накопление опыта по их использованию в практике театральной педагогики и, самое главное, отсутствие аналитических публикаций, анализирующих и обобщающих имеющийся эмпирический материал. Цель размышлений состоит в обосновании невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера как актуального аспекта современной речевой педагогики.

Эмпирическим материалом для рассмотрения заявленной темы послужили отечественные театральные спектакли и опыт российской речевой педагогики двух последних десятилетий. Особый акцент связан с анализом творческих поисков речевых педагогов Санкт-Петербургской театральной шко-

лы. Наряду с этим внимание уделяется разбору этюдных проб, подготовленных со студентами авторами данной статьи.

Обосновывается эволюция взглядов на роль неязыковых элементов в речевом обучении актера: от понимания целесообразности их применения в качестве отдельного приема совершенствования голосовых навыков до их использования на правах автономного ресурса внутритеатральной коммуникации. Приводятся доказательства расширения функций невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов в педагогике сценической речи: от их единичного участия в решении задач внешней техники до активного внедрения в систему комплексного совершенствования актера от тренингового процесса (упражнений, этюдных репетиций) до рубежных учебных спектаклей. Аргументируется обновление арсенала невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов: свободное оперирование параязыковыми единицами (междометиями первичного типа) как отдельными звуковыми выплесками, так и оформленными в континуум звуковых жестов, а также включение экстралингвистических элементов (вздохов, стонов, выдохов на согласные и т. д.) на правах невербальных звукошумовых образов. Доказывается вхождение невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов в систему комплексного голосоречевого воспитания актера.

Через влияние повестки постдраматизма о допустимом автономном от языка статусе голоса, через принятие положения о двухканальной природе речевого общения, а также на основании примеров из педагогической речевой практики утверждается развитие в современном преподавании сценической речи инновационного методического подхода обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера.

**Ключевые слова:** невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера, звуковой жест, методический подход обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера

## NONVERBAL (SEMANTICALLY INDEPENDENT) RESOURCES OF THE ACTOR'S VOICE-SPEECH ACTION AS AN ASPECT OF SPEECH PEDAGOGY

*Prokopova Natalya Leonidovna*, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

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

The relevance of the proposed article is ensured by the interest of modern theater and theater directors in the use of non-verbal semantically independent resources in the performance, the accumulation of experience in their use in the practice of theater pedagogy and, most importantly, the lack of analytical publications analyzing and summarizing the available empirical material. The purpose of the reflections is to substantiate the nonverbal semantically independent resources of the actor's voice-speech action as an actual aspect of modern speech pedagogy.

The empirical material for the consideration of the stated topic was the domestic theatrical performances and the experience of Russian speech pedagogy of the last two decades. A special emphasis is connected with the analysis of creative searches of speech teachers of the St. Petersburg theater school. Along with this, attention is paid to the analysis of etude samples prepared with students by the authors of this article.

The article substantiates the evolution of views on the role of non-linguistic elements in the actor's speech training: from understanding the expediency of their use as a separate technique for improving voice skills to their use as an autonomous resource of intra-theatrical communication. The article argues for updating the arsenal of nonverbal semantically independent resources: free operation of para-linguistic units (interjections

of the primary type) as separate sound splashes, and designed into a continuum of sound gestures, as well as the inclusion of extralinguistic elements (sighs, groans, exhalations to consonants, etc.) on the rights of non-verbal sound-noise images. The entry of nonverbal semantically independent resources into the system of complex voice-speech education of an actor is proved.

**Keywords:** nonverbal (semantically independent) resources of an actor's voice-speech action, a sound gesture, a methodical approach of teaching with simultaneous attention to verbal and nonverbal (semantically independent) resources of an actor's voice-speech action.

Современное театральное искусство переживает период обновления режиссерских стратегий. В качестве одной из актуальных тенденций в создании спектакля следует назвать применение *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера*<sup>1</sup>. Эта тенденция крепко связана с концепцией постдраматического театра и опирается на идею отделения голоса от языка<sup>2</sup>. Названная идея педагогами сценической речи отчетливо не артикулируется, однако в ее русле плодотворно разрабатываются тренинговые задания. В практике голосоречевого обучения все чаще появляются упражнения с использованием невербальных (семантически самостоятельных) элементов. Наличие опыта по применению *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера* в практике преподавания, отсутствие аналитических и обобщающих публикаций по этой теме, интерес театральные режиссеры к указанному вопросу – все это обеспечивает актуальность предлагаемой статьи. Конечно, аспект педагогики сценической речи, связанный с опытом обучения в опоре на *невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера*, требует обширного исследования, и представленные в данной публикации размышления способны не столько закрыть имеющуюся лауну, сколько подвинуть профессиональное сообщество на обсуждение проблемы.

Анализ посвященных указанной теме материалов свидетельствует о том, что упражнения на основе неязыковых элементов известны речевой

<sup>1</sup> Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера – это совокупность неязыковых элементов, автономный канал внутритеатральной коммуникации, комплекс средств, информирующих об эмоциональном состоянии и выполняющих функции звукового жеста, поступка в сценических условиях (подробнее об этом см. [10]).

<sup>2</sup> Подробнее об этом феномене у Х.-Т. Лемана [5], Э. Фишер-Лихте [13], Н. Малютиной [6].

педагогике довольно давно. Такие задания содержат учебные издания и XIX, и XX столетий. Заметим, представленные в упомянутых материалах задания опираются, как правило, лишь на один неязыковой элемент – междометие, причем его применение в речевом обучении актера довольно ограничено, узко. Перемена взглядов на использование невербальных ресурсов в целом и семантически самостоятельных элементов в частности, а также расширение функций в их применении стали заметны лишь в конце XX – начале XXI столетия. В связи с этим не станем подробно разбирать методический опыт XIX и XX веков, содержащий примеры воспитания голоса и речи актера с опорой на невербальные элементы. Однако для наглядности возникших перемен приведем пример из учебного издания, подготовленного в 1960-е годы. По ходу отметим, что на это учебное пособие имелся большой спрос со стороны отечественных педагогов сценической речи в период 1970–1980-х годов.

Речь идет о книге «Как сделать голос сценическим. Теория, методика и практика развития речевого голоса», впервые опубликованной в 1968 году<sup>3</sup>. Ее автор – известный педагог сценической речи, профессор З. В. Савкова, среди приемов голосового тренинга выделяла «междометия в работе над голосом»<sup>4</sup> [12, с. 33]. Профессор З. В. Савкова рассматривала междометия лишь как прием голосового тренинга: «Верно используемый прием междометий в работе над голосом помогает: а) найти и укрепить “центр” голоса; б) сохранять и совершенствовать координационную деятельность трех систем речеобразующего механизма:

<sup>3</sup> В связи с тем, что издание 1968 года является библиографической редкостью, здесь и далее будем приводить цитаты по второму изданию этой книги, опубликованной в 1975 году.

<sup>4</sup> Здесь отметим, что З. В. Савкова называет междометия самыми простейшими *словесными* сигналами и подтверждает тем самым их спорный лингвистический статус [12, с. 33].

дыхания, деятельности гортани (голосовых связок) и ротоглоточного резонатора (ротовой артикуляции); в) тренировать автоматизм дыхания и активность дыхательных мышц, особенно диафрагмы; г) предоставлять полную свободу глоточной и ротовой полостям, рефлекторно расширяя их, увеличивая объем резонатора, что способствует полноценному звучанию голоса; д) развивать голосовую гибкость, легкость модулирования, перехода из одного тона в другой при сохранении качества звучания; е) обогащать тембральную палитру, ощущать зависимость тембра голоса от подтекста, от чувства, отношения, всей внутренней жизни человека; ж) воспитывать навык качественного звучания голоса при различных характерах речи, то есть при любых изменениях в силе, высоте, темпо-ритме речи обеспечивать звучание хорошей «опорой» дыхания» [12, с. 35]. Приведенная цитата свидетельствует о том, что З. В. Савкова еще не раздвигает ресурсы междометий дальше, чем их применение в качестве приема отработки внешних голосовых навыков. Но известно, что совершенствование внешней техники – это лишь часть задач, решаемых педагогией сценической речи. Такое отношение к неязыковым элементам в преподавании сценической речи будет сохраняться почти до конца XX столетия. Однако уже в конце 1990-х годов в отечественном театре и в педагогике сценической речи обновится арсенал используемых невербальных (семантически самостоятельных) элементов, упрочатся их позиции в ряду голосовых выразительных средств актера, расширится спектр их функций.

Осознание целесообразности выполнения упражнений не только на вербальном материале, но и с использованием невербальных элементов произойдет в конце 1990-х годов. Артикуляция перспективности методического поиска, связанного с широким применением невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов в голосоречевом воспитании актеров, принадлежит авторитетному основателю Санкт-Петербургской театральной речевой школы, профессору А. Н. Куницыну. В интервью, данном одному из авторов этой статьи<sup>5</sup>, на вопрос о сформированности (завершенности, методической зрелости, укомплек-

тованности) методики преподавания сценической речи А. Н. Куницын ответил: «Ох, что вы? Конечно, не сложилась. Если бы она сложилась, то мы закончили бы всякий поиск в этом направлении. Пути развития методики назвать трудно. <...> Вероятно, в области речи мы уделяем недостаточное внимание всему, что связано с паралингвистикой и экстралингвистическими средствами воздействия на партнера» [4, с. 59]. Конечно, в 1990-е годы речевые педагоги лишь подступали к исследованию и методической разработке голосоречевого совершенствования актера в опоре на невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы.

Прежде всего такого рода задания соотносились с использованием бессловесного голосового звучания, с «работой» на междометиях такого типа, который лингвисты причисляют к первичному<sup>6</sup> и сопоставляют с неязыковыми выкриками, передающими актуальное эмоциональное состояние говорящего. Методические подходы к сочинению подобных упражнений наблюдались в 1990-е годы в педагогической практике знакового российского речевого педагога, Санкт-Петербургского профессора Ю. А. Васильева. Под его руководством на занятиях сценической речью рождались тренировочные фрагменты, соединяющие звуковые жесты<sup>7</sup> (то есть неязыковые возгласы, восклицания, выкрики и т. д., на основе междометий первичного типа) и разнообразные экстралингвистические элементы (озвученное согласными дыхание как звуковой образ). Иными словами, в практике речевой педагогики периода 1990-х годов началась апробация применения невербальных (семантически самостоятельных) элементов в голосоречевом воспитании актера. На учебных занятиях профессора Ю. А. Васильева невербальные (семантически самостоятельные) элементы испытывались в качестве выразительных средств голосоречевого действия актера, выполняли функцию дополнительного (наряду с вербальным) канала коммуникации<sup>8</sup>. Позже, в период 2000-х годов, профессор Ю. А. Васильев аргументирует в своих учебных пособиях широ-

<sup>6</sup> О первичных междометиях подробнее см. напр. [8].

<sup>7</sup> Подробнее о звуковых жестах см. [9, с. 295; 1, с. 19; 10].

<sup>8</sup> О двухканальной системе речевой коммуникации см. [7, с. 32].

<sup>5</sup> Интервью с профессором А. Н. Куницыным записано Н. Л. Прокоповой в 1995 году, опубликовано в 2007 году в монографии «Теория и практика сценической речи», вып. 2 [4, с. 51–60].

кий спектр возможностей применения междометий в речевом тренинге, акцентирует их потенциал в трансляции событий, проживаемых актером (см. [3, с. 40, 75, 120, 142–143, 195; также 2, с. 67, 144–145, 149–150, 159–160, 184, 207–209, 231–232, 357, 364, 411]).

Изменения в отечественной художественной культуре начала XXI столетия, упрочение позиций постмодернизма в российском сценическом искусстве, увлеченность режиссеров идеями постдраматического театра внесли перемены во взгляды на использование *невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосоречевого действия актера*. Особую роль сыграла упомянутая выше идея постдраматизма, выражающая отделение голоса от языка. Конечно, понимание того, что сценическое звучание актера формируется не только вербальными возможностями, но и посредством невербальных ресурсов, реализуемых с помощью голосоречевого аппарата, имелось всегда. Но идея постдраматизма, заострившая вопрос отделения голоса от языка, обеспечила особый интерес именно к тем невербальным ресурсам, которые способны существовать независимо (автономно) от слова. Названная идея постдраматизма усилила позиции невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов, сформировала отношение к ним как к равноправному (наряду с вербальным) каналу внутритеатральной коммуникации, выделила их как яркие выразительные возможности голосоречевого действия актера.

Любопытно, что идея отделения голоса от языка переключается с положением о двухканальной природе речевого общения. Это положение аргументировал в своих работах известный российский физиолог В. П. Морозов. Полагаем, что повестка постдраматизма о допустимом самостоятельном статусе голоса, обоснование случаев его возможной независимости от слова в театральном спектакле, а также доводы о двухканальной природе речевого общения подвели к целесообразности развития инновационного в преподавании сценической речи методического подхода. Этот подход предполагает *обучение сценической речи с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера*. Здесь уточним два момента. Первый – так называемый инновационный подход можно считать одним из

аспектов комплексного метода воздействия на голос и речь в процессе их тренировки, поскольку он опирается на одновременность отработки разных профессиональных навыков актера. Второй – указывая на формирование нового подхода, имеем в виду не его научно-теоретическое обоснование, а лишь эксперименты в практике преподавания сценической речи. Именно в практике речевой педагогики в первые десятилетия XXI столетия оказалась заметной апробация *методического подхода с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера*. В это время (в скобках заметим, что оно связано с усилением популярности в отечественном театральном искусстве идей постдраматизма) на зачетах и экзаменах по сценической речи появляются исполнительские фрагменты, в которых невербальные (семантически самостоятельные) элементы «работают» как чувственный аналог речевого (вербального) высказывания.

Так, в 2011 году профессором Санкт-петербургской академии театрального искусства Ю. А. Васильевым со студентами мастерской А. А. Праудина как рубежный экзамен по сценической речи был поставлен спектакль «Футуризм-Зрим», сочиненный из сцен (пассажей). «Парязыковые возможности актерской игры – этюды без слов, придуманные исполнителями, – служат объединению всех пассажей. <...> Во всех этюдах разворачиваются предыстории сцен (пассажей). Сценическая жизнь персонажа начинается до того, как рождается его первая речевая реплика. Актеры реализуют сценическое действие посредством музыки, пластики, танца, бессловесного звучания голоса (вокала, звукоподражания, крика и т. д.). <...> Пожалуй, голосоречевое действие спектакля нецелесообразно классифицировать как речевое или вокальное, потому что между этими двумя способами звукообразования здесь почти нет демаркационной линии: один способ звучания естественно перетекает в другой. Нередко слово рождается из крика или плача. При этом техники причитания и плача, являющие собой песенно-речитативные импровизации, используются органично, то есть психологически оправданно» [11, с. 86]. В этот спектакль вплетены две особенно интересующие нас сцены (пассажи) «Мизиз» и «Цвесна». Они (в отличие других пассажей) служат убедительным доказательством осуществля-

ющейся в театральной школе первых десятилетий XXI века практической апробации *методического подхода обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера*. В этих пассажах «исполнителей трудно идентифицировать с какими-то конкретными персонажами. Глаза их в пассаже “Мизиз” закрыты белой лентой, в пассаже “Цвесна” – полумаской. Этот прием дает актерам возможность сосредоточиться на чувствах и ритмах. Есть и вторая закономерность – в действующей на сцене актерской паре один задает тон, второй – привносит обертональное наполнение. Так, в “Мизизе” тон задает Вадим Гусев, ему и принадлежит пальма первенства в трансляции авторского текста А. Крученых. В то время как Александра Мамкаева наполняет голосоречевое “оркестровое” звучание Вадима Гусева обертонами чувств. Голосовое звучание и того, и другого исполнителя обращено не столько к разуму, сколько к чувству, не столько к мысли, сколько к эмоции. Поэтому исполнители сосредоточены не на классическом словесном действии, а на параязыковом потенциале голоса и речи» [11, с. 93]. Впоследствии развитие *методического подхода обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера* наблюдается в ряде работ речевых педагогов.

Высказанную мысль удостоверяет зачет по сценической речи «Приоткрывающая занавес... прЕоткрывающая занавес» 2016 года студентов мастерской Н. П. Наумова (РГИСИ). Этот интересный показ подготовлен под руководством Санкт-петербургских педагогов Е. А. Крушеницкой и Д. С. Жукова. Зачет «Приоткрывающая занавес... прЕоткрывающая занавес» формирало исполнение рассказов А. П. Чехова (точнее отрывков из этих рассказов). Примечательно то, что каждую студенческую работу предварял этюд с опорой на *невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера*. Причем в этом творческом показе использовались не только звуковые жесты, но и такие элементы, как активный выдох на согласный звук («Ф», «Ш» и др.) и другие. Подобные этюды выполняли функцию своеобразного эпиграфа для основного речевого фрагмента. Показательна в этом смысле работа студентки Елизаветы Дубининой по рас-

сказу А. П. Чехова «Зеленая коса»<sup>9</sup>. Включение в семестровую работу по сценической речи (заметьте, эта театральная дисциплина ранее была сосредоточена на вербальной составляющей действия актера) этюда с опорой на невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы указывало на стремление задействовать весь потенциал голосоречевого аппарата, не ограничиваясь лишь языковыми средствами. Приведенный пример свидетельствует не только о развитии *методического подхода обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера*, но и о процессе разработки речевыми педагогами нового аспекта технологии этюдного метода. Этот новый аспект оказался связанным с применением невербальных (семантически самостоятельных) элементов в заданиях-импровизациях на тему авторского текста. Кроме того, зачет, датируемый 2016 годом, наглядно поясняет влияние идеи отделения голоса от языка, отчетливо демонстрирует правомерность положения о двух каналах коммуникации, обосновывает целесообразность голосоречевого действия актера посредством вербальных и невербальных ресурсов. Все названное доказывает воздействие концепции постдраматизма не только на современный отечественный театр, но и на отечественную театральную педагогику.

Если в творческих работах зачета по сценической речи студентов мастерской Н. П. Наумова в 2016 году два ресурса голосоречевого действия актера (невербальный и вербальный) использовались почти на равных правах, то впоследствии возникли варианты упражнений-этюдов, в которых ставка полностью сделана на невербальные (семантически самостоятельные) элементы. Так, на Всероссийской конференции «Сцена. Слово. Речь», организованной в 2022 году Российским государственным институтом сценических искусств (РГИСИ)<sup>10</sup>, Санкт-петербургский про-

<sup>9</sup> Видео «Приоткрывающая занавес... прЕоткрывающая занавес (отрывки из рассказов А. П. Чехова)». Зачет по сценической речи. Мастерская Н. П. Наумова. 1 курс, 2 семестр. РГИСИ. 2016 [Электронный ресурс] // YouTube. – URL: [http://www.youtube.com/watch?v=rEs\\_b1q47\\_M](http://www.youtube.com/watch?v=rEs_b1q47_M) (дата обращения: 30.08.2023).

<sup>10</sup> XV Всероссийская научно-практическая конференция «Сцена. Слово. Речь» (2022 год) [Электронный ресурс] // Российский государственный

фессор Е. И. Черная представила захватывающие упражнения. В данном случае взаимодействие партнеров по сцене (то есть внутритеатральная коммуникация) обеспечивалось исключительно лишь звуковыми возможностями исполнителей, не скованными лексическим «корсетом», – то есть *невербальными (семантически самостоятельными) ресурсами голосоречевого действия актера*. В описании этих упражнений уместно употребление термина «звуковой жест», потому что в них междометия «работали» как действенные и символические голосовые выплески (эмоциональные выкрики). Студенты общались друг с другом без слов, лексические элементы в исполнении отсутствовали, высказывания творились из кантиленного или прерывистого потока междометий первичного типа. Партнеры (два студента), балансируя на воображаемом канате, «разговаривали» друг с другом посредством звукодействия. Голосовое действие являло собой континуум звуковых жестов. Ритм «реплик» постоянно менялся в зависимости от устойчивой/неустойчивой позиции студентов на придуманном канате. Перемены в психофизическом существовании актеров, обусловленные потерей равновесия, возможным падением с каната или, наоборот, обретением баланса, определяли ритм и характер звуковых жестов. Их поток то обрывался, то вновь переходил в формат звуковой непрерывности. Несмотря на отсутствие «корсета» лексики в репликах этого сценического диалога, высказывания студентов характеризовались внятностью и яркой выразительностью. Эти очень любопытные пробы также доказывали правомочность идеи отделения голоса от языка, отсутствие препятствий для любого оперирования не просто единичным междометием, но вариантом сценического общения, менявшимся от трансляции отдельного звукового выплеска до континуума звуковых жестов. При этом исполнители взаимодействовали не только посредством звука голоса, но также при помощи пауз и дыхания.

Показ таких, импровизационных по своему характеру, упражнений на всероссийской конференции удостоверял в том, что в настоящее время речевая педагогика увлечена экспериментами

---

институт сценических искусств (rgisi.ru). – URL: [\(https://rgisi.ru/foto/2022/04/18/xv-vsrossijskaya-nauchno-prakticheskaya-konferencziya-«szcena.-slovo.-rech»-\(2022-god\)\)](https://rgisi.ru/foto/2022/04/18/xv-vsrossijskaya-nauchno-prakticheskaya-konferencziya-«szcena.-slovo.-rech»-(2022-god)) (дата обращения: 30.08.2023).

с применением *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера* в этюдном тренинге. Полагаем, *методический подход обучения с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера* чрезвычайно перспективен применительно к современной педагогике сценической речи. В частности, полезными видятся упражнения-этюды с опорой на соединение вербальных и невербальных ресурсов в процессе работы над авторским текстом. Присвоение авторского текста через сочинение таких этюдов полезно, поскольку учитывает задачи развития внешней и внутренней техники актера, связывает воедино процесс овладения свободой голоса (оперирования им) и процесс творческого импровизационного осмысления авторского литературного текста. В тренинговых заданиях подобного рода голосовое действие в опоре на невербальные (семантически самостоятельные) элементы способно предшествовать рождению слова, органично сосуществовать с ним, служить его аналогом.

К упражнениям указанного тренингового направления можно отнести апробированные авторами данной статьи упражнения-этюды. Они проверены в процессе работы со студентами над учебно-творческим материалом. Далее представлен опыт применения упражнений-этюдов, сочиненных на темы рассказов А. П. Чехова и опирающихся на *невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера*. Этот опыт позволил уточнить возможный арсенал/функционал *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера*, целесообразных в применении этюдного метода в речевой педагогике.

Обращение авторов статьи к этюдному методу с опорой на *невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера* созрело в связи с потребностью погружения студентов в материал чеховских рассказов. В сочинении и выполнении таких этюдов виделась возможность приближения студентов к мыслям автора текста, провокация их личностной мысли-чувственной, голосовой и телесно-пластической рефлексии. Процесс присвоения авторского текста планировался через придумывание серии этюдов, выполняемых в опоре на

невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера. Отказ от слова на начальном этапе работы над текстом обуславливали такие задачи, как: разгадывание посыла чеховского рассказа, сосредоточение на переживаемых персонажами чувствах, проверка через этюдную пробу внятности собственного сценического существования. Кроме того, избранный способ привлекал возможностью получения ответа на методический вопрос, связанный с уточнением арсенала и функционала невербальных средств коммуникации в процессе обучения сценической речи.

На начальном этапе присвоения авторского материала, параллельно со смысловым разбором чеховского текста, студентам было предложено придумать этюд без слов, лишь с использованием невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосоречевого действия актера – то есть с использованием звуковых жестов (междометий первичного типа), пауз, вздохов, стонов, смеха, плача и проч. Следовало избегать использования слов, их рождение разрешалось лишь в финале этюда – как результат прожитых чувств и совершенных действий в опоре на невербальные (семантически самостоятельные) элементы. Сочинение серии этюдов разрешалось начать с любого из фрагментов рассказа, избранного в качестве учебно-творческого материала. Студент придумывал этюд с наиболее ясного для него отрывка авторского текста, в котором отношения между персонажами понимались, внутренние видения происходящего в отрывке рождались, потенциально издаваемые героями звуки предчувствовались. В этой работе для авторов данной статьи удовлетворение любопытства связывалось с ответом на вопрос – какие именно невербальные (семантически самостоятельные) элементы послужат основой звуковых актерских реакций в упражнениях-этюдах на темы рассказов А. П. Чехова. Рамки статьи не позволяют привести описания всех этюдов, поэтому остановимся лишь на двух пробах.

Одним из творческих экспериментов такого рода на рассказ А. П. Чехова «Крыжовник» оказался этюд «На», сочиненный студентом А., «примерявшим на себя» роль персонажа Ивана Ивановича. Текстовой основой для этого этюда послужил фрагмент об особенностях жизни брата (персонажа рассказа – Николая Ивановича):

«Жил он скупко: недоедал, недопивал, одевался бог знает как, словно нищий, и все копил и клал в банк. Страшно жадничал. Мне было больно глядеть на него, и я кое-что давал ему и посылал на праздниках, но он и это прятал. Уж коли задался человек идеей, то ничего не поделаешь» (см. рассказ А. П. Чехова «Крыжовник»). Творческая рефлексия студента А. («работавшего» за Ивана Ивановича) на этот фрагмент об отказе брата от всего ради покупки усадьбы с кустами крыжовника выразилась в проживании процесса смены отношения к Николаю Ивановичу. Отношение студента А.-Ивана Ивановича трансформировалось из искреннего желания помочь брату в раздражение и неприятие сделанного братом выбора нищенского образа жизни ради покупки имения. Актерским выражением служили перемены в голосовом звучании и телесной пластике. В процессе этюда первоначально быстрые, легкие, освещенные радостью, движения студента А. постепенно трансформировались в медленные, тяжелые, неохотные. Его телесная пластика, начинавшаяся со взлетов и жестов руками, сопровождавшихся произнесением частицы «на», завершалась вздохами в статичной позе на коленях. Как уже отмечалось, голосоречевыми проявлениями служили: произнесение частицы «на» и вздохи. И одно, и другое голосоречевое выражение имели свое назначение. Как известно, в разговорной речи частица «на» – это возглас при передаче, вручении, бросании чего-либо кому-либо, часто сопровождающийся определенным жестом, то же, что «держи», «получай». С позиций лингвистики элемент «на» относится к побудительным междометиям. В рассматриваемом этюде на фрагмент рассказа А. П. Чехова «Крыжовник» элемент «на» являл собой звуковой жест, который символизировал акт бескорыстной отдачи, служил аналогом речевого высказывания, «работал» как реплика в воображаемом диалоге студента А.-Ивана Ивановича с братом Николаем Ивановичем, выполнял функции основного действия. При этом подтекст так называемой реплики (то есть ее смысловое – просодическое содержание при произнесении элемента «на») менялся: от трансляции радостной помощи до досадной усталости и отказа помогать человеку, посвятившему всю жизнь служению материальной идее. Если произнесение элемента «на» выполняло функцию основного действия, символизирующего акт по-

мощи, жертвования, а также являлось репликой, обращенной к воображаемому персонажу (брату Николаю Ивановичу), то вздохи – экстралингвистические элементы – осуществляли функцию актерской оценки. Вздохи возникали как проявление отношения исполнителя к жизни брата, его поступкам. Вздохи выражали разные стадии усталости *студента А.-Ивана Ивановича*: от легкой до безысходной. Таким образом, в этюде «На» вздохи (невербальные – экстралингвистические элементы), представляющие собой в обыденной жизни вариант психофизиологического проявления, в сценических условиях, в процессе исполнения театрального этюда, выполняли функцию актерской оценки.

Но, заметим, такие невербальные (семантически самостоятельные) элементы, как вздохи, способны выполнять в этюде две функции одновременно – то есть служить как в качестве актерской оценки, так и в качестве основного действия, выступать в качестве реплики, обращенной к воображаемому партнеру. Как пример приведем этюд «Утро майора», придуманный *студенткой П.* на фрагмент рассказа А. П. Чехова «За двумя зайцами». Текстовой основой этюда избран следующий фрагмент рассказа: «Пробило 12 часов дня, и майор Щелколов, обладатель тысячи десятин земли и молоденькой жены, высунул свою плечивую голову из-под ситцевого одеяла и громко выругался. Вчера, проходя мимо беседки, он слышал, как молодая жена его, майорша Каролина Карловна, более чем милостиво беседовала со своим приезжим кузеном, называла своего супруга, майора Щелколова, бараном и с женским легкомыслием доказывала, что она своего мужа не любила, не любит и любить не будет за его, Щелколова, тупоумие, мужицкие манеры и склонность к умопомешательству и хроническому пьянству. Такое отношение жены поразило, возмутило и привело в сильнейшее негодование майора. Он не спал целую ночь и целое утро» (см. рассказ А. П. Чехова «За двумя зайцами»). Этюд «Утро майора» *студентка П.* сочиняла с целью понимания процесса принятия решения персонажем – майором Щелколовым. Она интуитивно придумала свою пробу на основе явления, которое в медицине получило название «катафрения». Это парасомническое расстройство, происходящее во время сна и характеризующееся кратковременной задержкой дыхания, а также

последующими стопами во время выдоха. Предполагаемыми обстоятельствами для *студентки П.* послужили откровения жены майора о том, что она его не любит, а также последующая за этим признанием бессонная для майора Щелколова ночь. Основным действием, разворачивающимся в этюде «Утро майора», *студентка П.* выбрала поиск решения ответа на оскорбление, нанесенное Щелколову супругой. Пластическим эквивалентом процесса поиска решения майором Щелколовым в этюде послужили полные перекаты прямым телом с опущенными вниз руками из исходного положения лежа на спине в одну, а затем в другую сторону. *Студентка П.* переворачивалась на правый бок, далее на живот, потом на левый бок и снова на спину, а затем в обратную сторону. Каждому моменту движения тела сопутствовал невербальный (семантически самостоятельный) элемент – надрывный звук, извлекаемый при сомкнутых губах. Затем в сценическом проживании следовала стадия, соотносимая с пробуждением майора, – в звуковом поведении *студентки П.* возник громкий выдох на звуке «ф», символизирующий действие самоуспокоения майора, его отказ от агонии (экстралингвистический элемент). Названные звуковые реакции завершались возгласом на гласный звук «о» (то есть звуковым жестом – параязыковым элементом), рождавшимся одновременно с резкой сменой позы из положения лежа в положение сидя. Возглас «О» (звуковой жест / междометие, первичное по своему типу), принадлежащий к невербальным (семантически самостоятельным) элементам, символизировал принятие майором решения наказать жену. Как видим, вариант звукового поведения «улышался» *студенткой П.* в соединении разных невербальных (семантически самостоятельных) элементов – параязыковых и экстралингвистических. Возглас на гласный звук «о» – звуковой жест – относим к параязыковым элементам. К экстралингвистическим составляющим причисляем надрывные стоны (звуки, извлекаемые при сомкнутых губах), громкий выдох на согласный звук «ф». В данном случае экстралингвистические элементы являлись звукошумовыми образами, выполняли функцию основного сценического действия. В свою очередь параязыковой элемент – звуковой жест (возглас «О») реализовывал функцию актерской оценки. В целом параязыковой и экстралингвистические элементы исполь-

зовались в качестве аналога вербального канала, служили эквивалентом речи, выступали на правах невербальных звуковых образов. Описанный этюд «Утро майора» демонстрирует применение невербальных (семантически самостоятельных) элементов как аналоговых вербальным вариантам голосоречевого действия актера.

Можно привести и другие примеры, но уделите внимание алгоритму применения этюдного метода с опорой на *невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосоречевого действия актера*. Опыт работы со студентами позволил установить следующие слагаемые использования этюдного метода с опорой на невербальные ресурсы: отбор фрагмента авторского текста в качестве темы для этюда, определение вида предполагаемого этюда (этиод-эпиграф, этиод на событие и др.), проживание проб-предчувствий с опорой на *невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосоречевого действия актера*.

Приведенные примеры заданий, использующие в качестве звуковой тренировочной основы невербальные (семантически самостоятельные) элементы, связаны с этюдным методом. Полагаем, что именно в этюдах наиболее органично рождение невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосоречевого действия актера. Это обусловлено тем, что и для невербальных элементов, и для этюдного метода характерны импровизация, экспромт, произвольность. Арсенал *невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов голосоречевого действия актера* довольно обширен. И в этюдах, и в спектаклях эти элементы способны выполнять функции как основного действия, так и актерской оценки. Кроме того, развитие тренинга в опоре на невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы свидетельствует об адаптации в педагогике сценической речи *методического подхода обуче-*

*ния с одновременным вниманием к вербальным и невербальным (семантически самостоятельным) ресурсам голосоречевого действия актера.*

Таким образом, взгляды педагогов на применение неязыковых элементов в речевом обучении актера трансформировались: от понимания целесообразности их применения в качестве отдельного приема совершенствования голосовых навыков до их использования на правах автономного ресурса внутритеатральной коммуникации. Обновился арсенал используемых невербальных (семантически самостоятельных) элементов. Произошла своего рода легализация свободного обращения с такими параязыковыми единицами, как междометия первичного типа. Современный театр, утверждая правомочность идеи отделения голоса от языка, устранил препятствия для любого оперирования междометиями – от отдельного звукового выплеска до континуума звуковых жестов. К арсеналу невербальных ресурсов голосоречевого действия актера наряду с континуумом звуковых жестов добавились такие экстралингвистические элементы, как: вздохи, стоны, выдохи на согласных звуках и т. д. Спектр функций невербальных (семантически самостоятельных) ресурсов в педагогике сценической речи расширился: от участия в решении задач внешней техники до активного внедрения в систему комплексного совершенствования актера в роли самостоятельного ресурса коммуникации как в тренинговом процессе (упражнениях, этюдных репетициях), так и в театральных спектаклях. Установка преподавателей сценической речи на обучение студентов не только технике вербального, но невербального голосоречевого действия указывает: во-первых, на формирование еще одного аспекта педагогики сценической речи, во-вторых – на факт расширения компетенций, формируемых в рамках дисциплины «Сценическая речь».

### Литература

1. Андреева С. В. Звуковые жесты в устной коммуникации // Известия Саратовского университета. – Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2012. – Т. 12. № 2. – С. 19–23.
2. Васильев Ю. А. Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества: учебное пособие. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – 432 с.
3. Васильев Ю. А. Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга. – СПб.: СПГАТИ, 2005. – 342 с.
4. Куницын А. Н., Прокопова Н. Л. Стенограмма интервью 15 июля 1995 года // Теория и практика сценической речи / отв. ред. В. Н. Галендеев. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – Вып. 2. – С. 51–60.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

6. Малютина Н. Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме // *Драматургия в ракурсах новейших теоретических исследований: studia slawistyczne / redakcja naukowa: Natalia Maliutina, Jarosław Ławski*. – Białystok: Alter Studio, 2014. – С. 267–280.
7. Морозов В. П. Язык эмоций и эмоциональный слух: избранные труды 1964–2016. – М.: Ин-т психологии РАН, 2017. – 397 с.
8. Никифорова С. А. Первичные междометия в стихотворениях И. В. Гете [Электронный ресурс] // *Studia Humanitatis*. – 2015. – № 4. – URL: [www.st-hum.ru](http://www.st-hum.ru) (дата обращения: 20.08.2023).
9. Поливанов Е. Д. Статьи по общему языкознанию. – М.: Наука, 1968. – 376 с.
10. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Невербальные, семантически самостоятельные ресурсы голосоречевого действия актера: определение понятия // *Вестник КемГУКИ*. – 2023. – № 65. – С. 164–170.
11. Прокопова Н. Л. Речевое искусство театрального авангарда: начало XXI века (на материале спектакля «футуризмЗрим») // *Театрон. Научный альманах*. – 2014. – № 1 (13) – С. 83–97.
12. Савкова З. В. Как сделать голос сценическим. Теория, методика и практика развития речевого голоса. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Искусство, 1975. – 176 с.
13. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015. – 376 с.

#### References

1. Andreeva S.V. Zvukovye zhesty v ustnoy kommunikatsii [Sound gestures in oral communication]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika [News of Saratov University. A new series. Series: Philology. Journalism]*, 2012, vol. 12, no. 2, pp. 19-23. (In Russ.).
2. Vasilyev Y.A. *Stsenicheskaya rech': vospriyatie – voobrazhenie – vozdeystvie. Variatsii dlya tvorchestva [Stage speech: perception – imagination – impact. Variations for creativity]*, St. Petersburg, SPGATI Publ., 2007. 432 p. (In Russ.).
3. Vasilyev Y.A. *Stsenicheskaya rech': oshchushchenie – dvizhenie – zvuchanie. Variatsii dlya treninga [Stage speech: sensation – movement – sound. Variations for training]*, St. Petersburg, SPGATI Publ., 2005. 342 p. (In Russ.).
4. Kunitsyn A.N., Prokopova N.L. Stenogramma interv'yu 15 iyulya 1995 goda [Transcript of interview July 15, 1995]. *Teoriya i praktika stsenicheskoy rechi [Theory and practice of stage speech]*, St. Petersburg, SPGATI Publ., 2007, iss. 2, pp. 51-60. (In Russ.).
5. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic theater]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
6. Maliutina N. Plastika personifikatsii golosa kak katalizator deystviya v sovremennoy drame [Plastic personification of the voice as a catalyst for action in modern drama]. *Dramaturgiya v rakursakh noveyshikh teoreticheskikh issledovaniy: studia slawistyczne [Dramaturgy from the perspective of the latest theoretical research: studia slawistyczne]*. Ed.: Natalia Maliutina, Jarosław Ławski. Białystok, Alter Studio Publ., 2014, pp. 267-280. (In Russ.).
7. Morozov V.P. *Yazyk emotsiy i emotsional'nyy slukh: izbrannyye trudy 1964-2016 [The language of emotions and emotional hearing: selected works 1964-2016]*, Moscow, In-t psikhologii RAN Publ., 2017. 397 p. (In Russ.).
8. Nikiforova S.A. Pervichnye mezhdometiya v stikhotvoreniyakh I.V. Gete [Primary interjections in the poems of I.V. Goethe]. *Studia Humanitatis*, 2015, no. 4. (In Russ.). Available at: [www.st-hum.ru](http://www.st-hum.ru) (accessed 20.08.2023).
9. Polivanov E.D. *Stat'i po obshchemu yazykoznaniiyu [Articles on general linguistics]*. Moscow, Nauka Publ., 1968. 376 p. (In Russ.).
10. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Neverbal'nye, semanticheski samostoyatel'nye resursy golosorechevogo deystviya aktera: opredelenie ponyatiya [Nonverbal, semantically independent resources of an actor's vocal action: definition of the concept]. *Vestnik KemGUKI [Bulletin of KemGUKI]*, 2023, no. 65, pp. 164-170. (In Russ.).
11. Prokopova N.L. Rechevoe iskusstvo teatral'nogo avangarda: nachalo XXI veka (na materiale spektaklya "futuризмЗрим") [Speech art of the theatrical avant-garde: the beginning of the 21st century (based on the material of the play "FuturismZrim")]. *Teatron. Nauchnyy al'manakh [Teatron. Scientific almanac]*, 2014, no. 1 (13), pp. 83-97. (In Russ.).
12. Savkova Z.V. *Kak sdelat' golos stsenicheskim. Teoriya, metodika i praktika razvitiya rechevogo golosa. Izd. 2-e, ispr. i dop. [How to make a stage voice. Theory, methodology and practice of speech voice development. Edition 2nd, revised and additional]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 176 p. (In Russ.).
13. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti. Per. s nem. N. Kandinskoy, pod obshch. red. D.V. Trubochkina. [Aesthetics of performativity. Translated from German N. Kandinskaya, under the German editorship of D.V. Trubochkin]*, Moscow, Mezhdunarodnoye teatral'noe agentstvo "Play&Play" – izdatel'stvo "Kanon+" Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).

УДК 792.01

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-109-116

## ПОЭТИЧЕСКИЙ ИЛИ РИТМИЧЕСКИЙ? ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

*Сердюкова Алена Викторовна*, исследователь, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: serdukova@gmail.com

Вводя свои типологические признаки, театроведческая ритмология сталкивается с уже существующими определениями спектаклей в ту или иную типологию, что напрямую ставит перед исследователями вопрос о целесообразности введения новой. В нашем исследовании мы изучаем типологические сходства и различия поэтического и ритмического спектаклей. С этой целью мы рассматриваем определения и случаи употребления терминов «поэтический театр» и «прозаический театр», а также их исходное содержание в качестве различных форм художественного текста, для чего, в свою очередь, разбираем понятия «художественный текст» и «художественный язык». После чего переходим к определению типологических различий между поэтическим и ритмическим спектаклями. В статье определяются такие понятия, как «поэтический театр», «прозаический театр», «художественный текст» и «художественный язык». Также намечаются некоторые темы будущих исследований, необходимых для последующего развития театроведческой ритмологии. В заключение мы приходим к выводу, что типология прозаического/поэтического спектаклей находится в области общей композиции, тогда как типология ритмического анализа – в области индивидуального языка режиссера. Это не исключает их пересечения, но обособляет их в качестве отдельных типологических градаций произведений сценического искусства. Рассмотрев типологические сходства и различия поэтического и ритмического спектаклей в качестве художественных текстов, мы можем утверждать, что эти термины принадлежат разным типологиям одного сложносоставного предмета и могут быть использованы по отношению к нему как одновременно, так и отдельно – по мере исследовательской необходимости. Сделан вывод, что типологическое разнообразие не только полезно для исследования художественного текста, но и дополнительно обогащает его.

**Ключевые слова:** прозаический спектакль, поэтический спектакль, художественный текст, художественный язык, ритмический спектакль, театроведческая ритмология, ритмический ряд, ритмическая рифма, метод анализа ритмической организации спектакля, типология художественного текста.

## POETIC OR RHYTHMIC? THE PROBLEM OF ARTISTIC TEXT TYPOLOGY

*Serdyukova Alena Viktorovna*, Researcher, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: serdukova@gmail.com

Entering typological features, theatrical rhythmology is confronted with already existing definitions of performances in a particular typology, which directly raises the question of the feasibility of introducing a new one. This research examines typological similarities and differences between poetic and rhythmic performances. For this purpose, we consider definitions and cases of use of terms *poetic theater* and *prosaic theatre*, as well as their original content as different forms of artistic text, for which, in turn, we analyze the concept of *artistic text*, and *artistic language*. The article defines such concepts as poetic theater, prosaic theatre, artistic text and artistic language. Some topics for future research are also outlined, which are necessary for the subsequent development of theatric rhythmology. Then we move on to the definition of typological differences between poetic and rhythmic performances. In conclusion, we find that the typology of prosaic/poetic performances is in

the field of general composition, whereas typology of rhythmic analysis in the field of the individual language of the director. This does not rule out their intersection, but separates them as separate typological gradations of works of stage art. Having considered the typological similarities and differences of poetic and rhythmic performances as artistic texts, we can assert that these terms belong to different typologies of a single complex subject and can be used in relation to it both, and separately as needed for research. It is concluded that the typological diversity is not only useful for the study of the artistic text, but also further enriches it.

**Keywords:** prosaic performance, poetic performance, artistic text, artistic language, rhythmic performance, theatric rhythmology, rhythmic line, rhythmic rhyme, method for analyzing the rhythmic organization of performance, typology of artistic text.

В своей статье «Художественная форма и художественный язык спектакля» Ю. М. Барбой отметил, что на момент ее написания театроведческая наука находилась на этапе «простейшей систематизации» накопленных знаний о своем предмете – спектакле, а время подробной типологизации еще впереди [3, с. 17]. Прошло почти десять лет, и мы не будем утверждать, что этап систематизации окончен, но попробуем предположить, что и сегодня уже есть возможность поднять некоторые вопросы к имеющимся в арсенале театроведов типологиям. Вводя свои типологические признаки, театроведческая ритмология сталкивается с уже существующими определениями спектаклей в ту или иную типологию, что напрямую ставит перед исследователями вопрос о целесообразности введения новой. Если спектакль привычно называть поэтическим или метафорическим, зачем его называть ритмическим? Есть ли разница и не лучше ли остановиться на привычной терминологии? В нашем исследовании мы рассматриваем типологические сходства и различия поэтического и ритмического спектаклей в поисках ответов на эти вопросы.

Наиболее частое использование термина «поэтический театр» можно отметить по отношению к постановкам на основе пьес в стихах или отдельных стихотворений, композиционно объединенных по определенному принципу (например, по авторству, тематике, единому временному периоду и т. д.)<sup>1</sup>. В данном случае термин указы-

<sup>1</sup> Здесь можно отметить сборник статей о поэтическом театре, в котором можно найти достаточное количество примеров подобных постановок и научных работ, опирающихся на термин «поэтический» в указанном смысле: Поэтический театр в России XX–XXI веков: сб. ст. Первой науч. конф. / сост. и общ. ред. Ю. Н. Гирба. – М.: ГИТИС, 2021. – 496 с.

вает не на формальную или структурную сторону самого произведения, а на изначальную форму его структурных единиц. В этом мы усматриваем несколько иллюстративный подход, который может быть удобен для определенной ситуативной дифференциации постановок, но малоприменим в качестве инструмента подробного анализа формальной организации спектакля.

Кроме того, термин «поэтический театр» используется в качестве синонима «условного театра» и «метафорического театра»<sup>2</sup>, что, безусловно, вносит некоторую терминологическую путаницу, возникающую из-за отсутствия четких понятийных границ и научного консенсуса в их терминологическом содержании – проблем, которые будут постепенно решаться по мере дальнейшего академического укрепления театроведческой науки. Поскольку наша работа посвящена другим примерам использования термина, в данном случае мы только отметим, что условность/ натуралистичность спектакля относится, скорее, к актерской игре, а метафора – к типу образа, который может быть свойственен постановкам как поэтической, так и прозаической формы, поэтому такое использование термина видится нам некорректным. Подобная путаница неизбежно возникает в процессе исследования сложносоставного предмета, ее можно списать на его естественное типологическое разнообразие, отражающее сложность и богатство содержания, – например, яблоко зеленое, твердое, сладкое и дорогое одновременно, но это не должно мешать его всестороннему исследованию. А структура спектакля гораздо многограннее и сложнее яблока.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Мальцева О. Н. Поэтический театр // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. – СПб.: РИИИ, 2015. – Вып. III. – С. 180–182.

В рамках нашей статьи мы будем рассматривать термин «поэтический спектакль», относящийся к структурной типологии сценического текста и опирающийся на дихотомию «поэтический – прозаический». Главное различие между этими типами спектаклей содержится в специфике их композиционного построения. В случае поэтического спектакля композиционные связи опираются на ассоциативный принцип, а прозаического – на причинно-следственный. Оба термина пришли в театроведческую терминологию из литературоведческой, содержательно взаимодействуя с композиционными, свойственными им в литературных произведениях. Исходя из этого, полезно обратиться к литературоведческим работам, разъясняющим эти особенности.

Прежде всего, видится необходимым разъяснить понятие «художественный текст», позволяющее подобные междисциплинарные терминологические переносы. Согласно М. Л. Гаспарову, «всякое высказывание представляет собой единство, замкнутое целое, границы которого ясно очерчены, – иначе оно попросту не воспринимается как факт сообщения, то есть как некий “текст”, заключающий в себе некий смысл; но, с другой стороны, это такое единство, которое возникает из открытого, не поддающегося полному учету взаимодействия множества разнородных и разноплановых факторов, и такое замкнутое целое, которое способно индуцировать и впитывать в себя открытую, уходящую в бесконечность работу мысли, а значит, и бесконечные смысловые потенции» [5, с. 322]. Главной особенностью художественного текста, отличающей его от текста нехудожественного, является множественность языков, с помощью которых осуществляется передача закодированной в сообщении информации. «И сама последовательность, и соотношенность этих языков будет составлять единую систему той художественной информации, которую несет текст. Составляя на определенном уровне единую структуру, эта система будет обладать определенной непредсказуемостью взаимопересечений, и это будет обеспечивать ей неослабевающую информативность. Именно потому, что, чем сложнее организован текст и каждый из его уровней, тем неожиданнее точки пересечения частных подструктур; чем в большее количество структур включен данный элемент, тем более “случай-

ным” он будет казаться, – возникает известный парадокс, свойственный лишь художественному тексту: увеличение структурности приводит к понижению предсказуемости» [6, с. 336–337]. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод об универсальности литературоведческого подхода к анализу структуры художественного текста, что позволяет нам рассматривать спектакль в этом качестве и применять к нему как соответствующую терминологию, так и схожие элементы методов исследования.

По определению Ю. М. Лотмана, естественным образом заложенная в сценическое произведение искусства увеличенная структурность сама по себе порождает его множественную информативность, а в случае с усложнением его композиционного строя (например, с введением ассоциативного принципа построения композиции в поэтическом спектакле) она возрастает в геометрической прогрессии и, можно сказать, стремится к бесконечности. «Таким образом, создается механизм чрезвычайной гибкости и неисчислимой семантической активности. Итак, заведомо неравные элементы структуры, организованные относительно общезыкового плана содержания на разных его уровнях и плана выражения на разных его уровнях: “персонаж” и рифма, нарушение ритмической инерции и эпиграф, смена планов и точек зрения и семантический слом в метафоре и т. д. и т. п. – выступают как равноправные элементы единого синтагматического построения» [6, с. 337]. С этой точки зрения в самой структуре поэтического спектакля заложен несколько больший семантический и смысловой потенциал, чем в структуре спектакля прозаического, ввиду ее большей сложности.

Композиция прозаического типа спектакля более последовательна и построена по причинно-следственному принципу. «Здесь есть “сквозное действие”, желательно строгое, когда все, что после, должно следовать “из прежних событий или по необходимости, или по вероятности, – ибо ведь большая разница, случится ли нечто *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо”» [3, с. 12]. В отличие от поэтического типа с его более свободной, ассоциативной композицией, здесь «в первую очередь выстраиваются действительные (событийные) ряды. Это можно сопоставить с композицией музыкального произведе-

ния, в котором развиваются и входят в отношения друг с другом мелодические линии» [10, с. 150]. В рамках такой композиции смыслообразование происходит посредством причинно-следственной связи событийных рядов, в то время как в поэтическом типе спектакля основным источником смыслообразования является форма. Несмотря на то, что они «могут иметь композицию, части которой соединены одновременно и ассоциативными, и фабульными причинно-следственными связями. Однако смыслообразование сценического целого определяют первые из них» [7, с. 97].

Композиции поэтического типа опираются на ассоциативные связи событийных рядов, «действие принимает форму непрямого (подразумеваемого, иносказательного) проявления сквозных эмоциональных или смысловых мотивов, образует генеральные метафоры, стимулирует развитие воображения зрителя в определенном образном и эмоциональном русле» [10, с. 150]. Композиция строится по монтажному принципу и складывается в единое смысловое целое только в голове зрителя. Причем основой такого спектакля может быть и драматургия, но в этом случае фабула пьесы перестает играть ведущую роль в построении сценического действия, а является лишь поводом для разговора и дополнительным, но не обязательным фактором смыслообразования. «Осмысливать такой спектакль, ища в нем историю, значит рассматривать его по законам, которым он не подчиняется. Ассоциативные же связи обеспечены самими мизансценами, их сходством, контрастностью или смежностью, и никаких “переходов”... не предполагают. Свяжет зритель ассоциативно между собой мизансцены – возникнет ток действия, нет – мизансцены останутся отделенными друг от друга. То есть непрерывность развития действия зависит от непрерывности такой зрительской “работы” – сотворчества, имеющего в этом театре иной характер по сравнению с сотворчеством зрителя в театре повествовательного типа» [9, с. 140–141]. Поэтический спектакль может быть поставлен и на литературном материале без общей фабулы – стихотворения, песни, фрагменты прозы или драматургии и т. д. В таком случае «эпизод становится значащим только в контексте других эпизодов и спектакля в целом. Определяющей оказывается взаимозависимость частей-эпизодов» [7, с. 103].

Исходя из определения художественного текста, предполагающего использование множественности языков для передачи информации, важно отметить различия в языках поэтического и прозаического спектакля. В данном случае мы пользуемся литературоведческим определением, где под языком понимается «любая упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками» [6, с. 11]. Помимо отмеченной выше принципиальной разницы в композиции, эти типы спектаклей имеют большую разницу в языке. Ю. М. Барбой определяет эту разницу с помощью дихотомии «синкретичный – синтетичный». «Язык прозаического театра любой эпохи – это, так сказать, онтологический синкретизм: здесь без автономии существуют временные и пространственные знаки, время не дублирует и не иллюстрирует пространство, также и наоборот – они одно. В таком спектакле артист, исповедующий мхатовскую веру, может нагружать свое действие так называемым подтекстом, но этот самый подтекст, как его ни трактуй, будет выражен и временными, и пластическими средствами вместе» [3, с. 14]. Единство языковых элементов или коммуникационных знаков прозаического текста является неотъемлемым условием выполнения его смыслообразовательной функции. В данном случае синкретичность языка заранее вшита в выбранную форму и неотделима от нее. В то время как «язык поэтического театра и на практике, и в теоретическом пределе синтетичен... естественный симбиоз пластики и интонации в самой интимной для театра сфере, в актере, художник разодрал, чтоб затем “отдельные” движения тела и словесной речи произвольно спаять... два слоя языка не просто одновременны, но параллельны, соединить их вынужден зритель» [3, с. 14]. Как и в случае с общей композицией, коммуникационные знаки языка поэтического спектакля разьединены усилием и волей художника, и их единственным местом соединения является зрительское восприятие, самостоятельно подбирающее означаемое к означаемому. При этом, несмотря на то, что художественные тексты всех типов одинаково отдалены от жизни<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Подробнее про необходимую отдаленность художественного языка от повседневного см.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 17.

и не являются ею по самой своей сути, прозаические структуры прямо ориентированы на жизненное подобие, в отличие от поэтических, которые на него даже не претендуют. Как композиционное, так и языковое жизнеподобие поэтическому тексту чуждо. Поэтический язык трансформирует само означающее. «В прозе значение естественно “держится своего знака”, в поэзии значение с этого знака если не сорвано, так сдвинуто, что и дает метафору, метонимию и т. п. Работа с разными планами языка здесь вещественна: знак наильно соединен с чужим – противоположным ли, сходным ли, смежным, но всегда не своим – значением» [3, с. 14]. Эта трансформация обуславливает усложнение языка, которое дает зрителю больший спектр возможностей для поиска означаемого, индивидуальной смысловой пересборки художественного текста. Для композиционной стыковки этих отдельных, трансформированных означаемых художнику необходимо их ритмически организовать в единый текст, что дает нам возможность также проанализировать особенности ритмических организаций прозаических и поэтических спектаклей.

Поскольку ритмическая организация спектакля изначально обладает как пространственными, так и временными характеристиками<sup>4</sup>, основной разницей между организацией ритма в прозаическом и поэтическом типе спектакля можно назвать доминирование одной из этих характеристик над другой и наоборот. Для прозаического спектакля важнее временной аспект, а для поэтического – пространственный. «Сам “прозаический” тип художественного мышления, сама по себе конфигурация порождающей им структуры, с одной стороны, заставляют опираться на временную доминанту формы одинаково и в действии актера, и в действии спектакля» [2, с. 293]. В прозаическом спектакле ритм организуется преимущественно в неразрывной связи со временем, поэтому для анализа подобной организации больше подходит термин «темпоритм», изначально предполагающий обязательное включение временного аспекта. В поэтическом типе спектакля ритмически организуется «и время,

и пространство по одному закону и тем самым разведя сближает или сталкивает их. Это тоже целое, но другое – синтезированное» [2, с. 295]. К тому же время поэтического спектакля ритмически организуется принципиально другим образом – в отличие от прозаического, где время течет в максимально жизнеподобном темпе, время поэтического спектакля застывает в мизансценах и взрывается на стыках между ними, создавая скачкообразный ритм, тем самым акцентируя большее внимание на пространственном аспекте<sup>5</sup>. Исходя из вышесказанного, в разных типах спектакля будет выходить на первый план организация тех ритмических рядов, которые соответственно отражают временные или пространственные характеристики спектакля. Именно на этих аспектах ритма сфокусирована типология, основанная на дихотомии «прозаический – поэтический». В то время как типология спектаклей, основанная на их ритмической организации, делит их в зависимости от того, на какой из ритмических рядов приходится функция основного смыслообразования в рамках отдельно взятого режиссерского языка, соответственно выделяя драматургический, драматургическо-ритмический и ритмический спектакли.

При анализе ритмической организации спектакля мы рассматриваем постановку через последовательное построение ритмических партитур и исследований ее драматургического и композиционного ритмических рядов, переходя к подробному рассмотрению ее частей в виде аудиального, визуального и пластического ритмов, а уже после этого – к анализу отношений ритма композиции с ритмом драматургии<sup>6</sup>. Исходя из проведенно-

<sup>5</sup> Более подробно о разнице течения времени в прозаических и поэтических спектаклях см.: Барбой Ю. М. К теории театра. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – С. 178–179; Барбой Ю. М. Художественная форма и художественный язык спектакля // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2. – С. 13.

<sup>6</sup> Примеры частичного и полного ритмического анализа спектакля см.: Ратникова А. В. Ритмическая организация спектакля «Гора Олимп» Яна Фабра // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: матлы науч. конф. – СПб.: РГИСИ, 2018. – С. 58–63; Сердюкова А. В. Особенности ритмической организации спектакля «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» «Pop-up» театра // Манускрипт. – Грамота, 2021. – Т. 14, вып. 11. – С. 2390–2396.

<sup>4</sup> Подробнее о ритмической организации спектакля см.: Сердюкова А. В. Функции, составные части, основные характеристики ритма спектакля и метод анализа его ритмической организации // Вестник КемГУКИ. – 2022. – № 60. – С. 160–167.

го ритмического анализа, мы типологизируем спектакли по принципу преобладания того или иного компонента сценического действия, исполняющего формообразующую функцию в его ритмической организации, которое фиксируется посредством наибольшего количества смыслообразующих элементов ритма в том или ином ритмическом ряду. В случае с драматургическим типом большее количество элементов будет в драматургическом ряду – ритмические акценты, рифмы, паузы. Лейтмотивы таких постановок преимущественно регулируются их драматургической основой, а остальные ритмические ряды следуют за ней. В драматургически-ритмических постановках при сохранении драматургической фабулы и общем композиционном следовании за ней можно отметить наличие несоответствующих ей ритмических акцентов в других ритмических рядах, дополняющих драматургическую основу собственным отдельным смыслообразованием, в то время как в ритмическом спектакле драматургическая основа перекраивается под композиционный ряд постановки либо изначально строится под нее художником. Таким образом, типология прозаического/поэтического спектаклей находится в области общей композиции, тогда как типология ритмического анализа – в области индивидуального языка режиссера. Это не исключает их пересечения, но обособляет их в качестве отдельных типологических градаций произведений сценического искусства. Тем не менее, мы можем отметить, что сходство между поэтическим и ритмическим типами спектакля, безусловно, есть. Поставить между ними знак «равно» было бы неверно, в виду различия типологических областей, но нам видится необходимым обозначить точки их пересечения для дальнейшей теоретической работы. Здесь нам представляется полезным опять обратиться к литературоведческим работам, поскольку, как уже отмечалось выше, свои структурные особенности поэтический спектакль в определенной мере заимствует от поэтического художественного текста, ритмический анализ которого хорошо разработан в литературоведении и может быть полезен театроведческой ритмологии.

Одно из важнейших условий ритмического анализа художественного текста, на которое

указывают литературоведческие исследования, – «презумпция об осмысленности всех имеющихся в нем упорядоченностей. Тогда ни один из повторов не будет выступать как случайный по отношению к структуре. Исходя из этого, классификация повторов становится одной из определяющих характеристик структуры текста» [6, с. 135]. Это условие нам видится очень важным для анализа ритмического спектакля, поскольку позволяет рассматривать ритмическую организацию в качестве заведомо смыслообразующей части художественного текста как в полном своем объеме, так и в каждом отдельном элементе, таком как рифма – ритмический элемент, свойственный как стихотворению, так и ритмическому спектаклю. В работах Ю. М. Лотмана дается подробный механизм процессов воздействия рифмы, который может плодотворно использоваться в театроведческой ритмологии. Он отмечает, что прежде всего «рифма – повтор. Как уже неоднократно отмечалось в науке, рифма возвращает читателя к предшествующему тексту. Причем надо подчеркнуть, что подобное “возвращение” оживляет в сознании не только созвучие, но и значение первого из рифмующихся слов. Происходит нечто глубоко отличное от обычного языкового процесса передачи значений: вместо последовательной во времени цепочки сигналов, служащих цели определенной информации, – сложно построенный сигнал, имеющий пространственную природу – возвращение к уже воспринятому. При этом оказывается, что уже раз воспринятые по общим законам языковых значений ряды словесных сигналов и отдельные слова (в данном случае – рифмы) при втором (не линейно-речевом, а структурно-художественном) восприятии получают новый смысл» [6, с. 154]. Таким образом, можно утверждать, что по аналогии с поэтическим художественным произведением использование рифмы в любом из ритмических рядов спектакля при втором и любых последующих использованиях (уже в качестве ритмического лейтмотива) не только возвращает зрителя к уже воспринятому образу, но и образует новое означаемое<sup>7</sup>. Это свойство рифмы

<sup>7</sup> Более подробно об общем законе повторений в структуре поэтического текста см.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 164.

необходимо учитывать при проведении анализа ритмической организации спектакля.

Исходя из вышесказанного и отвечая на поставленные ранее вопросы, мы пришли к следующим выводам. Рассмотрев типологические сходства и различия поэтического и ритмического спектаклей в качестве художественных текстов, мы можем утверждать, что эти термины принадлежат разным типологиям одного сложносостав-

ного предмета и могут быть использованы по отношению к нему как одновременно, так и отдельно – по мере исследовательской необходимости. Художественный текст онтологически «не обладает признаком исчислимости, то есть текстовое поле представляет собой бесконечность, открытость вовне» [13, с. 57], следовательно, типологическое разнообразие не только полезно для его исследования, но и дополнительно обогащает его.

### Литература

1. Барбой Ю. М. К теории театра. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – 240 с.
2. Барбой Ю. М. Ритм в спектакле // Введение в театроведение. – СПб.: СПбГАТИ, 2011. – С. 289–296.
3. Барбой Ю. М. Художественная форма и художественный язык спектакля // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2. – С. 11–17.
4. Гаспаров М. Л. Метр и смысл // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Русская поэзия. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – С. 19–267.
5. Гаспаров М. Л. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
7. Мальцева О. Н. Анализ спектакля // Семинар по театральной критике. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. – С. 88–127.
8. Мальцева О. Н. Поэтический театр // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. – СПб.: РИИИ, 2015. – Вып. III. – С. 180–182.
9. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 304 с.
10. Песочинский Н. В. Режиссура спектакля // Семинар по театральной критике. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. – С. 146–177.
11. Поэтический театр в России XX–XXI веков: сб. ст. Первой науч. конф. / сост. и общ. ред. Ю. Н. Гирба. – М.: ГИТИС, 2021. – 496 с.
12. Ратникова (Сердюкова) А. В. Ритмическая организация спектакля «Гора Олимп» Яна Фабра // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: мат-лы науч. конф. – СПб.: РГИСИ, 2018. – С. 58–63.
13. Рубцова С. П. Художественный текст как предмет понимания в лингвистике и философии // Вестник ВГУ. – 2017. – № 4. – С. 54–68.
14. Сердюкова А. В. Особенности ритмической организации спектакля «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» «Pop-up» театра // Манускрипт. – Грамота, 2021. – Т. 14, вып. 11. – С. 2390–2396.
15. Сердюкова А. В. Функции, составные части, основные характеристики ритма спектакля и метод анализа его ритмической организации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 60. – С. 160–167.

### References

1. Barbov Y.M. *K teorii teatra [To the theory of theater]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2008, 240 p. (In Russ.).
2. Barbov Y.M. *Ritm v spektakle [Rhythm in a performance]. Vvedenie v teatrovedenie [Introduction to theater studies]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2011, pp. 289-296. (In Russ.).
3. Barbov Y.M. *Khudozhestvennaya forma i khudozhestvennyy yazyk spektaklya [Artistic form and artistic language of a performance]. Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik [Yaroslavl pedagogical bulletin]*, 2015, no. 2, pp. 11-17. (In Russ.).
4. Gasparov M.L. *Metri i smysl [Meter and meaning]. Sobranie sochineniy: v 6 t. [Collected works in six volumes]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022, vol. 3, pp. 19-267. (In Russ.).
5. Gasparov M.L. *Yazyk, pamyat', obraz: lingvistika yazykovogo sushchestvovaniya [Language, memory, image: the linguistics of linguistic existence]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 352 p. (In Russ.).

6. Lotman Y.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta [Structure of an artistic text]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.).
7. Maltseva O.N. Analiz spektaklya [Analysis of a performance]. *Seminar po teatral'noy kritike [Seminar in theater criticism]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2013, pp. 88-127. (In Russ.).
8. Maltseva O.N. Poeticheskiy teatr [Poetical theater]. *Teatral'nye terminy i ponyatiya. Materialy k slovaryu. [Theater terms and concepts. Materials for the dictionary]*. St. Petersburg, RIII Publ., 2015, vol. 3, pp. 180-182. (In Russ.).
9. Maltseva O.N. *Teatr Eymuntasa Nyakroshyusa (Poetika) [Eimuntasa Nākrošius theater (Poetics)]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 304 p. (In Russ.).
10. Pesochinskiy N.V. Rezhissura spektaklya [Directing a performance]. *Seminar po teatral'noy kritike [Seminar in theater criticism]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2013, pp. 146-177. (In Russ.).
11. Poeticheskiy teatr v Rossii XX-XXI vekov [Poetical theater in Russia of the XX-XXI centuries]. *Trudy Pervoy nauchnoy konferentsii [Collection of articles of the First scientific conference]*. Moscow, GITIS Publ., 2021. 496 p. (In Russ.).
12. Ratnikova (Serdyukova) A.V. Ritmicheskaya organizatsiya spektaklya "Gora Olimp" Yana Fabra [The rhythmic organization of the performance "Mount Olympus" by Jan Fabre]. *Trudy Fenomen aktera: professiya, filosofiya, estestika [The Phenomenon of the actor: profession, philosophy, aesthetics]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2018, pp. 58-65. (In Russ.).
13. Rubtsova S.P. Khudozhestvennyy tekst kak predmet ponimaniya v lingvistike i filosofii [Artistic text as a subject of understanding in linguistics and philosophy]. *Vestnik VGU [Voronezh State University of Engineering Technologies bulletin]*, 2017, no. 4, pp. 54-68. (In Russ.).
14. Serdyukova A.V. *Osobennosti ritmicheskoy organizatsii spektaklya "S Charl'zom Bukovski za barnoy stoykoy" "Pop-up" teatra [Features of the rhythmic organization of the play "With Charles Bukowski at the bar" "Pop-up" theater]*. Manuscript, Gramota Publ., 2021, pp. 2390-2396. (In Russ.).
15. Serdyukova A.V. Funktsii, sostavnye chasti, osnovnye kharakteristiki ritma spektaklya i metod analiza ego ritmicheskoy organizatsii [Functions, components, main characteristics of the rhythm of performance and method for analyzing its rhythmic organization]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Kemerovo State Institute of Culture bulletin]*, 2022, no. 60, pp. 160-167. (In Russ.).

УДК 78.071.1

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-116-121

## СОВРЕМЕННОСТЬ МУЗЫКИ С. В. РАХМАНИНОВА (К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

**Фаттахова Лейла Ринатовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: fattler@omsu.ru

**Окунев Павел Анатольевич**, доцент кафедры музыкального искусства, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: okupav@mail.ru

Статья посвящена феномену творчества С. В. Рахманинова, одного из самых любимых и исполняемых композиторов в мире. Творчество Рахманинова многогранно и тесно связано с бытом, традициями, историей России. Оно отражает вечные темы: радости и трагедии бытия, живописные картины природы. Яркими характерными чертами произведений композитора являются духовность, романтическая патетика, трагическое мироощущение. Рахманинов остро переживал кризис рубежа веков, захвативший все сферы бытия, в том числе и его собственную жизнь. Расцвет творчества композитора пришелся на предреволюционные годы, большую часть своих произведений он создал еще до эмиграции.

Творчество композитора явилось вершиной развития русского романтизма и тональной музыки XIX–XX веков. И в этом видится еще одна причина популярности музыки Рахманинова на мировых концертных площадках: познакомившись с различными авангардистскими исканиями, слушатель предпочел тональную ясность. В то же время в творчестве Рахманинова нашли отражение и некоторые современные направления музыки XX века. В частности, влияние модернистской эстетики исследователи отмечают в романсах ор. 38 на слова поэтов-символистов, а в Рhapsодии на тему Паганини слышны отголоски джаза и эстрадных музыкальных жанров XX века.

С. В. Рахманинов оказал воздействие на многих отечественных и зарубежных композиторов XX века, но и в веке XXI его музыка продолжает волновать людей, заставляя искать ответы на вечные вопросы бытия.

**Ключевые слова:** С. В. Рахманинов, фортепианная музыка, тональная музыка, современная музыка, модернистская эстетика, духовность, трагическое мироощущение.

## MODERN MUSIC OF S.V. RACHMANINOFF (TO THE 150<sup>TH</sup> BIRTH ANNIVERSARY)

*Fattakhova Leyla Rinatovna*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Musical Art, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: fattler@omsu.ru

*Okunev Pavel Anatolyevich*, Associate Professor of Department of Musical Art, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: okupav@mail.ru

The article is devoted to the phenomenon of S.V. Rachmaninoff's work, one of the most beloved and performed composers in the world. Rachmaninoff's works are multifaceted and closely connected with life, traditions, and history of Russia. They reflect eternal themes: the joys and tragedies of life, picturesque scenery. The striking characteristic features of the composer's works are spirituality, emotionality, and a tragic worldview – Rachmaninoff was acutely experiencing the crisis of the turn of the century, which captured all spheres of life, including his own. The composer's creativity flourished in the pre-revolutionary years, and he had created most of his composer's heritage before emigration.

The composer's work was the pinnacle of the development of Russian romanticism and tonal music of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. And this seems to be another reason for the popularity of Rachmaninoff's music on world concert stages: having become acquainted with various avant-garde searches, the listener preferred tonal clarity. At the same time, some modern trends in music of the 20<sup>th</sup> century were reflected in Rachmaninoff's work. In particular, researchers note the influence of modernist aesthetics in the romances of Op. 38 with lyrics of symbolist poets, and jazz and pop music genres of the 20<sup>th</sup> century echo in the Rhapsodies on a Theme of Paganini.

The work of S.V. Rachmaninoff influenced many domestic and foreign composers of the 20<sup>th</sup> century, but even in the 21<sup>st</sup> century it continues to excite people, forcing them to search for answers to the eternal questions of existence.

**Keywords:** S.V. Rachmaninoff, piano music, tonal music, modern music, modernist aesthetics, spirituality, tragic worldview.

Пианисты любят С. В. Рахманинова за то, что он подарил им около 90 произведений, которые составляют одну из основ их репертуара, являющегося популярным и востребованным для публики. При всей сложности и богатстве фак-

туры опусы великого композитора очень удобны для исполнителей в плане пианизма. При преодолении технических трудностей в произведениях Рахманинова музыкант ощущает наслаждение фортепианной свободой. Музыкальные идеи ком-

позитора, закрепленные в нотах, словно оживают в каждой интерпретации, подчеркивая его выдающийся пианистический талант. Не случайно про Рахманинова говорят, что он думал и творил своими руками.

Искусство композитора-пианиста снискало заслуженную любовь слушателей не только в России, но и во всем музыкальном мире. Он, наряду с Мусоргским, Бородиным, Чайковским является истинно русским композитором. Творчество Рахманинова впитало в себя всю сущность русского бытия, культуры, истории, многовековых традиций. В его произведениях мы слышим звуки колоколов, церковное пение, отголоски народной музыки. В образном строе опусов композитора можно найти живописнейшие картины русской природы, бытовые сценки, фантастические видения потустороннего мира. Все это делает музыку композитора актуальной и сегодня. Глубокое образное содержание, эмоциональность, стихийность звукового материала, философичность музыки действуют магически на слушателей во всем мире.

Композитор остро ощущал исход жизни, кратковременность земного бытия, трагичность самой эпохи перелома веков. Уже для самых ранних опусов композитора характерно трагическое мироощущение.

В советском музыкознании это качество музыки Рахманинова обычно связывали с судьбой эмигранта. Сам композитор дал повод для такой трактовки его творчества: «Покинув Россию, я потерял желание сочинять. Потеряв родину, я потерял себя» [5, с. 13]. Такой вывод нам кажется несколько упрощенным. Необходимо помнить, что большую часть своего композиторского наследия он создал еще до эмиграции: фортепианные концерты (три концерта, а также наброски четвертого), сонаты, почти все вокальные и хоровые сочинения, оперы, две симфонии, прелюдии, этюды-картины.

Наверное, можно связать трагические ноты его творчества с его жизнью на Родине и с самой историей России. Из биографии композитора мы знаем, что он рано лишился матери, воспитывался бабушкой, позже жил у двоюродного брата А. И. Зилоти, учился и жил в пансионе своего учителя Н. С. Зверева, очень рано стал самосто-

ятельным: с 16 лет молодому человеку пришлось своими силами прокладывать свой путь. Это повлияло на всю его дальнейшую творческую и личную жизнь. Уже тогда у него проявились основные черты характера: он стал независимым в своих убеждениях и взглядах.

Расцвет творчества Рахманинова пришелся на тревожные, беспокойные, предреволюционные годы рубежа веков. Великие художники предвидят, предугадывают изменения в мире. Можно сказать, что композитор предчувствовал драматические события в жизни России. В таких произведениях, как Вторая сюита для двух фортепиано (ор. 17), Второй концерт для фортепиано с оркестром (ор. 18), Виолончельная соната (ор. 19), мы улавливаем «грозную поступь» XX века. Но когда слушаешь пропитанные ностальгическим чувством пьесы ранних лет, такой вывод уже кажется преувеличением. Почему Рахманинов оплакивал свою Родину в 1890-е годы? Для композитора ностальгия, чувственность, сентиментальность являются важными составляющими его мироощущения. По верному замечанию А. А. Шаталовой, композитор тяготеет «к концепциям философского, морально-этического характера и, кроме того, трагедийной направленности творчества в целом» [9, с. 104].

В эволюции отечественной музыки так сложилось, что творчество композитора явилось вершиной развития русского романтизма и тональной музыки XX века, «ладовая основа музыки Рахманинова, как и многих его современников, – расширенная тональность» [10, с. 106]. Показательны в этом плане «Этюды-картины» ор. 39 (1917). Эти девять пьес были написаны на сломе эпох, в период величайших исторических потрясений. Их романтизм предельно отполирован, строг. Они красочны и графичны одновременно. Музыкальный язык «Этюд-картин» вобрал в себя весь спектр красок XIX и начала XX века: «...они сочетают глубокий философский смысл и сложные технические задачи. В них воплотились лучшие черты рахманиновского фортепианного стиля: “вокальная” мелодика, богатая “оркестровая” фактура, самобытные гармонии» [1, с. 4].

Предчувствуя трагические события в истории своей Родины, композитор сосредотачивается на своем внутреннем состоянии: «...мучительная

внутренняя борьба, трагизм, противоречия, необходимость решительных действий наполнили музыку данного цикла» [1, с. 4]. Возможно поэтому и сегодня, в свете событий в истории России XXI века, музыка Рахманинова востребована и суперпопулярна.

С определенного момента композитора стали упрекать в «древности» музыкального языка. Да и сам он ощущал себя «старомодным». Об «утрате желания сочинять» за границей Рахманинов говорит так: «Возможно, это потому, что я чувствую, что музыка, которую я хотел бы сочинять, сегодня неприемлема» [5, с. 131]. Оказавшись в самом центре «исторического перекрестка» музыкальных стилей, мирно сосуществовавших в пространстве звука и информации, впитывая новые краски, ритмы, гармонии музыки XX века, Рахманинов всегда оставался верен себе в своем музыкальном языке.

В то же время Рахманинов не мог не замечать современные направления музыки XX века, и это находит отражение в его творчестве. Так, чрезвычайно «футуристичны» последние шесть романсов (ор. 38) на слова поэтов-символистов. Исследователи отмечают, что в этом опусе «по-новому трактованная фортепианная партия, которая подчас берет на себя главенствующую художественную функцию», гармония, «отличающаяся возросшей ролью линейного фактора и усилением роли фони́зма усложненных диссонантных аккордов, отмечена влиянием модернистской эстетики» [7, с. 50], «мелодика становится более детализированной, внутренне напряженной и острой» [6, с. 87].

Современна в гармоническом, мелодическом, оркестровом плане и одновременно традиционна гениальная «Рапсодия на тему Паганини» ор. 43 (1934). Мы слышим в ней влияние джаза, эстрадных жанров музыки XX века. И хотя Рахманинов настороженно относился к новым веяниям в культуре, ему не чужды были джазовые ритмы. Известно, что как-то, услышав в ресторане свою до-диез-минорную прелюдию в исполнении джаз-оркестра, он воспринял это восторженно. Возможно, на композитора в какой-то мере оказала влияние написанная на десять лет раньше (1924) и не менее гениальная «Рапсодия в стиле блюз» Д. Гершвина, где также соединяются традиционная стилистика и джаз.

Не явился ли здесь Рахманинов экспериментатором, работающим в новом направлении музыки? Такой сплав джаза и классики получил развитие у композиторов не только XX, но и XXI веков: Д. Мийо, Ф. Пуленка, Д. Шостаковича, А. Цфасмана, А. Пьяцоллы, Н. Капустина, А. Розенבלата и др.

Почему же наш соотечественник так любим слушателями и исполнителями во всем мире? Здесь надо искать не в обстоятельствах биографии и не в особенностях фортепианной техники, а в самой музыке, в ее материале. Рахманинов обладал даром создавать чрезвычайно трогательные и безупречно красивые, «бесконечно» льющиеся мелодии. При этом, как отмечает Л. А. Мазель, «творчество Рахманинова протекало в период распространения модернизма <...>, в период известного недостатка яркой, выразительной, широкой и эмоционально-насыщенной мелодичности» [4, с. 269]. Мелодия и гармония – главные составляющие музыки Рахманинова. Они богаты, пластичны, способны непосредственно воздействовать на душевное восприятие музыки слушателями. Узнаваем и ритм Рахманинова: часто мужской, стойкий, мускулистый, а иногда и чрезвычайно «женский» – плавный и создающий гипнотическую текучесть.

Полифоническая фактура Рахманинова всегда дышит: она производит впечатление натуральной, живой субстанции, а не искусственной ткани. Музыкальная форма композитора неизменно ориентирована на восприятие, ее рельеф прекрасно читается человеческим ухом. Что касается создания кульминаций, то Рахманинову, пожалуй, нет равных в этом искусстве. Он часто отвергает классические законы кульминации, согласно которым высшая точка достигается на сильной звучности. Когда уже кажется, что вершина достигнута, на тихой звучности он добавляет еще более высокую ноту – и этот прием дарит нам ни с чем не сравнимое ощущение победы над земным притяжением. Такой подход мы находим во многих его романсах. Кульминации Рахманинова выстроены предельно последовательно. Также трепетно относился к наивысшей «точке» в исполнении своих произведений и Рахманинов-пианист: «Разве вы не заметили, что я точку упустил? Точка у меня сползла, понимаете!» [2, с. 156].

Обобщая сказанное, можно выделить три качества музыки Рахманинова, являющиеся «краеугольным камнем» его искусства и дающие ответ на вопрос, почему так любима и современна его музыка.

Первое качество – личное проживание музыки композитором. Личность Рахманинова и его музыка неотделимы друг от друга. Когда мы слушаем или исполняем его произведения, то можем проследить не только страницы его биографии, но и исторические события, сопровождавшие его жизненный путь. С большой любовью и трепетом сказал о Рахманинове пианист И. Гофман: «Рахманинов был создан из стали и золота: сталь в его руках, золото – в сердце. Не могу без слез думать о нем. Я не только преклонялся перед великим артистом, но любил в нем человека» [2, с. 3].

Как пианист и дирижер Рахманинов был выдающимся исполнителем конца XIX – первой половины XX века. И именно его личное проживание исполняемой музыки приводило к высочайшему художественному результату.

Второе качество – красота музыки Рахманинова. Его музыкальная ткань безупречна. Стиль Рахманинова совершенен, он вобрал в себя множество разнообразных истоков, в том числе народную, церковную музыку (знаменный распев, колокольность), при этом он всегда узнаваем.

Третье качество творчества композитора – искренность, душевность. Для мира Рахманинова эти понятия – одни из самых важных: «Музыка должна идти из сердца» [2, с. 147]. Музыкальные высказывания композитора звучат предельно искренне и уверенно. Он говорит с нами прямо, интеллигентно, честно, без условностей, украшений и формальностей. Искренность – результат строжайшего творческого отбора, а выразительность его музыки проявляется в чувственности, человечности и духовной тонкости.

В наступившей в XX веке эпохе музыкального авангарда, когда отношения между искусством и слушателем стали строиться совсем по другим законам и композиторы искали и изобретали новые средства выразительности, категория искренности в творчестве практически «угасла». Но авангард не смог удержаться на мировых концертных площадках, это было временное явление. Рахманинов же явил своим творчеством пример

музыки, максимально приближенной к человеку конца XIX века и человеку, слушающему классику в первой половине XXI века, мы видим необычайную популярность музыки Рахманинова в наши дни. Его имя не сходит с афиш во всем мире, несмотря на современные политические тенденции.

Подводя итоги, хотелось бы еще раз отметить определяющие факторы актуальности и современности музыки Рахманинова.

1. Рахманинов оказал воздействие на многих отечественных и зарубежных композиторов XX века. По утверждению А. Шнитке, «первое сильнейшее влияние, которого невозможно было избежать – Рахманинов» [10, с. 87]. Наследие композитора, «последнего русского романтика XIX века», стало связующим звеном в развитии композиторских стилей XIX–XXI столетий, оно послужило «сквозным компонентом в процессе стадийного развития музыкальных культур, важным фактором эволюции музыкального мышления и т. д.» [8, с. 150].

2. Отражение в творчестве композитора вечных тем земной жизни (радости и трагедии бытия, стихийности эмоций, вечной красоты природы и т. д.), музыкальная лексика, принципы драматургии и формообразования – все направлено на создание цельного, предельно открытого и эмоционального образа.

3. Несмотря на некоторые «устремления к модальности», Рахманинов в целом остался тональным композитором. И именно в тональной музыке мы видим современные тенденции исполнения популярной классической, джазовой, эстрадной музыки на концертных мировых площадках, звучание авангарда, модального джаза и других направлений носят «точный» характер. По верному замечанию А. В. Ляхович, «сейчас, в исторической перспективе, музыка Рахманинова предстает современной – не только своему времени, но и нашему. Текущая эпоха, отмеченная общим знаком «пост-», характеризуется неожиданной современностью и сомыслием Рахманинову, созвучием многих ее особенностей его искусству» [3, с. 3].

Музыка Рахманинова волнует людей, заставляя искать ответы на вечные вопросы земной цивилизации.

## Литература

1. Александрова Д. А. Особенности этюда-картины es-moll op. 39 № 5 С. В. Рахманинова в исполнительском аспекте [Электронный ресурс] // Научная палитра. – 2020. – № 2(28). – С. 35. – URL: culture.esrae.ru/ru/55-857 (дата обращения: 03.12.2023).
2. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян. – М.: Музыка, 1988. – Т. 2. – 510 с.
3. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. – 184 с.
4. Мазель Л. А. О мелодии. – М.: Музгиз, 1952. – 300 с.
5. Рахманинов С. В. Композитор как интерпретатор // Литературное наследие. В 3 т. Т. I. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / ред.-сост. З. Апетян. – М.: Музыка 1978. – С. 11–15.
6. Скафтымова Л. А. Романсы Рахманинова op. 38 (к проблеме стиля) // Стилиевые особенности русской музыки XIX–XX веков: сб. науч. тр. / сост. М. К. Михайлов. – Л.: ЛОЛГК имени Н. А. Римского-Корсакова, 1983. – С. 84–96.
7. Скворцова И. А., Смолкин К. В. Новые стилиевые закономерности в романсах op. 38 С. В. Рахманинова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 3. – С. 50–56.
8. Скурко Е. Р. Влияние творчества Рахманинова на процессы развития национальных музыкальных культур XX века // Российский гуманитарный журнал. – 2013. – Т. 2, № 2. – С. 149–157.
9. Шаталова А. А. Претворение церковно-певческой традиции в симфониях С. В. Рахманинова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 103–110.
10. Шнитке А. Г. Если судьба мне позволит... // Юность. – 1988. – № 5. – С. 87–89.

## References

1. Aleksandrova D.A. Osobennosti etyuda-kartiny es-moll op. 39 № 5 S.V. Rakhmaninova v ispolnitel'skom aspekte [Features of the sketch-painting es-moll op. 39 No. 5 S.V. Rachmaninoff in the performing aspect]. *Nauchnaya palitra [Scientific palette]*, 2020, no. 2 (28), p. 35. (In Russ.). Available at: culture.esrae.ru/ru/55-857 (accessed 03.12.2023).
2. *Vospominaniya o Rakhmaninove: v 2 t. [Memories of Rachmaninoff. In 2 vols.]*. Compilation, Editing, Notes and Preface Z.A. Apetyan. Moscow, Muzyka Publ., 1988, vol. 2. 510 p. (In Russ.).
3. Lyakhovich A.V. *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyah Rakhmaninova: monografiya [Symbolism in Rachmaninoff's late works: monograph]*. Tambov, Publishing house Pershina R.V. Publ., 2013. 184 p. (In Russ.).
4. Mazel L.A. *O melodii [About the melody]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1952. 300 p. (In Russ.).
5. Rakhmaninov S. Kompozitor kak interpretator [Composer as interpreter]. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T.I. Vospominaniya. Stat'i. Interv'yu. Pis'ma [Literary heritage. In 3 vols. Vol. 1. Memories. Articles. Interview. Letters]*. Ed.-Complier Z. Apetyan. Moscow, Muzyka Publ., 1978, pp. 11-15. (In Russ.).
6. Skaftymova L.A. Romansy Rakhmaninova or. 38 (k probleme stilya) [Romances by Rachmaninoff op. 38 (to the problem of style)]. *Stilevye osobennosti russkoy muzyki XIX–XX vekov: sb. nauch. tr. [Stylistic features of Russian music of the 19th–20th centuries. Collection of scientific works]*. Compiled by M.K. Mikhaylov. Leningrad, Leningrad Order of Lenin State Conservatory named after H.A. Rimsky-Korsakov Publ., 1983, pp. 84-96. (In Russ.).
7. Skvortsova I.A., Smolkin K.V. Novye stilevye zakonovernosti v romansakh or. 38 S.V. Rakhmaninova [New stylistic patterns in romances op. 38 S.V. Rachmaninoff]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian Musical Almanac]*, 2020, no. 3, pp. 50-56. (In Russ.).
8. Skurko E. R. Vliyanie tvorchestva Rakhmaninova na protsessy razvitiya natsional'nykh muzykal'nykh kul'tur XX veka [The influence of Rachmaninoff's creativity on the development of national musical cultures of the 20th century]. *Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal [Russian Humanitarian Journal]*, 2013, vol. 2, no. 2, pp. 149-157. (In Russ.).
9. Shatalova A.A. Pretvorenie tserkovno-pevcheskoy traditsii v simfoniakh S.V. Rakhmaninova [Implementation of the church singing tradition in the symphonies of S.V. Rachmaninoff]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 59, pp. 103-110. (In Russ.).
10. Shnitke A.G. Esli sud'ba mne pozvolit... [If fate allows me]. *Yunost' [Youth]*, 1988, no. 5, pp. 87-89. (In Russ.).

УДК 78

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-122-135

## СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ НОТАЦИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХЕЛЬМУТА ЛАХЕНМАНА

*Лопатин Павел Владиславович*, магистрант кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, педагог дополнительного образования, Дворец творчества детей и молодежи Ленинского района (г. Кемерово, РФ). E-mail: pawellopatin@yandex.ru

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

Хельмут Лахенман – яркий представитель музыкального авангарда второй половины XX – начала XXI века. Начав профессиональную деятельность с «Пяти вариаций на тему Шуберта» и пройдя путь становления индивидуального стиля, композитор изобретает свой авторский метод, называя его «конкретная инструментальная музыка». Находясь под влиянием философских трудов Т. Адорно, М. Хайдеггера, М. Хоркхаймера, Ф. Ницше, Х. Лахенман обновляет музыкальные традиции. Композитор отрицает общепринятое представление о звуке, способах его получения, а также систему нотации. Статья посвящена анализу и осмыслению графических изображений музыкальных текстов Хельмута Лахенмана. Для получения нужного звукового эффекта композитор прибегает не только к различным способам современной нотации, ставшим уже общепотребительными, но и использует авторские обозначения. В статье анализируются используемые Лахенманом способы нотации, выявляются авторские константы графического языка композитора, проводится мысль, что нотация для композитора не только способ точной фиксации необходимых ему параметров звука, но и особый язык общения с исполнителями и слушателями, которые становятся соучастниками творческого процесса. Статья предваряется характеристикой эстетической концепции Лахенмана. Автор статьи полагает, что становление особой нотации для композитора является неотделимой частью музыкального процесса, которая влияет и на художественную трактовку произведения, позволяя глубже проникнуть в замысел.

**Ключевые слова:** современная нотация, музыкальный авангард, философия музыки, «конкретная инструментальная музыка», техники исполнения, способы звукоизвлечения.

## MODERN METHODS OF NOTATION IN THE WORKS OF HELMUT LACHENMANN

*Lopatın Pavel Vladislavovich*, Master Student of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture, Instructor of Additional Education in Palace of Creativity of Children and Youth of Leninsky District (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pawellopatin@yandex.ru

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

Helmut Lachenmann is a bright representative of the musical avant – garde of the second half of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century. Having started his professional career with *Five Variations on the theme of Schubert* and having developed an individual style, the composer invents his own author’s method, calling it *concrete instrumental music*. Influenced by the philosophical works of T. Adorno, M. Heidegger, M. Horkheimer, and F. Nietzsche, H. Lachenmann renews musical traditions. The composer denies the generally accepted idea

of sound, the methods of its production, as well as the notation system. The article is devoted to the analysis and understanding the graphic images of musical texts by Helmut Lachenmann. To obtain the desired sound effect, the composer resorts not only to various methods of modern notation, which have already become common, but uses author's designations as well. The article analyzes the methods of notation used by Lachenmann, identifies the author's constants of the composer's graphic language. The text of the article suggests that notation for a composer is not only a way of accurately fixing the sound parameters necessary for him, but also a special language of communication with performers and listeners who become accomplices in the creative process. The article is preceded by a description of Lachenmann's aesthetic concept. The authors of the article believe that the establishment of a special notation for the composer is an inseparable part of the musical process, which also affects the artistic interpretation of the work, allowing deeper insight into the idea.

**Keywords:** modern notation, musical avant-garde, philosophy of music, specific instrumental music, performance techniques, methods of sound production.

Слово «музыка» у большинства из нас вызывает определенные эмоции или конкретный образ. Часто в нашем сознании начинает звучать знакомая или любимая мелодия. Однако существует совершенно иной музыкальный пласт, который не всегда понимается, а иногда и критикуется слушателями и даже профессиональными музыкантами. Такой музыкой, закрытой для многих, является творчество современного немецкого композитора Хельмута Лахенмана (р. 1935). Его искусство имеет как поклонников, так и противников, но никогда не оставляет публику равнодушной: одни – вдохновляются услышанным, другие – возмущенно покидают концертный зал. Более того, Лахенман оказал огромное влияние на последующие поколения композиторов. Это происходит оттого, что он отвергает сразу несколько музыкальных традиций, определяя красоту как «отказ от привычки». Среди таких «привычек» – традиционное отношение звуку, его визуализация в графике нотации, а также общепринятый подход к роли композитора, исполнителя и слушателя. Что же Лахенман предлагает взамен? Собственную оригинальную концепцию, не похожую ни на какие другие.

Для верного ее восприятия важно коснуться аспекта философии творца, которая не только объясняет нам многие замыслы, но и позволяет быть соучастниками создания музыки. Композитор стал одним из основоположников новой музыкальной эстетики, отвергающей традиционные представления о музыке. Лахенман призвал слушателей отказаться от привычных для слуха жанров, звуковых ассоциаций, тембровых красок, формообразования и традиционного звуко-

извлечения. Он считал, что это позволит вернуть музыке ее изначальное состояние свободы и независимости от вкусов общества. Лахенман также высказывался о необходимости пересмотра традиционных подходов к интерпретации музыкального произведения. По мнению композитора, цель интерпретации не заключается в воссоздании первичного авторского текста и в нахождении вложенного в него смысла, а в активизации собственных размышлений над прочитанным текстом, его переоценке, переосмыслении и создании на основе личного герменевтического опыта собственного авторского текста.

Герменевтика музыкального произведения заключается в поиске смысла в процессе взаимодействия слушателя с музыкой. Этот смысл не является чем-то заданным раз и навсегда, а формируется в результате интерпретации, которая может быть как традиционной, так и новаторской. Важно отметить, что философия музыки Лахенмана тесно связана с влиянием структурализма и постструктурализма, а конкретней – с трудами М. Хайдеггера, Т. Адорно, М. Хоркхаймера и термином «предрассудок» [1]. Каждый интерпретатор – уникальный открыватель нового смысла – должен, не абстрагируясь от исторических и культурных условий своего существования (так как временная дистанция позволяет видеть и понимать больше, чем то, что было доступно автору), лично подойти к «предрассудку» (укорененному в языке) и переработать его, расставляя по-новому акценты. Новое звучание требует от своих слушателей напряжения, концентрации того, что царствующая поп-культура научила избегать во время потребления духовных товаров.

Человек меняет свое право творить на спокойствие, социальные гарантии и высокоразвитые технологии. Он больше не заинтересован в поиске объективной истины, за него все решает система. Противостоять ей могут только представители авангардного искусства, не приемлющие данной системы и ее ценности.

Лахенман как один из лидеров авангарда ставит ряд задач для новейшей музыки: вызволить запертую в недрах сознания экзистенцию, познать себя как тонко мыслящего и восприимчивого существа и, тем самым, положить начало преодолению духовного кризиса, который настиг современное общество. Равнодушие к чужой экзистенции и нежелание вступать в дискуссии являются, по его мнению, моральным и социальным злом. Общение – это неотъемлемый атрибут человеческого бытия. Только через коммуникацию индивид обретает подлинного самого себя, свою «самость», получая возможность высказаться и быть услышанным [2].

Не последнее место в формировании авторской концепции Лахенмана занимают взгляды Ф. Ницше, хотя он и не является современником композитора. Вероятно, Лахенман в поисках своей концепции «Музыка как экзистенциальный опыт» подсознательно апеллировал к творчеству Ницше. Композитор использует описанные им образы как демонстрацию противостояния настоящей, истинной музыки (дионисийское начало), позволяющей индивиду отрешиться от внешних авторитетов, обратиться к глубинам своей души и стандартизированной заключенной в четкие схемы, являющейся лишь мертвым слепком, препятствующим познанию человеком мира и самого себя (аполлоновское начало) [6]. Как любая живая речь музыкальный язык Лахенмана наполнен, наряду со всеми обязательными элементами, интуитивно понятными интонациями и молчанием, которое может сказать гораздо больше, чем пустое многословие. Для постижения произведений композитора нужно погрузиться в звуковой поток, освободившись от сторонних мнений и оценок, традиционных сюжетных линий и образных характеристик, постигая слышимое только исходя из собственного внутреннего опыта, интуиции и воображения.

Очевидно, что эстетическая концепция Лахенмана сформировалась не только под воздействием философских учений, но и непосред-

ственно под влиянием музыкального авангарда и его представителей. С конца 1950-х Лахенман посещал Дармштадские курсы новой музыки, но особую роль в его обучении и становлении его авторского стиля сыграл итальянский композитор Луиджи Ноно, за которым Лахенман поехал в Венецию и стажировался там два года. В 1960-е годы Лахенман продолжил обучение на курсах Карлхайнца Штокхаузена в Кельне. В результате среди музыкальных влияний на его мышление существенное место занял сериализм, понятый как структуралистский подход в музыке. Свою эстетическую концепцию он даже называет «диалектическим структурализмом» [4]. Однако музыка Лахенмана преодолевает жесткие конструкции сериализма. Композитор все еще работает с серией и структурой, однако они не затмевают материальность и энергию самого звукового вещества, звука как события, как особого сообщения для слушателя, смысл которого нужно прочесть.

Поэкспериментировав в разных жанрах, Лахенман сосредоточился исключительно на инструментальной музыке. Свой творческий метод он именовал «инструментальной конкретной музыкой», а суть этого метода и собственную классификацию звуков сформулировал в эссе 1966 года «Типы звуков новой музыки» (*Klangtypen der neuen Musik*). Под этим названием метода композитор подразумевает не саму конкретную музыку, записанную на аудионосители, а именно то, что музыкальный язык, охватывающий весь звуковой мир, переносится на инструмент и становится доступным через нетрадиционные способы звуковлечения. Фундаментальная идея эстетического манифеста Лахенмана заключается в том, чтобы поднять эмпирический аспект музыки на тот же уровень, что и структурный, не отказываясь от напряженности между ними. Композитор выражает это диалектическое напряжение с помощью концепции *Strukturklang* – «звуковой структуры» или «структурозвучности» [9].

В музыке Лахенмана движение к трансценденции выражено через обращение к новым, непривычным звуковым возможностям и инновационной авторской нотной записи. Язык графической записи герменевтичен, как и само бытие, к которому прислушивается автор и от имени которого он говорит. Звуковые события, по мнению Лахенмана, должны быть таковыми, чтобы спосо-

бы, которыми они извлекаются из инструментов, были столь же важны, как конечный звуковой результат, зафиксированный в нотации. К примеру, способ игры смычком на виолончели в *Pression* почти без извлечения звука имеет для композитора особый смысл и должен быть наполнен энергией ничуть не меньшей концентрации, чем при обычном звучании этого инструмента.

Е. А. Дубинец выделяет две крупные категории современной нотации: детерминированная и недетерминированная [3, с. 18]. К первой группе относится нотный текст, понимание и интерпретация которого, является однозначным, моносемантическим. Ко второй же, по мнению исследовательницы, следует относить ту нотацию, реализация которой многозначна, полисемантическая. Важно обозначить, что детерминированная и традиционная нотации не тождественны. Детерминированная подразумевает любую устоявшуюся, унифицированную нотацию, которая не допускает разночтений и может дополнять или отрицать традиционную. В недетерминированной нотации акустическим результатом является музыка, имеющая в своей основе не только композиторский замысел, но и творческую инициативу (или случайные действия) исполнителя [3, с. 36]. Так, у Лахенмана универсальным можно считать символ квадратной ноты, который указывает на примерную звуковысотность или номинальную позицию при исполнении звука (см. Приложение 1, таблица 1, рис. 4, 6, 10, 12; таблица 2, рис. 5–7, 10–11).

Композитор активно использует аппликатурную нотацию на духовых инструментах. Указание аппликатуры обозначается не для определения точного местоположения звука, а для характеристики его формы и качества. В произведениях Лахенмана можно увидеть комментарий, указывающий на аппликатуру и описание того звука, который получается при ее соблюдении, а не при ином положении, которое формально предусматривает определенную высоту звука. Еще одной яркой константой служит обозначение формы полости рта исполнителей на духовых инструментах. Этим символом является заштрихованный или белый эллипс, который встречается в произведениях *Dal Niente* («Из ниоткуда») для кларнета и *temA* для флейты, голоса и виолончели, где в партии флейты также имеется этот символ (см. Приложение 1, таблица 1, рис. 8, 9).

Часто композитор тесно сплетает темп и регистр исполнения, привязывая одно к другому в пояснении для исполнителя. Иногда, отказываясь от традиционного обозначения динамики, Лахенман изначально закрепляет ее за графическим обозначением ноты. Следует отметить и принципиальное новаторство композитора в изобретении нотации для духовых инструментов, в частности, для кларнета. Введение квадратных нотных головок (заштрихованных или белых), которые указывают на беззвучное исполнение, где слышен лишь шум, принадлежит именно Хельмуту Лахенману, а в дальнейшем были использованы такими композиторами, как Владимир Тарнопольский, Дьердь Лигети и др. Примером ассоциативной вербальной нотации (по Е. Дубинец) могут служить разные обозначения в произведении *Dal Niente* («Из ниоткуда») для кларнета (см. Приложение 1, таблица 1, рис. 4, 5, 11, 12).

В отличие от ортодоксальной вербальной нотации (отказывающейся от использования символов вообще), здесь композитор применяет нотные знаки с текстом для большего воздействия на реципиента.

Музыкальная нотация как специфическая область семиотики рассматривается некоторыми учеными – лингвистами и филологами, в частности Р. О. Якобсоном, Ю. М. Лотманом [5; 8]. Основные семантические и прагматические функции, которые несет в себе нотация, заключаются в следующем:

- 1) контекст, воспринимаемый адресатом, который актуализируется в звуках;
- 2) код, частично или полностью понятный адресату;
- 3) канал, физический обмен информацией между автором и адресатом.

В произведении для фортепиано *Guero* можно обнаружить скрытую семантику, лишь видя партитуру [2]. Сюжетная линия предстает как процесс появления четырех стихий: воды, земли, огня и воздуха. Первый раздел этюда, где господствует прием скольжения по боковой поверхности клавиш и вкрапляются движения по верхней поверхности белых клавиш, – это как зарождение жизни в недрах Воды (см. Приложение 2, пример 1).

Постепенное нагнетание движения и динамики приводит к средней части, где появляются

новый образ и принцип звукоизвлечения – пиццикато на боковой поверхности клавиш и скольжение по белым клавишам тремя пальцами. Словно мы вышли из воды и поднялись на ступеньку выше – это образ Земли (см. Приложение 2, пример 2). После кульминации (*tumultuoso*) начинается реприза, но развитие не останавливается, а продолжается дальше, об этом свидетельствуют яростное скольжение по черным клавишам на *fff*, взволнованный темп, появление технических приемов из двух предыдущих частей. Здесь рождается третья стихия – Огонь (см. Приложение 2, пример 3). Шаг еще на одну ступеньку выше – скольжение по струнам рядом с колками и полоской из фетра свидетельствует о том, что эта сфера неба, Воздуха, в которой все растворяется и стихает (см. Приложение 2, пример 4).

В творчестве современных композиторов существуют не совсем традиционные способы расположения элементов партитуры. Нередко композиторы используют для записи одного сочинения партитурные листы разных размеров. Так, Лахенман составляет партитуру *Introversion I* для 6 инструментов из нескольких сшитых по левому краю книжек, расположенных вплотную одна под другой в общей обложке большого формата, причем границы книжек не всегда равномерны по высоте и могут не совпадать на разных страницах. От различного раскрытия этих книжек и взаиморасположения их страниц зависит и окончательный формообразующий результат, фактически являющейся алеаторическим способом композиции.

Распространенный прием игры за подставкой не имеет специального нотного обозначения (как, например, у К. Пендерецкого, который обозначает этот прием крестообразной нотной головкой), а представляется картинкой в предисловии. При игре по обмотке ближе к подгрифнику получается скрежещущий звук. При игре за подставкой по струнам без канители высота звука ярко выражена. Нота звучит выше, потому что отрезок струны с этой стороны короче, чем тот, который тянется по всему грифу.

В «Токкатине» для скрипки соло используются многие современные приемы. Там и *lower pressure* (более низкое давление на смычок), и *col legno* (игра дровком), и игра за подставкой, и разные интересные *pizzicato*. Лахенман также использует винт смычка, который играет по стру-

не. Все обозначения приемов также закрепляются за символами в самом начале произведения, до его исполнения. Интересно, что композитор в данном сочинении использует скрипку не как инструмент, а в качестве резонатора. Формально, исполнить это произведение можно было бы и на деревянном ящике со струной. Но композитор предлагает нетрадиционный взгляд на классический инструмент и переосмысление звуковых возможностей скрипки. Он постоянно ищет красоту и скрытый, непроявленный звуковой потенциал внутри самих инструментов (см. Приложение 1, таблица 2).

Табулатурная нотация ярко представлена в произведении **Pression («Давление»)** для виолончели соло. Композитор указывает положение смычка и пальцев для воспроизведения шепчущих «квазиобертонных» глиссандо. Кроме того, в самом начале указана скордатура настройки инструмента, которая позволяет в полной мере реализовать звуковой спектр произведения. Новации в нотации проявляют себя практически на всех уровнях музыкальной фиксации этой композиции. В *Pression* автор отвергает традиционный нотный стан, используя вместо него графическую схему, схожую с математическим графиком координат. Произведение для виолончели также является образцом графической нотации (см. Приложение 2, примеры 5–10). Сложно сказать, что композитор вообще обозначает какую-либо звуковысотность. Само название буквально раскрывает замысел произведения: исполнитель оказывает физическое давление на струны и конструктивные элементы инструмента, чтобы получить необходимый звук.

Интересным является и «звуковой ландшафт» произведения для виолончели. Звук, получаемый ведением смычка, который, по уточнению композитора должен образовывать «квазиобертон», очень схож с результатом работы спектралистов. То, что является слышимым во время исполнения произведения Лахенмана, часто можно получить лишь благодаря компьютерным программам, которые позволяют увидеть спектр звука. Однако, композитор понял и написал произведение, способное воплотить спектральную музыку, на акустическом инструменте.

Для того чтобы подтвердить эту мысль, остановимся более детально на расшифровке *Pression* для виолончели. Благодаря осям X и Y

можно с легкостью определить координаты любой точки даже самого сложного графика. Подобную фиксацию нотного текста использует в этом произведении Лахенман. В качестве оси X выступает временная ось. Каждый отрезок на ней равен четверти в темпе 66 (см. Приложение 2, пример 5). Ось Y – это визуализация грифа, струн, подставки и подгрифника, которые изображены так, как их видит виолончелист во время игры. В стремлении к наглядности автор даже нарисовал левую руку (см. Приложение 2, пример 6). Благодаря такой системе координат мы можем наглядно увидеть, в каком месте находятся смычок и левая рука в определенный отрезок времени. Верхний график фиксирует движение смычка. В начале пьесы его следует вести неизменно близко к подставке (*sul pont.*) (см. Приложение 2, пример 7). Нижний график фиксирует движение левой руки (см. Приложение 2, пример 8). Начинать следует на струне «ля» (см. Приложение 2, пример 9). В конце строки появляется игра на двух струнах и, соответственно, вторая линия (см. Приложение 2, пример 10).

«Конкретная инструментальная музыка» Хельмута Лахенмана оказала сильнейшее влияние на композиторские школы разных стран и очень обогатила систему звукоизвлечения: музыканты сами раскрывают все новые возможности сво-

их инструментов, пишут методические пособия, исследования, чем, в свою очередь, мотивируют композиторов к все более полноценному использованию природных возможностей инструментов. Лахенману удалось сместить акцент слушательского внимания. Во многих своих интервью он приводит наглядный пример, чтобы объяснить специфику восприятия своей музыки: «Когда на улице сталкиваются две машины, вы слышите много звуков. Но вы не восклицаете “какие красивые звуки!”, вы спрашиваете “что случилось?”. Восприятие звука в перспективе “что случилось?” и есть конкретная инструментальная музыка» [7]. Таким образом, обнажается действенный аспект звука. Дуализм звука и формы, существовавший в прежней композиторской практике, нивелировался тем, что представления о звуке и форме обнаруживали тесные взаимосвязи. Лахенман утверждает, что идея формы проявляла себя в качестве идеи звука, а структура определяется им как «полифония расположений». Для композитора важна именно первопричина звука, и он предлагает вместо редуцированного слушания принцип обновленного восприятия – звукового восприятия в перспективе. Вся эта увлеченная работа со звуковыми событиями и их соотношениями реализовалась у Лахенмана визуально в собственной авторской системе новых способов нотации.

### Литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки. – М.: Логос, 2001. – 352 с
2. Горшкова Н. Г. Философия Хельмута Лахенмана // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 11 (49), ч. II. – С. 62–65.
3. Дубинец Е. А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.
4. Лахенман Х. К проблеме структурного мышления в музыке // Композиторы о современной композиции: хрестоматия. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 302–310.
5. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 542 с.
6. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. Рождение трагедии. Ч. 1. Из наследия (сочинения 1869–1873 годов) / пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И. А. Эбаноидзе. – М.: Культурная революция, 2012. – С. 7–144.
7. Пауль Штенейзен «Композитор – не миссионер и не пророк». Интервью с Хельмутом Лахенманом [Электронный ресурс] // Stravinsky.Online. – 2020. – 11 октября. – URL: [https://stravinsky.online/intierviu\\_s\\_khielmutom\\_lakhienmanom](https://stravinsky.online/intierviu_s_khielmutom_lakhienmanom) (дата обращения: 10.11.2023).
8. Якобсон Р. О. Язык и бессознательное / пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина; сост., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе. – М.: Гнозис, 1996. – 248 с.
9. Heathcote A. Liberating sounds: philosophical perspectives on the music and writings of Helmut Lachenmann, Durham theses, Durham University: Master's thesis, Durham University, 2003. – URL: <http://etheses.dur.ac.uk/4059> (дата обращения: 25.12.2023).

## References

1. Adorno T. *Filosofiya novoy muzyki [Philosophy of new music]*. Moscow, Logo Publ., 2001. 352 p. (In Russ.).
2. Gorshkova N.G. *Filosofiya Khelmuta Lakhennmana [Philosophy of Helmut Lachenmann]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice]*. Tambov, Gramota Publ., 2014, no. 11 (49), vol. II, pp. 62-65. (In Russ.).
3. Dubinets E.A. *Znaki zvukov: O sovremennoy muzykal'noy notatsii [Signs of sounds: About modern times. musician notations]*. Kiev, Gamayun Publ., 1999. 314 p. (In Russ.).
4. Lakhennman Kh. K probleme strukturnogo myshleniya v muzyke [On the problem of structural thinking in music]. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii. khrestomatiya [Composers on modern composition. Reader]*. Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2009, pp. 302-310. (In Russ.).
5. Lotman Yu.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva [Articles on semiotics of culture and art]*. St. Petersburg, Akademicheskiiy proekt Publ., 2002. 542 p. (In Russ.).
6. Nitsse F. *Polnoe sobranie sochineniy. V 13 tomakh. T. 1. Rozhdenie tragedii. Ch. 1. Iz naslediya (sochineniya 1869-1873 godov) [Complete Works. In 13 volumes. Vol. 1. The Birth of tragedy. Part 1. From the heritage (works of 1869-1873)]*. Translated from German by V. Bakusev, L. Zavalishina, etc.; General Ed. by I.A. Ebanoidze. Moscow, Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2012. 416 p. (In Russ.).
7. Paul Shteneyzen "Kompozitor – ne missioner i ne prorok". Interv'yu s Khelmutom Lakhennmanom [Paul Steneyzen "A composer is neither a missionary nor a prophet." Interview with Helmut Lachenmann]. *Stravinsky.Online*, 2020, 11 oktyabrya. (In Russ.). Available at: [https://stravinsky.online/interviu\\_s\\_khelmutom\\_lakhennmanom](https://stravinsky.online/interviu_s_khelmutom_lakhennmanom) (accessed 10.11.2023).
8. Yakobson R.O. *Yazyk i bessoznatel'noe [Language and the unconscious]*. Translated from English, French, K. Golubovich, D. Epifanova, D. Krotova, K. Chukhrukidze, V. Shevoroshkina; compiled, introductory speech by K. Golubovich, K. Chukhrukidze. Moscow, Gnozis Publ., 1996. 248 p. (In Russ.).
9. Heathcote A. *Liberating sounds: philosophical perspectives on the music and writings of Helmut Lachenmann*, Durham theses, Durham University: Master's thesis, Durham University, 2003. (In Engl.). Available at: <http://etheses.dur.ac.uk/4059> (accessed 25.12.2023).

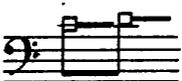
## ПРИЛОЖЕНИЕ

## Приложение 1. Таблицы

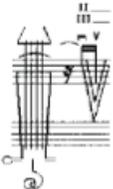
Таблица 1

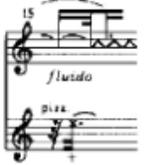
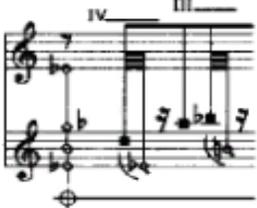
**Авторские символы нотации для духовых инструментов  
на примере Dal Niente для кларнета соло**

Авторский способ нотирования приемов звукоизвлечения	Расшифровка авторского обозначения приемов звукоизвлечения
 <p align="center">Рисунок 1</p>	Шум воздуха при вдохе (с. 3, строка 15)
 <p align="center">Рисунок 2</p>	Выдох выдуваемого воздуха (с. 3, строка 15)
 <p align="center">Рисунок 3</p>	Эффект стаккато на форте, при котором язык скользит между губами, тем самым перекрывая поток воздуха (с. 4, строка 25)

Авторский способ нотирования приемов звукоизвлечения	Расшифровка авторского обозначения приемов звукоизвлечения
 <p>Рисунок 4</p>	«Чмокающий звук», подобный поцелую, вызванный взрывным открыванием плотно сжатых вокруг мундштука губ (с. 5, строка 26)
 <p>Рисунок 5</p>	Высокий свистящий звук с атакой – трость прижата к зубам (с. 5, строка 29)
 <p>Рисунок 6</p>	Квадратные ноты в басовом ключе, удлиненные полосами, представляют собой беззвучные звуки с закрытыми клапанами. Табулатура определяет степень яркости воздушного столба
 <p>Рисунок 7</p>	Аккорды, за исключением страницы 6, можно свободно выбирать исполнителю. Обозначение звуковысотности и предложения по табулатуре указаны для ознакомления и не являются обязательными
 <p>Рисунок 8</p>	Заштрихованный эллипс означает, что ротовая полость узко смыкается
 <p>Рисунок 9</p>	Белый незаштрихованный эллипс означает, что ротовая полость широко раскрыта, звук более полный и объемный
 <p>Рисунок 10</p>	Квадратные (неромбовидные) незаштрихованные ноты говорят о том, что мундштук следует держать на небольшом расстоянии от губ и вдвухать в него воздух
 <p>Рисунок 11</p>	Страница 14, строка 82. Звуки как в начале, но строго ритмизированные и смешанные с ранее обозначенными приемами. Очень важно! Во время паузы (тишины) дыхание солиста не должно быть заметно. Кларнет может быть усилен с помощью микрофона
 <p>Рисунок 12</p>	Заштрихованные квадратные ноты – глухое <i>prestissimo</i> с шипящим звуком (например S или шипение SCH)
 <p>Рисунок 13</p>	Строка 59. Лахенман предполагает особое исполнение, в частности, наложение («полифонию») трех слов: а) степень яркости от изменения аппликации; б) чередование между состояниями полости рта (эллипсами); в) чередование фрулато и нефрулато должно быть четко обозначено. Неровность тона в данном случае допустима, только если возникает непреднамеренно. Важно сохранять рациональность и случайность действий

**Авторские символы нотации для струнных инструментов  
на примере «Токкатины» для скрипки соло**

Авторский способ нотирования приемов звукоизвлечения	Расшифровка авторского обозначения приемов звукоизвлечения
 <p align="center">Рисунок 1</p>	<p>Движения смычка выполняются <i>flautando</i>, без нажима, будто «без звука», но интенсивно. Высота тона удерживается лишь слабым касанием струны (квазифлажолет) и лишь слегка оттеняет естественный звук струны</p> <p>Для более удобного визуального контакта при выполнении ударов по грифу и шейке, возможно, придется отсоединить подбородник</p>
 <p align="center">Рисунок 2</p>	<p>Игра за подставкой «беззвучно». Прием <i>legno</i> (древком) выполняется слабым нажимом на второй и третьей струнах. Извлечение волосом выполняется коротким движением предплечья вверх-вниз с фиксированным запястьем. В конце движения наклон смычка должен располагать наконечник под грифом, а в начале движения колодка располагается над грифом</p>
 <p align="center">Рисунок 3</p>	<p>Хотя точная звуковысотность не подразумевается, тем не менее ромбовидная головка ноты указывает на «благоприятное» или точное положение звука</p>
 <p align="center">Рисунок 4</p>	<p>Круг указывает, что надо убрать пальцы со струн</p>
 <p align="center">Рисунок 5</p>	<p>Удар винтом смычка по струне выполняют штрихом стаккато или тенуто, удерживая смычок в вертикальном положении. Указанная высота тона <i>приблизительная</i>, однако следовать ей нужно как можно точнее. Высота, обозначенная в нотах, указывает место, где следует касаться струны левой рукой. Эти ноты слышны только тогда, когда струна заглушена, однако при открытой струне слышен обертона длинной части струны, к которой прикасается винт смычка, разделяющий струну на части ближе к середине. Обе части струны вибрируют одинаково сильно в обоих случаях, в отличие от тех, что обозначены в результатах</p>

Авторский способ нотирования приемов звукоизвлечения	Расшифровка авторского обозначения приемов звукоизвлечения
 <p>Рисунок 6</p>	<p>Условием для получения описанных звуков является прикосновение винтом не приемом стаккато, а плотным прилеганием к струне. Как только винт будет снят со струны, зазвучит открытая струна – звуки открытой струны указываются в скобках. Во всех остальных местах нельзя допускать звучание открытой струны</p>
 <p>Рисунок 7</p>	<p>Пиццикато для левой руки обозначены крестиками под нотами</p>
 <p>Рисунок 8</p>	<p>Пиццикато «флюидо» выполняется левой рукой, в то время как правая рука ведет смычок волосом и перемещает его как указано. Звуки глissандо естественным образом движутся в направлении, противоположном обозначенному изменению звуковысотности</p>
 <p>Рисунок 9</p>	<p>Классическое пиццикато обозначается круглой головкой, а в случае остановки или открытой струны – ромбовидной нотой. В случае заглушенной струны, левая рука участвует, подготавливая тишину, даже когда штиты направлены вверх</p>
 <p>Рисунок 10</p>	<p>«Пиццикато со смычковым винтом»: винт смычка стучит по грифу и одновременно касается струны, производя таким образом сначала звучание основной ноты, а сразу после этого – ноты на той высоте, на которой смычок находится. Фактические ноты обозначены в виде прямоугольников</p>
 <p>Рисунок 11</p>	<p>Волос не должен совершать ни малейшего движения вверх или вниз. Точка соприкосновения дровка и волоса должна находиться настолько далеко от острия смычка, насколько это необходимо, чтобы обеспечить соответствующее противодействие запястья для контроля отскока смычка с целью получения оптимально плотного и продолжительного звука от удара</p>

Приложение 2. Нотные примеры

Guero

Пример 1

zwei Oktaven höher  
ein Teiltastich =  $\sharp = \text{ca. } 50$   
c-Linie  
f mit Druck  
zwei Oktaven tiefer

legg  
p  
pp

f  
f  
(= pp)

mit Druck  
p

Пример 2

f possibile

(Ped.)

Anspruch-Tasten sind wählen  
möglichst keine Wiederholung

(pizz)  
sempre sim.

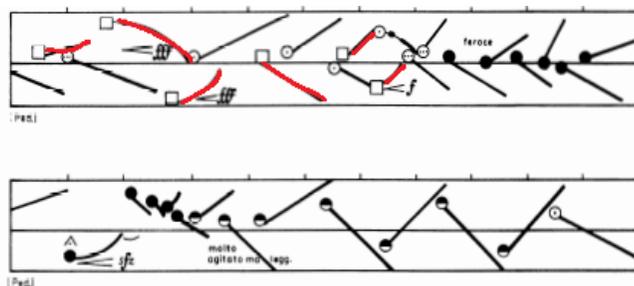
(Ped.)

PPP  
fiss.

p  
pp

tumultuos

Пример 3



Пример 4

Streichinstrumente spielen die  
Töne des Flauto abwärts  
die aufsteigenden Töne abwärts.

HÖ 780

Пример 5

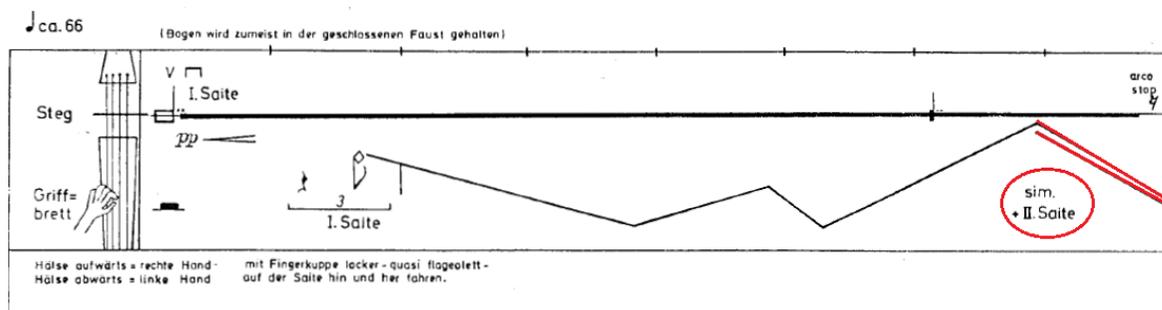
ca. 66

(Bogen wird zumeist in der geschlossenen Faust gehalten)

Häuse aufwärts = rechte Hand -  
Häuse abwärts = linke Hand

mit Fingerkuppe locker - quasi flageolett -  
auf der Saite hin und her fahren.





УДК 781.6

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-135-144

## МАКРОТЕМАТИЗМ И МИКРОТЕМАТИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

*Тихомирова Алла Анатольевна*, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки, Белорусская государственная академия музыки (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: allatikhomirova@bk.ru

Объектом исследования настоящей статьи является тематизм в современной музыкальной композиции. В существующих научных трудах представлены отдельные аспекты его изучения в различных ракурсах (В. и Ю. Холоповы, В. Валькова, Н. Рыжкова, Т. Кюрегян, В. Задерацкий, Г. Григорьева, Е. Ершова, С. Гончаренко и др.). В то же время, целый ряд дискуссионных вопросов, связанных как с использованием самого понятия, так и с комплексным рассмотрением тематизма как явления в новейшей музыке в зеркале музыкальной семантики, синтаксиса и формы, требует дальнейшего изучения, что подчеркивает актуальность представленного материала. Цель настоящей статьи – рассмотреть аспекты взаимодействия музыкального тематизма и техник композиции в двух основных разномасштабных видах структурно-синтаксической организации: макротематизме и микротематизме. Методология исследования основана, прежде всего, на методе функционального анализа в отношении музыкального тематизма и музыкального синтаксиса. Также значимыми для настоящего исследования представляются музыкально-теоретические труды, посвященные проблемам авторского стиля, формы и техник композиции в современной музыке, а также теоретические работы самих композиторов по проблемам композиционной техники. Научная новизна заключается в комплексном изучении макро- и микротематизма на уровне как музыкальной драматургии, так и формообразования в тесной взаимосвязи с техниками композиции, а также в их рассмотрении на примере сочинений современных белорусских композиторов. Аналитическая работа с музыкальным материалом позволяет сделать вывод о схожих способах проявления микро-и макротематизма в условиях различных техник с точки зрения структурно-синтаксической организации при индивидуальности содержательного континуума сочинений.

**Ключевые слова:** музыкальный тематизм, музыкальный синтаксис, макротематизм, микротематизм, техники композиции.

## MACROTHEMATISM AND MICROTHEMATISM IN CONTEMPORARY MUSICAL COMPOSITION: SOME FEATURES OF DRAMATURGY AND FORM CREATION

*Tikhomirova Alla Anatolyevna*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Music Theory, Belarusian State Academy of Music (Minsk, Republic of Belarus). E-mail: [alla-tikhomirova@bk.ru](mailto:alla-tikhomirova@bk.ru)

The object of research of this article is thematism in modern musical composition. The existing scientific works present some aspects of its study in various perspectives (V. and Y. Kholopova, V. Valkova, N. Ryzhkova, T. Kyuregyan, V. Zaderatsky, G. Grigorieva, E. Ershova, S. Goncharenko, etc.). At the same time, a number of debatable issues related both to the use of the concept itself and to the complex consideration of thematism as a phenomenon in New Music in the mirror of musical semantics, syntax and form require further study, which emphasizes the relevance of the presented material. The aim of the study is to examine aspects of the interaction between musical thematism and compositional techniques in two main different-scale types of structural and syntactic organization: macrothematism and microthematism. The methodology of the study is based primarily on the method of functional analysis in relation to musical thematism and musical syntax. Also significant for the present study are musical theoretical works devoted to the problems of author's style, form and techniques of composition in modern music, as well as theoretical works of composers themselves on the problems of compositional technique. The scientific novelty consists in the complex study of macro- and microthematism at the level of both musical dramaturgy and form in connection with compositional techniques, as well as their consideration on the example of works by modern Belarusian composers. Analytical work with the musical material allows us to draw a conclusion about similar ways of demonstration of micro- and macrothematism in the conditions of different techniques in terms of structural and syntactic organization with individuality of the content continuum of compositions.

**Keywords:** musical thematism, musical syntax, macrothematism, microthematism, composition techniques.

Как известно, в классико-романтической музыке сложился мелодико-гармонико-ритмический тип тематизма, который имеет целый ряд отличительных признаков в области семантики, синтаксиса, формы. В новейшей музыке модифицируется и, подчас, разрушается традиционный классико-романтический тематизм, возникают принципиально новые тематические явления. Новые же их виды оказываются настолько далеки от традиционного мелодического, что подчас возникает вопрос о правомерности использования самого понятия. В современном музыковедении по этому поводу не сложилось единой точки зрения. Так, на одном полюсе исследовательских взглядов – идея отказа от понятия, на другом – поиск новых терминологических эквивалентов, которые должны заменить традиционные понятия «тематизм» и «тема».

В этой связи, приведем высказывание Т. Бершадской, согласно мнению которой, универсальные для музыкального искусства категории могут

и должны функционировать и в отношении современной музыки. «Если подняться над уровнем частных, конкретных форм и выйти на уровень категориальный, то станет ясным, что ни лад, ни тональность, ни гармония не исчезли, хотя и предстают порой в совершенно новых, к тому же постоянно трансформирующихся формах и новых функциональных “сплетениях”», – акцентирует исследователь [3, с. 178]. Данное высказывание музыковеда, на наш взгляд, можно спроецировать и на понятие «музыкальный тематизм».

Показательна в этом плане и «композиторская мысль». Так, например, Э. Артемьев пишет: «Такие фундаментальные музыкальные понятия, как Тема, Интонация, Фактура, Ритм и другие сходные в макроструктурном понимании остались неизбылемыми, но современная электронная техника дает возможность идти вглубь этих понятий» [2].

Автор настоящей статьи опирается на научно-исследовательскую позицию, согласно кото-

рой понятие «музыкальный тематизм» представляется наиболее универсальным, обладающим необходимой смысловой емкостью в сравнении с другими, предлагаемыми при анализе современной музыкальной композиции. Использовать понятие «тематизм» при анализе современной музыки и, шире, музыки второй половины XX века позволяет как функциональная теория тематизма, так и этимология самого понятия: от греческого «τέμα»: «то (предмет, вещь), что кладут, что положено». Исходя из такого понимания тематизма, в основу музыкального сочинения, обладающего статусом художественного произведения как такового, должна быть положена какая-либо мысль, то есть тема, которая реализуется в самых различных «звуковых обликах». Специфику новых принципов тематической организации предлагается определять через целый ряд видовых понятий в аспекте семантики, синтаксиса, формы, техники композиции.

Возникновение в музыкознании понятий относительно тематизма как категории письма подчеркивает важнейшие изменения, произошедшие в самой тематической организации современной музыкальной композиции. В ряду исследований начала XXI века, в которых подробно представлен вышеуказанный ракурс изучения, капитальный труд «Теория современной композиции» [16], в котором затрагиваются вопросы соотношения музыкального тематизма и музыкального материала, обосновывается понятие «тема-сюжет»<sup>1</sup>, подробно рассматриваются различные техники композиции и вопросы изучения музыкальной формы второй половины XX века. Упомянем также среди последних работ исследование Т. Цареградской [21], в котором центральное для автора понятие «жест» рассматривается в зеркале различных композиционных техник и авторских стилей. Исследователь также обращается и к вопросу корреляции понятий тематизма и жеста, отмечая их общность как носителей музыкальной образности, а также комплементарность каждого из понятий (соотношение тематического и нетематиче-

ского материала, жеста и движения как антиподов статике) и др. Концепционно важным в свете заявленной проблематики представляется и изучение «композиторского слова» о музыке второй половины XX века, представленное в ряде изданий последнего времени, как касательно зарубежных композиторов [10], так и российских [1] и др.

Одной из важнейших сфер, в которой происходят различные изменения в музыкальном тематизме, становится его структурно-синтаксическая организация. Синтаксические единицы, в которых реализуется тематизм новейшей музыки, подчиняются не определенной векторной направленности во времени и причинно-следственной логике, а пространственным категориям. Таким образом, исчезает иерархическая субординация синтаксических единиц (мотив – фраза – предложение) как общедейственная система связи внутри темы. На смену принципу регулярности в метроритмической организации темы приходит нерегулярность (времяизмерительность), в которой образование масштабного-тематических структур, подобных классико-романтическим, становится невозможным. Трансформируются факторы членения синтаксических структур темы. В современной музыке часто неспецифические средства выразительности (артикуляция, динамика, регистр, тембр, фактура) становятся средствами разделения синтаксических структур. Однако по сравнению с классической цезурой и кадансом они не обладают свойством обозначать четкие структурные грани. В результате нарушается классическое равновесие непрерывности звучания и одновременно четкого разделения синтаксических единиц. На одном полюсе находятся сонорная композиция, электронная и компьютерная музыки, в которых преобладает слитность в структуре темы, а на другом – серийная и сериальная, где доминирует расчлененность тематических единиц. Отсутствие иерархии в соотношении синтаксических единиц приводит в свою очередь к тождественности синтаксического и композиционного уровней в процессе структурирования темы. В этом смысле показательны размышления Д. Лигети, который говорит о «воображаемом музыкальном синтаксисе», создающем ощущение кажущейся причинно-следственной связи между «событиями и изменениями состояний» [11, с. 194].

<sup>1</sup> «Тему-сюжет» в XX веке и классико-романтическую «тему-тезис» сближает «то, что обе они несут в себе, хоть и по-разному, главный смысл музыки», а отличает «то, что “сюжет” вбирает в себя широко понятое развитие, а не противопоставляет развитию как чему-то противоположному» [16, с. 274].

В итоге можно говорить о двух разномасштабных видах тематической организации – микротематизме и макротематизме, которые появляются наряду с традиционной темой, организованной в иерархически соподчиненных синтаксических единицах (мотив, фраза, предложение). Макротематизм и микротематизм фигурируют в работах В. Вальковой как система уровней тематической организации, в которой макротематический находится на самом верхнем уровне иерархии, а микротематический, связанный с отдельной ролью интервалов, мотивов, отдельных звуков и т. д., – на самом нижнем [5]. В. Холопова обозначает сложившуюся разноуровневую систему как «всемасштабность тематизма» [18].

Трактовка **макротематизма** в отношении музыки XX века может быть различной. С одной стороны, возможно понимание макротематизма как относящегося к образно-драматургическому уровню, как понимали его В. Бобровский и В. Валькова. Так, понятие макротематизм В. Бобровский трактует в образно-драматургическом плане, когда «ряд тем объединяется в определенную тематическую сферу, противопоставляемую другой, ей контрастной» [4, с. 25]. В таком понимании оно имеет отношение к музыке различных эпохальных стилей. В том же русле рассуждает и В. Валькова, определяя самый обобщенный уровень тематизма как музыкально-концепционный, или макротематический [5].

В то же время, понятие макротематизма относительно музыки второй половины XX века уместно использовать не только в расширительном значении, на уровне музыкальной драматургии, а как относящееся к масштабно-синтаксической организации целого. Так, В. Холопова в различных своих работах в ряду основных признаков макротематизма указывает на сонорный материал, особенности синтаксической организации, возможность охвата темы произведения как целого (см. подробнее [18; 19; 20]).

**Микротематизм** как явление существовал и ранее, в классико-романтической музыке, что находило отражение в самостоятельной роли мотивов, интервалов, отдельных звуков как тематически значимых. Вспомним, например, о роли лейтмотивов в оперных произведениях, об интонационных связях в циклических формах и т. д. Однако в XX веке можно говорить о новом его

статусе как «эмансипированного тематического атома», по выражению Е. Ручьевской [15, с. 134]. В. Валькова отмечает, что термин «микротематизм» относительно музыки XX века акцентирует «новую роль кратких мотивных ячеек в построении формы, что, в свою очередь, свидетельствует об особом внимании композиторов к микропроцессам в музыке» [6, с. 215]. Другие авторы, используя понятие «микротематизм», указывают на различные формы его проявления, в ряду которых сонорный комплекс, характерная ритмоформула, тематическая роль отдельных интервалов (например, у Д. Шостаковича или в серийной технике), особая роль тематических микрообразований у К. Дебюсси, А. Веберна, Р. Леденева (см. [8; 15; 18]). По нашему мнению, понятие «микротематизм» может быть использовано и при анализе сочинений, написанных в репетитивной технике, а также однозвучных композиций, которые являются предметом специального изучения в работах А. Молчанова<sup>2</sup> [12].

В самом общем плане последовательно рассмотрим макротематизм и микротематизм на уровне драматургии и формообразования сквозь призму различных техник композиции.

На **драматургическом** уровне в XX веке в качестве одной из констант выступает принцип наличия *двух макротем*, олицетворяющих две контрастные образно-смысловые сферы, две образно-драматургические линии развития музыкального материала. Так, В. Валькова в отношении музыки XX века обращает внимание на формирование макротем через сопоставление статики и динамики, разностилистических элементов и др. В качестве примера упоминается Второй концерт для виолончели Б. Тищенко, 3-я часть Второго фортепианного концерта Р. Щедрина [5].

В. Холопова в рассуждениях о присутствии двух макротем углубляет именно линию средств музыкальной выразительности и анализирует музыку Софии Губайдулиной с позиции присутствия в ней двух контрастных макротем, в каждой из которых имеется определенный комплекс

<sup>2</sup> Здесь идет речь о подходе к музыкальному тону, трактуя последний как определенный спектр, охватывающий множество градаций. Еще один аспект, характерный для однозвучных композиций, по мнению автора, связан с особой ролью повторности, акцентирующей неизменное пребывание в границах установленной высоты или возвращение к данным границам.

средств музыкальной выразительности – «параметр экспрессии» (по определению автора), а именно: «консонанс экспрессии» и «диссонанс экспрессии»<sup>3</sup>. Кроме того, В. Холопова рассматривает такого рода драматургическую организацию на еще более высоком уровне. Так, в отношении творчества Софии Губайдулиной речь идет о неких смысловых константах музыкального мышления композитора, которые можно выявить на протяжении всей эволюции ее творчества [17]. В другой работе музыковед упоминаются и сочинения других композиторов, где присутствуют несколько макротем (как, например, в финале сонаты для альта и фортепиано Д. Шостаковича или в первой части «Книги для оркестра» В. Лютославского) [18].

Две макротемы как две образно-драматургические линии развития присутствуют в сочинениях современных белорусских композиторов с различным содержательно-смысловым замыслом. Так, например, в произведении «Триумфальное аго и нетриумфальное *pizzicato*» для контрабаса В. Курьяна это определяется двумя различными принципами звукоизвлечения. В «Соловей. Сяо-ляо-вей. Глобализационное предчувствие для цимбал» молодого белорусского композитора Вяч. Петько индивидуальный облик первой макротемы определяется опорой на интонации белорусских народных песен, а второй – на пентатонический звукоряд китайской музыки, используемый в синтезе с современными исполнительскими приемами звукоизвлечения на цимбалах.

Еще один вид драматургической организации – присутствие *одной макротемы*, одного типа выразительности (монодраматургия, по В. Бобровскому). В. Валькова как пример такого рода сочинений рассматривает «Пианиссимо» А. Шнитке [5]. Вспомним в этой связи выражение В. Холоповой в отношении сонорных композиций, когда «тема тянется от начала до конца произведения, хотя и с возможными перерывами» [18, с. 155]. Часто одна макротема присутствует в репетитивных или, шире, минималистических композициях, в сонорных, с отсутствующи-

ми контрастными сопоставлениями материала в процессе формообразования. Примеры из белорусской музыки – сонорная композиция Stron-tium-90 С. Бельтюкова, репетитивный цикл для струнного оркестра «Сказки волшебного дерева» А. Литвиновского, сонорно-репетитивно-серийная композиция «Вино из одуванчиков» для цимбал Вяч. Кузнецова и др.

При изучении особенностей функционирования как макро-, так и микротематизма на уровне **формообразования** проакцентуем, что в музыке второй половины XX века порой полностью утрачивается классическое понятие темы, иерархии ее внутреннего строения (мотив, фраза и т. д.). Возникает тождественность синтаксического и композиционного уровней. Принципиальное равенство синтаксических единиц в теме проявляет себя как в микротематизме, микроструктуры которого не объединяются в иерархически более крупные синтаксические построения, так и в макротематизме, синтаксические структуры которого не складываются в макроструктуру по суммирующему принципу, а образуют в каждый данный момент объемное представление о целом. Кроме того, в синтаксической организации тематизма современных музыкальных композиций возможен и более традиционный синтаксис с разделением на мотивы, фразы и предложения, который, однако, в процессе восприятия не создает ощущения их иерархического соподчинения благодаря целому ряду условий (прежде всего, в связи с новыми видами фактуры).

В случае с наличием двух макротем как двух типов выразительности структурно-композиционные особенности фокусируются через определение *«альтернативная форма»* (от лат. alter – другой, понятие, введенное В. Холоповой) – композиция, основанная на неоднократном чередовании двух типов музыкального материала, с принципиальной схемой  $a b^1 b^1 a^2 b^2 \dots$ . Эта форма связана с явлением макротематизма, поскольку сами разделы  $a$  и  $a^1 a^2$  составляют одну макросистему – А, разделы  $b b^1 b^2$  – другую макросистему, В. Как хрестоматийный пример можно упомянуть первую часть Серенады для кларнета, скрипки, контрабаса и ударных А. Шнитке, «Коллаж на тему ВАСН» А. Пярта, сочинения С. Губайдулиной и др.

В качестве примера из произведений молодых белорусских композиторов обратимся к со-

<sup>3</sup> Американский исследователь Ф. Юэлл в публикации 2021 года в Вестнике Московской консерватории акцентирует эту идею В. Холоповой о двух параметрах экспрессии как макротемах в контексте ее важности для исполнительской интерпретации произведений С. Губайдулиной [22].

чинению *И. Комара*<sup>4</sup>. Две постлюдии *Ойкоз* («Дом») для струнного квартета связаны с экологической тематикой. В каждой из них представлены две образно-тематические сферы, две макротемы, последовательное развитие которых образует альтернативную форму. В самом общем плане они отражают состояние некоей созерцательной статики и противоположной ей наступательной активной динамики. Учитывая заданную автором экологическую тематику, воплощенную через столь значимую для Беларуси чернобыльскую трагедию, эти две макротемы можно трактовать как соотношение образа чего-то близкого, родного, того, что необходимо сохранить – дома (исходя из программного названия сочинения), и некоего агрессивно-наступательного, злого начала. Тематическая мелодическая ячейка первой макротемы с опорой на квинтовую интонацию как бы вырисовывается из «размытой» глиссандирующей линии. Она звучит в начале и в конце трехчастной структуры первой постлюдии. Эта же тематическая ячейка появляется и во второй постлюдии. Наряду с ярко выраженным диатоническим началом этой темы-мелодии ее характеризует медленный темп, штрих легато, ритмическая размеренность (см. Приложение, пример 1).

Вторая тема звучит в темпе аллегро, для нее характерны пуантилистическая фактура, чередование одно- и двузвучий, различных способов звукоизвлечения у струнных, резкие смены динамических нюансов (см. Приложение, пример 2).

Идея столкновения двух образов, двух макротем представлена и во второй постлюдии.

Относительно микротематизма и принципах его развития речь идет о различного рода *остинатных* и широко трактуемых *вариационно-ва-*

<sup>4</sup> Игорь Комар (род. 1997) закончил с отличием Белорусскую государственную академию музыки по специальности «Композиция» (2021), магистратуру (2022), стипендиат Специального фонда Президента Республики Беларусь по социальной поддержке одаренных учащихся, лауреат более 20 республиканских и международных конкурсов по композиции. Произведения молодого композитора исполнялись на престижных фестивалях современной музыки и на различных концертных площадках. Молодой композитор ведет активную педагогическую работу, проводит мастер-классы по композиции в учреждениях образования Республики Беларусь и Российской Федерации.

*риантных*<sup>5</sup> формах. Наиболее яркий пример воплощения первых – репетитивные композиции. Разнообразные принципы воплощения вторых – например, блок-секции в сонорной композиции (термин К. Мелик-Пашаевой), обладающие теми или иными схожими темброкрасочными характеристиками; секции момент-формы, в которой каждый из ее фрагментов представляет от формы в сериальной композиции, свободно импровизируемые «алеаторические квадраты» и т. п. Сюда же можно отнести и однозвучковые композиции, рассматриваемые А. Молчановым [12]<sup>6</sup>.

В ряду примеров – творческий замысел сонорно-минималистической композиции *Е. Гутиной*<sup>7</sup> – «*Майолика*»<sup>8</sup> для колокольчиков, маримбы и кельтской арфы связан с воплощением визуального начала. Краткая тематическая структура открывает собой каждую фазу развития формы, образуя общую композицию по принципу вари-

<sup>5</sup> Что касается внутристикатного (вариационного) принципа тематического развития, то в условиях современной музыки требуется уточнение таких понятий, как вариационность и вариантность. В частности, Е. Ручьевская называет три основных отличия между вариационностью и вариантностью: «отличие в средствах изменения материала, отличие в масштабах варьируемого материала, отличие в количестве изменяемого материала» [14, с. 224–225]. Однако в современной музыкальной композиции точная дефиниция данных понятий не представляется возможной. Ведущим признаком тематического развития в современной музыке становится широко понимаемые вариационно-вариантные принципы, которые имеют индивидуальный вариант реализации в условиях различных техник композиции.

<sup>6</sup> В ряду анализируемой автором музыки – сочинения А. Берга, Кш. Пендеревского, Д. Лигети, И. Вышнеградского, С. Губайдулиной, А. Кнайфеля и др.

<sup>7</sup> Е. Гутина (род. 1987) – выпускница Белорусской государственной академии музыки по классу специального фортепиано и композиции. В 2017 году окончила Фрайбургскую Высшую школу музыки (Германия). Является лауреатом международных конкурсов (фортепиано и композиция), обладателем премии Франко-белорусской ассоциации La vie en musique – LVEM (2012). Работает в различных жанрах вокальной и инструментальной музыки, автор музыки к фильмам. Участник цикла концертов современной музыки «Трамонтана».

<sup>8</sup> Как известно, майолика – это разновидность керамики с использованием расписной глазури.

антной формы: A1A2A3A4A5 (см. Приложение, пример 3).

В аспекте же собственно музыкально-языковом эта визуальная идея переплетения линий и узоров воплощена на различных уровнях. На звуковысотном уровне эта идея выражена в аспекте взаимодействия тоново дифференцированного музыкального материала, который присутствует в партиях всех инструментов в виде основной мелодической темы, как бы «размытого» ее звучания у колокольчиков, звучание которых сопровождается педальным глиссандо у литавр, и глиссандирующих пассажей у арфы. На фактурном уровне возникает своего рода «переплетение» вертикали и горизонтали. Так, в каждом из разделов присутствует определенная логика фактурного движения от горизонтали полимелодического сочетания голосов при их имитационном вступлении к вертикали, когда звуки основной тематической ладозвукорядной ячейки собираются в гармонические аккордовые комплексы. В процессе развития суммарное присутствие гармонического фактора усиливается. Наконец, в аспекте метроритмическом в сочинении присутствует принцип диминуирования: от половинных длительностей с фермой на каждом звуке при изложении основной темы у колокольчиков к четвертям и восьмым в прихотливом синкопированном ритме ее продолжения у маримбы и арфы. Таким образом, с одной стороны, в основу «Майолики» положена микротематическая ячейка, но, в то же время, благодаря вариантности развития и выдержанности единого образно-эмоционального состояния, возникает единая макротема на протяжении всего произведения.

В заключение подведем некоторые итоги. Наблюдая многообразие самих музыкальных яв-

лений в русле микро- и макротематизма в современной музыке в зеркале различных техник композиции, подчеркнем, что при кажущейся их полярности они имеют явные точки соприкосновения, есть некая диалектика их взаимоотношений, акцентирующая столь актуальную для XX века ситуацию видимого в нотной записи и слышимого в процессе звучания. Вспомним слова Д. Лигети о том, что «музыкальные типы – как ни парадоксально – стремятся к тому, чтобы исторически закрепиться: вместо самих систем, создающих связь, “учреждаются” возникшие на основе различных систем одинаковые типы» [11, с. 200].

Взаимодействие микро- и макротематизма по-разному проявляет себя в различных техниках композиции. Так, например, их взаимодействие в сонорных композициях происходит, когда речь идет о двух или нескольких макротемах в отношении линий образно-драматургического развития, а процесс изменений в процессе формообразования происходит часто на микроуровне и находит отражение в изменениях темброкрасочных характеристик основного тематического импульса, его фактурных преобразованиях<sup>9</sup>. В репетитивной и, шире, минималистской композиции, где в основе тематизма краткая интонационная ячейка, повторяющаяся на протяжении всей композиции, возникает некое общее единое статичное состояние, присутствие одной макротемы. В целом же данное взаимодействие двух, на первый взгляд, противоположных масштабных структурно-синтаксических принципов организации тематизма обнаруживает их тесную взаимосвязь в условиях различных техник композиции как в аспекте драматургии и формообразования, так и в аспекте специфики музыкального восприятия.

#### Литература

1. Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. – М.: Композитор, 2017. – 304 с.
2. Артемьев Э. Н. От технологий Конкретной музыки к Музыке компьютерной [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12> (дата обращения: 02.09.2023).
3. Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. – СПб.: Ut, 1997. – 192 с.
4. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 1. – 268 с.

<sup>9</sup> О схожих принципах формообразования говорит и Л. Птушко, рассуждая о пространственно-временном развертывании сонорного макротематизма в симфониях А. Тертеряна [13].

5. Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука: сборник статей. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 168–190.
6. Валькова В. Б. Микротематизм: метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // Музыкальная академия. – 2019. – № 3. – С. 198–218.
7. Валькова В. Б. «Распределенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале одного понятия // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 2. – С. 16–21.
8. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – 541 с.
9. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2008. – Вып. 2. – 528 с.
10. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. – 356 с.
11. Лигети Д. Форма в новой музыке // Д. Лигети: Личность и творчество: сборник статей / сост. Ю. Крейнина. – М.: Рос. ин-т искусствознания, 1993. – С. 190–207.
12. Молчанов А. С. Феномен однозвучных композиций в музыке XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 4. – С. 30–36.
13. Птушко Л. А. Стиль симфоний Авета Тетеряна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория имени М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 1994. – 18 с.
14. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. – СПб.: Композитор, 1998. – 267 с.
15. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. – 160 с.
16. Теория современной композиции: учебное пособие. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
17. Холопова В. Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия. – 2021. – № 3. – С. 58–73.
18. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.
19. Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сборник трудов / РАМ имени Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 132. – С. 46–69.
20. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. – СПб.: Лань, 2013. – 496 с.
21. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. – М.: Композитор, 2018. – 364 с.
22. Юэлл Ф. Комплекс параметров в музыке Софии Губайдулиной / пер. с англ. Р. А. Насонова // Научный вестник Московской консерватории. – 2021. – № 4. – С. 34–47.

#### References

1. Amrakhova A.A. *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. V poiskakh samoopredeleniya [Contemporary musical culture. In search of self-determination]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2017. 304 p. (In Russ.).
2. Artem'ev E.N. *Ot tekhnologiy Konkretnoy muzyki k Muzyke komp'yuternoy [From Concrete Music Technologies to Computer Music]*. (In Russ.). Available at: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12> (accessed 17.09.2023).
3. Bershadskaya T.S. *Garmoniya kak element muzykal'noy sistemy [Harmony as an element of the musical system]*. St. Petersburg, UT Publ., 1997. 192 p. (In Russ.).
4. Bobrovskiy V.P. *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya [Thematism as a factor of musical thinking]*. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 268 p. (In Russ.).
5. Valkova V.B. K voprosu o ponyatii "muzykal'naya tema" [To the question about the concept of "theme song"]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka [Music art and science]*, Moscow, Muzyka Publ., 1978, vol. 3, pp. 168-190. (In Russ.).
6. Valkova V.B. Mikrotematizm: metamorfozy i nauchnye resursy muzykovedcheskogo ponyatiya [Microthematism: metamorphoses and scientific resources of the musicological concept]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, 2019, no. 3, pp. 198-218. (In Russ.).
7. Valkova V.B. "Rassredotochennaya tema": puti otechestvennogo muzykoznaneya v zerkale odnogo ponyatiya ["Dispersed theme": the paths of domestic musicology in the mirror of one concept]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, 2015, no. 2, pp. 16-21. (In Russ.).
8. Zaderatskiy V.V. *Muzykal'naya forma [Musical form]*. Moscow, Muzyka Publ., 1995, vol. 1. 541 p. (In Russ.).
9. Zaderatskiy V.V. *Muzykal'naya forma [Musical form]*. Moscow, Muzyka Publ., 2008, vol. 2, 528 p. (In Russ.).
10. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya [Composers on modern composition. Chrestomathy]*. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2009. 356 p. (In Russ.).
11. Ligeti D. Forma v novoy muzyke [Form in new music]. *D. Ligeti: Lichnost' i tvorchestvo: sbornik statey [Personality and creativity. Collection of articles]*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 1993, pp. 190-207. (In Russ.).

12. Molchanov A.S. Fenomen odnozvukovykh kompozitsiy v muzyke XX veka [The phenomenon of single-sound compositions in the music of the 20th century]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian Musical Almanac]*, 2016, no. 4, pp. 30-36. (In Russ.).
13. Ptushko L.A. *Stil' simfoniy Aveta Teteryana: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Style of Avet Teteryan's symphonies. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Nizhniy Novgorod, 1994. 18 p. (in Russ.).
14. Ruchyevskaya E.A. *Klassicheskaya muzykal'naya forma [Classical musical form]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 1998. 267 p. (In Russ.).
15. Ruchyevskaya E.A. *Funktsii muzykal'noy temy [Functions of a musical theme]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1977. 160 p. (In Russ.).
16. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoe posobie [The theory of modern composition: textbook]*. Moscow, Muzyka Publ., 2005. 624 p. (In Russ.).
17. Kholopova V.N. Kontrastnost' miropredstavleniya kak printsip muzykal'no-filosofskogo myshleniya Sofii Gubaydulinoi [Contrast of worldview as a principle of musical and philosophical thinking of Sofia Gubaidulina]. *Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]*, 2021, no. 3, pp. 58-73. (In Russ.).
18. Kholopova V.N. *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm [Music theory: melody, rhythm, texture, thematism]*. St. Petersburg, Lan' Publ., 2002. 368 p. (In Russ.).
19. Kholopova V.N. Tipologiya muzykal'nykh form vtoroy poloviny XX veka (50-e – 80-e gody) [Typology of musical forms of the second half of the twentieth century (50s-80s)]. *Problemy muzykal'noy formy v teoreticheskikh kursakh vuzov: sbornik trudov [Problems of musical form in theoretical university courses: collection of works]*. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music Publ., 1994, pp. 46-69. (In Russ.).
20. Kholopova V.N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]*. St. Petersburg, Lan' Publ., 1999. 496 p. (In Russ.).
21. Tsaregradskaya T.V. *Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii [Musical gesture in the space of modern composition]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2018. 364 p. (In Russ.).
22. Yuell F. Kompleks parametrov v muzyke Sofii Gubaydulinoi [Complex of parameters in the music of Sofia Gubaidulina]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]*, 2022, no. 4, pp. 34-47. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

**Largo**

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Largo'. The score is written in 4/4 time. The Violin I and II parts feature a melodic line with a tremolo effect. The Viola and Cello parts provide harmonic support. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'mp' (mezzo-piano). Performance instructions include 'tremolo' and 'ped' (pedal). A section marked 'A' is indicated by a bracket above the Violin I staff.

Пример 2

**C Allegro**

Пример 3

Elena Gutina  
2018

$\bullet = 60$   
tempo rubato

Cowbells

Marimba

Celtic harp

$\bullet = 60$   
*d, c, h / eis, f, gis, a*

tempo giusto

УДК 78

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-144-155

## ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ В НИЖЕГОРОДСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

*Харлов Андрей Владимирович*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Нижний Новгород, РФ). E-mail: artandy79@yandex.ru

В статье рассмотрены факты бытования традиционного жанра колыбельной песни в Нижегородской области на рубеже XX–XXI веков на основании многолетних наблюдений автора в рамках экспедиционной деятельности. Актуальность работы обусловлена малой степенью публикаций, посвященных

анализу «материнских» жанров, бытующих на территории области. Целью работы является отражение реальной картины традиционного исполнения колыбельных на локальной территории Нижегородчины. Приводятся примеры наиболее популярных сюжетов, предлагается вариант классификации колыбельных с позиции типологически сформировавшейся системы взаимодействия распространенных мелодических формул. Анализируется сегмент «покачивания» как важное семиотическое действие. Рассматриваются варианты структуры колыбельных с позиции простейшего одномотивного напевания текста (односегментная) и как вариант объединения двух интонационных образований (двухсегментная). С помощью студийных компьютерных технологий звукоанализа предлагается инновационный метод построения темповой карты, подтверждающей неоднозначность ритмической организации музыкального комплекса колыбельной песни, способствующего наряду с вербальным компонентом суггестивному влиянию на организм ребенка. Применение современного студийного инструментария, способствующего пониманию организации словесного и музыкального компонентов колыбельной песни, позволяет выявить механизм традиционного музицирования, отличный от лишнего вариантно-формульного сценического принципа репрезентации колыбельных, что ведет к осознанию причин постепенного угасания жанра. Статья построена на анализе фольклорных образцов, зафиксированных на территории Нижегородской области в результате комплексных фольклорно-этнографических экспедиций рубежа XX–XXI веков.

**Ключевые слова:** фольклор, Нижегородская область, традиционная культура, колыбельная песня, мелодическая формула, темповая карта.

## GENRE OF LULLABY IN NIZHNY NOVGOROD FOLKLORE

*Kharlov Andrey Vladimirovich*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Music Theory, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: artandy79@yandex.ru

The article deals with the facts of traditional lullaby genre in the Nizhny Novgorod region at the turn of 2th-21st centuries on the basis of the author's many years of observations in the framework of expedition activity. The relevance of the work is stipulated by the small number of publications devoted to the analysis of *mother* genres, which exist on the territory of the region. The aim of the work is to reflect the real picture of the traditional performance of lullabies on the local territory of Nizhny Novgorod region. Examples of the most popular subjects are given, a variant of classification of lullabies from the position of typologically formed system of interaction of widespread melodic formulas is offered. The segment *rocking* as an important semiotic action is analyzed. The variants of lullabies structure from the position of the simplest single-motive singing of the text (one-segment) and as a variant of combination of two intonation formations (two-segment) are considered. With the help of studio computer technologies of sound analysis an innovative method of constructing a tempo map confirming the ambiguity of the rhythmic organization of the musical complex of a lullaby, contributing along with the verbal component to the suggestive influence on the child's body is offered. The application of modern studio tools contributing to the understanding of the organization of the verbal and musical components of lullaby allows to reveal the mechanism of traditional music making different from the variant-formula stage principle of lullabies representation, which leads to the understanding of the reasons of gradual extinction of the genre. The article is based on the analysis of folklore samples recorded in Nizhny Novgorod region as a result of complex folklore and ethnographic expeditions at the turn of 20th-21st centuries.

**Keywords:** folklore, Nizhny Novgorod region, traditional culture, lullaby, melodic formula, tempo map.

Любой ценностно ориентированный фольклорный текст является средством коммуникации, обеспечивающим трансляцию социально

значимой информации. Особо выделяются среди коммуникационно ведущих компонентов системы передачи важнейшей информации в традицион-

ной культуре жанры, включающие в себя как вербальные (потешки, пестушки, сказки и др.), так и песенные, где безусловной доминанцией можно считать колыбельные. В фольклористике принято разделение детского фольклора на «материнский» (то есть исполняемый взрослыми) и детский (носителями которого являются непосредственно дети), однако в данной статье предлагается анализ только одного жанра «материнского» фольклора по следующим причинам:

– колыбельная является наиболее значимым сегментом в общей иерархии системы детского фольклора (если следовать утверждению О. И. Капицы, предполагающей вхождение в эту категорию всех форм «материнского» и собственно детского фольклора [4, с. 5];

– с музыкальной точки зрения колыбельная представляет наиболее типологически сформировавшуюся систему взаимодействия мелодических формул, позволяющую рассматривать структуру фольклорного текста, используя методологические инструменты, применяемые для анализа певческих образцов другой жанровой направленности;

– жанровая специфика считалок, закличек, страшилок, детских игр, а также относящихся к «материнскому» фольклору пестушек, потешек зачастую предполагает доминирование вербального компонента над музыкальным<sup>1</sup>.

Задачей данной статьи является анализ музыкального сегмента, выявление логических закономерностей, ведущих к пониманию роли сложившихся традиционных интонационно-ритмических формул в сегодняшнем окружающем звуковом пространстве.

Каждая колыбельная адресна, ее главный объект – младенец, находящийся в ситуации перехода (инициации), а центральная ситуация – убаюкивание [6, с. 39]. Данную задачу (усыпление) решают все жанровые конструктивные сегменты, синкретически объединяющиеся в единое целое: фонически консонансный мелодический рельеф (использование «благозвучных» интервалов), мерное, монотонное чередование повторяющихся

<sup>1</sup> Это связано, с одной стороны, с несформировавшимися детскими голосами, неспособными в должной мере следовать своей локальной певческой традиции. Пестушки, потешки – это, прежде всего, приговоры и коротенькие стишки, имевшие вначале магический смысл, а в настоящее время служащие для забавы.

элементов в мелодико-ритмическом и текстовом аспектах, равномерное покачивание и скрип зыбки, кажущийся незатейливым шуточный сюжет, в котором волшебные помощники, мифологические персонажи – хозяйка сна, посылают покой и сон на ребенка: Сон, Дрема, Покой, Угомон<sup>2</sup> [7, с. 3]. Преобладание монотонности напева есть результат функциональной прагматики – ребенок должен уснуть. Усыпительная технология проявляется и на вербальном уровне: качание ритмически организует текст, как и сам текст организует ритм качания. Формулы «качь-качь», «качу-качу», «качи-качи», «бай-качули, бай-качули», «баю-укачаю» – маркеры жанра [6, с. 40]. Ритмическая структура стиха также наиболее гармонично поддерживает ритм движения раскачивающейся колыбели. При этом ритм качания люльки, подобный движению маятника вперед – назад, распадается на четыре такта, соответствующие одной строке песни [8, с. 114]. По мнению И. Е. Карпухина, качивание ребенка могло сопровождаться игрой на музыкальных инструментах [5, с. 36], но в Нижегородской области подобных примеров обнаружить не удалось.

В традиционной культуре «покачивание» было важным знаковым магическим действием. Так, качание на качелях негласно считалось обязательным для молодежи, так как расценивалось окружающими как магический способ «сблизить» молодую пару. Порой волшебной силой качания пользовались даже старики, очевидно, в целях омоложения: «Он (старик, живущий в лесу в избушке на курчье голяшке) принес очей, подвесил зыбку, лег сам (в зыбку)» [6, с. 41]. Существовали фольклорные жанры, кроме колыбельных песен, которые сопутствовали качанию на качелях либо катанию на санках и закрепляли в сознании молодежи важность этого действия, часто имеющего серьезные последствия. Так, в деревне Косоурка Сокольского района бытовали «катальные» частушки:

Милый сватался, катался,  
Трое саночек сломал,  
Всех богатых пересватал,  
Меня бедненькую взял<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Сон ходит по лавочке / В красненькой рубашечке, / А Сониха по другой – / В рубашечке голубой.

<sup>3</sup> Записано от В. П. Гусевой (1939 г. р.) в деревне Косоурка Сокольского района Н. П. Грановской в 1998 году.

Как отмечают И. И. Чумаков-Жунь и М. И. Саенко, «пространственный вектор жанра колыбельной песни образуется обилием лексических единиц со значением “движение вверх”: “У кота, у кота, / Колыбель высока. / У мово Ванюшеньки – / Выше того <...>” Частотная акцентуация в колыбельном тексте понятия верха не случайна. <...> Мотив устремления вверх символизирует нравственную чистоту ребенка, его связь с небом, с Богом» [8, с. 111].

Но кроме задачи «убаюкать» ребенка колыбельная песня воспитывает его, вводит в окружающий мир через поэтическое слово самого близкого и родного человека – матери. Важной можно считать императивную функцию – пожелание маленькому человечку здоровья, крепкого сна.

Исследователи предлагают разные классификации образцов данного жанра: императивные и повествовательные (А. Н. Мартынова<sup>4</sup>), связанные с мифологическими образами, с именем ребенка, адресованные безымянным малышам, а также песни для кукол (И. Е. Карпухин [5, с. 36–37]), но все они подчеркивают главные функциональные особенности этого жанра, с одной стороны, стремление каким-то образом повлиять на окружающий мир, отвести от ребенка болезни, злосчастье, различные невзгоды, а с другой – подготовить его к будущей взрослой жизни в этом непростом, часто жестоком окружающем пространстве.

В Нижегородской области практика убаюкивания детей посредством пения колыбельных существует до сих пор. Практически в каждом населенном пункте, где производились опросы за последние годы, знают хотя бы самый популярный короткий вариант «...придет серенький волчок...».

Типологически структура колыбельных, зафиксированных в Нижегородской области, может быть:

- *односегментная* – простейший вариант одномотивного напевания текста;
- *двухсегментная* – объединение двух мелодических формул (обычно вариативных по отношению друг к другу).

<sup>4</sup> Электронный ресурс (<https://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/LILIA0.htm>).

*Первый тип* строится на монотонном повторе одной фразы, допускающем в редких случаях незначительное вариантное мелодическое развитие (см. Приложение, рис. 1, 2, 3).

Сохраняя *закрепку* («баю-бай», «качи-качи» и т. д.) в качестве значимой информативной единицы, периодически повторяющейся на протяжении всего фольклорного текста, такие образцы обладают узким мелодическим диапазоном<sup>5</sup> (см. Приложение, рис. 4).

В селе Суворово Дивеевского района автору настоящей статьи удалось записать четыре образца колыбельной песни от одной исполнительницы. Спела она их подряд, но каждый раз останавливалась и указывала, что это другая колыбельная. В результате можно сравнить варианты друг с другом. По мело-ритмическому развитию все колыбельные являются вариантом одного напева. Приведем начальные строки первой (см. Приложение, рис. 5).

Структуру можно определить как *односегментную*. Основная ладовая опора одна и та же («е»), амбитус в пределах малой терции (кроме четвертой строки). Семантика звукового ряда подчиняется ритму текста и «приурочивается» к количеству слогов. Текст не закреплен и является результатом сиюминутной импровизации, периодически разделяемой закрепкой «баю, баю, баеньки». Решающий момент, от которого зависит общая продолжительность колыбельной, – факт засыпания ребенка<sup>6</sup>.

Мело-интонационная составляющая определяется *вариантным* проведением формулы, порождающей ее разновидности:

- секундовая, как наиболее архаичная, встречается, преимущественно, в начале колыбельной и является *репрезентацией* основной ладовой опоры с минимальным развитием (в пределах большой секунды) (см. Приложение, рис. 5, попевка на словах «Баю, баю, баеньки»);

<sup>5</sup> Записано от М. И. Антроповой (1926 г. р.) в селе Лихачи Дивеевского района в 2016 году А. В. Харловым, О. Н. Ляпаевой. Этот вариант местный, о чем свидетельствуют названия населенных пунктов (Лихачи, Кременки).

<sup>6</sup> Записано от М. И. Матюшиной (1928 г. р.) в селе Суворово Дивеевского района в 2006 году А. В. Харловым, О. Н. Ляпаевой.

– вариант первой попевки, оканчивающийся терцовым тоническим тоном, является результатом развития начальной «инто-фабуль», может появиться как мелодический ответ акцентно-слоговой стратегии (появление акцента в связи с использованием слова с меньшим количеством слогов) (см. Приложение, рис. 5, попевка на словах «На маненьки ножки»);

– результат мело-интонационного развития попевки путем добавления квартового зачина (см. Приложение, рис. 5, на словах «Маю доченьку качать»).

Таким образом, минимальный секундовый амбитус в начале колыбельной постепенно вырастает до терцового, а в дальнейшем добавляется кварта, и результатом интонационного «проращивания» становится мелодическая формула в секстовом диапазоне (см. Приложение, рис. 6).

Подобную структуру находит в исследуемых колыбельных Н. С. Ширяева: «напев колыбельной песни возникает:

– от повторения малой или большой терции, с заполнением или без;

– от повторения мажорного или минорного тетрахорда с заполнением;

– состоит из терцовой и квартовой попевок, а первая половина напева в зеркальном отражении повторяет вторую половину напева» [10, с. 116].

Некоторые мелодические формулы имеют сходство с попевками осмогласия, что может указывать на воцерковленность исполнителя<sup>7</sup> (см. Приложение, рис. 7).

*Второй тип* музыкальной структуры *колыбельных*, получивший распространение в Нижегородской области как более поздний, обычно представляет собой *двухсегментную* мелодическую конструкцию небольшого диапазона (назовем ее *классической*) [6, с. 8<sup>8</sup>, 9<sup>9</sup>] (см. Приложение, рис. 8).

Мелодический рельеф попевок часто строится на взаимодействии двух заполненных ин-

тервалов; в конце формул ладовые опоры могут находиться в секундовом сопряжении друг с другом (см. Приложение, рис. 9).

В случае развитой сюжетной линии возможно регулярное повторение «закрепки» – основной функциональной мотивной формулы «Баю, бай», «Баю, баюшки, баю», «Ой, качи, качи, качи», «Зыбаю-позыбаю». После «закрепки», как правило, появляется новый сюжетный эпизод. В таком случае колыбельная может звучать долго, пока ребенок не уснет. Подобные образцы были зафиксированы нами на юге Нижегородской области. Такова традиция исполнения колыбельных, выражающаяся в многосюжетности, включенности местных реалий в содержательный аспект в селе Суворово Дивеевского района (15 раз в тексте повторяется «закрепка» «Баю, баюшки, баю», обрамляя 14 иногда не связанных друг с другом микросюжетов)<sup>10</sup> (см. Приложение, схема 1). Чередование коротких сюжетно значимых повествовательных элементов с регулярно повторяющейся «закрепкой» (баю, баюшки, баю...) является композиционной основой и подчеркивает *суггестивный* характер организации фольклорного текста<sup>11</sup>.

Встречаются варианты, где словесная *закрепка* («баю, баю, баю, бай») дается всего один раз в самом начале, после чего разворачивается шуточный незамысловатый мини-сюжет, в котором одним из главных персонажей выступает *татарин* (*татарка*). Интонационное развитие основано на вариативном повторе мелодического сегмента в терцовом диапазоне. Малый амбитус, отсутствие квартового зачина свидетельствуют об архаичности варианта (см. Приложение, рис. 10).

Ищо две татарки взяли по палки,  
Стукнули в доску, паехали в Москву.  
В Москве-то не рана купили барана,  
У барана ж..па рвана, у быка глубока,  
Ни достанишь мылака<sup>12</sup>.

Манеру исполнения колыбельных можно назвать особой: «пение вполголоса <...> бытующее

<sup>7</sup> Записано от А. В. Большаковой (1926 г. р.) в деревне Наседино Сокольского района в 1998 году.

<sup>8</sup> Записано от А. В. Завьяловой в селе Верхнее Талызино Сеченовского района в 1992 году. Запись и расшифровка Н. П. Грановской.

<sup>9</sup> Записано от Л. С. Спиридоновой в селе Верхнее Талызино Сеченовского района в 1992 году. Запись и расшифровка Н. П. Грановской.

<sup>10</sup> Записано от Г. Я. Скузоваткиной (1940 г. р.) в селе Суворово Дивеевского района в 2006 году А. В. Харловым, О. Н. Ляпаевой.

<sup>11</sup> Записано от Г. Я. Скузоваткиной (1940 г. р.) в селе Суворово Дивеевского района в 2006 году А. В. Харловым, О. Н. Ляпаевой.

<sup>12</sup> Записано от Т. В. Семеновой (1926 г. р.) в селе Шутилово Первомайского района в 2005 году.

наравне с известной манерой зычного пения» [1, с. 116]. Как отмечает Е. Ю. Гундорова, «байки (колыбельные. – А. Х.) скорее не пелись, а сказывались, причитывались. Для них характерны ласковые интонации; тихо, однообразно (монотонно) и плавно звучащий напев; простая, без резких скачков и контрастов мелодия, повторяющаяся много раз; медленное спокойное движение» [2, с. 106]. Как указывает Н. С. Ширяева, напев колыбельной песни имеет «круговые» характеристики, основанные на «повторяемости нисходящих и восходящих интонаций <...> выполняя тем самым роль оберега для того, кому поется колыбельная песня» [10, с. 4, 7].

В колыбельных часто подчеркиваются положительные качества человека (трудолюбие, старательность, внимание к окружающим). Определяется и утверждение такого качества, как щедрость. Текст колыбельной учит мальчика (девочку) в будущем не скупиться на подарки своим родным, маме, няне<sup>13</sup> (см. Приложение, рис. 11).

В сюжетах большинства образцов доминируют традиционные понятия красоты, здоровья, благополучия, долгой счастливой жизни.

Важной особенностью *колыбельных* является их подчеркнуто местный характер. Часто в микросюжетах используются местные диалектные названия населенных пунктов и понятные только местным жителям географические особенности:

Ой, качи, качи, качи,  
Мы поедем в Лихачи,  
А еще в Кременки...

С юмором подается ситуация с будущим обучением ребенка в школе и с глупыми распоряжениями власть имущих:

Будет доченька ходить,  
Да сапожечки носить.  
Да сапожечки носить,  
Будет в школу в них ходить,  
Будет грамоте учить.  
Азы, буки, берендеи,  
Мухи во щи напердели.  
Ой, писана – писана,  
Про Петра Денисыва,  
Ой, да присланный указ,  
Из города Арзамас.

<sup>13</sup> Записано от М. И. Матюшиной (1928) в селе Суворово Дивеевского района в 2006 году.

Ребятишек всех собрать,  
Всем соплюшки оторвать<sup>14</sup>.

Часто записи колыбельных различаются по *восприятию*: та, что записана в старом родительском доме (при этом в деревянной люльке, подвешенной к потолку, лежал настоящий младенец), обладает другой тембровой краской. В общую *звуковую* составляющую входят и скрип качающейся люльки, и посапывание ребенка. Скрип, порождаемый равномерным движением люльки, служит своеобразным ритмическим аккомпанементом, так как исполнитель обычно качает ее в такт пению.

Колыбельная песня – пример психоэмоционального воздействия на человека, достигающегося путем применения суггестивных элементов в текстовом и музыкальном сегментах. Будучи синкретическим жанром, объединяющим музыкальную и вербальную системы, колыбельная предполагает различные алгоритмы воздействия на ребенка, которые можно разделить на четыре основные группы – *интонационную, лингво-информативную, тембровую и темпо-ритмическую*. Рассмотрим последнюю, как менее изученную в настоящее время.

С точки зрения слуховых особенностей как обычного человека, так и музыканта, темп *колыбельной* выдерживается от начала и до конца практически в одинаковых значениях. В нотных расшифровках обозначение темпа дается в стандартных значениях (количество основных ритмических единиц в минуту) Предполагается, что коррелятором психоэмоционального эффекта воздействия на человека является монотонный повтор единообразных мелодико-ритмических формул. Но анализ *темповой карты* дает совершенно другие результаты<sup>15</sup>. Наиболее комфортный темп для спокойного сердцебиения колеблется около шестидесяти ударов в минуту (60 bpm – beats per

<sup>14</sup> Записано от Г. Я. Скузоваткиной (1940 г. р.) в селе Суворово Дивеевского района в 2006 году А. В. Харловым, О. Н. Ляпаевой.

<sup>15</sup> Подробнее о методе построения темповой карты в статье автора: Современный подход к анализу темповой динамики песенных образцов (на примере нижегородского фольклора) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 1 (59). – С. 85–89.

minute). Приведем график темпо-ритмической динамики рассмотренной выше колыбельной «Ой, баю, баю, баю маненьку маю» (см. Приложение, рис. 10). Цифрами показано количество условных метрических единиц (обычно четвертей) в минуте (например, 62,798 – это чуть более 62 четвертей в минуте) (см. Приложение, рис. 12).

«Ой, баю, баю, баю» – 62,798 – 55,821 bpm

«Баю маненьку маю» – 63,531 – 61,374 bpm

«Ой, баю, баю, баю» – 62,798 – 55,821 bpm

«Баю маненьку маю» – 63,531 – 61,374 bpm

«Люли, люли, люленьки» – 58,616 – 62,637 bpm

«Прилетели гуленьки» – 66,597 – 58,563 bpm

«На попово полюшка» – 58,375 – 58,009 bpm

«Клевать ево горюшка» – 62,556 – 59,789 bpm

«Ребятишек всех собрать» – 64,877 – 68,120 bpm

«Всем соплюшки оторвать» – 74,247 – 67,280 bpm

«Ой, баю, баю, баю» – 64,374 – 65,798 bpm

«Баю маненьку маю» – 63,738 – 62,292 bpm

Начинается колыбельная в темпе 62,798 bpm (современные технологии применения программно-аппаратного комплекса (DAW Cubase 10) позволяют определять темповые вариации с точностью до тысячной доли удара). Анализ *закрепки* «Ой, баю, баю, баю...» показывает малозаметное на слух понижение темповых значений:

«Ой, баю, баю, баю»

62,798 – 55,821 bpm

«Баю маненьку маю»

63,531 – 61,374 bpm

Любопытны темповые характеристики предпоследней фразы:

«Ребятишек всех собрать»

64,877 – 68,120 bpm

«Всем соплюшки оторвать»

74,247 – 67,280 bpm

Финальная *закрепка* в самом конце возвращает нас к привычным комфортным значениям:

«Ой, баю, баю, баю»

64,37 – 65,798 bpm

«Баю маненьку маю»

63,738 – 62,292 bpm

В целом темповые показатели выдерживаются в пределах 61 – 62 bpm условной метрической единицы, но в процессе пения исполнитель до-

пускает *микротемповые* сдвиги от 58 до 74 bpm, реагируя на разные *микросюжетные* сегменты. В каждой *закрепке* «баю маненьку маю» на слове «маю» наблюдается темповый микроспад до первоначальных значений (61 – 62 bpm). Таким образом, каждая *закрепка* возвращает минимальные темповые показатели, и именно в этот момент ребенок засыпает, и колыбельная завершается. Если же ребенок продолжает бодрствовать, то возникает новый поворот в сюжете, темповые значения при этом незначительно возрастают, затем понижаются, и очередная «закрепка» восстанавливает минимально-темповое status quo. Этот темповый «круговорот» и является одним из главных инструментов, убаюкивающих и усыпляющих ребенка.

Современные эволюционные тенденции в традиционной культуре влияют не только на динамику функционирования фольклорных образцов, но и способствуют появлению нового инструментария музыковедческого анализа, позволяющего рассматривать механизмы этого функционирования. Понимание процессов формульной структуры, ритмической организации колыбельной песни позволяет выявить причины продолжения бытования или угасания этого жанра. При разрушении системы *традиционного* музицирования, отсутствии формульной вариантности и приведении колыбельной к единым темпо-ритмическим показателям (а именно так часто происходит в концертно-сценической деятельности) происходит умирание жанра. Понимание причин жизнеспособности простой колыбельной песни позволяет по-новому взглянуть на внутренние структурные процессы других фольклорных образцов. По мнению К. А. Богданова, «умение правильно смотреть в прошлое помогает понять происходящее вокруг»<sup>16</sup>. С момента своего возникновения колыбельные песни выполняли ту же функцию, что и заговоры. Обращаясь к добрым духам, силам природы, позднее – к святым, мать просила дать ее ребенку силы для роста, чтобы он был здоровым, сильным и удачливым в будущем. Остается верить, что и в современном технократическом мире традиция исполнения колыбельных песен будет востребована.

<sup>16</sup> Электронный ресурс (<https://newslab.ru/article/273258>).

Литература

1. Голенищева Е. Е. Специфические приемы народнопесенного исполнительства в российской фольклористике // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2016. – № 3 (47). – С. 113–117.
2. Гундорова Е. Ю. Духовная мудрость колыбельных песен русского народа // Вера. Иллюстрированный журнал Самарской Православной Духовной Семинарии. – 2015. – № 1(19). – С. 106–118.
3. Иванова О. В. Музыкальный фольклор Вознесенского района Нижегородской области: монография с приложением на цифровом многоцелевом диске (Digital Versatile Disc). – М.: БуксМАрт, 2022. – 176 с.
4. Капица О. И. Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. – Л.: Прибой, 1928. – 15 с.
5. Карпухин И. Е. Состояние русского детского фольклора в полиэтничном Башкортостане на стыке XX–XXI веков. – Уфа: Башкирская энциклопедия, 2018. – 240 с.
6. Лобанова В. С. Значение архетипа качания в русских колыбельных песнях // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых: традиции и новаторство. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2016. – С. 39–43.
7. Нижегородский детский фольклор / сост. К. Е. Корепова. – Н. Новгород: Рио, 1993. – 63 с.
8. Чумак-Жунь И. И., Саенко М. И. Прагматико-педагогический потенциал коммуникативного пространства народной колыбельной песни // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2021. – Т. 163, № 1. – С. 109–118.
9. Харлов А. В. Современный подход к анализу темповой динамики песенных образцов (на примере нижегородского фольклора) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Н. Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2021. – № 1 (59). – С. 85–89.
10. Ширяева Н. С. Символика «круга» в вятской (русской) колыбельной традиции // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – № 5-2. – С. 112–118.

References

1. Golenishcheva E.E. Spetsificheskie priyomy narodnopesennogo ispolnitel'stva v rossiyskoy fol'kloristike [Specific techniques of folk song performance in Russian folklore]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2016, no. 3 (47), pp. 113-117. (In Russ.).
2. Gundorova E.Y. Dukhovnaya mudrost' kolybel'nykh pesen russkogo naroda [Spiritual wisdom of lullabies of the Russian people]. *Vera. Illyustrirovanny zhurnal Samarskoy Pravoslavnoy Dukhovnoy Seminarii [Vera. Illustrated magazine of the Samara Orthodox Theological Seminary]*, 2015, no. 1(19), pp. 106-118. (In Russ.).
3. Ivanova O.V. *Muzikal'nyy fol'klor Voznesenskogo rayona Nizhegorodskoy oblasti: monografiya s prilozheniem na tsifrovom mnogotsелеvom diske (Digital Versatile Disc) [Musical folklore of the Voznesensky district of the Nizhny Novgorod region: a monograph with an appendix on a digital multi-purpose disk (Digital Versatile Disc)]*. Moscow, BuksMArt Publ., 2022. 176 p. (In Russ.).
4. Kapitsa O.I. *Detskiy fol'klor. Pesni, poteshki, draznilki, skazki, igry [Children's folklore. Songs, nursery rhymes, teasers, fairy tales, games]*. Leningrad, Priboy Publ., 1928. 15 p. (In Russ.).
5. Karpukhin I.E. *Sostoyanie russkogo detskogo fol'klora v polietnichnom Bashkortostane na styke XX-XXI vekov [The state of Russian children's folklore in multi-ethnic Bashkortostan at the turn of the 20th-21st centuries]*. Ufa, Bashkirskaya entsiklopediya Publ., 2018. 240 p. (In Russ.).
6. Lobanova V.S. Znachenie arkhetaipa kachaniya v russkikh kolybel'nykh pesnyakh [The meaning of the rocking archetype in Russian lullabies]. *Sovremennye problemy literaturovedeniya, lingvistiki i kommunikativistiki glazami molodykh uchenykh: traditsii i novatorstvo [Modern problems of literary criticism, linguistics and communication through the eyes of young scientists: traditions and innovation]*. Ufa, Bashkirskiy gosudarstvennyy universitet Publ., 2016, pp. 39-43. (In Russ.).
7. *Nizhegorodskiy detskiy fol'klor [Nizhny Novgorod children's folklore]*. Comp. by K.E. Korepova. N. Novgorod, Rio Publ., 1993. 63 p. (In Russ.).
8. Chumak-Zhun I.I., Saenko M.I. Pragmatiko-pedagogicheskiy potentsial kommunikativnogo prostranstva narodnoy kolybel'noy pesni [Pragmatic and pedagogical potential of the communicative space of folk lullaby]. *Uch'onye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Scientific notes of Kazan University. Series: Humanities]*, 2021, vol. 163, no. 1, pp. 109-118. (In Russ.).
9. Kharlov A.V. *Sovremennyy podkhod k analizu tempovoy dinamiki pesennykh obraztsov (na primere nizhegorodskogo fol'klora) [Modern approach to the analysis of tempo dynamics of song samples (using the example of Nizhny Novgorod folklore)]*. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Current problems of higher musical education]*. N. Novgorod, NNGK im. M.I. Glinki Publ., 2021, no. 1. (59), pp. 85-89. (In Russ.).



Ба - ю, ба - ю, ба - ень - ки, ку - пим доч - ке ва - лен - ки,  
 На ма - нень - ки но - жки бе - лень - ки са - по - жки.  
 Ба - ю, ба - ю, ба - ень - ки, при - ле - те - ли га - лынь - ки,  
 Ста - ли га - лы ур - ко - вать, мо - ю до - чень ку - ка - чать.

Рисунок 5

Рисунок 6

Ба - ю, ба - ю, ба - ю - шок, на пе - ри - нку, на пу - шок

Рисунок 7. 3-й глас, попевка «Ромца»

Ай, ду - ду, ду - ду, ду - ду, по - те - рял му - жик ду - гу.  
 Ша - рил, ша - рил, не на - шел, он за - пла - кал и по - шел.  
 Ай, та - тун, та - тун, та - тун, жил на кра - еш - ке Пла - тон.  
 У не - го тро - е ре - бят, все по ла - воч - кам си - дят.

Рисунок 8

Лю - ли, лю - ли, лю - лень - ки,  
 При - ле - та - ли гу - лень - ки.

Рисунок 9

Ба - ю, ба - ю, ба - ю, бай, по - ско - ре - е за - сы - пай  
 У на - ши - ва ба - ри - на жи - ли два та - та - ри - на

Рисунок 10

Ба - ю, ба - ю, ба - ень - ки, ку - пим доч - ке ва - лен - ки,  
 На ма - нень - ки но - жки бе - лень - ки са - по - жки.

Рисунок 11

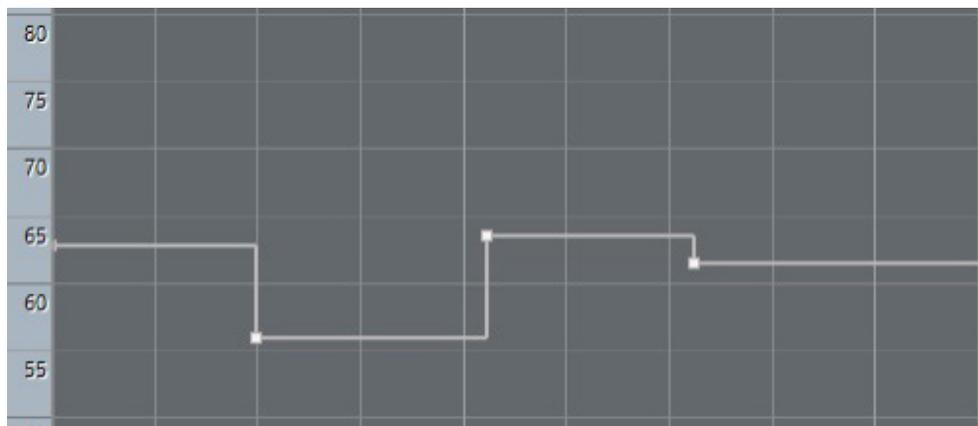


Рисунок 12. Фрагмент темповой карты на словах «Ой, баю, баю, баю, баю маненьку маю»

Схема 1

Ой, ба - ю, ба - ю, ба - а - ю,  
 Ба - ю ма - а - нень - ку ма - ю.

*Ой, баю, баю, баю,  
Баю маненьку маю.  
Баюшки, побаюшки,  
Не ложись на краешке.  
Придет серенький волчок  
Да ухватит за бочок.  
Ой, баюшки, ой, баю,  
Баю маненьку маю.  
Люли, люли, люленьки,  
Прилетали гуленьки  
На попово полошко  
Клевать ева горюшка.  
Ой, баюшки, ой, баю,  
Баю доченьку маю.  
На поповом на лугу  
Я горох молочу.  
Ой, баю, баю, баю,  
Баю маненьку маю.  
Ко мне курочка бежит,  
Я по курочке цепом.  
Ой, баю, баю, баю,  
Баю крошечку маю.  
Я по курочке цепом,  
Она вниз черепом.  
Ой, баю, баю, баю,  
Ненаглядную маю.  
Не ломай крушину,  
Не марай брюшину.  
Ой, баюшки, ой, баю,  
Да побаюшки, баю.*

А татарин, басурман,  
Посадил кошку в карман.  
Кошка плачет и ревет,  
А к татарину нейдет.  
Ой, качи, качи, качи,  
Мы поедем в Лихачи.  
Мы поедем в Лихачи,  
Купим тама калачи.  
А ишо на ножки  
Купим мы сапожки.  
Ой, баю, баю, баю,  
Купим мы сапожки.  
Будет доченька ходить,  
Да сапожечки носить,  
Будет в школу в них ходить,  
Будет грамоте учить.  
Азы, буки, берендеи,  
Мухи во ши напердели,  
Ой, баю, баю, баю,  
Баю маненьку маю.  
Ой, писана – писана  
Про Петра Денисьва.  
Ой, да присланный указ  
Из города Арзамас.  
Ой, баю, баю, баю,  
Баю маненьку маю.  
Ребятишек всех собрать,  
Всем соплюшки оторвать.  
Ой, баю, баю, баю,  
Баю маненьку маю.

УДК 78.03(470-571)

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-155-166

## СИБИРЬ В МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

**Умнова Ирина Геннадьевна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2001-2346>

В статье представлен краткий обзор произведений композиторов второй половины XX – начала XXI века, воплотивших средствами музыкального искусства художественные представления, связанные с сибирским регионом. Вводится термин «музыкальная сибиряда». Особенности сибирской территории, ее природной среды, история и традиции проживающих в регионе людей различных национальностей побуждают представителей творческих профессий описывать и художественно интерпретировать

самобытные явления жизни масштабного региона в своих произведениях. В данном контексте целью и задачами статьи оказывается определение круга сюжетов, жанров, выбранных для их воплощения выразительных средств, а также введение в историю музыкального краеведения новых нотных текстов, новых материалов и сведений об авторах и их опусах. Рассмотрению произведений предшествует экскурс в историю музыкальной сибиряды, имеющей уже сложившиеся к началу XXI века традиции. Поэтому в качестве основных методов в работе использованы сравнительно-исторический и музыковедческий, позволяющие определить влияние отечественной композиторской школы, а также звукового пространства, связанного с географическим и культурным ландшафтом Сибири. Установлено, что реализованная композиторами в разных сочинениях сибирская тематика ощутимо связана с фольклорным материалом, а также представлена жанрами академической и массовой музыки.

Более подробно анализируются сочинения членов Кемеровского регионального отделения Союза композиторов России. Для воплощения патриотической темы, темы труда, темы человека и природы авторами выбраны песня (сольная и хоровая), кантата (оратория), программная оркестровая сюита, камерно-инструментальные жанры. В меньшей степени композиторов привлекают сценические формы оперы или балета. Кроме того, при написании своих сочинений члены Кемеровского отделения во многом ориентируются на возможность исполнения своих опусов для земляков силами музыкантов региона. В результате стилового анализа произведений определен вклад музыкантов Владимира Пипекина, Валерия Ермошкина, Сергея Толстокулакова, Вячеслава Кириллова, Михаила Маслова в художественную культуру индустриального региона, подчеркнута значимость их сочинений для упрочения позиций профессиональной композиторской организации – Кемеровского регионального отделения Союза композиторов России – в современной истории отечественной музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** музыкальная сибиряда, музыкальная регионалистика, творчество кузбасских композиторов В. Пипекин, С. Толстокулаков, В. Ермошкин, В. Кириллов, М. Маслов.

## SIBERIA IN THE MUSIC OF MODERN COMPOSERS

*Umnova Irina Gennadyevna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture, Member of Union of Composers of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2001-2346>

The article presents an overview and analysis of the works of composers of the second half of the 20th – early 21st centuries, who embodied in music artistic representations associated with the Siberian region. The term *musical sibiriad* is introduced. The peculiarities of the Siberian territory, its nature, the history and traditions of people of various nationalities living in the region encourage them to describe and interpret in their compositions by means of musical expression the original phenomena of life in a large-scale region. The objectives of the article are to determine the range of subjects and the means and genres chosen for their implementation. New musical texts, materials and information about the authors and their opuses are introduced into the history of musical local lore. An excursion into the history of the musical sibiriad, which has already established traditions by the beginning of the 21st century, is undertaken. The main methods used in the work are comparative historical and musicological, which determine the importance of the influence of the Russian school of composition and the sound space associated with the geographical and cultural landscape of Siberia on the work of the authors. The Siberian theme realized by the composers in various compositions is tangibly connected with folklore material (texts, plots, instruments), represented by genres of both academic and mass music.

For the first time, compositions with Siberian themes by members of the Kemerovo Regional Branch of the Union of Composers of Russia are analyzed. To embody the patriotic theme, the themes of labor, man and nature, the authors selected a song (solo and choral), a cantata (oratorio), a program orchestral

suite, chamber and instrumental genres. To a lesser extent, composers use forms of opera or ballet. When writing their compositions, the members of the Kemerovo Branch are largely guided by the possibility of performing their opuses by the musicians of the region. As a result of the stylistic analysis, the contribution of modern authors to the artistic culture of the industrial region is determined, the importance of their works for the modern history of Russian musical culture is emphasized.

**Keywords:** musical sibiriad, musical regionalism, creativity of Kuzbass composers, V. Pipekin, S. Tolstokulakov, V. Ermoshkin, V. Kirillov, M. Maslov.

Расположение России между Европой и Азией оказало влияние не только на процесс развития национальной культуры, но и на особенности отечественного музыкального искусства. В России уже в период формирования профессиональной композиторской школы своеобразной стилистической нормой стало сплетение в мелодике, темброво-фактурном оформлении произведения ладогармонических, ритмических, интонационно-тематических элементов русской и инонациональной культур. Так, в творчестве композиторов XIX века получило свое воплощение эмоциональное восприятие исторической музыкальной практики народов, живущих на территории России и за ее пределами. Чаще интерес проявлялся к традициям народов, живущих западнее (не только ближайших соседей, но и весьма удаленных). Выделившаяся затем особая группа музыкальных сочинений получила определение «Восток в русской музыке», «Русский Восток», «Петербургский Восток» (поскольку многие из композиторов были петербуржцами). Одним из первых авторов, представивших в академическом ракурсе музыку народов Кавказа для русской публики, был Александр Алябьев. Исследователь пишет: «Восхищенный и вдохновленный напевами кабардинского народа, черкесов, грузин, Алябьев создает серию национальных романсов, которые позже объединит в сборник “Кавказский певец”. Наряду с романсами он работает и над оперой “Аммалат-бек” по мотивам кавказской повести Бестужева-Марлинского» [5, с. 25].

Затем «русский музыкальный восток» значительно расширил свои границы и (парадоксально!) к нему были отнесены многие другие произведения: «Арагонская хота» и «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» М. Глинки, «Болеро» А. Даргомыжского, «Грузинская песня» и восточная фантазия для фортепиано «Исламей» М. Балакирева. Принадлежат к этой группе и фрагменты из оперы «Князь Игорь» и музыкальная картина

для оркестра «В Средней Азии» А. Бородина, «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова и Песнь цыганки П. Чайковского, Восточная рапсодия для оркестра А. Глазунова и Восточный танец С. Рахманинова. Среди сочинений XX века в качестве примеров назовем квартет на кабардинские темы С. Прокофьева и Симфонию-сюиту на кабардинские темы Н. Мясковского, танцевальную музыку на тему армянской песни А. Хачатуряна. Однако, спустя время интерес композиторов к «условному востоку» расширил границы, окончательно изменив вектор «с запада на восток». Назовем в качестве примера Увертюру на русские и киргизские темы для оркестра (1963) Д. Шостаковича. Эти и другие произведения, написанные в послевоенные десятилетия, продемонстрировали повышенный интерес композиторов к народным художественным формам, народной тематике, интонационно-мелодическим особенностям национальной музыки.

В эти же годы, в связи с появлением региональных композиторских организаций на территориях от Урала до Дальнего Востока<sup>1</sup>, формируется тенденция, обусловленная повышенным интересом музыкантов к этнической специфичности культуры своего края. Можно говорить

<sup>1</sup> Первым в 1940 году был создан Бурятский союз композиторов, в 1942 году возникла Сибирская организация Союза композиторов России; в 1960 году начинается деятельность Хабаровского регионального отделения Союза композиторов России; Уральское отделение Союза композиторов России функционирует с 1966 года (с 1939 года являлось Союзом Советских композиторов города Свердловска); композиторская организация в Туве появилась в 1978 году; Союз композиторов Республики Саха (Якутия) создан в 1979 году; Красноярская региональная организация Союза композиторов России возникла в 1983 году; с 1988 года работает Омское региональное отделение Союза композиторов России. Кемеровское региональное отделение Союза композиторов России утверждено в 2014 году.

о появлении новой лакуны в отечественной музыкальной культуре – *музыкальной сибиряды*. Уточним: применяемое словосочетание «музыкальная сибиряда» еще не получило свою научную трактовку и используется автором статьи не в качестве категории, а как термин для обозначения определенного круга музыкальных сочинений, связанных в своем содержании с географическим местом России. Пожалуй, одним из первых ярких образцов, принадлежащих к этой сфере искусства, можно считать балет Сергея Прокофьева «Сказ о каменном цветке» (1948–1949)<sup>2</sup>, в основу либретто которого положены уральские сказы Павла Петровича Бажова, а затем и созданную на основе музыки из балета «Сказ о каменном цветке» Уральскую рапсодию для большого симфонического оркестра. В партитурах и сценической, и оркестровой композиций Мастер органично сплавил различный интонационный материал, в том числе мотивы русских, уральских, цыганских песен.

Сибирь как географический объект отличается масштабным охватом территорий, совокупность которых составляет более 70 % площади России. Проживающие на необъятных просторах от Урала до побережья Северного Ледовитого и Тихого океанов многие коренные народы давно соседствуют с русскими. Процесс взаимодействия славянских этносов (русского, украинского, белорусского) с многочисленными народностями Зауралья, сибирского Севера, Дальнего Востока происходил на протяжении нескольких столетий. Поэтому жанрово-тематическая и стилевая палитра творчества композиторов-сибиряков всегда связана и с интересом к самобытным многовековым культурным традициям местных народов, издревле заселявших эти земли, и с желанием воспеть первозданную мощь и красоту пока еще нетронутой цивилизацией территории.

Представленная многими языковыми группами многонациональная Сибирь также обладает и особым звуковым ландшафтом. На сегодняшний

<sup>2</sup> Интересный факт: премьера первого уральского балета «Каменный цветок» уральского композитора Александра Фридендера на либретто по сказам П. Бажова состоялась в Свердловском оперном театре в 1944 году. В постановке принял участие балетмейстер К. Муллер, дирижировал спектаклем сам композитор. Знал ли об этом балете С. Прокофьев?

день существует несколько определений и понятий «звуковой ландшафт» и «звукомusикальный ландшафт». В задачи автора статьи не входило уточнение или конкретизация данных дефиниций, однако наиболее подходящими для описания образного содержания музыкальных сочинений современных композиторов считаем трактовку терминов Е. А. Крехалевой. Звуковой ландшафт в контексте данной статьи будет пониматься как «пространственно-временной комплекс природных и (или) антропогенных звуков, являющихся материально-духовными знаками определенной территории и создающих звуковой образ этой территории. Одной из его составляющих является звукомusикальный ландшафт – пространственно-временной комплекс музыкальных звуков и интонаций, художественно отражающих культурные особенности определенной территории в конкретный исторический период времени» [3, с. 9–10]. Не менее важной основой для музыкальной сибиряды является и традиции народного музицирования: фольклорная песенно-поэтическая стихия, различные формы обрядовости, национальный инструментарий и т. п.

Композиторский процесс на территории Сибири развивался не столь активно, как в центральной части России. Лишь на рубеже XIX–XX веков в 1897 году в Красноярске появляется значимая для развития культуры региона фигура Павла Иосифовича Иванова-Радкевича, выпускника Санкт-Петербургской Придворной Певческой капеллы, музыкального педагога, воспитавшего множество учеников, хормейстера и регента, композитора и просветителя, автора духовных и светских сочинений. «Павел Иосифович с первых дней пребывания в Красноярске был поражен красотой сибирской природы, – пишется об Иванове-Радкевиче в книге “Музыкальная жизнь Красноярска”. – Эта любовь к Енисею, тайге, широкому раздолью нашла отражение впоследствии и в его композиторской деятельности... Впечатления от поездок на озеро Шира побудили его создать серию романсов и цикл песен о природе» [2].

В первой трети XX века получила известность деятельность этнографа, хормейстера, музыкального просветителя Андрея Викторовича Анохина, проживавшего в Томске, затем Барнауле и Горно-Алтайском селе Чемал. Как сообщает исследователь, «его композиторское наследие со-

ставляют около 100 произведений, оно включает сольные и хоровые песни, сценические, вокально-инструментальные, инструментальные композиции. В их числе, музыкально-сценические произведения на алтайские темы – “Талай-хан” и “Хан-Эрлик”; сюита “Хан-Алтай” для хора и струнного оркестра» [4]. В эти же годы одним из авторитетных московских авторов Р. Глиэром был сочинен «Марш Бурят-Монгольской АССР», уральский композитор М. Фролов создал первую бурятскую оперу «Энхэ-булат-батор». Появление данных сочинений, думается, поспособствовало появлению в Сибири первой композиторской организации – Бурятского союза композиторов. Другой причиной зарождения музыкальной сибиряды можно считать факт выполнения заказа правительства Якутии в 1944–1946 годах группой московских композиторов (среди них Н. Пейко, Ю. Крейн, В. Белый и др.), создавших ряд произведений на якутскую тему.

Большой вклад в становление и развитие музыкальной сибиряды внесли члены Сибирской организации Союза композиторов России. К первым опытам в этой сфере можно отнести вокальный цикл на стихи новосибирской поэтессы Е. Стюарт – сочинения для голоса в сопровождении инструмента Виктора Николаевича Денбского (1892–1976). Именно обращение к творчеству землячки позволяет определить созданное музыкантом произведение в качестве раннего образца музыкальной сибиряды, хотя мелодика выдает в нем последователя русского романтического стиля.

Значительно обогатил музыкальную сибиряду Андрей Порфирьевич Новиков (1909–1979), в чьих хоровых и вокально-инструментальных сочинениях интонации русской песни мастерски соединялись с этностилевыми элементами фольклора алтайцев, хакасов и шорцев. Звукомызыкальный ландшафт предстает в его Струнном квартете, циклах для гобоя и струнного квартета, Сюите для гобоя и фортепиано «Аромат земли», где «воплощено светлое гармоничное мироощущение, мелодика напоена дыханием сибирской природы, свежестью воздуха лесов и степей» [6, с. 331]. Заслуживает внимания и такой факт в биографии сибирского классика: по завершении своей симфонии в 1979 году Новиков на ее титульном листе поставил эпиграф: «Отечество

мое – Россия, призвание мое – Сибирь». Вообще же замысел симфонии о родном крае появился у Андрея Порфирьевича еще в 1930-е годы, и композитор, несмотря на годы войны, не раз возвращался к заветной цели. Прочитируем мнение исследователя: «Эта симфония – память о пройденном пути, размышления о судьбах целого поколения и о будущем сибирского края» [6, с. 332].

Музыкальная сибиряда заявила о себе многочисленными произведениями с региональной тематикой (местная природа, труд живущих в Сибири людей) и фольклорным интонационным материалом, которые были представлены композиторами на Втором пленуме Сибирской организации Союза композиторов в 1955 году. Прочитируем: «Во многих произведениях нашла воплощение сибирская тематика. Среди них кантаты “Сибирь”, “Поэма об Амуре” В. Левашова, “Байкал” Ю. Матвеева, поэма “Горный Алтай” А. Анохина, сюита “Томск” Е. Корчинского. <...> сюита “В просторах Сибири”... А. Новикова, “Сказ о Ермаке” А. Ильина, “Алтайские песни” А. Анохина» [6, с. 332]. Обратим внимание на то, что наиболее востребованными жанрами становятся произведения для хора, программные сочинения, сюиты на народные темы. То есть те самые жанры, которые характерны для начального этапа становления национальной композиторской школы. Именно овладение этими жанрами позволяет осваивать музыкантам в своем дальнейшем творчестве академические формы симфонии и концерта, камерные циклы квартета и сонаты, оперы и балеты, и другие.

Позже, когда композиторская сибирская школа обрела своего основоположника в лице Георгия Николаевича Иванова<sup>3</sup> (1927–2010), его коллеги дополнили музыкальную сибиряду своими сочинениями: кантата «Сибирские свадебные песни» и «Тобольская симфония» были написаны А. Ф. Муровым; Три чукотских танца для оркестра, Десять пьес на темы народов Сибири для фортепиано – Ю. Е. Ащепковым; опера «Сказание о людях тайги» и балет «Обская легенда» –

<sup>3</sup> Среди произведений Г. Н. Иванова наиболее часто исполняются концерты для оркестра русских народных инструментов «Сибирская масленица», «Сибирская мозаика». На народные тексты написана оратория «Сибирские посиделки».

Ю. П. Юкечевым и др. Привнесли в фоновую сибирской музыки пополнение и ученики Иванова, Мурова, Юкечева – композиторы из Омска И. М. Хейфец (Увертюра на сибирские темы, «Омская симфония»); С. В. Кравцов (Музыка к рассказам В. М. Шукшина для чтеца и оркестра русских народных инструментов) и др.

Создание Красноярской композиторской организации дало импульс развитию профессиональной музыки в Восточной Сибири. Об этом вспоминает музыковед Л. В. Гаврилова: «Композиторы сразу стали ощущать себя органической частью уникальной природы могучего сибирского края, его истории и культуры, и воплотили это в своих творениях» [1, с. 106]. Назовем некоторые сочинения, чтобы указать имена и очертить жанровый круг: Саянский триптих для симфонического оркестра Олега Проститова, балет «Саянская легенда» Валерия Клепинина, оперетта «Такси на Таймыр» Валерия Бешевли, симфонии «Сибирь» и «По прочтении Астафьева» Олега Меремкулова и другие. А мелодия песни Федора Веселкова «Енисей-богатырь» долгие годы была музыкальным символом Красноярска – ее мотив исполняли городские куранты, тем самым добавляя в звукомызыкальный ландшафт особенный колорит.

Творчество Владимира Пешняка (1949 г. р.) оказало воздействие на развитие музыкальной культуры Алтайского края и республики Алтай, хотя родился композитор в поселке Тогур Колпашевского района Томской области. Обучение в Иркутском музыкальном училище, затем в Новосибирской консерватории, прохождение ассистентуры-стажировки в классе профессора А. Ф. Мурова не прошло бесследно. Многие сочинения Пешняка, вдохновленные местными фольклорными традициями, исполнялись профессиональными коллективами: оратория «Солнце Алтая», «Камлания», симфония-концерт «Эпические сказания» для брелки, желейки, владимирского рожка и большого симфонического оркестра. В указанных композициях благодаря включению элементов ритуала, сопровождающегося пением и ударами в бубен, тембров народных инструментов возникает особая звуковая аура, словно воссоздающая звуковой ландшафт Алтая. Как и в большинстве произведений, в

музыке Пешняка этностилистика переплетается с атональной техникой и сонористическими приемами. Отметим и то, что композитор является автором музыки гимна Республики Алтай.

Развитие диалога профессионального композиторского творчества с традиционными культурами всегда отличается своеобразием, так как в большинстве случаев авторы не столько используют фольклорные элементы в качестве цитат (обычно это сюиты или фантазии на народные темы, где в основном воспроизводится бытовая пласт), сколько стремятся переинтонировать древний мелос, сплавить его с собственной стилистикой, в которой может присутствовать и алеаторика, и микрохроматика, и т. п.<sup>4</sup> Распространенный в XX веке неофольклоризм может и в новом столетии проявиться через использование композитором подлинных народных текстов<sup>5</sup>. Поэтому одним из востребованных профессиональными музыкантами жанров остается хоровой, представленный театрализованной кантатой, ораторией. В этом контексте обратим внимание на сочинение Вячеслава Асанова Кантата для фольклорного ансамбля и оркестра русских народных инструментов и кантату Владимира Сенегина «Крестьянские песни», где авторы предполагали обязательное аутентичное воспроизведение, то есть воссоздание исторически точного звучания. В этом подходе присутствует желание передать атмосферу первозданного, стихию импровизационного народного музицирования.

Ограничимся в приведении примеров, поскольку более подробную информацию можно получить из многих источников. В то же время назовем несколько сочинений, которые также можно отнести к музыкальной сибириаде, хотя создавшие их авторы не являются сибирскими композиторами. Так, в 2002 году на сцене Новосибирского государственного академическо-

<sup>4</sup> Более подробно об этом, например, см. Лескова Т. В. Композиторский фольклоризм: общероссийский тип и региональный вариант (на примере Дальнего Востока России) // Концепт: научно-методический электронный журнал. – 2014. – Т. 20, № 2. – С. 3341–3345.

<sup>5</sup> Например, цикл для хора А. Мурова «Из сибирской народной поэзии» (1963), оратория-посиделки Г. Иванова «Сибирские вечера» (1972).

го театра оперы и балета прозвучала оратория Давида Тухманова «Легенда о Ермаке» для большого хора, солистов и оркестра, написанная ко Дню славянской письменности и культуры, который масштабно отмечался в одном из крупнейших городов Сибири. Также имеются в виду величественная сюита для симфонического оркестра, смешанного хора, солистов и чтецов Эдуарда Артемьева «Алтайский сказ. Полет над временем» (2012) и монументальное сочинение московского композитора Андрея Микиты оратория «Земля Сибирь» (2018). 75-летие Алтайского края и год российской истории вдохновили Эдуарда Артемьева на создание проекта, который поддержало Министерство культуры РФ и Государственная филармония Алтайского края. Необычный синтетический жанр позволил познакомиться с историей России и благодаря озвученным эпиграфам сибирских писателей, цитатам из стихов алтайских поэтов, художественному видеоряду, компьютерной графике. «Земля Сибирь» Андреем Микитой была написана в честь 75-летия Кемеровской области, 100-летия Кемерова и 400-летия Новокузнецка.

В исполнении 18 частей «Алтайского сказа» приняли участие Симфонический оркестр государственной филармонии Алтайского края под управлением дирижера Сесара Альвареса (Испания), Барнаульский городской академический хор, Камерный хор новосибирской государственной филармонии и Сибирский казачий ансамбль «Вечерки». Соло на икили и комузе исполнил Добрыня Сатин (Горно-Алтайск), этнический вокал продемонстрировала Дашима Соктоева (Улан-Удэ), партию сопрано – баранульская певица Арзу Яхьяева. Также в состав оркестра были добавлены электрогитары и балалайка [7]. После премьеры в Барнауле сочинение исполнялось в городах Сибири и Дальнего Востока (Иркутске, Улан-Уде, Красноярске, Ангарске, Чите, Кемерове и др.). Возможно, с видео-музыкальным повествованием об исторических вехах в становлении Алтая, его героях и природных богатствах могли бы познакомиться и жители других регионов России, не только Сибири. Однако проект этого не предусматривал.

Для премьерного исполнения оратории «Земля Сибирь» были объединены силы 140 музыкантов Государственной филармонии Кузбасса

имени Бориса Тимофеевича Штоколова. В начале творческого процесса, который длилась почти девять месяцев, автор приехал в Кемерово, побывал на угольном разрезе, ознакомился с документами музея индустриальной истории «Красная горка», созданного на месте открытия Кузнецкого угольного бассейна. В произведении 12 частей, в одной слышна мелодия старинной шахтерской песни «Коногон», в другой озвучен текст Указа Петра I о разработке горнорудного дела. Сказ о первооткрывателе Кузнецкого угля Михайле Волкове сопровождался звучанием баяна, гуслей и балалайки, а для воплощения звукового ландшафта земли, населенной древними народами, понадобилось горловое пение шорки Чылтыс Таннагашевой. А письмо на английском языке американского колониста домой (текст фрагмента дневниковой записи, хранящейся в музее «Красная горка») исполнялось в стиле кантри. Прочитаем одного из исполнителей грандиозного сочинения: «В части “Древний край”, где используется горловое пение, хор изображает шаманские заговоры на шорском языке, изображает шум дождя и пение птиц. <...> Все это создает атмосферу присутствия» [8].

В числе композиторов, в сочинениях которых различим звукомызыкальный ландшафт Кузнецкого края, а также слышны напевы народов, проживающих в разных районах Кемеровской области, авторы, входящие в состав Кемеровского регионального отделения Союза композиторов России: Валерий Ермошкин, Вячеслав Кириллов, Михаил Маслов, Владимир Пипекин, Сергей Толстокулаков, другие. Музыкальная сибиряда кузбасских композиторов наряду с сочинениями, где решались оригинальные творческие задачи, объединила и опусы, отражающие современное бытие проживающих в индустриальном регионе людей. Имеются в виду песни и образцы хоровой музыки, инструментальные жанры, как многочастные, так и миниатюры. Большое количество вокально-инструментальных сочинений объединяются в группу, которую можно считать разновидностью эстрадной обработки песни в народном стиле. Замыслы этих произведений можно связать с желанием авторов описать жизненную действительность современных сибиряков, проявляющих себя в различных трудовых сферах (добыче полезных ископаемых, строительстве городов и т. п.), не утративших связей с

традициями, природой. Прошлое, позволяющее людям узнать о древней культуре и обычаях, и современная повседневность в равной мере оказываются представленными в образцах популярной музыкальной сибиряды композиторов Кемеровского отделения Союза композиторов.

Назовем некоторые из них. Это Сюита для солистов, хора, зазывал, ведущих, других ярмарочных персонажей и баяна (1998) «Сибирская ярмарка», Сюита на современные и народные русские песни о шахтерах для солистов, вокального и инструментального ансамблей, фортепиано, баяна, флейты, электронных инструментов, ударной установки (2006) В. Пипекина, его песни «Сибирячка-речка» (1991), «Край Кузнецкий» (2002), «Шахтерские жены» (2005), «Горная Шория» (2006), «Шахтерский вальс» (2016), др. Новокузнецкий композитор Михаил Маслов известен песнями «Осинниковская-шахтерская» (1996), «Прокопьевск-родной» и «Междуреченск-междуречье» (2002), «Шахтеры Кузбасса» и «Кузнецкий марш» (2006), а также «Гимном города Новокузнецка» (2005). В 2014 году был написан вокальный цикл на стихи Таяны Тудегешевой, куда вошли следующие песни: «Гимн Шории», «Тайны горы Мустаг», «Возвращение шамана», «Шаманка-метель», «Девочка с оленьими глазами» и др. В жанре эстрадной инструментальной миниатюры написана пьеса «Жизнь Шамана» Артемием Туркичевым, также он является автором гимнов Сибирской угольной энергетической компании (СУЭК), хоккейного клуба «Молния» Федерации хоккея Кемеровской области.

Среди сочинений В. Ермошкина не так много тех, которые можно было бы включить в список музыкальной сибиряды. Одно из них – сочинение «Огни Кузбасса» (для солистов, хора, инструментального сопровождения, 1985) Однако в нескольких партитурах композитором художественно отражены некоторые аспекты окружающей жизни, зафиксировавшие памятные для современников-сибиряков события. Имеется в виду, например, шестая часть «Леонов» «Космической сюиты № 1» для струнного оркестра. Первоначально у музыканта возникла идея написать оркестровую пьесу к 100-летию города Кемерово, своеобразным импульсом стало известие о том, что Международный аэропорт Кемерово получил имя космонавта Алексея Леонова, первого в мире

человека, вышедшего в открытый космос<sup>6</sup>. Премьера оркестрового сочинения, назначенная на весну 2018 года, не состоялась, так как жителей города и всей страны потрясли трагические события – пожар в торговом центре «Зимняя вишня», унесший жизни 60 человек, из них 37 детей. Поэтому В. Ермошкиным было принято решение для симфонического оркестра написать Эпитафию памяти погибшим «Парк ангелов» (см. Приложение, пример 1). Наверное, данное музыкальное произведение не принадлежит к традиционной музыке Сибири, но оно отразило трагическое событие, поскольку пожар в начале XXI века стал одним из наиболее резонансных в истории России и получил сочувственные отклики от жителей многих стран мира.

Для воплощения образа сибиряка-космонавта композитор в фактуре оркестровой ткани использовал близкий народно-хоровой традиции склад. Спокойным течением отличалось и развитие незамысловатой мелодии. Но в середине части появляющиеся ритмизованные созвучия в партии сопровождения приводят звучание оркестра к кульминации. Затем пульсация аккордов выравнивается, замедляется, наконец, останавливается, позволяя всем голосам собраться в полнозвучном аккорде G-dur (см. Приложение, пример 2).

По прошествии некоторого времени сочинение «Леонов» не только было исполнено, но инициировало написание еще нескольких пьес, объединившихся в «Космическую сюиту № 1» и получивших названия частей «Кеплер», «Циолковский», «Гагарин», «Терешкова». Заключительным номером в многочастной форме стала пьеса «Леонов». Спустя несколько лет появится «Космическая сюита № 2».

Не менее значима попытка художественной интерпретации сибирского эпоса в многочастных академических жанрах<sup>7</sup>. Так, представлениям

<sup>6</sup> Уроженец села Листвянка Тисульского района Кемеровской области несколько лет учился в кемеровских школах. В апреле 1967 года Леонову присвоили звание «Почетного гражданина г. Кемерово», позже в центре города покорителю космоса установили бюст, а в 2014 году была учреждена региональная награда – медаль Алексея Леонова.

<sup>7</sup> Музыковед Т. В. Лескова связывает подобные сочинения с проявлением умеренно-академической стилистики.

о зарождении мира, воспеванию извечной красоты необъятных просторов Сибири, пока еще нетронутых цивилизацией, их первозданной мощи посвящена симфоническая сюита Вячеслава Кириллова<sup>8</sup> «Легенды Сибири» (2019). Премьера сочинения состоялась 29 мая 2021 года на отчетном концерте «Мелодия Кузбасса» композиторов Кемеровского регионального отделения СК РФ. Сюиту исполнил Губернаторский симфонический оркестр Кузбасса, дирижировал Вячеслав Прасолов. Композиция произведена объединила три части: «Легенда о земле Кузнецкой»<sup>9</sup>, «Вода живая и мертвая», «Легенда Великого Байкала».

Не только единство человека и природы, неразрывность их взаимосвязи, гармония жизни человека с миром природы получили отражение в оркестровом сочинении. В работе над сюжетно-образным содержанием сюиты композитор опирался на такие литературные источники, как сборник мифов и легенд Кузбасса, составленный Т. Н. Зориной и изданный в 2018 году, книгу М. Речкина «Сибирский ковчег» (2011), а также «Мифы и легенды Байкала» (2008). Представленные в них повествования сохранили архаические черты первобытного мышления, поскольку в них не только упоминаются реальные природные объекты, но при их изображении используются приемы одушевления и персонификации, будь то Шайтан-озеро или реки Ангара и Енисей. Придать первобытность звучанию в каждой части стремится и автор сюиты: все сочиненные им мелодии отличает простота, небольшой диапазон, диатоничность, преобладание кварто-квинтовых интонаций (см. Приложение, примеры 3–5).

К 400-летию Новокузнецка в 2018 году Сергеем Толстокулаковым была написана кантата «Песни Кузнецкой славы». Интерес автора при сочинении произведения был связан с героическими сказаниями, в своей основе сохранившими архаические черты первобытного мышления. В наше время они встречаются и в «живом быто-

вании» у алтайцев, хакасов, шорцев и других народов, населяющих Сибирь.

В девяти частях кантаты композитор воплотил не только драматические и трагические страницы истории, но и завораживающие красотой пейзажи, стремительный бег горных рек, бурление ручьев, птичий щебет. А слышимый в отдалении звук языческого варгана органично сливается с мощными раскатами православного колокола. Сюжетное повествование посвящено поколениям тех людей, которые строили Кузнецк, добывали уголь и руду, стойко переносили тяготы и лишения и не утратили надежды и веры в светлое будущее. Поэтический текст кантаты объединил стихи разных поэтов: и классика Владимира Маяковского, и местных авторов Василия и Ирины Галактионовых, Петра Дорофеева, Геннадия Косточакова, Тайаны Тудегешевой, Александра Раевского, Сергея Ермакова и самого композитора Сергея Толстокулакова.

Одна из частей кантаты получила название «Голубая вода Мрассу», в ней композитор использовал тексты стихов шорской поэтессы Тайаны Тудегешевой. Толстокулакову удалось воссоздать звуковой ландшафт тех древних времен, когда в живописной излучине реки располагалось укрепленное поселение Аба-Тура большого шорского рода. Изобразительные оркестровые и тембровые приемы органично переплавились в музыку с элементами пентатоники и другими мелодическими оборотами, близкими общему интонационному полю, характерному для восточных народов, населявших древнюю Сибирь.

Подводя итог сопоставительному анализу, считаем необходимым сделать следующее предложение. В музыковедческой практике давно утвердились такие термины, как, например, бетховениана, моцартиана, шопениана и др., также встречающиеся в современных толковых и орфографических словарях. Они могут трактоваться как совокупность произведений композитора, но и как особый раздел музыковедения, посвященный изучению творчества композитора (баховедение, бетховеноведение, чайковскоеведение и т. п.). Представляется, что свое утверждение в научном обороте может получить и термин «музыкальная сибиряда». Благодаря ему станет возможным объединение большого числа музыкальных сочинений композиторов прошлого и современ-

<sup>8</sup> Вячеслав Кириллов – выпускник Кемеровского государственного института культуры, преподаватель музыкальной школы поселка Литвиново Яшкинского района.

<sup>9</sup> Название первой части в партитуре симфонической сюиты – «Врата Шамбалы». Но для концерта в 2021 году в связи с 300-летием Кузбасса Кириллов изменил название на «Легенду о земле Кузнецкой».

ности (подобно сочинениям «Петербургского Востока»), в которых зафиксировано стремление сохранить богатые древние традиции, описать своеобразный природный ландшафт, быт людей, издавна проживающих на сибирских землях, описать средствами музыкального искусства их

героические подвиги, трудовые будни. «Музыкальная сибиряда» позволит систематизировать имеющийся накопленный композиторами опыт, выявить использованные ими наиболее яркие и оригинальные приемы для создания неповторимого облика Сибири, населяющих ее народов.

#### Литература

1. Гаврилова Л. В. *Summa cum pietate = С величайшим уважением: Научные статьи. Избранное.* – Красноярск, КГИИ, 2015. – 184 с.
2. Иванов-Радкевич П. И. – композитор, дирижер, педагог [Электронный ресурс]. – URL: <http://nrk.kipk.ru/body/cult/muzik/kompozitori%20ispolniteli/radkevich.htm> (дата обращения: 05.09.2023).
3. Крехалева Е. А. *Звуковой ландшафт Русского Севера: историко-культурные смыслы и музыкальная рефлексия: автореф. дис. ... канд. культурологии.* – Киров, 2015. – 23 с.
4. Лесовиченко А. М. *Композиторское творчество в Сибири* [Электронный ресурс]. – URL: [http://sibmus.info/texts/lesov/kompozitorsk\\_tvorchestvo\\_sibiri.htm](http://sibmus.info/texts/lesov/kompozitorsk_tvorchestvo_sibiri.htm) (дата обращения: 30.08.2023).
5. Лийка О. Г. *Восточные мотивы в вокальной музыке русских композиторов XIX – начала XX века // Культурный код.* – 2019. – № 2. – С. 24–28.
6. *Музыкальная культура Сибири: учебник для учебных заведений среднего специального профессионального (музыкального) образования / Н. М. Кондратьева, Л. П. Робустова, С. С. Гончаренко; под ред. Б. А. Шиндина, Л. П. Робустовой.* – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006. – 424 с.
7. Сюиту «Алтайский сказ. Полет над временем» представит в Барнауле знаменитый композитор Эдуард Артемьев [Электронный ресурс]. – URL: <https://barnaul.bezformata.com/listnews/syuitu-altajskij-skaz-polet/6687467> (дата обращения: 29.08.2023).
8. Чащин К. *Московский композитор написал ораторию в честь 75-летия Кузбасса* [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kem.kp.ru/daily/26784.5/3818151> (дата обращения: 29.08.2023).

#### References

1. Gavrilova L.V. *Summa cum pietate = S velichayshim uvazheniem. Nauchnye stat'i. Izbrannoe [Summa cum pietate = With the greatest respect. Scientific articles. Favorites].* Krasnoyarsk, KGII Publ., 2015. 184 p. (In Russ.).
2. *Ivanov-Radkevich P.I. – kompozitor, dirizher, pedagog [Ivanov – Radkevich P.I. – composer, conductor, teacher].* (In Russ.). Available at: <http://nrk.kipk.ru/body/cult/muzik/kompozitori%20ispolniteli/radkevich.htm> (accessed 05.09.2023).
3. Krehaleva E.A. *Zvukovoy landshaft Russkogo Severa: istoriko-kul'turnye smysly i muzykal'naya refleksiya: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii [The Soundscape of the Russian North: Historical and Cultural Meanings and Musical Reflection. Author's abstract off diss. PhD in Culturology].* Kirov, 2015. 23 p. (In Russ.).
4. Lesovichenko A.M. *Kompozitorskoe tvorchestvo v Sibiri [Compositional creativity in Siberia].* (In Russ.). Available at: [http://sibmus.info/texts/lesov/kompozitorsk\\_tvorchestvo\\_sibiri.htm](http://sibmus.info/texts/lesov/kompozitorsk_tvorchestvo_sibiri.htm) (accessed 30.08.2023).
5. Liyka O.G. *Vostochnye motivy v vokal'noy muzyke russkikh kompozitorov XIX – nachala XX veka [Oriental motifs in the vocal music of Russian composers of the XIX – early XX century]. Kul'turnyy kod [Cultural code],* 2019, no. 2, pp. 24-28. (In Russ.).
6. *Muzykal'naya kul'tura Sibiri [Musical culture of Siberia].* N.M. Kondratyeva, L.P. Robustova, S.S. Goncharenko; Ed. by B.A. Shindina, L.P. Robustovoy. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (academia) Publ., 2006. 424 p. (In Russ.).
7. *Syuitu "Altayskiy skaz. Polet nad vremenem" predstavit v Barnaule znamenityy kompozitor Eduard Artemyev [Suite "Altai fairy tale. Flight over Time" will be presented in Barnaul by the famous composer Eduard Artemyev].* (In Russ.). Available at: <https://barnaul.bezformata.com/listnews/syuitu-altajskij-skaz-polet/6687467> (accessed 29.08.2023).
8. Chashchin K. *Moskovskiy kompozitor napisal oratoriyu v chest' 75-letiya Kuzbassa [The Moscow composer wrote an oratorio in honor of the 75th anniversary of Kuzbass].* (In Russ.). Available at: <https://www.kem.kp.ru/daily/26784.5/3818151> (accessed 29.08.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

В. Ермошкин «Парк ангелов» (фрагмент)

Пример 2

В. Ермошкин «Космическая сюита № 1» (фрагмент)

6. Alexey Leonov International airport - Kemerovo

ВАЛЕРИЙ ЕРМОШКИН  
op.23

Пример 3

В. Кириллов «Легенды Сибири», ч. 1

Musical score for Example 3, Part 1 of 'Legends of Siberia' by V. Kirillov. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. It features a first ending bracket over the first measure of the Violin I part. Dynamics include *mf* and *mp*.

Пример 4

В. Кириллов «Легенды Сибири», ч. 2

Musical score for Example 4, Part 2 of 'Legends of Siberia' by V. Kirillov. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. It features a *unis.* marking and a triplet bracket over the first measure of the Violin I part. Dynamics include *f* and *mf*.

Пример 5

В. Кириллов «Легенды Сибири», ч. 3

Musical score for Example 5, Part 3 of 'Legends of Siberia' by V. Kirillov. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. It features a triplet bracket over the first measure of the Violin I part and a *div.* marking. Dynamics include *f*, *mf*, and *cresc.*

УДК 784.66

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-167-176

## ЖАНР ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ПЕСНИ В МАССКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

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

Жанр массовой патриотической песни в современной России переживает новый всплеск популярности, что обусловлено судьбоносным характером происходящих в стране событий, требующих сплоченности и четкой идеологической позиции большинства. В статье формулируется инвариантная модель патриотических песен, подразумевающая соответствие принципам официальной эстетики; репрезентацию важнейших представлений современной российской культурной парадигмы; сосредоточение и обращение внутри страны; высокую степень коммуникативных возможностей; недвусмысленность и конкретность программного замысла; тесную связь с народно-бытовой традицией, наличие «читаемых» кодов народного искусства; внедрение ряда взаимодополняющих сюжетов и мотивов, связанных с памятью героического прошлого страны, скорби о ее героях, гордости за державу, соборности русского народа; привлечение слоганов, пульсирующих во внутривнутриполитической повестке страны. Намечается типология новейшей патриотической песни. Через обсуждение текстовой и музыкально-стилистической составляющих песен раскрываются смысловые значения наиболее популярных патриотических хитов. Основным методом настоящего исследования является метод исторического и герменевтического анализа. Автором рассматривается ретротенденция («Офицеры» О. Газманова, «Выйду ночью в поле с конем» группы «Любэ»), тип танцевального шлягера («Вперед, Россия!» О. Газманова), содержательно насыщенный патриотический рэп («Россия» Басты), скорбно-мемориальная тема и пафосный поп-рок («Встанем» и «Я русский» Шамана). Указывается, что создатели нового духоподъемного репертуара обращаются к апробированным в популярной музыке стилистическим и жанровым средствам, позволяющим находить отклик у самой широкой аудитории. Выявляются тенденции переосмысления хитов прошлых лет в патриотическом ключе («Кукушка» П. Гагариной, «Нас не догонят» группы «Тату»), поиска новых смысловых мотивов (например, самоидентификации по национальному признаку), новых стилистических решений (слияние фольклорных элементов и рок-музыки), а также активизации молодежных фестивалей и конкурсов патриотических песен. Анализ сложившейся на российской эстраде ситуации подводит к выводу о том, что в многообразии ресурсов массового искусства патриотическая песня заметно усиливает свои позиции и создает новый фонд духоподъемного репертуара, нацеленного на различные поколения россиян и длительное присутствие в культурном пространстве страны.

**Ключевые слова:** массовая музыка, патриотическая музыка, песенные жанры, патриотическая песня.

## PATRIOTIC SONG GENRE IN THE MASS-CULTURAL SPACE OF MODERN RUSSIA

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

The genre of mass patriotic songs in modern Russia is experiencing a new surge in popularity, due to the fateful nature of the events taking place in the country and requiring solidarity and a clear ideological

position of the majority. The article offers an invariant model of patriotic song, compliant with the principles of official aesthetics. The model represents such aspects as following: the most important ideas of the modern Russian cultural paradigm; concentration and circulation of songs predominantly within the country; a high degree of the songs' communication capabilities; unambiguity and clearness of the songs' program conception; close connection with the folk tradition, the presence of *readable* codes of folk art; attracting slogans that resonate with the domestic political agenda of the country. A typology of the latest patriotic song is outlined; through a discussion of the textual and stylistic components of the songs, the semantic meaning of the most popular patriotic hits is revealed. The method of historical and hermeneutic analysis is the main method of this research. The author examines a retro trend, a dance-type hit, a rich patriotic rap, a mournful-memorial theme and pretentious pop rock. It is pointed out that the creators of the new uplifting repertoire are turning to the stylistic and genre tools that have been tested in popular music, which allows them to resonate with the widest audience. The following tendencies are revealed: rethinking the hits of the past in a patriotic way, searching for new semantic motives (for example, self-identification on a national basis) and new stylistic solutions (fusion of folklore elements and rock music), as well as the growing popularity of youth festivals and competitions of patriotic songs. The analysis of the situation that has developed on the Russian stage leads to the conclusion that the patriotic song is noticeably strengthening its position in the diversity of mass art resources and creates a new fund of uplifting repertoire aimed at various generations of Russians, seeking a long-term presence in the country's cultural space.

**Keywords:** mass music, patriotic music, song genres, patriotic song.

Патриотическая песня – один из приоритетных жанров отечественной культуры. В его длительной истории случались времена необычайно ярких вспышек и почти полного затухания; очевидно, что в наши дни мы становимся свидетелями нового витка развития этой жанровой разновидности. Памятуя о блестящих традициях военных кантов Петровского времени, воодушевляющем духоподъемном репертуаре в царской России, мобилизирующих нацию песнях времен Великой Отечественной войны, обратимся в настоящей статье к новейшим патриотическим песням, функционирующим в пространстве массовой музыки, разумеется, в опоре на мощную практику советских десятилетий, наследие которых по ряду позиций все более доказывает свою актуальность<sup>1</sup>.

Подобно тому, как патриотизм является категорией неоднозначно проявляющейся, много-

аспектной, не определена, как пишет Н. А. Мятлева, и «дефиниция “патриотическая музыка”, не классифицированы должным образом ее темы и жанры, не ясны выразительные и содержательные особенности, не разработаны критерии художественного качества, предъявляемые к музыке такого рода» [5, с. 27]. Понятие патриотической песни сложно формулируется в отношении большого числа образцов (способных совершенно по-разному вызывать острое чувство любви к стране и ее людям, гордость за отечество и готовность жертвовать личным счастьем ради других), о которых мы говорим в связи с патриотизмом и патриотической музыкой<sup>2</sup>.

На одном полюсе здесь находятся образцы, характеризующиеся смягченным, косвенным выражением патриотических настроений, которые воплощаются вне всякого пафоса и без громких слов о Родине, но посредством обобщенно-лирических или метафорических излияний о родных краях и локациях («То березка, то рябина», «Подмосковные вечера»), любимых людей, имена ко-

<sup>1</sup> Обращая взор на стратегии культурной политики советского времени, можно отметить, что популярная массовая музыка СССР и песня как основная ее жанровая форма являли обширное поле своего рода взаимодействий / «биений» ценностей социалистического искусства (в котором зачастую вполне талантливо искался баланс воспитательного, развлекательного, мобилизирующего) и искусства западной эстрады (традиционно уличаемого в доминировании коммерческих интересов, о чем не следует заявлять категорично).

<sup>2</sup> Памятуя о большом числе определений понятия «патриотизм», остановимся в настоящей статье на такой формулировке А. Павлова: «Патриотизм (греч.) – социальное чувство, выражающее высшую, вплоть до готовности пожертвовать своими витальными и экзистенциальными потребностями, степень привязанности (любви) человека к родине» [6, с. 176].

торых, впрочем, могут быть связаны с грозным орудием («Катюша»). Привязанность к Родине, стремление мыслить и действовать во имя ее могущества и процветания могут быть выражены в лирическом вальсе, квазинародной кантилене, танцевально-маршевом напеве. Понимание патриотизма как эмоционального проявления привязанности к родной земле блестяще описано Н. М. Карамзиным в статье «О любви к отечеству и народной гордости»: «Человек любит место своего рождения и воспитания. Сия привязанность есть общая для всех людей и народов, есть дело природы и должна быть названа физической. Родина мила сердцу не местными красотами, не ясным небом, не приятным климатом, а пленительными воспоминаниями, окружающими, так сказать, утро и колыбель человечества» [1].

Гораздо чаще под патриотикой мыслится песенный репертуар иного плана: это обширный пласт гимнов, маршей, песен с призывными, скандирующими интонациями и пунктирами, в которых активность и напор или торжественность и праздничность с первых тактов задают необходимый духоподъемный характер. В них расцветают не яблони, а страна советов, ликует проворная молодежь, шагая по необъятной Родине. Эти «разные» патриотизмы (*громкий и тихий, прямой и косвенный*) необходимо учитывать, размышляя об интересующей нас жанровой форме и пытаясь проследить современное ее состояние.

Патриотическая песня в ее «прямом» выражении пафоса великодержавных и почвеннических посылов стояла в авангарде советской массовой песни и была серьезным орудием продвижения государственных интересов и нарративов. К сходной концепции жанр патриотической песни в России вернулся в связи с четкими формулировками лидеров страны ее национальных идей и выстраиванием системы их реализации, что стало важной частью государственной культурной политики последнего десятилетия, включающей проработку определенных стратегий и создание соответствующих органов, советов, организаций<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> В частности, в статье «Россия: национальный вопрос» (2012) В. В. Путин уточняет: «Нам необходима стратегия национальной политики, основанная на гражданском патриотизме. Любой человек, живущий в нашей стране, не должен забывать о своей вере и этнической принадлежности. Но он должен прежде всего быть гражданином России и гордиться этим»

Итак, мы говорим о жанре, обладающем специфическим набором характеристик, присущих всем его параметрам. Назовем следующие:

- соответствие принципам утвержденной на государственном уровне (официальной) эстетики и четко установленным идеологическим канонам;
- репрезентация важнейших представлений («опций») современной российской культурной парадигмы, ее архетипов;

- выполнение идеологической и эстетической функций и, как следствие, равнозначимость художественной и содержательной составляющих;

- высокая степень коммуникативных возможностей, заключающаяся, с одной стороны, в донесении понятных смыслов, образов-символов, с другой – в обеспечении повсеместной трансляции контента на радио, телевидении;

- локальность феномена, минимальные общекультурные, международные перспективы (обращение внутри страны);

- высокая значимость поэтического слова, недвусмысленность и конкретность программного замысла;

- тесная связь с народно-бытовой традицией, наличие «читаемых» кодов народного искусства, что обеспечивает факт передачи извечных культурных ценностей;

- устремленность к созданию классических образцов жанра, то есть таких композиций, которые окажутся способными на долгосрочное употребление в культурном обиходе;

- крепкая опора на «память» (традиции) жанра, связанные с особым значением хорового пения, характерного арсенала выразительных параметров (ладофункциональная логика, мелодико-ритмические особенности);

- внедрение ряда взаимодополняющих сюжетов и мотивов, связанных с памятью о героическом прошлом страны, скорбью о ее героях, гордостью за державу, сопротивлением трудностям, соборностью русского народа, утверждением перспектив и возможностей ближайшего будущего;

[7, с. 13]. В том же году в одном из выступлений Президент РФ определяет патриотизм как «уважение к своей истории и традициям, духовным ценностям наших народов, нашей тысячелетней культуре и уникальному опыту сосуществования сотен народов и языков на территории России. Это ответственность за свою страну и ее будущее» [8].

– привлечение слоганов (лозунгов), пульсирующих во внутривнутриполитической повестке страны.

Многие жанровые свойства патриотической песни на современном этапе, казалось бы, сохраняются. Но вместе с тем выявляются и специфические признаки новейшей патриотической песни в России, отличающие ее от образцов советских десятилетий и позволяющие говорить о существенном преобразовании жанра, появлении новых смысловых мотивов, новых стилевых решений. Среди таких отличительных свойств назовем, к примеру, отсутствие культа лидера страны, ее вождей (императора, Ленина, Сталина, партии), специфичных для песен второй половины 1930-х – первой половины 1950-х годов. Укажем на выявление новых типов самоидентификации (например, по национальному признаку), на неожиданное «высвечивание» остро патриотических смыслов в композициях, изначально совсем далеких от них.

Новый этап пения о военном мужестве (назовем этот период «патриотическая песня новой России») был открыт творчеством группы «Любэ» (основана в 1989 году), долгое время оставшейся уникальным примером продвижения этой темы в постсоветский период. С момента основания продюсерский проект И. Матвиенко занял нишу национально-патриотического направления с элементами народного и солдатского фольклора, бардовской, дворовой песни, русского рока. В имидже музыкантов преобладал суровый милитари-стиль (статичное исполнение композиций без танцевальной составляющей, военная форма времен Великой Отечественной войны, использование нагрудного знака с изображением флага России). Многие песни были выдержаны в ретростилистика (группе принадлежат и несколько перепевов – каверов – советских песен) и акцентировали мотивы жизненных ценностей прежних времен (терпение, мужественность, аскетизм, неприязнительность). «Батя Махно», «Не валяй дурака, Америка», «Ребята с нашего двора», «Там, за туманами» привлекали слушателей антигламурными настроениями, ретрозвучанием, ностальгией и причастностью к широкому российскому поэтическому «контексту» (А. Кольцов, Н. Некрасов, С. Есенин, А. Блок). Они раскрывали архетипические образы и сюжеты пути-дороги («Полустаночек», «Трамвайчик»), наших просторов и родных мест («Ты носи меня, река»,

«Березы»), бесхитростного, «тихого» мирка простых, но мужественных людей («Позови меня», «Давай за...»), историческую тематику страны разных эпох («Мой адмирал») и, конечно, тему Родины (альбом «Расся», песня «За тебя, Родина-мать», «Санкт-Петербург, родной»), Великой Отечественной войны («А зори здесь тихие...»). Патриотическую «ноту» на выступлениях группы поддерживали звучание народных инструментов (баян, гитара), цитаты русских народных тем, голосов (Людмила Зыкиной в песне «Побеседу со мной»).

Выдающимся, как показало время, образцом военно-патриотического жанра стала записанная к 50-летию Великой Победы песня **«Комбат»** (сл. А. Шаганова, муз. И. Матвиенко), признанная не только участниками различных военных действий СССР и России, но и ветеранами Великой Отечественной войны. Симбиоз сразу нескольких, казалось бы, контрастных жанровых моделей позволил представить здесь обширный спектр живых и уместных состояний. Так, в тихом «напевании» с закрытым ртом слышна усталость окопных будней, в куплете (*«А на войне, как на войне...»*) многое напоминает цыганский романс с характерными гитарными переборами или чье-то дилетантское музицирование с попытками найти оригинальный мотив. Припев (*«Комбат-батяня, батяня-комбат...»*), взывающий к сильному и мужественному хранителю солдатских (читаем – наших) жизней, подключает маршевый комплекс. Словно бы сдвоенное скандирование «разворачивается» в милую русскому сердцу плагальность, а затем в череду довольно замысловатых и интенсивных в общем контексте гармонических движений и мелодических оборотов (укажем, например, на близость #VII и VII натуральной ступени и неожиданный прерванный оборот). Наконец, замыкающие припев боевые приказы (*«Огонь, батарея, огонь, батальон...»*) с характерными проглоченными словечками (*Комбат, е, командует он*) завершает кульминирующую линию от минутной усталости к активному действию. Живописание мотивов-выстрелов сливается в итоге в экстатический возглас-воплъ (то ли *Огонь и я*, то ли *Агония*). В этой песне о войне слилась, разумеется, память о событиях 1941–1945 годов, но одновременно – боль горького настоящего страны, многие люди которой ждали песен, помогающих выживать...

Так в 1990-е годы закладывались традиции российской патриотической песни в ее дворовом или окопном варианте, что, по-видимому, отвечало определенным настроениям в стране – настроениям эпохи конца большой истории СССР, ностальгии по «России, которую мы потеряли». Этот тип лирики был представлен относительно небольшим числом любимых в народе песен, в которых громко заявлять о любви к Родине было не принято. Напротив, выражения любви и уважения к стране стеснялись или не испытывали совсем. Однако эти чувства были сильны своей болью и щемящей грустью, духом строк С. Есенина: «Но более всего любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла».

Другой удачей тех лет, настоящей классикой патриотической лирики, кроме «Комбата», стали «Офицеры» (1993; первые наброски песни появились во время путча 1991 года) О. Газманова и «Выйду ночью в поле с конем» (1994) вновь группы «Любэ», также получившие статус неофициальных гимнов России.

Несмотря на многочисленные несоответствия в тексте «*Офицеров*» (например, обращение к «господам», не принятое в отношении военных чинов Красной или Российской армии), песня обрела популярность у военнослужащих вот уже нескольких поколений. Успех обусловлен, с одной стороны, следованием лучшим традициям эмигрантского романса со специфичной для этого жанра темой духовной независимости через причастность былой культуре<sup>4</sup>, большому историческому времени и широкой культурной действительности [11]. С другой стороны, по стилистическим свойствам «Офицеры» близки жанровому «наследнику» эмигрантского романса – тихой бардовской песне, классическим образцом которой стали песни Б. Окуджавы. Наконец, здесь отчетливо проявлены черты армейских гитарных песен с характерной тематикой похорон погибших друзей. Так, в композиции О. Газманова объединилась благородно-устаревшая «дореволюционная» лексика (*господа офицеры, живота не жалея, сберечь вашу веру*) с более хлесткими со-

временными фразами и упоминаниями недавних событий (*Тем, кто выжил в Афгане, свою честь не изгадив*) и «пацанской» манерой речи (*Что ж мы, братцы, наделали, не смогли уберечь их*). В музыкальном оформлении высвечиваются одновременно диатоническая романсовость, присущая многим песням Окуджавы, и элегическая маршевость<sup>5</sup>, идущая от военных песен, вроде «Десятый наш десантный батальон» или «От героев былых времен» (с первой их них «Офицеры» имеют общность интонаций, достаточно сравнить начальную фразу газмановской песни и строку «Горит и кружится планета», со второй – гармонический остов на строке «Только грозная доблесть их»). Пение, как подобает в таких случаях, отличается простотой и благородством. Исполнитель минимизирует привычную бойкость многих своих песен: теперь это обращение вне аффектации и пафоса, мышление короткими скупыми фразами, в которых объединились речитация и напевность и болезненно, но настойчиво завоевывается все более широкий диапазон. В отдельные моменты Газмановым привлекается стилистика громкой бардовской песни в духе В. Высоцкого и его последователей: здесь появляются скандирование, резкость, брутальный надрыв<sup>6</sup>.

«*Выйду ночью в поле с конем*» демонстрирует еще один разворот российской патриотической песни, обращенной к далеким досоветским традициям. Применяя прямое признание в любви к стране (*Я влюблен в тебя, Россия, влюблен*), автор слов А. Шаганов прибегает к поэтике русского фольклора, проявляющейся и в выборе сюжета (герой и его конь в бескрайнем поле), и в языковой стилистике (*алый да рассвет*), повторах строк (в трех первых четверостишьях). От фольклора

<sup>4</sup> Говоря о тематике романсового жанра, Т. Б. Чердниченко пишет: «Она складывается из закреплённых за романсом ассоциаций традиционного русского душевного склада и из окрасивших эмигрантскую лирику ностальгии по утраченной родине и гордости хранителей ее культурного наследия» [11, с. 126].

<sup>5</sup> Понятие элегического марша формулируют Б. Кац и О. Ронен в статье «Марш», закрепляя за ним такие характеристики, как печальное мужество и отсутствие казенного привкуса. Например, описывая маршевые песни братьев Покрасс, авторы пишут о добавлении в сплав лирической мелодики русского романса с ритмом строевого шага еще и капли той клезмерской настойки, «про которую Чехов говорил, что она самую веселую музыку умудряется превратить в нечто жалостливое» [2].

<sup>6</sup> О двух основных типах бардовской песни и ее жанровых истоках размышляет Т. В. Чердниченко в статье «“Громкое” и “тихое” в массовом сознании. Размышляя о классиках-бардах» [10].

здесь – обобщенная подача темы, действие закона переживания (отождествления исполнителя с безымянным лирическим героем), проявление так называемой поэтики заговора (монолога-обращения к живому и неживому миру природы) [4]. Ощутимо влияние русской поэзии XIX столетия (*ночка темная*<sup>7</sup>), *есенинское начало* (*Ночью в поле звезд благодать... перекликается с И летящих звезд благодать* у Есенина), отголоски душевных военных песен (*раскудрявый лен* из «Смуглянки» становится просто *кудрявым*) и бытовизмов (*было всяко – всяко пройдет*).

Выясняя причины успеха песни, Д. В. Соколов-Митрич пишет: «Все гениальное просто и необъяснимо. Возможно, дело в образе всадника – неисчерпаемом и фундаментальном для любой культуры. Человек и конь – тут и укрощенная мощь, и взаимное подчинение, и еще много чего. Не бывает таких народов – по крайней мере в России и ее ближайшем окружении, – где образ коня не был бы до предела сакрализован». И далее о строках *Дай-ка я пойду посмотрю, / Где рождает поле зарю*: «А вот и она – национальная идея. И снова неслыханная простота. Добраться до горизонта. Вечно идти в сторону солнца в наивной надежде его поймать. Миссия глупая и в то же время великая. Потому что не важно, есть то место или его нет. Важно, что для этой нации существует бесконечный источник задачи. Идти, скакать, мчаться навстречу рождающемуся свету, на Восток. Туда, где все начинается и ничего не умирает. Откуда приходит новый день, новый свет, новая жизнь» [9].

Словно бы в старых традициях народно-певческого искусства «Выйду ночью в поле с конем» исполняется хором (композитором прописана двухголосная ее фактура<sup>8</sup>). Мелодический остов зиждется сразу на нескольких секстах – это скачки V-↑III, I-VI, а также появляющаяся в 3–4 так-

тах фраза, охватывающая секту VII-↑V. Примечательны натурально-ладовые обороты, милые русскому сердцу клише, вроде уже упомянутых восходящих секст (в них извечно *то не ветер ветку клонит и зачем, зачем ты снова повстречался*) или каденционного мотива II-III-I). Незамысловатость голосоведения придает напеву простоты, а вдруг появляющаяся синкопа – штрих современности.

В последующие годы патриотика оставалась тесно связанной с военной темой, которая сформировала обширный блок песен, концентрирующийся на теме Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, Великой Победы, событий Афганской войны<sup>9</sup>. В своей лирической и героико-трагической ипостаси они с годами несут все более явный отпечаток попорченной справедливости и уничтожаемой памяти, обретают особую окрашенность почитания «вопреки», что связано с изменившимся восприятием исторических событий в мире. С 2014 года к ним добавились новые песни, впрочем, имевшие локальный характер и не ставшие популярными в обывательской среде<sup>10</sup>.

Очевидно, что в последнее время тема гордости за страну, привязанности к ее людям пульсирует все более отчетливо. Как было сказано, идея патриотизма сформулирована и преподносится по многим коммуникационным каналам, все более утверждаясь как национальная идея. Обозначим некоторые тенденции.

Отдельную группу составляют композиции,

<sup>9</sup> Укажем здесь на творчество Ю. Кирсанова, И. Морозова и деятельность таких коллективов, как «Голубые беретты», чьи композиции имели широкую известность и массовое распространение.

<sup>10</sup> Об этих песнях локальных войн в 2002 году Н. Колесникова справедливо пишет следующее: «Современная военная песня – явление, еще не до конца оформившееся. Надо сказать, что современные локальные войны – это войны, не популярные в народе. В обычной жизни политика ведения этих войн не поддерживается народом, частично, не разделяется она и в армии. Но, тем не менее, эти войны касаются определенной части нашего населения. Поскольку часть этих войн ведется на территории России, и мирное население только в отдельных районах имеет непосредственную причастность к боевым действиям, постольку и песни, рожденные этими войнами, имеют в первую очередь значение для тех солдат, которые непосредственно связаны с ведением войны. Эти песни не стали всенародно любимыми и исполняемыми» [3].

<sup>7</sup> Хорошо известны «Ах ты, ноченька, / Ночка темная» из Рукописного сборника Н. П. Попова (80-е годы XIX века, Смоленск) и «Ночка темная» А. Кольцова (1842).

<sup>8</sup> Вспоминая о причинах выбора исполнительского состава – хора *a'cappella*, – композитор И. Матвиенко называет хормейстера и бэк-вокалиста группы «Любэ», выпускника Московского государственного хорового училища им. А. В. Свешникова, руководителя проекта «Традиции православного пения», церковного певчего Анатолия Кулешова.

которые приобрели патриотический смысл в связи с новыми контекстными обстоятельствами. Первоначальные смыслы в этих песнях вряд ли имели патриотический оттенок, скорее, даже не подразумевали его. Укажем на песню «Нас не догонят» группы «Тату», которая вошла в альбом «200 по встречной» (2001), наряду с провокативными «Я сошла с ума» и «Не верь, не бойся, не проси», и стала демонстрацией протестных проявлений двух девочек-подростков, страдающих от непонимания их возрастных проблем и нетрадиционной ориентации (впрочем, придуманной). Изменению смысла способствовал ряд каверов. Иное значение песни проявилось во время ее звучания на церемонии открытия Олимпиады в Сочи в 2014 году: выход российских спортсменов проходил под ремикс песни «Тату» и имел теперь настрой утверждения обязательной победы, нерушимости веры, стойкой методичности на пути к лидерству. Для ремикса был избран единственный мотив (собственно, основная строка «Нас не догонят», ставшая пророческой), которая была замедлена (со 130 до 90 ударов в минуту), превращена в марш и сопровождалась известной ритмоформулой: две восьмые – четверть, восходящей к легендарной композиции We Will Rock You рок-группы Queen. Окончательному подкреплению духоподъемного настроения способствовало использование музыки песни в фильме «Лед 2» (2020).

К подобным песням следует отнести кавер Полины Гагариной на песню «Кукушка» Виктора Цоя. Эта песня вошла в фильм «Битва за Севастополь» (2015) и приобрела именно патриотическую окраску, тогда как в исполнении Цоя звучала спокойно и твердо, но не пафосно и не громко и, скорее, ставила вопросы, что не свойственно патриотическому – утвердительному – жанру: она о ненаписанных песнях, о неизвестности, о периоде безволия и ухода сильных личностей. Похожая ситуация сложилась и с другими композициями, постепенно обретшими новые или дополнительные смыслы. Таковы «Нас бьют, мы летаем» (2014, слова Д. Полыевой, музыка А. Китарева), которая стала символом преодоления (особенно после исполнения Данилы Плужникова, мальчика с тяжелым заболеванием костей) и олицетворяет

поддержку российской сборной; «Знаешь ли ты» (2008, Максим) – песня о любви, ставшая гимном футбольных болельщиков «Спартака». Оба случая демонстрируют ситуацию, когда в силу сложившихся в мировой политике обстоятельств спортивная тематика стала тесно соприкасаться с патриотической<sup>11</sup>.

К середине 2010-х формируется танцевальный (танцевально-маршевый) тип патриотических песен, среди которых наибольшую популярность обрела «*Вперед, Россия!*» О. Газманова. Написанная к 70-летней годовщине Великой Победы, она продолжает тему другой популярной песни певца – «Сделан в СССР» (2005), в которой в поп-роковой манере воспевалось величие страны (*Рюрики, Романовы, Ленин и Сталин – Это моя страна! Пушкин, Есенин, Высоцкий, Гагарин – Это моя страна!*). «Вперед, Россия!» отличается бойкой танцевальной манерой с характерным длительным топтанием на одном месте (в основе мелодии – обыгрывание хода V-IV-III, который гармонируется в миноре и параллельном мажоре) и залихватским синкопированием. Модная фактура близка хиту 2004 года In-Tango итальянской певицы In-Grid, длительное время державшаяся в европейских чартах и имевшая «отклик» у других композиторов популярной музыки (достаточно назвать «Шоколадного зайца» в исполнении Пьера Нарцисса на музыку М. Фадеева). В качестве вступления Газманов задействует глинкинское «Славься», с которым сохраняется и мотивное сходство, и мощь хоровых подпевок в строгий унисон. Так в патриотической песне возникает молодежно-дискотечный формат, нацеленный не на ретростилистику и ностальгическую суровость прежних поколений, но на тех, кто живет настоящим и обращен в будущее.

Поиск новых подходов к ориентированному на российскую молодежь духоподъемному

<sup>11</sup> Напомним, с 2015 года спортсмены из России выступают в условиях жестких санкций после обвинений в допинге. На Игры-2018 в корейском Пхенчхане россиянам разрешили отправиться под нейтральным статусом и олимпийским флагом. В 2020 году спортивный арбитражный суд вынес решение о том, что Россия на всех спортивных соревнованиях остается без флага и гимна еще на два года – до 16 декабря 2022 года.

репертуару протекает и в творчестве музыкантов-рэперов. Так, к 2010 году относится песня «Россия» исполнителя Басты (Василий Вакуленко). Как и во многих композициях, созданных в рэп-стилистике, ее основой становится текстовая составляющая. Ее плотность и содержательная «наполненность»<sup>12</sup> позволяют затронуть многие проблемные точки российской действительности, но вместе с тем воспеть «родовую» силу живущего под Богом народа, заложенную матерью с детства и неистребимую ни при каких обстоятельствах<sup>13</sup>.

Новый виток российской патриотки – композиции автора-исполнителя Шамана (Ярослав Дронов). Песни, написанные в начале 2022 года, естественным образом вписались в волну настроений большого числа россиян, поддержавших специальную военную операцию на востоке Украины. Два его хита, имеющие на данный момент десятки миллионов просмотров, множество каверов, микстов, обсуждений (например, популярны комментарии иностранцев: им включают композицию и фиксируют их реакцию) – это две главные жанровые разновидности патриотической песни: громкой, бойкой, протестной и тихой, трагической, мемориальной.

<sup>12</sup> 277 слов в композиции Басты значительно превышают объемы других здесь обсуждаемых песен (93 слова в песне «Вперед, Россия!» О. Газманова, 127 слов в песне «Выйду ночью в поле с конем» группы «Любэ»), 109 слов в «Я русский» Шамана).

<sup>13</sup> <...> Где бы ни носило меня, я твой навеки.

Города, дороги, бесконечные реки,  
 Это небо, умеющее все прощать,  
 Эта земля, хранящая тысячи тайн,  
 Родина – это то, что внутри у каждого,  
 С молоком матери и бабушкиными сказками  
 на ночь,

Постарше смотаться на танцы  
 И напиться с пацками, отцовские нотации,  
 Клясться в любви, париться, подбирая слова,  
 Первый поцелуй, глупые признания,  
 Законы мира, борьба за место под солнцем,  
 Задыхаясь от злости, собирать осколки,  
 Я здесь родился, живу и буду жить дальше.  
 Россия, ты моя, Россия,  
 Родина, моя земля, моя сила.  
 Ты для меня, как мать для сына,  
 Самая родная, самая красивая ...

Обретшая статус гимна<sup>14</sup> песня «Встанем» представляет собою лирическое, беспароное излияние, как правило, в более медленном темпе с опорой на романсовую стилистику с присущим ей комплексом ностальгичности и горечи утраченного. «Я русский» имеет активно-действенный характер выражения (модус героического), отличается декларативностью, открытым провозглашением патриотических настроений.

«Встанем», посвященная павшим героям страны, связана по смыслу с великой песней В. И. Лебедева-Кумача – А. Александрова «Священная война» («Вставай, страна огромная!», 1941). Однако, в отличие от призыва к тяжелой смертной битве, в композиции Шамана звучит мемориальный мотив поминовения павших воинов, скорбь о которых вписана в большую историю народа (*вечная память*), с которым *рядом Господь, правда, истина, души предков (Там сверху на нас кто-то смотрит родными глазами)*. Вместо маршевой поступи александровской композиции у Шамана преобладают жанровые признаки романса в его бардовском варианте: длительные инструментальные (гитарные) переборы после строк, вместо односложного автентизма – развернутость полного гармонического оборота, плавность отклонений и «надлома» прерванной каденции (t-VI<sup>15</sup>). Иной характер несет патетический возглас припева – *Встанем*, отсылающий к экзатике глэм-роковых композиций. Наконец, еще один важный жанровый сегмент песни – мужское (мужественное) пение с закрытым ртом (в подобных случаях – символ сплоченности и действий «без лишних слов»).

В песне «*Я русский*», пожалуй, впервые в российской патриотической песне провозглашается тема противостояния русской нации остальному миру («*всему миру назло*»). В тексте песни активна лексика, связанная с бесплотным и духовным началом (*вдыхаю/воздух/дышать, вольный ветер, солнце, небо*), а также слова, указывающие на твердость духа и активность (*меня не*

<sup>14</sup> На многих концертах во время исполнения песни «Встанем» слушатели действительно встают со своих мест, аналогично тому, как принято подниматься во время минуты молчания и звучания гимна страны.

<sup>15</sup> Этот и ряд других стилистических приемов сближают «Встанем» с песней О. Газманова «Офицеры», которая стала неофициальным гимном августовского путча 1991 года. Подробнее об этом: <https://dzen.ru/a/YLi7776sQC23yBa>.

сломать, пылает мое сердце, освещая путь). Музыкальное решение песни основано на сочетании двух ярких стилистических компонентов. Первый из них – фольклорный – проявляется в отдельных интонациях и мотивах, которые, по признанию автора, были «подслушаны» у носителей традиций во время фольклорных экспедиций. В мелодии песни обращают на себя внимание опора на тоническую квинту, широкий скачок I-VII в натуральном миноре (*И хочется просто любить и дышать*), ладовая переменность и всяческое обыгрывание натурально ладовых оборотов. Несомненно, к национальному своеобразию русской музыки отсылает звучание колокольного звона – «гласа Божьего», символа духовного просветления народа.

Второй музыкальный компонент – стилистика поп-рока и таких известных хитов, как *The Final Countdown* (1987) группы Europe, *It's My Life* (2000) Бон Джови (Bon Jovi), что напоминает о хитах 1980–2000-х годов и вместе с тем звучит свежо. Для современной молодежи различные подстили рок-музыки (в том числе поп-, глэм-рок) на очередном витке спирали истории музыкальных направлений снова актуальны. Указанные композиции и песню Шамана сближают общий темп, фактура, пружинистость пунктирного ритма и синкоп, отдельные интонации (отмеченная в связи с фольклорным «следом» тоникальность, натурально ладовые обороты). В гармоническом решении совпадает конструкция I-VI-III (как вариант I-VI-IV в *The Final Countdown*). По признанию Шамана, при записи песни он стремился к созданию стадионного эффекта с его специфическим «объемом» звучания, что требует введения специальных дорожек с гулом голосов.

Как видим, при сохранении многих характеристик жанра, о которых шла речь выше, в хитах Шамана выявляются и специфические признаки новейшей патриотической песни в России: в них провозглашается принадлежность к русскому миру, намечаются параллели с великими песнями прошлого, происходит поиск новых стилистических решений (слияние фольклорных элементов и рок-музыки).

В поддержку тезиса об укреплении статуса патриотического жанра укажем на большое число региональных и всероссийских конкурсов

патриотической песни и конкурсов на их сочинение. Наиболее масштабным стал конкурс, проводимый в рамках музыкального фестиваля «Таврида.АРТ» – творческого кластера, так называемой платформы возможностей для молодых деятелей креативных индустрий, культуры и искусства, каждый год собирающей десятки тысяч молодых людей, которым доносятся важные в культурной и политической повестке страны нарративы<sup>16</sup>. Ведется активная работа по созданию школьного репертуара: повсеместно появляются гимны школ и классов отдельных школ, колледжей. Различными путями, как видим, идет проработка стратегии создания репертуара, в котором присутствуют разные форматы патриотических песен, что говорит о расширении самого понятия и готовности существенно меняться под влиянием новых смысловых и художественных приоритетов времени.

В завершение отметим, что периоды расцвета патриотической песни связаны, как правило, с судьбоносными событиями в жизни страны, требующими мобилизации (как душевной, эмоциональной, так и реальной, физической) людских сил и ресурсов, экспрессии неуспокоенности и подъема, пафоса борьбы за величие/спасение Родины. Очевидно, что на наш век выпало очередное «судьбоносное» время с его новым взглядом на патриотику и актуализацией соответствующей песенной разновидности. Она вряд ли станет жанровой доминантой в многообразии продукции массового искусства, однако ее позиции могут заметно усилиться, что будет способствовать созданию нового фонда духоподъемного репертуара, рассчитанного на различные поколения россиян. Наиболее «креативных» изысканий можно ожидать от композиторов, осваивающих детско-юношескую аудиторию, поскольку здесь необходимо

<sup>16</sup> Уже с 2017 года тема «актуальных трендов» воспитания и развития патриотизма у детей и молодежи обсуждалась в рамках специальных встреч, «мозговых штурмов». Примером обсуждения стала встреча участников форума с российскими продюсерами на тему «Смысловая духоподъемная песня», на которой было предложено перерабатывать в современных стилях старинные песни («Ай, да ты Россия, матушка Россия»), а также сочинять новый репертуар в актуальных молодежных стилях. В 2022 году главными темами фестиваля патриотической песни, проходящего в рамках «Таврида. АРТ», стали «Жить и работать в России» и «Нас не отменишь» (перефразированная фраза из композиции группы «Тату» «Нас не догонят»).

активное подключение к современным стилям популярной музыки. Тогда как репертуар (вновь создаваемый или основанный на ремейках песен прошлого) среднего и старшего поколения целесообразно сохранять в традициях советских и «ранних» российских патриотических песен.

#### Литература

1. Карамзин Н. М. О любви к отечеству и народной гордости [Электронный ресурс]. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj\\_Karamzin/o-lyubvi-k-otechestvu-i-narodnoj-gordosti](https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Karamzin/o-lyubvi-k-otechestvu-i-narodnoj-gordosti) (дата обращения: 20.04.2023).
2. Кац Б., Ронен О. Марш [Электронный ресурс] // Звезда. – 2003. – № 3. – URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2003/3/marsh.html> (дата обращения: 10.03.2023).
3. Колесникова Н. А. Военная песня в духовной жизни российского общества: автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2002. – 24 с.
4. Лазарев А. И. Сущностные особенности поэтики фольклора // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 10 (301). – С. 144–149.
5. Мятлева Н. А. Патриотическая тема в отечественной музыке с позиций современности // Музыка и время. – 2022. – № 11. – С. 27–30.
6. Павлов А. Патриотизм. Очень краткая история идеи // Философская антропология. – 2018. – Т. 4, № 1. – С. 175–191.
7. Путин В. В. Россия: национальный вопрос // Этнодиалоги. – 2012. – № 1 (38). – С. 8–26.
8. Владимир Путин: «Мы должны строить свое будущее на прочном фундаменте» [Электронный ресурс]. – URL: [http://ruskline.ru/news\\_rl/2012/09/13/vladimir\\_putin\\_my\\_dolzhny\\_stroit\\_svoyo\\_buduwee\\_na\\_prochnom\\_fundamente](http://ruskline.ru/news_rl/2012/09/13/vladimir_putin_my_dolzhny_stroit_svoyo_buduwee_na_prochnom_fundamente) (дата обращения: 08.12.2022).
9. Соколов-Митрич Д. Только мы с конем [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.pravoslavie.ru/76401.html> (дата обращения: 20.04.2023).
10. Чередниченко Т. В. «Громкое» и «тихое» в массовом сознании. Размышляя о классиках-бардах // Советская музыка. – 1991. – № 11. – С. 18–26.
11. Чередниченко Т. В. Наш миф // Arbor Mundi. – 1992. – № 1. – С. 110–132.

#### References

1. Karamzin N.M. *O lyubvi k otechestvu i narodnoy gordosti* [About love for the fatherland and national pride]. (In Russ.). Available at: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj\\_Karamzin/o-lyubvi-k-otechestvu-i-narodnoj-gordosti](https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Karamzin/o-lyubvi-k-otechestvu-i-narodnoj-gordosti) (accessed 20.04.2023).
2. Kats B., Ronen O. Marsh [Marsh]. *Zvezda* [Star], 2003, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2003/3/marsh.html> (accessed 10.03.2023).
3. Kolesnikova N.A. *Voennaya pesnya v dukhovnoy zhizni rossiyskogo obshchestva: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Military song in the spiritual life of Russian society. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]. Moscow, 2002. 24 p. (In Russ.).
4. Lazarev A.I. Sushchnostnye osobennosti poetiki fol'klora [Essential features of the poetics of folklore]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], 2013, no. 10 (301), pp. 144-149. (In Russ.).
5. Myatieva N.A. Patrioticheskaya tema v otechestvennoy muzyke s pozitsiy sovremennosti [Patriotic Theme in Russian Music from the Standpoint of Modernity]. *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2022, no. 11, pp. 27-30. (In Russ.).
6. Pavlov A. Patriotizm. Ochen' kratkaya istoriya idei [Patriotism. A very brief history of the idea]. *Filosofskaya antropologiya* [Philosophical Anthropology], 2018, vol. 4, no. 1, pp. 175-191. (In Russ.).
7. Putin V.V. Rossiya: natsional'nyy vopros [Russia: the national question]. *Etnodialogi* [Ethnological dialogues], 2012, no. 1 (38), pp. 8-26. (In Russ.).
8. Vladimir Putin: "My dolzhny stroit' svoe budushchee na prochnom fundamente" ["We must build our future on a solid foundation"]. (In Russ.). Available at: [https://ruskline.ru/news\\_rl/2012/09/13/vladimir\\_putin\\_my\\_dolzhny\\_stroit\\_svoyo\\_buduwee\\_na\\_prochnom\\_fundamente](https://ruskline.ru/news_rl/2012/09/13/vladimir_putin_my_dolzhny_stroit_svoyo_buduwee_na_prochnom_fundamente) (accessed 08.12.2022).
9. Sokolov-Mitrich D. *Tol'ko my s konem* [Only we with a horse]. (In Russ.). Available at: <http://www.pravoslavie.ru/76401.html> (accessed 20.04.2023).
10. Cherednichenko T.V. "Gromkoe" i «tikhoe» v massovom soznanii. Razmyshlyaya o klassikakh-bardakh ["Loud" and "quiet" in the mass consciousness. Reflecting on the classic bards]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1991, no. 11, pp. 18-26. (In Russ.).
11. Cherednichenko T.V. Nash mif [Our myth]. *Arbor Mundi* [Arbor Mundi], 1992, no. 1, pp. 110-132. (In Russ.).

УДК 76.01:769.1"17-18"

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-177-188

**ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ  
АСПЕКТОВ ЖАНРА ГОРОДСКОЙ ПАНОРАМЫ  
В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII–XIX ВЕКОВ**

*Гусева Ксения Евгеньевна*, искусствовед, свободный исследователь (г. Санкт-Петербург, РФ).  
E-mail: SKalatravaG@gmail.com

*Цейтлина Марина Владимировна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: zeitlinam.72@mail.ru

Статья посвящена исследованию формирования жанра городской панорамы в культурно-историческом контексте европейского и русского искусства XVIII–XIX веков. Изучаются этимология, методы и приемы панорамы, сформировавшиеся в русском графическом искусстве под влиянием европейских мастеров. Предпринимается попытка разграничить понятие «ведута», принципы построения и методы, которые были заимствованы русскими мастерами, и понятие «панорама», сформировавшееся в начале XIX века. Исследуются первые городские ведуты Москвы и Петербурга XVIII века, методологические аспекты которых получили развитие в панорамных видах XIX века. В статье предпринимается попытка определить основные типы архитектурных городских видов, способствовавших формированию и развитию искусства панорамы. Изучается роль теоретических трудов о перспективе, повлиявших на методы и приемы создания иллюзии восприятия в графических изображениях. Особое внимание в статье уделено методологическим аспектам архитектурного каприччио: приему перспективных сокращений, реконструкции, идеализации, которые способствовали созданию определенной архитектурной среды в видовых изображениях в репрезентативных целях. Определено значение субъективности художественного видения в построении городских панорам. В статье рассматриваются особенности развития видовой панорамной графики начала XIX века, которая впоследствии трансформировалась в самостоятельный жанр панорамы, характеризующийся круговым обзором изображаемого городского пейзажа.

**Ключевые слова:** городская панорама, ведута, архитектурный пейзаж, каприччио, методологические аспекты, теория перспективы, видовые гравюры, русская архитектурная графика.

**FORMATION AND DEVELOPMENT OF METHODOLOGICAL ASPECTS  
OF THE GENRE OF *URBAN PANORAMA*  
IN RUSSIAN FINE ART OF THE 18TH – 19TH CENTURIES**

*Guseva Kseniya Evgenyevna*, Art Historian, Research Fellow (St. Petersburg, Russian Federation).  
E-mail: SKalatravaG@gmail.com

*Tseytлина Marina Vladimirovna*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of History and Theory of Arts, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: zeitlinam.72@mail.ru

The article is devoted to the study of the formation of the genre of *urban panorama* in the cultural and historical context of European and Russian art of the 18th – 19th centuries. The etymology, methods and techniques of *panorama* formed in Russian graphic art under the influence of European masters. The author attempts to distinguish the concept of *veduta*, the principles of construction and methods that were borrowed by Russian masters, and the concept of *panorama*, formed at the beginning of the 19th century. The article explored the first urban vedutes of Moscow and St. Petersburg of the 18th century, the methodological aspects

of which were developed in the panoramic views of the 19th century. The author attempts to identify the main types of architectural urban views that contributed to the formation and development of the art of *panorama*. The role of theoretical works on perspective, which influenced the methods and techniques of creating the illusion of perception in graphic images, is studied. Particular attention is paid to the methodological aspects of architectural capriccio: the reception of perspective decreases, reconstruction, idealization, which contributed to the creation of a certain architectural environment in the view images for representative purposes. The importance of subjectivity of artistic vision in the construction of *urban panoramas* is identified. The article is explored the features of the development of panoramic graphics of the early 19th century, which subsequently transformed into an independent genre of *panorama*, characterized by a circular overview of the depicted urban landscape.

**Keywords:** urban panorama, veduta, architectural landscape, capriccio, methodological aspects, perspective theory, species engravings, Russian architectural graphics.

Панорама как отдельное явление в изобразительном искусстве в процессе формирования и развития обрела определенные методы и приемы, заимствованные или сформировавшиеся под влиянием методов и приемов пейзажного жанра. Архитектурный пейзаж как самостоятельный жанр сформировался в европейском искусстве в XVII–XVIII веках и оказал влияние на развитие городских видов в русском искусстве. В контексте настоящего исследования представляется важным проследить эволюцию жанра в историческом и культурном контексте: от городских видов XVI–XVII веков, получивших развитие в северо-европейском искусстве, до развития поджанров и методологических основ городских vedut с высоты птичьего полета в XVIII веке и формирования иллюзорных изображений, композиционно замкнутых панорам с круговым обзором в XIX веке. Методологические приемы русской гравюры складывались под влиянием европейского искусства. Важным для изучения феномена городской панорамы представляется проследить методы и приемы создания городских видов Москвы и Петербурга в печатной графике, исполненной европейскими и русскими мастерами в период XVIII – начала XIX веков.

Формирование городской панорамы связано с развитием различных форм пейзажного жанра в европейском изобразительном искусстве XVIII века. Панорама, представляющая собой вид с высоты, обладающий достоверностью изображаемого городского пейзажа, имеет общие методологические и художественные аспекты с разновидностью пейзажного жанра – городской veduta. Как и топографически точная veduta, панорама имеет важное историческое значение

документального, топографически точного свидетельства об архитектурном пространстве и развитии городской среды в определенный период времени. Сложность для исследования развития жанра и его методологических аспектов представляет схожесть определений в понятиях «ведута» и «панорама». В большинстве случаев понятие «панорама» применяют к типу изображений, композиция которых охватывает большое пространство, наравне с veduta, также предполагающей изображение вида с высоты птичьего полета. При изучении такого явления в русском искусстве, как «городская панорама», представляется важным разграничить данные понятия в изобразительном искусстве XVIII–XIX веков.

В словаре историка искусства В. Г. Власова «панорама» (от греч. *pan* – все и *horama* – зрелище) обозначается как синтетический вид искусства, рассчитанный на создание зрительной иллюзии, эффекта присутствия при изображенном событии [4, с. 116–117]. Панорама является разновидностью пейзажа, с определенными методами и приемами в построении композиции. Основной принцип панорамы заключается в создании искаженного визуального восприятия, поскольку панорамное изображение предполагает масштабный вид на город, исполненный с одной определенной точки зрения или с нескольких. Метод создания иллюзии восприятия является одним из главных для пейзажного жанра архитектурного каприччио, получившего развитие в европейском искусстве XVIII века, наряду с жанром топографически точной veduty.

Термин «ведута» берет начало в теоретических трудах С. Серлио в XVII веке и обозначает рисунок с изображением архитектуры, построен-

ный в соответствии с правилами перспективы и используемый при городском планировании [15]. Как обозначение жанра термин «ведута» стал использоваться для характеристики городских перспективных архитектурных пейзажей лишь в XVIII веке, поэтому применение в данной статье понятия «ведута» для характеристики графических произведений XV–XVII веков – условно и предполагает изображение топографически верного городского вида, представленного с высоты птичьего полета. В статье рассматривается формирование и развитие жанра городской панорамы, методологические аспекты которой формировались на основе методов и приемов архитектурного каприччио и ведуты, повлиявших на образ города и городской среды в жанре панорамы. Также в исследовании предпринимается попытка определить методологические особенности создания различных видов на город в европейском и русском культурно-историческом контексте XVIII–XIX веков.

Городские виды получили особое распространение в русском искусстве в XVIII веке во многом благодаря культурно-исторической ситуации. Приход к власти Петра I способствовал установлению тесных связей русской и западноевропейской культур, активно развивались торговые связи и дипломатические отношения между Россией и странами Запада. Русские мастера перенимали европейский опыт и достижения в науке, технике, а также в культуре. С целью представить Москву и Петербург как центры великого и сильного государства создаются первые планы, карты, виды на город с высоты птичьего полета, послужившие прототипами для создания городских панорам. Развитие искусства печатной графики позволяло тиражировать произведения в репрезентативных целях, прославляя военные победы, демонстрируя масштабы городского архитектурного строительства. В связи с разными задачами и идейными составляющими изменялись методы и приемы изображения городской архитектурной среды.

Тиражированию архитектурных городских видов способствовало развитие техники печатной графики на меди в России в последней четверти XVII века. Европейские мастера трудились вместе с русскими в Московской Оружейной палате, осваивали технику офорта под руководством голландского художника А. Шхонебека [2, с. 55–62].

На развитие гравированных ведут в России в начале XVIII века оказали влияние государственные заказы от Петра I на изображения строящегося Петербурга. Один из первых городских видов Петербурга был создан учеником А. Шхонебека – А. Ф. Зубовым (1682–1751) в 1716 году, цель которого была показать величие города периода петровских преобразований (см. Приложение, рис. 1). На гравюре представлен вид города «в профиль», на первом плане – корабли, как на многих европейских видовых городских гравюрах XVII века, цель которых была показать богатство и значимость города как центра морской торговли [9]. Подобную композицию «вид с Невы» с кораблями на первом плане использовал голландский гравер Питер Пикарт (1668–1737) в 1704 году. Вид Петербурга П. Пикарта и А. Зубова можно отнести к жанру ведут, создающих романтизированный образ города, строящегося на берегах Невы. Корабли на первом плане изображены с поднятыми парусами, развевающимися флагами, сложный графический рисунок волн и неба с облаками, орнаментальные картуши придают изображению живописный эффект.

Формирование городской ведуты (топографических видов городов с высоты птичьего полета) связано с картографией, с созданием карт-ведут. Графическое изображение архитектурных городских видов, исходя из композиционных принципов, можно разделить на несколько типов. К первому типу можно отнести изображение города «внутри крепостных стен». Такой прием использует в ранних графических изображениях Москвы Г. Браун и Ф. Хогенберг (1575), создавая по рисункам Й. Хефнагеля вид на город с главными достопримечательностями, ориентированный с запада на восток. Город изображен европейскими авторами в соответствии с традицией *mirabilia* (лат. «чудеса») внутри крепостных стен, среди которых выделяются главные архитектурные достопримечательности, окруженные хаотичной городской застройкой. Первые изображения городов, символически ограниченных стенами, появляются в путеводителях *mirabilia*, предназначенных для паломников и путешественников. Мореплавание и практика путешествий оказали влияние на представление городов в графическом искусстве. В первых путеводителях XV–XVI веков города изображались условно и представляли собой схематическое изображение главных достопримеча-

тельностью, располагавшихся внутри городских стен. Изображение Москвы показано Г. Брауном и Ф. Хогенбергом очень схематично, вокруг главных архитектурных достопримечательностей группами изображены одинаковые небольшие постройки. Важным элементом на карте является Кремль как символ власти, возвышающийся над хаотичной городской застройкой.

Другим этапом в становлении городских видов в европейском искусстве XVII веков стало изображение карт-ведут, которые были призваны продемонстрировать топографические особенности города, способствовали наглядному пониманию расположения улиц и основных достопримечательностей. К подобной форме карт-ведут (города с высоты птичьего полета) обращались многие европейские картографы, создавая труды, посвященные описанию стран и городов. Карты-ведуты иллюстрируют «Нюрнбергскую хронику» Х. Шеделя (1493), в которой были представлены виды городов, как существующих на тот момент, так и исчезнувших, «Космографию» немецкого картографа С. Мюнстера (1544). К изображению карты городов с высоты птичьего полета во второй половине XVI века обращаются: Н. Нелли, Э. Дю Перак, Ф. де Бельфорест в иллюстрировании «Космографии», Дж. Орланди и др. Таким образом, изображения города с высоты птичьего полета имело как документальное, так и художественное значение.

Городские ведуты получили распространение в XVII веке в северо-европейских странах, особенно в Нидерландах. Нидерландские художники активно заимствовали приемы перспективы, разработанные в теоретических трудах итальянских художников (С. Серлио, Б. Перуцци). Распространение теоретических концепций итальянских архитекторов и художников было тесно связано с культурно-исторической ситуацией и голландским «итальянизмом» в начале XVII века, развитию которого способствовали путешествия. Представители голландского бюргерства, в связи с расширением торговых связей, много путешествовали по Европе, искусство которой в XVII веке было во многом ориентировано на Италию. Образовательная роль путешествий отмечалась еще в Англии в конце XVI века. Создание европейских университетов способствовало увеличению образовательных поездок с целью изучения культуры и истории, архитектурных памятников

и формированию «гран-тура» (англ. «большого путешествия») среди европейской буржуазии и аристократии XVII века [13].

Формирование жанра городской панорамы можно проследить в нидерландской живописи XVI–XVII веков, когда в искусстве начинается развитие городского пейзажа. XVII век – время культурного и экономического расцвета Нидерландов. В искусстве XVII века жанр пейзажа приобретает самостоятельное значение, а не только как фон для мифологических и библейских сюжетов. Развитию городских пейзажей способствовало распространение в нидерландском искусстве так называемых малых жанров, связанных с расцветом художественного рынка, ориентированного на вкусы разбогатевшего на морской торговле голландского бюргерства. Национальный характер стал отличительной чертой северо-европейских пейзажей XVII века (Голландии, Фландрии, Германии, Англии). Культурно-историческая ситуация и реформация привели к увеличению национального самосознания, поиску национальной идентичности, что обусловило обращение художников к изображению родных им городских пейзажей.

Искусство европейской гравюры, композиционные приемы и методы, используемые европейскими художниками, были заимствованы русскими мастерами. Особое влияние на распространение определенных типов видовой городской гравюры оказали голландские мастера, приглашенные Петром I [1]. Один из типов видовой гравюры – изображение города «в профиль» в репрезентативных целях применяли А. Зубов и П. Пикарт в видах Петербурга. Профиль городов, представляющий собой вид города с воды (реки, гавани) или «развернутый вид», где городская архитектура была представлена параллельно уровню земли, перспектива выстраивалась прямой на уровне глаз, направленной к горизонту, были широко распространены в европейском искусстве XVI–XVII веков.

Подобные «большие виды» (англ. grandview или longview, в переводе «долгий взгляд») предшествовали городским панорамам. «Большие виды», наблюдаемые словно с высоты птичьего полета, создавались на основе нескольких предварительных рисунков, гравированных на нескольких листах, приведенных к одной перспективе. Городские ведуты, композиция которых строи-

лась на основе «вида с воды», были характерны для многих городов, являющихся важными торговыми центрами: Генуя, Амстердам, Лиссабон, Стокгольм, Антверпен и др. Путешествия и сотрудничество с Англией, способствовали распространению «больших видов» на территории Туманного Альбиона [14]. Одним из самых тиражируемых видов городов был Лондон, профиль которого и вид с высоты птичьего полета можно увидеть в творчестве английских и нидерландских художников. Одна из первых veduty Лондона была выполнена в 1543 году фламандским картографом А. ванн дер Вингерде, которым также были выполнены veduty городов северной Франции, Италии и Испании. Именно понятие «большой вид» (англ. grandview) стало предпосылкой формирования городской панорамы как жанра изобразительного искусства.

Русские гравюры петровского и елизаветинского времен отличались от европейских большими размерами. Европейские гравюры являлись частью увражей, посвященных обзорам городов, как существующих, современных авторам, так и исчезнувших, античных (Э. Дю Перак, А. Лафрери, Дж. Лауро и др.). Первые московские и петербургские панорамы гравировались на нескольких листах, которые впоследствии склеивались. Так, например, гравюра А. Зубова 1716 года с изображением Санкт-Петербурга имела формат 79 x 243 см. Большой формат имеют видовые гравюры П. Пикарта и Я. Бликкланда «Панорама Москвы от Каменного моста» и «Панорама Москвы с Воробьевых гор». Гравированные в 1707–1709 годах на нескольких листах (76 x 248 см, 70 x 245 см), они представляют вид на город с высоты птичьего полета под небольшим углом [6]. Почти топографическая точность в изображении архитектурных достопримечательностей и соблюдение соразмерности в масштабах позволяют отнести гравюру «Панорама Москвы с Воробьевых гор» к vedutam, созданным в европейском стиле. Вид исполнен из одной точки в прямой перспективе на город, в отличие от вида на гравюре «Панорама Москвы от Каменного моста», выполненного по предварительным рисункам с нескольких точек обзора на противоположном берегу реки (см. Приложение, рис. 2). Панорама, в отличие от veduty, предполагает вид не столько в перспективе, направленной вдаль, с топографически достоверной передачей улиц, сколько в перспективном

сокращении вида города почти в профиль, под небольшим углом, с целью захватить как можно больший угол обзора.

Характерными особенностями поджанров пейзажа veduty и панорамы также является идейная составляющая. Veduta, в соответствии с европейской традицией, сформированной в XVIII веке, представляет изображение общего вида, определенной местности, пейзажа, часто архитектурного, с одной точки видения. Задачей городской архитектурной панорамы является большой охват окружающего пространства, которое формируется с применением различных методов и приемов искажения пространства, перспективы, для создания ощущения присутствия зрителя в конкретном пространстве. Пространство панорамы строится с нескольких углов обзора в связи с невозможностью полностью охватить перспективу в одном взгляде. Взгляд зрителя движется по линии горизонта, ширина изображения преобладает над его глубиной и таким образом создается эффект «бесконечности изображаемого пространства» [10, с. 206]. Точка наблюдения может быть одна, с перспективой под несколькими углами относительно ширины обзора. Также может быть и несколько разнонаправленных точек обзора, создающихся путем «склеивания» изображений – один масштабный перспективный вид, разворачивающийся по горизонтали.

Художники нередко прибегали к различным методам и приемам, композиционным изменениям, идеализируя изображаемую городскую среду, следуя репрезентативным целям при изображении городских видов. В XVII веке в Европе были опубликованы теоретические работы о перспективе Х. Вредемана де Вриса в Гааге (1604–1605), Хендрика Хондиуса (1622) и других авторов, основанные на теориях перспективы итальянских художников и архитекторов. Приемы перспективных сокращений как иллюзии восприятия, приемы художественной реконструкции и коллажа использовали русские художники при создании городских видов и панорам. Подобные приемы получили широкое применение в жанре архитектурного пейзажа каприччио, распространенного в итальянском искусстве XVIII века наряду с vedutой.

Панорамы Москвы обладали большим искажением городского архитектурного пространства. Причиной высокой степени искажения можно на-

звать тот факт, что Москва имеет сложную круговую планировку со средневековой системой запутанных улочек. Что касается панорам Петербурга, то они получили большее распространение не только в связи с увеличением роли города как политического экономического и культурного центра, но и как города, который изначально создавался по европейскому образцу с проспектами, открытыми площадями, ансамблевым типом архитектуры, что способствовало использованию методов и приемов панорамы в изображении архитектурных видов.

В связи с невозможностью полностью развернуть архитектурную панораму города, художники использовали приемы архитектурного каприччио при создании городских видов. В частности, можно отметить применение приема коллажа, который заключается в сопоставлении различных значимых архитектурных объектов для наиболее полного представления архитектурного городского профиля [5]. Так, Дж. Кваренги при написании «Вида сел Коломенское и Дьяково» (1796) использует прием коллажа, соединяя в одном изображении главные архитектурные достопримечательности, а также прием фантастической реконструкции или домысливания архитектурных форм (см. Приложение, рис. 3). Топографически не совсем верно в гравюре расположение дворца Алексея Михайловича, который на момент написания работы был разобран по указу Екатерины II. Архитектор прибег к методу реконструкции, воссоздав на панораме проект дворца, который видел на чертежах и макетах. Автор использовал прием коллажа, соединяя в одном рисунке здания с наиболее выгодных сторон, с целью продемонстрировать масштаб, величие и красоту сооружений, архитектурные особенности: именно поэтому детально проработано изображение храма Казанской иконы Божьей Матери, а дворец представлен в сложном ракурсе, так, что можно увидеть сразу три его стороны.

Другой особенностью вида является изображение автором Передних ворот, которые в соответствии с русской архитектурной традицией должны иметь более пологие полукруглые арки. Дж. Кваренги изменяет архитектуру ворот в соответствии со своим художественным видением, делает их выше, подчеркивая вертикаль общей архитектурной композиции, вытягивает арки

вверх, вызывая ассоциацию с европейской триумфальной аркой. Таким образом, панорамный городской вид можно отнести к отдельному поджанру пейзажа, стремящегося к топографической точности, охватывающего широкий угол обзора. Стремление к созданию визуальной иллюзии в изображении архитектурных городских видов – общая характеристика пейзажных жанров панорамы и архитектурного каприччио.

Приемы, используемые Дж. Кваренги в «Видах сел Коломенское и Дьяково», применялись для подобных видов художниками и раньше. Так, например, голландским гравером К. Вишером был выполнен воображаемый вид Лондона (1600). В ведуте художник, следуя методу идеализации, использовал приемы каприччио: фантазийной реконструкции как домысливания архитектурных форм; прием коллажа, с целью создать идеализированный образ города, который он представлял лишь по рисункам художников и картам. Архитектурные виды изображены автором в различных направлениях из одной точки видения и соединены в единый пейзаж. Следуя методам архитектурного каприччио, художник изобразил в ведуте несколько зданий, которых уже не существовало на тот момент в Лондоне, другие сооружения были реконструированы, а русло Темзы скорректировано в композиционных целях.

В контексте развития методологических аспектов панорамной городской ведуты интерес представляет «Панорама города [Москва] с Воробьевых гор от балюстрады Воробьевского дворца» итальянского архитектора Франческо Кампорези (1747–1831) (см. Приложение, рис. 4). Закончив Болонскую академию художеств, он переехал в Россию в поисках новых заказов. Панорама с Воробьевых гор выполнена художником в соответствии с итальянской традицией жанра ведуты, видов города, исполненных с высоты птичьего полета. Москва представлена как карта-ведута, в центре – квадратная в плане крепость Кремля, окруженная хаотично расположенной однотипной городской застройкой с многочисленными шатровыми завершениями башен, напоминающими ранние городские итальянские ведуты XVI–XVII веков. Подобное представление о городе напоминает панораму Москвы «в профиль» П. Пикара, которая, несмотря на топографическую точность изображаемых объектов, представ-

ляет хаотичную внутреннюю городскую застройку с многочисленными башенками и куполами, что, вероятно, в соответствии с представлениями архитектора Фр. Кампорежи напоминает хаотичную средневековую застройку итальянских городов, а следовательно, и предстает на гравюре, как на ранних итальянских картах-ведутах, где город расположен внутри или вокруг крепостных стен.

Особенность видовых городских пейзажей заключалась в создании иллюзии восприятия при развертывании архитектурных профилей города на плоскости листа. Подобные городские профили могли быть не только горизонтальными, как в видах Петербурга с Невы А. Зубова и П. Пикарта, но и заключенными в круг. Круговым изображениям городов, вероятно, предшествовали круговые гелиоцентрические изображения в астрономических атласах. На круговые изображения также оказали влияние эксперименты с перспективными построениями, создание анаморфоз, искажающих изображение. В 1630 году был издан труд о «Цилиндрической и конической перспективе» И. де Влезара. Трактат «Перспективные курьезы» был опубликован в 1638 году Ж. Ф. Нисероном. В середине века был опубликован труд Себастьяна Леклерка «Практика геометрии на бумаге и на местности» (1669). Теоретические работы во многом способствовали экспериментам европейских, а под их влиянием и русских художников с перспективой, пространственными иллюзиями.

В XVIII веке большинство трактатов по теории перспективы были опубликованы в Англии, чему отчасти способствовали новые технические и оптические возможности. В начале века был опубликован трактат о перспективе Бернара Лами (1701), «Методы линейной перспективы» Брук Тейлора (1715). Особое значение на развитие жанра панорамы оказал труд У. Халфпенни «Легкая перспектива», в котором автор рассуждает об особенностях применения недавно изобретенного сценографического транспорта, что упрощало построение перспективных планов городов, деревень, домов и садов. К трактату также прикладывались чертежи городов Бристолья, Бата и их окрестностей. В середине века был опубликован труд Дж. Моксона (1760) «Практическая перспектива», в котором предлагалось построение перспективы с помощью различных оптических

средств, линз. Теоретический трактат предназначался художникам, граверам и архитекторам, склонным к «изобретательности».

Эксперименты с перспективой и развитие оптических приборов способствовали созданию круговых панорам в XIX веке. Центром гравировального искусства в начале XIX века становится Петербург [7]. С середины XVIII века активно формировался центр граверного искусства – гравировальная палата при Академии наук, где совместно работали русские, голландские и немецкие мастера [3]. Интерес к круговым изображениям города был вызван также демонстрацией в Москве панорамы «Парижа» П. Прево. Один из первых панорамных круговых видов Петербурга был выполнен И. Ф. Тилкером (1763–1832) в 1804 году. Как и все ранние панорамы, изображаемый вид был выполнен с одной точки (башни Кунсткамеры), но представлял собой широкий охват города, изображенного по кругу (см. Приложение, рис. 5). Художником были сделаны рисунки в нескольких направлениях, а затем склеены в единую круговую работу, следствием чего стало искажение пространства, а также разномасштабность изображаемых архитектурных объектов [11].

Интерес в методологическом аспекте исследования панорамных изображений представляет круговая панорама И. Ф. Тилкера, выполненная в начале 1820-х годов (см. Приложение, рис. 6). Город изображен по контуру круга, словно на земном шаре. Подписные изображения главных городских достопримечательностей встречаются еще в видах городов в «Космографии» С. Мюнстера (1550-е годы), в труде «Атлас городов земного мира» Г. Брауна и Ф. Хогенберга (1617). Изображение города искажено, сохранена общая топографическая точность расположения архитектурных памятников города исходя из единой точки обзора, располагающейся в районе Зимнего дворца. Нередко подобный прием композиции архитектурных памятников в «профиле города» был обоснован стремлением представить все главные достопримечательности, словно «опись» архитектурных сооружений, являющихся узнаваемым «портретом» города.

Облик Петербурга начала XIX века достоверно запечатлен в панораме английского художника Дж. А. Аткинсона (1775–1831). Вид на город

(1805–1807) исполнен с башни Кунсткамеры, на которой была одна из самых высоких обзорных площадок (см. Приложение, рис. 7) [8]. Отличительной особенностью данного вида является то, что четыре графических листа, соединенные вместе, образуют круговую городскую панораму. В панораме Петербурга А. Аткинсона зритель впервые имел возможность непрерывного кругового обзора города [10, с. 210]. Считается, что принцип кругового обзора для архитектурного пейзажа был впервые применен художником Р. Баркером (1739–1806) в виде Эдинбурга в 1787 году. Принцип панорамы заключается в возможности кругового обзора вида на город. Прием панорамы в городских пейзажах связан с техникой совмещения и приведения к одной перспективе нескольких изображений, выполненных с одной точки обзора, но в различные стороны относительно линии горизонта.

Приемы панорамы, связанные с искажением пространства, созданием иллюзии восприятия безграничного пространства за счет широты обзора, применил Дж. Р. Бернардацци (1816–1891) в виде Санкт-Петербурга (1853) (см. Приложение, рис. 8). Рисунки, выполненные с колокольни Петропавловской крепости, соединены в единое произведение. Вид, в отличие от круговой панорамы, охватывает примерно 280-градусный обзор, а не 360-градусный [3]. Дж. Бернардацци, в соответствии с его художественным видением, внес изменения в топографию города: не совсем верно расстояние между архитектурными памятниками, расположение колокольни Никольского собора, искажен масштаб сооружений относительно друг друга, также отсутствует наплавной мост, ведущий от Летнего сада к Троицкой площади. Завершается вид изображением Финского залива, что, вероятно, имело аллегорическое значение для представления Петербурга морским городом.

Таким образом, в контексте исследования методологических аспектов жанра городской панорамы была предпринята попытка изучить формирование понятия панорамы. Панорама, как и ведута, являются поджанрами пейзажа, связаны с изображением топографически точных видов города. Панорама как самостоятельный жанр сформировался в начале XIX века. С XVIII века особое распространение в русском графическом искусстве получили архитектурные городские

ведуты, выполненные мастерами под влиянием европейского гравировального искусства. Художники активно развивали графические техники, методы и приемы, работая под руководством приглашенных Петром I граверов.

В XVIII веке наибольшее развитие получила московская гравировальная мастерская Оружейной палаты, где были выполнены первые виды Москвы и Петербурга. Первые городские ведуты Москвы отличались не совсем верной топографической достоверностью, большим искажением в масштабе. Художникам было важно передать общее впечатление монументальности и величия города в репрезентативных целях. Можно условно разделить ранние архитектурные виды на несколько типов: изображение города с высоты птичьего полета, под небольшим углом; «профиль города» в духе голландских мастеров с кораблями на первом плане, призванными прославить Петербург как морской город; круговые изображения, предшествующие панорамам.

Принципы и методы европейской ведуты получили развитие в русской графике и сформировали новый тип изображения – панорама. Приемы панорамы отличаются от приемов создания ведуты: они заключаются в использовании нескольких изображений, выполненных под различными углами, приведенных к единой перспективе и соединенных в один архитектурный вид. В панораме художники зачастую следуют приемам архитектурного каприччио, искажая пространство, используя перспективные сокращения для создания иллюзии восприятия. Авторы вносили намеренные искажения в архитектурную городскую среду в художественных целях, для создания большей пространственной глубины, или идеализируя городскую среду, добавляя или убирая архитектурные сооружения. Как и в ведуте, в панораме присутствует субъективность художественного видения и восприятия натуры.

В XIX веке сформировался архитектурный ансамбль центра Петербурга, художниками были выполнены видовые гравюры и панорамы. Впервые изображения имели круговой угол обзора. Художники использовали методы и приемы ведуты, архитектурного каприччио, искажая пространство, изменяя масштаб, отклоняясь от топографической точности, чтобы создать иллюзию восприятия панорамы, отличающейся широтой

охвата вида. К середине XIX века широкое распространение получила техника фотографии, обладающая большой точностью и достоверностью изображаемого, следуя моде того времени.

Панорамы стали создаваться, скорее, в развлекательных целях, стремясь впечатлить и удивить зрителя масштабом изображаемого, погрузить его в архитектурную среду города.

#### Литература

1. Александрова Н. И. Русская гравюра XVIII – начала XX века. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 587 с.
2. Алексеева М. А. Гравюра петровского времени. – Л.: Искусство, 1990. – С. 55–62.
3. Флекель М. И. От Маркантио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: очерки по истории и технике гравюры XVI–XX веков. – М.: Искусство, 1987. – 368 с.
4. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. – СПб.: ЛИТА, 2000. – Т. 3. – 715 с.
5. Каганов Г. З. Санкт-Петербург. Образы пространства. – М.: ИД Ивана Лимбаха, 2004. – 232 с.
6. Корнилов П. Е. Офорт в России XVII–XX веков. – М.: Академия художеств СССР, 1953. – 143 с.
7. Коростин А. Ф. Русская литография XIX века. – М.: Искусство, 1953. – 87 с.
8. Краснов А. «Панорама Петербурга» Д. А. Аткинсона // Нева. – 2003. – № 2. – С. 215–224.
9. Лебединский М. С. Алексей Zubov: Первый видописец Санкт-Петербурга. – М.: Белый город, 2003. – 171 с.
10. Скворцова Е. А. Роль Дж. А. Аткинсона в развитии панорамы в русском искусстве// Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2011. – Вып. 1. – С. 204–213.
11. Смирнов А. В. Иоганн Фридрих Тилкер и его панорама Санкт-Петербурга // История Петербурга. – 2022. – № 4 (88). – С. 67–73.
12. Comment B. The Panorama. – London: Reaktion Books, 2002. – 272 p.
13. Lloyd N., Peretti F. The Grand Tour: Landscape and Veduta Paintings. – First Edition. – Brookhaven: Oglethorpe University, 1997. – 31 p.
14. Orell J. A New Hollar Panorama of London // The Burlington Magazine, 1982. – Vol. 124, № 953. – P. 501–499.
15. Terraroli V., Zanella M. Landscape and Veduta. – Milano: Skira. – 2014. – 320 p.

#### References

1. Aleksandrova N.I. *Russkaya gravyura XVIII – nachala XX veka [Russian engraving of the XVIII – early XX century]*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1987. 587 p. (In Russ.).
2. Alekseeva M.A. *Gravyura petrovskogo vremeni [Engraving of Peter's time]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990, pp. 55-62. (In Russ.).
3. Flekel M.I. *Ot Markantonio Raymondi do Ostroumovoy-Lebedevoy: ocherki po istorii tekhnike gravyury XVI-XX veka [From Marcantonio Raimondi to Ostroumova-Lebedeva. Essays on the history and technique of engraving of the XVI-XX centuries]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 368 p. (In Russ.).
4. Vlasov V.G. *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 8 t. [Large Encyclopedic Dictionary of Fine Art. In 8 vols]*. St. Petersburg, LITA Publ., 2000, vol. 3. 715 p. (In Russ.).
5. Kaganov G.Z. *Sankt-Peterburg. Obrazy prostranstva [Saint-Petersburg. Images of space]*. Moscow, Ivan Limbakh Publ., 2004. 232 p. (In Russ.).
6. Kornilov P.E. *Ofort v Rossii XVII-XX vekov [Etching in Russia of the XVII-XX centuries]*. Moscow, Akademiya khudozhestv SSSR Publ., 1953. 143 p. (In Russ.).
7. Korostin A.F. *Russkaya litografiya XIX veka [Russian lithography of the XIX century]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 87 p. (In Russ.).
8. Krasnov A. Panorama Peterburga D.A. Atkinsona [Panorama of St. Petersburg by D.A. Atkinson]. *Neva [Neva]*, 2003, no. 2, pp. 215-224. (In Russ.).
9. Lebedyanskiy M.S. *Aleksey Zubov: Pervyy vidopisets Sankt-Peterburga [Alexey Zubov: The first species painter of St. Petersburg]*. Moscow, Belyygorod Publ., 2003. 171 p. (In Russ.).
10. Skvortsova E.A. Rol' Dzh. A. Atkinsona v razvitiy panoramy v russkom iskusstve [The role of J.A. Atkinson in the development of the panorama in Russian art]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual problems of the theory and history of art]*, 2011, iss. 1, pp. 204-213. (In Russ.).
11. Smirnov A.V. Iogann Fridrikh Tилker i ego panorama Sankt-Peterburga [Iohann Friedrich Stikler and his panorama of St. Petersburg]. *Istoriya Peterburga [History of St. Petersburg]*, 2022, no. 4 (88), pp. 67-73. (In Russ.).
12. Comment B. *The Panorama*. London, Reaktion Books Publ., 2002. 272 p. (In Engl.).

13. Lloyd N., Peretti F. *The Grand Tour: Landscape and Veduta Paintings*. First Edition. Brookhaven, Oglethorpe University Publ., 1997. 31 p. (In Engl.).
14. Orell J. A New Hollar Panorama of London. *The Burlington Magazine*, 1982, vol. 124, no. 953, pp. 501-499. (In Engl.).
15. Terraroli V., Zanella M. *Landscape and Veduta*. Milano, Skira Publ., 2014. 320 p. (In Engl.).

### ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. А. Ф. Зубов. Панорама Санкт-Петербурга. Альбом «Эстампы разных деяний Петра Великого». Бумага, резцовая гравюра, офорт. 1716–1717. 75,6 x 234 см. Государственный Эрмитаж



Рисунок 2. П. Пикарт, Я. Бликланд. Панорама Москвы от Каменного моста. 1707–1708. Бумага, резцовая гравюра, офорт. 76 x 248 см. ГМЗ «Останкино и Куское»



Рисунок 3. Дж. Кваренги. Вид сел Коломенское и Дьяково. 1796. Бумага, акварель, тушь, перо. 42,2 x 114,5 см. Государственный Эрмитаж



Рисунок 4. Фр. Кампорези. Москва. Панорама города с Воробьевых гор от балюстрады Воробьевского дворца. Лист 2-й. Фрагмент. 1790-е годы. Бумага, акварель, тушь, перо. 54,3 x 72,8 см. Государственный Исторический музей, Москва

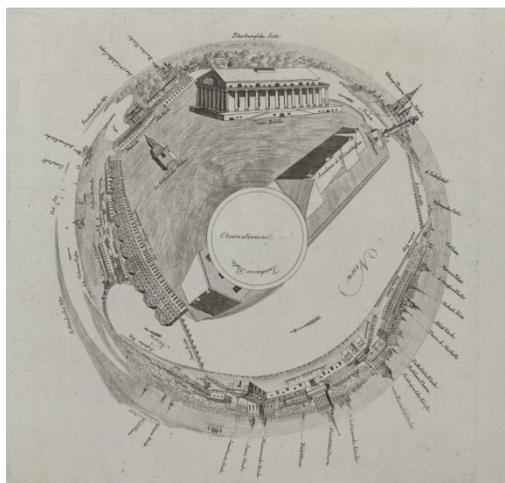


Рисунок 5. И. Ф. Тилькер. Панорама Санкт-Петербурга, выполненная с башни Кунсткамеры. 1804. Бумага, резцовая гравюра. 44 x 35,5 см. Государственный Эрмитаж

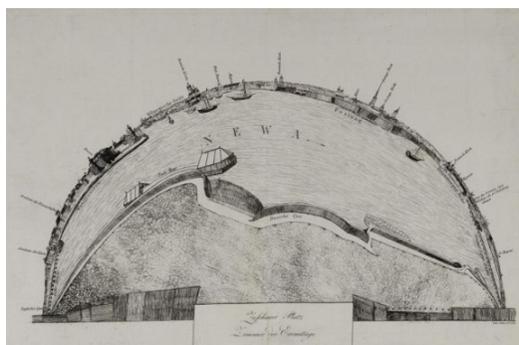


Рисунок 6. И. Ф. Тилькер. Панорама Санкт-Петербурга. 1820-е годы. Бумага, резцовая гравюра. Государственный Эрмитаж



Рисунок 7. Дж. О. Аткинсон. Панорама Петербурга, выполненная с башии Кунсткамеры. Фрагмент. Начало XIX века. Бумага, акватинта. 57,5 x 94 см. Государственный Эрмитаж



Рисунок 8. Ш. К. Башелье по рисунку Ж. Бернардацци. Панорама Санкт-Петербурга. Париж. Изд. Лемерсье. Бумага, раскрашенная литография. 1853. Государственный Русский музей

УДК 75.04

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-188-197

## РОЛЬ ФИГУРАТИВНОГО И БЕСПРЕДМЕТНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ-ГРАФИКОВ В 1980–1990-Е ГОДЫ (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: publikova2007@yandex.ru

**Корнева Виктория Алексеевна**, студент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: cornevika@yandex.ru

Статья посвящена исследованию графического наследия кузбасских художников в период 1980–1990-х годов. На материале произведений из Художественной коллекции Кемеровского государственного института культуры авторы анализируют жанровые трансформации, произошедшие на стыке веков. Опираясь на научные труды современных отечественных исследователей, авторы представили результат изучения графического творчества художников Кузбасса. Авторы дифференцируют модер-

нистскую и реалистическую традиции в своем исследовании. Представлена жанровая характеристика каждого художественного направления. В статье актуализируется тема развития художественного образа в контексте социокультурных процессов постсоветского общества. В работе дан анализ художественной мысли регионального масштаба. В ходе исследования выявлена тенденция к обобщению изображаемых элементов. Данная ориентация особенно четко проявилась в пейзажном жанре. Помимо этого, было отмечено внимание кузбасских портретистов к созданию собирательного образа жителя региона.

В абстрактных работах была выявлена тенденция к переосмыслению природных образов в условиях поиска визуального воплощения сибирской идентичности. По мнению авторов статьи, тенденция к абстрагированию возникла в результате стремления художников к созданию многозначного символического контекста художественного образа. В статье проанализированы факты использования кузбасскими художниками 1990-х годов приемов автоматического письма. Итогом статьи стал вывод о роли социокультурного кризиса в контексте развития жанров графического искусства Кузбасса. Кроме тенденций реализма и модернизма авторы статьи выявили влияние на графическое искусство Кузбасса 1980–1990-х годов эстетики постмодернизма.

**Ключевые слова:** графика, фигуративное искусство, абстракционизм, искусство Сибири, искусство Кузбасса.

**THE ROLE OF FIGURATIVE AND NON-OBJECTIVE IN THE WORK  
OF SIBERIAN GRAPHIC ARTISTS IN THE 1980S AND 1990S  
(ON THE EXAMPLE OF WORKS FROM THE KEMEROVO STATE  
UNIVERSITY OF CULTURE COLLECTION)**

*Shunkov Aleksandr Viktorovich*, Dr in 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 History of Arts, Associate Professor of Department 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 is devoted to the study of the graphic heritage of Kuzbass artists in the period of the 1980s and 1990s. Using the material of works from the collection of the Kemerovo State Institute of Culture, the authors analyze genre transformations that occurred at the turn of the century. Based on the scientific works of modern domestic researchers, the result of studying the graphic art of Kuzbass artists is presented. The authors differentiate the modernist and realistic traditions in their research. The genre characteristics of each artistic direction are presented. The article brings to the mainstream the theme of the development of the artistic image in the context of the sociocultural processes of post-Soviet society. The article presents an analysis of artistic thought on a regional scale. The study revealed a tendency to generalize the depicted elements. This tendency has become especially evident in the landscape genre. Moreover, the attention of Kuzbass portrait painters to the creation of a collective image of a resident of the region was noted.

Abstract works revealed a tendency to rethink natural images in the search for a visual embodiment of Siberian identity. According to the authors, the tendency to abstraction arose as a result of the desire of artists to create a multi-valued symbolic context of an artistic image. The article analyzes the facts of the use of automatic writing techniques by Kuzbass artists of the 1990s. The result of the article was the conclusion about the role of the sociocultural crisis in the context of the development of graphic art genres in Kuzbass. In addition to the trends of realism and modernism, the authors revealed the influence of postmodern aesthetics on the graphic art of Kuzbass in the 1980s and 1990s.

**Keywords:** graphics, figurative art, abstractionism, Siberian art, Kuzbass art.

В региональном искусстве Кузбасса постсоветского периода отмечаются общие тенденции к трансформации. Эти изменения берут начало в социокультурном и социально-бытовом контексте того времени. Помимо новых жанровых интерпретаций приобретают актуальность и особенности работы с более крупными понятиями. Графика как вид изобразительного искусства, в сущности, обладает более широким творческим спектром, чем живопись. Этим фактом объясняется более сложная трактовка своеобразия художественного образа. В данной публикации исследуется не столько опыт жанровых трансформаций, сколько практика обращения к фигуративному и беспредметному искусству на постсоветском художественном поле.

В рамках исследования регионального искусства, ограниченного периодом 1980–1990-х годов, модернизму отдается отдельное место, однако исследование посвящено и другому немаловажному направлению художественной мысли – реализму. В сущности, два диаметрально противоположных явления особенно актуально сталкиваются на поприще постсоветского искусства. Модернизм в данном аспекте представлен абстракционизмом, реализм, напротив, типичной станковой графикой. Стоит отметить, что многие изобразительные техники имеют непосредственное отношение именно к живописному творчеству. Графика развивает альтернативные приемы, имеющие свою специфику.

В позднесоветский период в региональном искусстве особенно интенсивно формируется ориентация на создание уникальной художественности, свойственной той или иной территории. Например, частым явлением становится обращение к истории региона, его культурному наследию, природе. Подобные тенденции отчетливо проявились и в искусстве Кузбасса. Произведения уникальной и печатной графики 1980–1990-х годов из коллекции Кемеровского государственного института культуры затрагивают многие процессы, характерные для художественной культуры того времени.

Таким образом, целью публикации является исследование региональных особенностей развития кемеровского искусства позднесоветского периода на материале графических произведений из собрания Кемеровского государственного ин-

ститута культуры. К числу задач относится характеристика роли беспредметного и фигуративного в искусстве Кузбасса, а также анализ смысловых аспектов художественного образа выбранных картин в историко-социальном контексте времени.

Литература, посвященная проблематике исследования регионального искусства 1980–1990-х годов, достаточно разнообразна. Региональную специфику искусства как в контексте художественной традиции, так и в русле культурологического исследования традиционных основ мировоззрения коренных жителей Сибири проанализировали Е. А. Попов, Л. И. Нехвядович в статье «Сакрализация миропорядка в духовной культуре Большого Алтая» [5]. Жанровые трансформации в искусстве Кузбасса на материале творчества кемеровского художника С. Н. Червова выявили И. В. Черняева и К. М. Меркулова [6]. Проблемы взаимосвязи современного искусства с ценностями, доминирующими в окружающей его социокультурной среде, исследовал Д. А. Попов в статье «Современное искусство в аксиологическом аспекте» [4]. Диалектический характер взаимодействия традиции и новации в региональном искусстве проанализировала М. В. Москалюк [2].

Исследование искусства в переходные исторические периоды требует обращения к анализу произведений в рамках изменений внутри жанровых групп. Значение жанрового анализа произведений искусства отмечает Л. И. Нехвядович в своей статье «Жанр в живописи как проблема отечественного искусствознания»: «сущность жанрового анализа заключается в установлении синхронных и исторических связей произведения с окружающей художественной тканью. Синхронный исторический срез обнаруживает в живописной жанровой структуре элементы трех систем: развитой, отмирающей и скрыто формирующейся» [1, с. 130]. Таким образом, именно через исследования жанровых изменений в искусстве переходных исторических периодов возможно эффективно выявить трансформации мировоззренческих основ общества. В блоке литературы, посвященной исследованию жанров в изобразительном искусстве, необходимо отметить статью Н. А. Яковлевой «Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал», в которой представлена методика жанрового анализа [8].

Особенности презентации художественной коллекции КемГИК в социокультурной среде региона проанализировали А. В. Шунков, Т. И. Кимеева, Д. Д. Родионова в статье «Проект “В музей с ректором” как перспективное направление презентации культурного наследия (на примере экспозиционно-выставочного комплекса КемГИК)» [7]. Региональный художественный процесс, направленный на осмысление сибирского своеобразия в изобразительном искусстве, освещен в альбоме «Сибирская неохайка» и каталоге выставки Chronotop [3; 9].

Перед непосредственным изучением материалов Художественной коллекции КемГИК картины стоит разделить на две группы. Фигуративное и абстрактное искусство исследуется отдельно в контексте реалистической и модернистской традиций. Группа картин реалистического характера включает в себя три традиционных жанра изобразительного искусства: пейзаж, натюрморт и портрет. В отношении беспредметного искусства определение жанровой принадлежности остается весьма проблематичным. Исследование региональных особенностей искусства позднесоветского периода стоит начать именно с традиции реализма, как предшествующей ступени модернистской художественной мысли.

Так, самым «популярным» жанром уникальной графики среди региональных художников становится пейзаж. Например, многочисленные работы В. А. Алексева, выполненные акварелью в технике «по-сырому». Так, картины: «Пейзаж» (1980, бумага, акварель, 34x46), «Вдали Карагач» (1980, бумага, акварель, 41x56), «Лес» (1980, бумага, акварель, 34x46), «Пейзаж с рекой» (1980, бумага, акварель, 48x39), «Сосновый бор» (1980, бумага, акварель, 48x36) – представляют собой группу работ, посвященную сибирскому пейзажу. Все перечисленные полотна выполнены в одной живописной технике и выдержаны в единой цветовой гамме. Главным предметом изображения становится летний лес и протекающая вблизи горная река. Акварелист изображает один и тот же сосновый бор с разных ракурсов, постоянно меня локацию. Кажется, будто все этюды серии сделаны в один день. Художник работал по мокрому грунту с минимальной проработкой деталей. Суровые облака и легкую лесную дымку удачно передает смывка и тонирование в технике гризайли. Местами можно заметить и импресси-

онистический мазок, например в картине «Сосновый бор», где художник работает со светом. Таким образом, определенные живописные техники порождают соответствующие особенности передачи пластических свойств природных форм. Так, силуэты деревьев во многом имеют весьма обобщенный, расплывчатый контур, только контекстуально напоминающий предмет изображения. Несмотря на то что В. А. Алексеев работал в реалистической манере, некоторые полотна явно тяготеют к абстракции. Впрочем, такой вывод не является основательным, поскольку в изображениях четко выдержана жанровость, а специфические особенности трансляции природных форм объясняются техникой. Однако в отношении фигуративности и беспредметности этот вопрос становится особенно острым. Так, будет уместно обратиться и к небольшим этюдам В. А. Алексева «Сосна» (1980, бумага, акварель, 48x36) и «Сосны» (1980, бумага, акварель, 48x34). Эти две работы разительно отличаются от предыдущей серии. В данном случае художник композиционно центрирует предмет изображения. Помимо этого, акварелист работает исключительно в технике монохромной отмывки, не прибегая к цветным лессировкам, в отличие от картины «Пейзаж с рекой». Также художник уделяет намного больше внимания детальной проработке предмета изображения. Не исключено, что данные этюды посвящены изображению соснового бора, расположенного на правом берегу реки Томь, фактически в городской черте Кемерово.

Тему лесного пейзажа продолжает А. С. Гордеев в акварели «Утренняя свежесть» (1991, бумага, акварель, 33x52,5). Подобно В. А. Алексеву художник изображает лесную чащу с определенной долей обобщения. Несмотря на то что в данном этюде определено чувствуется пленэрная работа, полотно целиком выполнено в сепии. Как известно, одной из главных целей пленэра является максимально точная цветопередача природных объектов в условиях естественного освещения. Однако А. С. Гордеев несколько отходит от привычных установок и по-своему передает тоновое состояние природы. Полотно «Утренняя свежесть» также выполнено в технике «по-сырому», однако, в отличие от картин В. А. Алексева, в данном случае преобладает линейный рисунок. Художник уделил внимание именно форме деревьев: где-то угадываются то-

ленькие березки, местами – угловатые елки. Между тем, и пятно помогает транслировать определенную атмосферу, момент. Акварелист технично показал дрожание воздуха, легкую дымку, испарение утренней росы. В данной картине А. С. Гордеев проявил себя как художник-импрессионист. Завершает серию акварельных пейзажей картина Г. Н. Писаревской «Пейзаж» (бумага, акварель, 29x39). В данной работе художница изображает панорамный вид с небольшой возвышенности. Взору открываются луговые просторы Сибири. Таким образом, в данном случае появляется определенная пространственная и воздушная перспектива, в отличие от полотен В. А. Алексеева и А. С. Гордеева. В работе художницы практически отсутствуют лессировки, что делает тоновое решение полотна достаточно примитивным. В картине чувствуется размашистая работа кистью, однако есть место и мелкому пуантилистическому мазку. Полотно Г. Н. Писаревской существенно отличается от предыдущих, поскольку художница лишь частично увлажняла лист в процессе работы. Несмотря на достаточно упрощенную авторскую технику работы с акварелью, сохраняется ощущение пленэрной световоздушной атмосферы.

Обобщая, можно заключить, что пейзажи, выполненные в акварели, в большинстве своем тяготеют к абстракции. Этот факт объясняет использование любившейся многим художникам техники «по-сырому». В сущности, акварелисты умышленно прибегали к данной технике для создания поэтизированного природного образа. В условиях социополитических катаклизмов того времени реалистические тенденции в пейзажной традиции претерпевают определенные метаморфозы в сторону крупного обобщения, типичного для пленэрной работы.

Пейзажная серия продолжается работами с использованием альтернативных художественных материалов и техник. Например, самобытные работы А. М. Ананьина «Лунная ночь на Телецком озере» (1993, бумага, темпера, 36x46) и «Чабанская стоянка в горах Алтая» (1988, литография, 46x57). Стоит сказать о том, что в отличие от вышеописанных картин, данные полотна имеют более конкретные названия, которые четко определяют предмет изображения. Это говорит о более тесной связи автора с изображаемым местом. Графическая работа «Лунная ночь на Те-

лецком озере» выполнена с особенным трепетом. В интерпретации художника темпера краски приобретают авторское звучание. Несмотря на то что художник изобразил именно ночь, пейзаж получился достаточно светлым. Будто бледный диск луны освещает всю гладь горного озера. По обыкновению, темпера краски обладают достаточно насыщенной пигментацией. Однако в данной работе чувствуется несколько акварельный, полупрозрачный мазок. Основные композиционные элементы полотна показаны достаточно обобщенно. В данном случае, этот факт не оправдать никакой техникой. Так, художник акцентирует внимание на архетипических составляющих горных долин Алтая. Это могучие горы, колючая зелень и желтая луна, которая проливает свой свет на легендарное «золотое озеро». Следующая картина мастера «Чабанская стоянка в горах Алтая» является примером печатной графики. Произведение выполнено с помощью литографии, то есть печати на камне. Художник продолжает транслировать собственное отношение к мистическим местам Алтая. Особенным образом выписаны горные ущелья и небольшое плато, на котором расположен деревянный домик для стоянки в горах. Полотно во многом выглядит как книжная иллюстрация. Фигурные облака, витиеватые тропинки – все это увлекает и завораживает. Картина выполнена в черно-белых цветах литографическим карандашом, вероятно, без использования туши. Безусловно, данная работа выдержана в реалистической традиции, об этом говорит явная фигуративность и детальная проработка. Однако присутствуют и авторские иллюстративные элементы, которые позволяют взглянуть на картину глазами самого художника.

Завершает пейзажную серию работа В. А. Селиванова «Первый снег» (1990-е годы, бумага, темпера, 49x60,5). Бесспорно, самая реалистическая картина из всех выше представленных. Художник изобразил, по всей вероятности, деревянную промышленную постройку, напоминающую лесопилку. Вблизи здания можно видеть пару запряженных лошадей. В вытянутой телеге, вероятно, перевозили бревна. Первый снег тонким слоем запорошил крышу амбара. В. А. Селиванов акцентирует внимание именно на первом осеннем снегопаде. Работа, очевидно, пленэрная. Несмотря на то что данное полотно подобно картине «Лунная ночь на Телецком озере» А. М. Ананьи-

на выполнено темперными красками, чувствуется разительное отличие в работе с материалом. В картине В. А. Селиванова заливка более плотная и внешне напоминает пигментированную акварель. Помимо этого, в отличие от остальных пейзажей, в работе отсутствуют натуралистические элементы как таковые. Скорее наоборот, преобладает промышленный, индустриальный компонент. Однако мастер все же делает акцент именно на природном процессе.

Таким образом, в пейзажной группе выявлена общая, не до конца сформированная тенденция к обобщению изображаемых элементов. В работе с жанром пейзажа многие художники предпочитали в качестве основного художественного материала акварель. Данная закономерность связана в первую очередь с более упрощенным процессом создания пленэрных работ. В акварельных пейзажах тенденция к беспредметности прослеживается более очевидно, чем в работе с альтернативными материалами. Так, в картинах, выполненных с использованием темперных красок или литографической техники формируется ориентация на создание иллюстративных элементов, типичных для печатной графики. Обобщая, можно заключить, что художники-пейзажисты позднесоветского периода все больше отходят от реалистических тенденций в искусстве и обращаются к абстрактным элементам. Создание поэтизированного образа природы становится основной целью в художественном творчестве пейзажистов.

Вторая группа картин посвящена жанру натюрморта. Данная серия представлена лишь двумя произведениями: «Грибы и ягоды» (1980, бумага, акварель, 44x34) и «Грибы» (1980, бумага, акварель, 34x44) В. А. Алексеева. Работы написаны в тот же год, что и вся пейзажная серия, посвященная сосновому бору. Так можно заключить что данные натюрморты являются своеобразным дополнением к пейзажному циклу. В целом, оба полотна подобны друг другу. Предметом изображения становятся свежие грибы и ягоды, вероятно, собранные в лесу. Картины четко выдержаны в реалистической традиции. Несмотря на то что основным художественным материалом послужила акварель, в отличие от пейзажей В. А. Алексеева, данные работы выполнены с минимальной долей обобщения.

В сущности, жанр натюрморта не был столь популярен в уникальной графике 1980–1990-х го-

дов. В частном случае В. А. Алексеева натюрморт не является независимой, самоценной художественной формой, а лишь дополнением и пояснением к основной картине. Так или иначе, данный жанр практически не претерпел серьезных метаморфоз на фоне нестабильной социокультурной обстановки позднесоветского периода. Натюрморт выполняет свои жанровые функции и остается достаточно устойчивой категорией искусства.

Завершающая группа картин посвящена жанру портрета. Серию открывает работа А. М. Ананьина «Козовод» (1987, литография, 45x56). Полотно является примером печатной графики. Так же, как и картина «Чабанская стоянка в горах Алтая», холст выполнен в технике плоской печати. Можно предположить, что эти две работы связаны. Козовод и есть тот самый «чабан», которого просто не видно на пейзаже. На портрете изображен пожилой мужчина тюркской внешности в шапке и костюме. С помощью литографического карандаша художник показал изрытое глубокими морщинами лицо пастуха. На заднем фоне виднеется небольшое стадо коз и хребты алтайских гор. В сущности, работа соответствует реалистической традиции. Однако если исследовать данную картину в контексте тематической серии, то можно заметить, что А. М. Ананьин не поэтизирует образ козовода, как, например, природные виды. Напротив, художник создает достаточно обобщенный, собирательный образ человека, который является неотъемлемой частью алтайской мифологии. Между тем, портрет выписан достаточно конкретно, однако мастер больше акцентирует внимание на национальной принадлежности портретируемого, как представителя коренного населения.

Следующий цикл портретов принадлежит С. М. Юркову. Его работы «Колхозница» (1990, бумага, уголь, сангина, 52x47) и «Россиянин» (1990, бумага, уголь, сангина, 52x47) также являются примером создания собирательного образа человека того времени. Так, обе работы выполнены в 90-е годы, это лишний раз подтверждает выдвигаемую гипотезу. Первая картина изображает женщину среднего возраста с загорелым лицом и длинными седыми волосами. С помощью угля художник выделил самые темные участки картины: глубокие морщины, загар, безучастный

взгляд. С помощью сангины мастер придает всему изображению некоторую долю обобщения и динамичности. Вероятно, грязно-оранжевый цвет символизирует ветер, песок и беспощадное солнце, которое так рано состарило молодую девушку. Другой ипостасью созданного образа является портрет мужчины – россиянина. Унылое, полное тоски лицо с опущенными веками изображает художник. Полотно выполнено в той же технике, что и картина «Колхозница». Глубокие морщины, грубые черты лица выделены углем. Работа сангиной создает иллюзию движения. Художник представил образ человека, пережившего перестройку и вошедшего в новое государство. Однако на лице мужчины нет ни тени улыбки или радости. Его выражение отражает пережитые им утраты и горести, разбитые идеалы и мечты, потерянное советское детство.

Таким образом, художники-портретисты в период 1980–1990-х годов создавали в своих произведениях обобщенный, собирательный образ человека того времени. Безусловно, работы выдержаны в четкой реалистической традиции и соответствуют жанровому определению. Также очевидно то, что портреты были написаны с натуры, чувствуется индивидуализация черт. Однако художники транслируют созданный ими художественный образ через обобщенные названия картин, через типизацию определенных человеческих особенностей.

Резюмируя весь обширный пласт графического творчества, относящегося к реалистической трактовке, можно выявить неуверенную тенденцию к обобщению изображаемых элементов. Например, художники-пейзажисты все больше отходят от реалистических тенденций в искусстве и обращаются к абстрактным элементам. Так, в пейзажных акварелях особенно явно прослеживается ориентация на беспредметность. Этот факт связан с использованием техники «по-сырому», которая во многом упрощает процесс создания пленэрных работ. В пейзажах, выполненных с помощью альтернативных материалов и техник, формируется нацеленность на внедрение иллюстративных элементов с целью поэтизации образа природы. Жанр натюрморта на постсоветском художественном поле практически не деформируется. В сущности, натюрморт стабильно выполняет свои жанровые функции и в некоторых случаях

является прямым дополнением к пейзажной серии. В портретном творчестве 1980–1990-х годов прослеживается ориентация на создание обобщенного, собирательного образа человека того времени. Данный факт непосредственно связан с социальной нестабильностью и ярким историческим статусом России 1990-х годов. Художники-портретисты транслируют образ личности посредством типизации и синтеза определенных человеческих особенностей.

С 1990-х годов в кузбасском искусстве проявился интерес к абстракции. Новокузнецкие художники-графики Александр Алексеевич Бобкин и Александр Васильевич Сулов использовали приемы абстрагирования для создания условного символического образа с многозначной интерпретацией. В Художественной коллекции КемГИК хранится работа А. А. Бобкина «Знаки ушедших родов» (1990, бумага, пастель, 65x80) и А. В. Сулова «Райская птица» (1990, бумага, карандаш, гелиевая ручка, фломастер, 28,7x41,7). Обе работы фигуративны и схожи по композиции. На листе горизонтального формата симметрично центральной оси достаточно условно изображен представитель фауны. Обе работы созданы в период зарождения идей, направленных на исследование специфики сибирской художественной культуры. Позже А. В. Сулов стал одним из первых представителей направления «сибирская неоархаика».

В произведении А. В. Сулова представлена экзотическая для Сибири райская птица. Художник изобразил птицу достаточно близко к ее природному облику: длинная шея, многоцветное оперение, тонкие длинные ножки. Реалистичность птицы ограничена плоскостностью профильного изображения и условностью в трактовке оперения. Под оперением на листе «рассыпаны» абстрактные объекты округлой и продолговатой формы. Лапки птицы погружены в отверстие с шестигранным входом. Изображение птицы оторвано от природной среды и приобретает значение символа. Само словосочетание «райская птица» в восприятии зрителя ассоциируется со сказочным персонажем нереальной красоты. Таким образом А. В. Сулов уравнивает две интерпретации образности – как категорию птиц в биологической систематике, так и визуализацию символа недостижимого идеала. Включение

в композицию абстрактных геометрических объектов усиливает условность образного решения.

Графический лист А. А. Бобкина «Знаки ушедших родов» близок по композиционному решению к произведению А. В. Сулова. Пространство листа художник разделяет полосой, обозначающей линию горизонта, и колористически разделяет «небо» и «твердь» черным и желто-коричневым цветом. В центре автор размещает образ животного, совмещая в одной фигуре очертания рыбы и зубра. Голова рыбы полностью совпадает с очертаниями формы головы зубра. Верхний плавник рыбы похож на шерсть холки зубра. Внутри контура животного много, на первый взгляд, случайных штрихов и геометрических фигур (круги, овалы, кресты). Колорит построен на сочетании холодных синих и теплых красно-оранжевых оттенков пастели. При общей лаконичности композиции в картине присутствуют визуальные шумы: контурные объекты на поле «неба» и «тверди», а также энергичные штрихи, выходящие за контур фигуры животного. Обобщая описание работы А. А. Бобкина, можно предположить, что художник стремится вжиться в логику творческого мышления первобытного автора. Символизм образа животного придает многозначность интерпретационному полю произведения. Такие авторские приемы, как визуальные шумы, геометрические объекты, энергичность штриховых линий, свидетельствуют о том, что художник «цитирует» петроглифы бронзового века. Слиянием фигур рыбы и зубра автор обозначает идею целостности природного мира.

В 1992 году было создано графическое произведение С. М. Юркова «Экология» (1992, бумага, тушь, перо, 29х39). На первый взгляд, картина выглядит как пример абстрактного экспрессионизма. Зрителю бросается в глаза ритм линий, плотность и динамика округлых плавных и диагональных объектов. Но, внимательно присмотревшись к произведению, можно увидеть в левом нижнем углу картины две головы в противогазах. Сопоставив изображенное с названием работы, зритель выстраивает вполне конкретную интерпретацию. Становится очевидно, что художник изображает экологическую катастрофу. Субстанции химического происхождения динамично движутся из правого верхнего угла композиции в левый нижний угол, накрывая человеческие фигуры. Абстрактное воплощение темы эколо-

гической катастрофы придает иносказательность художественному образу. С. М. Юрков использует эффект узнавания зрителем в полуабстрактном произведении фигуративных элементов и позволяет ему «открыть» для себя смысл данного графического листа.

В коллекции КемГИК представлено два графических листа, выполненных с помощью приемов автоматического письма. В картине А. Х. Чумашвили «Сентенция руки» (1995, бумага, масло, 80х75) соединены геометрия, автоматизм (дриппинг, разлитие краски, оттиск руки) и элементы пейзажного пространства. По периметру листа горизонтального формата он провел широкую полосу темно-серого цвета. Эта полоса визуально напоминает паспарту, но неровность края выдает рукотворность данного монохромного обрамления композиции. Центральное поле художник разделил на верх и низ, обозначив «твердь» длинными, волнистыми двухцветными мазками серо-коричневых оттенков, а «небо» – мягко перетекающими друг в друга бело-голубыми цветами. В центре условного горного пейзажа расположен ромб, поверх которого красной краской сделан оттиск руки художника. Ромб состоит из неоднородных по цвету и форме элементов. Периметр ромба сформирован из серых полос разной толщины. Периметр замыкает прямоугольный фрагмент теплого желтого цвета. Композиционно желтый прямоугольник уравновешен бело-розовым прямоугольником, расположенным с противоположной стороны ромба. Серые части ромба декорированы зигзагообразным орнаментом. Все геометрически ровные формы сделаны одним движением руки художника. Поверх рукотворной геометрии художник наложил оттиск своей руки, который обвел линией белой краски. В завершении работы А. Х. Чумашвили разбрызгал серо-коричневую краску по поверхности ромба и оттиска руки. Обобщая описание графического листа «Сентенция руки», можно предположить, что автор соединил в одной работе элементы реалистического воплощения образа, геометрическую абстракцию и абстрактный экспрессионизм. Многослойность и разница в технике исполнения слоев объединена идеей рукотворности и права художника на переход от фигуративности к беспредметности вплоть до самовандализма.

Обобщая трансформационные тенденции в графическом творчестве региональных художни-

ков в период 1980–1990-х годов, можно заключить, что в контексте реалистической традиции преобладает жанр пейзажа. Так, во многих работах прослеживается явная тенденция к поэтизированию природных элементов. Тем не менее кузбасские художники все чаще стали обращаться к обобщенному пейзажному образу, тем самым трансформируя данный жанр. Альтернативные материалы и графические техники способствуют активному внедрению иллюстративных элементов в контексте поэтизации и романтизации природного пространства. Жанр натюрморта не претерпевает практически никаких изменений. В условиях позднесоветского кризиса он стал наименее популярным, в связи с чем определяется его твердая жанровая устойчивость и стабильность. Также натюрморт мог являться дополнением к пейзажному циклу или более полно раскрывать художественную мысль автора. Работы в жанре натюрморта выполняются с минимальной долей обобщения, с ориентацией на реалистическую традицию. В портретном творчестве кузбасских художников создается обобщенный образ человека времени перестройки. Жанровые характеристики не претерпели особенных трансформаций. Однако портреты воплощают в себе одновременно стойкий реализм, граничащий с документальным изображением, острой индивидуализацией черт и создание абстрактного собирательного образа. Работы портретистов очевидно имеют на-

турную основу, между тем художники создают изображение человека, основанное на типизированных и общих особенностях, характерных для того времени.

Модернистское направление художественной мысли графического наследия 1980–1990-х годов представлено в большей мере предметной абстракцией и абстрактным экспрессионизмом. Работы направлены на исследование сибирской айдентики через образы флоры и фауны. Данный опыт становится предтечей так называемой сибирской неоархаики. Помимо этого, в графических листах прослеживается ориентация на создание аллегорических образов через геометризацию форм. Предметность граничит с условностью изображения, созданной для более смелой интерпретации символических смыслов. В 1980–1990-е годы обращение к приемам автоматического письма воспринималось профессиональным сообществом Кузбасса как протест против утвердившихся представлений о художественности. Но для художников, освоивших приемы автоматизма в эти десятилетия, визуальность абстрактного экспрессионизма представлялась частью мировой художественной культуры. Обращение к таким техникам, как дриппинг, разлитие краски, оттиск частей тела автора, происходило в контексте постмодернизма, открытого для цитирования, но предполагающего новое содержание авторского послания.

#### Литература

1. Нехвядович Л. И. Жанр в живописи как проблема отечественного искусствознания // Культурное наследие Сибири. – 2017. – № 4 (22). – С. 124–136.
2. Москалюк М. В. Традиции и новаторство в современном художественном процессе: актуализация смыслов // Народы Сибири и Дальнего Востока с древних времен до наших дней. Материалы IX Сибирского исторического форума. – 2022. – С. 1430–1435.
3. Сибирская неоархаика: альбом / С. Ануфриев, Е. Дорохов, С. Дыков и др. – Новосибирск: Мангазея, 2013. – 158 с.
4. Попов Д. А. Современное искусство в аксиологическом аспекте // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 1 (11). – С. 30–34.
5. Попов Е. А., Нехвядович Л. И. Сакрализация миропорядка в духовной культуре Большого Алтая // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 64. – С. 78–88.
6. Черняева И. В., Меркулова К. М. Эволюция образно-пластического языка в творческом методе С. Н. Червова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 65. – С. 191–199.
7. 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 КеМГУКИ) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 109–116.
8. Яковлева Н. А. Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2016. – № 6. – С. 741–750.
9. Chronotop. Каталог выставки. – Новокузнецк; Красноярск: Элпром-принт, 2011. – 78 с.

## References

1. Nekhvyadovich L.I. Zhanr v zhivopisi kak problema otechestvennogo iskusstvoznaniya [Genre in painting as a problem of national art studies]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri [Cultural heritage of Siberia]*, 2017, no. 4 (22), pp. 124-136. (In Russ.).
2. Moskalyuk M.V. Traditsii i novatorstvo v sovremennom khudozhestvennom protsesse: aktualizatsiya smyslov [Traditions and innovation in the modern artistic process: actualization of meanings]. *Narody Sibiri i Dal'nego Vostoka s drevnikh vremen do nashikh dney. Materialy IX Sibirskogo istoricheskogo foruma [Peoples of Siberia and the Far East from ancient times to the present day. Materials of the IX Siberian Historical Forum]*, 2022, pp. 1430-1435. (In Russ.).
3. Anufriev S., Dorokhov E., Dykov S. and others. *Sibirskaya neoarhaika: al'bom [Siberian Neoaarchaics. Album]*. Novosibirsk, 2013, Mangazeya Publ. 158 p. (In Russ.).
4. Popov D.A. Sovremennoe iskusstvo v aksiologicheskom aspekte [Modern art in an axiological aspect]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history]*, 2021, no. 1 (11), pp. 30-34. (In Russ.).
5. Popov E.A., Nekhvyadovich L.I. Sakralizatsiya miroporyadka v dukhovnoy kul'ture Bol'shogo Altaya [Sacralization of the world order in the spiritual culture of the Greater Altai]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 64, pp. 78-88. (In Russ.).
6. Chernyaeva I.V., Merkulova K.M. Evolutsiya obrazno-plasticheskogo yazyka v tvorcheskom metode S.N. Chervova [The evolution of figurative and plastic language in the creative method of S.N. Chervov]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 65, pp. 191-199. (In Russ.).
7. Shunkov A.V., Kimeeva T.I., Rodionova D.D. Proekt "V muzey s rektorom" kak perspektivnoe napravlenie prezentatsii kul'turnogo naslediya (na primere ekspozitsionno-vystavochnogo 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.).
8. 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.).
9. Chronotop. *Katalog vystavki [Chronotope. Exhibition catalog]*. Novokuznetsk, Krasnoyarsk, E'lprom-print Publ., 2011. 78 p. (In Russ.).

УДК 769.1:246:7.033(470)

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-197-206

## БЫТОВАНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ГРАВЮРЫ В РОССИИ: К ИСТОРИОГРАФИИ ВОПРОСА

**Сидорова Надежда Викторовна**, аспирант кафедры истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: nadezda.sidorova@internet.ru

**Тимофеева Римма Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: rimma.a.timofeeva@gmail.com

В статье представлена выборка ключевых отечественных и зарубежных трудов, посвященных изучению различных аспектов бытования эстампов на библейские сюжеты и обозначающих место печатной графики в художественной жизни России. На их основе выявлены основные этапы и подходы исследователей к изучению данного вопроса, а также отражена эволюция восприятия искусства гравю-

ры в целом и религиозных эстампов в частности. До второй половины XIX века среди специалистов превалировало мнение о второстепенной роли и несамостоятельности печатной графики. Однако отношение к искусству гравюры постепенно менялось: исследователи направили свое внимание на изучение художественных особенностей эстампов. На рубеже XIX–XX веков были предприняты первые попытки осмысления самостоятельной ценности печатной графики. Эстампы стали рассматриваться как одно из важнейших явлений художественной культуры; была признана независимость печатной графики от интерпретируемого оригинала. Значительный вклад в осмысление специфики искусства гравюры внесли искусствоведы второй половины XX века. Европейская гравюра библейского содержания стала предметом прицельного изучения специалистов на рубеже XX–XXI веков. В последние десятилетия вопросы, связанные с изучением особенностей бытования европейской религиозной гравюры в России и определением их места в историко-культурном контексте, вызывают объективный интерес со стороны специалистов.

**Ключевые слова:** печатная графика, религиозная гравюра, эстамп, гравюра на библейские сюжеты, историография.

## EUROPEAN RELIGION ENGRAVINGS IN RUSSIA: HISTORIOGRAPHY

*Sidorova Nadezhda Viktorovna*, Postgraduate of Department of History and Theory of Art, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: nadezda.sidorova@internet.ru

*Timofeeva Rimma Aleksandrovna*, PhD in Art History, Assistant Professor, Assistant Professor of Department of History and Theory of Art, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: rimma.a.timofeeva@gmail.com

The article presents a sample of key Russian and foreign researches devoted to the study of various aspects of the religious engraving usage and indicating the place of printed graphics in the Russian art life. Based on that, the main stages and approaches of researchers to the study of this issue were identified, and the evolution of perception of the art of printed graphics in general and religious prints in particular were indicated. The opinion about secondary role and a lack of independence of printed graphics prevailed among researchers and experts until the second half of the 19th century. However, the attitude toward the art of printed graphics gradually changed: researchers directed their attention to the study of the artistic features of prints. At the turn of the 19th and 20th centuries, the first tries were made to comprehend the independent value of printed graphics. Printed graphics started being considered as one of the most important phenomena of art culture; its independence from interpreted original works was finally recognized. A significant contribution to understanding the specifics of the art of printed graphics was made by art historians of the second half of the 20th century. European biblical engraving became the subject of targeted study of specialists at the turn of the 20th – 21st centuries. Over the recent decades, issues related to the study of European religious engraving usage features in Russia and the determination of its place in the historical and cultural context have aroused objective interest among specialists and researchers.

**Keywords:** printed graphics, religious engravings, plate, biblical plots engravings, historiography.

Актуальность изучения вопросов бытования европейской религиозной гравюры обусловлена ее чрезвычайно значимой ролью в художественной жизни России. Печатные листы на библейские сюжеты входили в частные и государственные собрания, экспонировались в художественных и

исторических музеях, служили важным иконографическим источником для русских мастеров. Последние годы ознаменовались увеличением внимания к изучению вопросов, связанных с особенностями бытования религиозной гравюры и определением ее места в историко-культурном

контексте. Данный интерес нашел отражение в тематике научных конференций<sup>1</sup> и выставочных проектов<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Научная конференция «Гравюра и искусство книги» (Российская государственная библиотека, 2011); Ежегодная конференция «Трауготовские чтения» (Музей В. В. Набокова СПбГУ, Библиотека книжной графики (филиал Межрайонной централизованной библиотечной системы им. М. Ю. Лермонтова, проводится с 2011 года); Ежегодная научно-практическая конференция «Проблемы печатной графики» (Российская академия художеств, проводится с 2015 года), Международная научная конференция «Графика в церковном искусстве конца XV–XIX века» (Российская академия художеств, 2021).

<sup>2</sup> Выставка «Младенец Иисус. Западноевропейская гравюра XV–XVIII веков» в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург, 2000); выставка «Пророчества Апокалипсиса в гравюрах Дюрера и западноевропейских мастеров XV–XVII веков». в Музее архитектуры им. А. В. Щусева (Москва, 2012); передвижная выставка «Образы Вечной книги. Библейские сюжеты в западноевропейской гравюре XVI–XVIII веков. Из собрания В. Г. Беликова»; выставка «Время ангелов. Шедевры английской гравюры XVIII века» в Самарском областном художественном музее (Самара, 2014); выставка «Библия – книга книг. Иллюстрированные книги Библии» в Научной библиотеке при Российской академии художеств (Санкт-Петербург, 2017); выставка «Библейские сюжеты в гравюрах» (Копейск, 2019) из собрания Челябинского государственного музея изобразительных искусств; «Рождественская история в западноевропейской гравюре XV–XIX веков» в Музее архитектуры им. А. В. Щусева (Москва, 2019–2020); выставка «Золотой век. Шедевры западноевропейской гравюры XVIII–XIX веков» в Ростовском областном музее изобразительных искусств (Ростов-на-Дону, 2022). Цикл выставок, в центре которых находились европейские религиозные гравюры, был представлен Центральным музеем древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева (Москва): «Гравюры из Библии Мартина Энгельбрехта середины XVIII века» (2012), «Царь и пророк Давид» (2015), «Пророческое служение в Библии» (2016), «Библейский театр Мартина Энгельбрехта. Сюжеты Священной Истории в западноевропейской книжной гравюре» (2017). Религиозная графика является неотъемлемой частью выставок в Государственном музее истории религии (Санкт-Петербург): «Восхвалять. Благословлять. Проповедовать! К 800-летию Ордена святого Доминика» (2016), «Только верую!» (2017), «Чудеса и чудотворцы» (2018), «Пастор и книга» (2019), «Библия в графике Яна Лейкена. К 370-летию художника» (2020); «Ad Maiorem Dei Gloriam! К вьщей славе Божией!» (2021) и др.

В этой связи представляется возможным провести историографический обзор трудов, связанных с различными аспектами бытования европейской религиозной гравюры в России. Стоит отметить, что в рамках статьи не представляется возможным осветить весь перечень трудов, посвященных обозначенной проблематике. При изучении истории исследования бытования европейской религиозной гравюры в России были выявлены следующие группы источников и научно-исследовательской литературы: 1) исторические труды общего характера, отражающие комплексный подход в изучении культуры и обозначающие место печатной графики в художественной жизни; 2) труды, исследующие специфику печатной графики и художественно-стилистические качества гравюры; 3) каталоги художественных выставок и музейные путеводители, позволяющие установить роль религиозной графики в экспозиционной работе и обозначающие место гравюры в музейном пространстве. Разделение на данные блоки условно, так как зачастую один и тот же литературный источник можно отнести сразу к нескольким группам. Целью исследования является выявление актуальных направлений изучения вопросов, связанных с бытованием европейской религиозной гравюры в России.

Таким образом, рассматривая исследования из первого выделенного блока, можно отметить следующее: исторические работы общего характера изучают особенности и своеобразие графических искусств в целом и печатной графики в частности.

К числу ранних источников, свидетельствующих о распространении и употреблении европейской религиозной гравюры в России, относится патриаршая окружная грамота Патриарха Иоакима «О запрещении печатать на бумажных листах изображений Святых и торговать Немецкими печатными листами с таковыми же изображениями» (1674), опубликованная в сборнике исторических документов «Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археологической экспедицией Императорской академии наук» [21]. В ней рассматривались способы распространения и использования европейской религиозной гравюры, а также отражалось негативное отношение к ней со стороны Русской православной церкви. Осуждение вызывало то,

что религиозные европейские гравюры использовались для «пригожества», а не для почитания святых. Порицались иконографические приемы европейских гравюров, которые изображали святых по-своему: «...проклятому мнению, неистово и неправо, на подобии лиц своей страны и в одеждах своестранных немецких, а не с древних подлинников...». В грамоте имелись указания уничтожить эти листы, а в качестве наказания наложить штрафы на торговцев и печатников [21, с. 254–255].

В 1789 году в Петербурге был опубликован перевод трактата «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев» французского художника и теоретика искусства Роже де Пиля. Автор подчеркивал просветительские свойства эстампов, их способность благотворно влиять на человеческую память, а также пользу для людей разного возраста: воспитывать юных зрителей, развлекать и укреплять знания старшего поколения. Из общего массива печатной графики автор выделял религиозные гравюры, которые, по его мнению, необходимы и полезны для богословов, священнослужителей и набожных людей, так как способны «содержать их разум в любви к Создателю» [22, с. 111–112].

До второй половины XIX века гравюра преимущественно рассматривалась как способ тиражирования живописного оригинала, а мастер-гравювер – как ремесленник, использующий и транслирующий готовый образ. Почетный член Академии художеств А. А. Писарев относил гравюру, «снятую с картин», к второстепенным искусствам [23], однако исследователь признавал важность печатной графики, ее способность распространять и тиражировать изображения.

Обращаясь ко второму блоку – трудам, изучающим специфику печатной графики и художественно-стилистические качества гравюры, стоит отметить, что исследователи, как правило, не выделяли религиозную гравюру среди многообразия изобразительного материала. Однако обращались к оттискам на библейские сюжеты в контексте изучения особенностей развития графических искусств и эволюции художественных техник.

Вторая половина XIX века ознаменовалась началом изменений в восприятии роли и места эстампов в системе искусств. Эти тенденции были

связаны с именем знатока гравюры и коллекционера Д. А. Ровинского. Им был подготовлен ряд фундаментальных трудов, освещающих историю и технические особенности гравюры (в первую очередь на русском материале). В труде «Русские народные картинки» Д. А. Ровинский отмечал, что развитие гравюры в целом напрямую связано с оттисками на религиозные сюжеты, которые были широко распространены и служили «общественным нуждам и потребностям»<sup>3</sup>, отзывались на «нравственные потребности народа и преимущественно неученых людей» [26, с. 1]. В работе «Русские гравюры и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств» [25] Д. А. Ровинский рассматривал вопросы, связанные с бытованием европейской гравюры на территории России, и влияние, оказанное европейской гравюрой на русских мастеров (в том числе и оттисками на библейские сюжеты). Позже, уже в XX веке, этот вопрос стал предметом пристального изучения таких исследователей, как Е. П. Сачавец-Федорович, А. Чилингинов, О. А. Белоброва, И. Л. Бусева-Давыдова, А. В. Гамлицкий; в XXI веке – А. А. Сурова, А. Л. Павлова.

Особый интерес в контексте рассматриваемого вопроса представляет руководство для коллекционеров графических листов – труд хранителя Берлинского кабинета И. Э. Вессели «О распознавании и собирании гравюр: пособие для любителей» [2] (на русском языке вышел в 1882 году). В предисловии русскоязычного издания переводчик труда С. С. Шайкевич отмечал, что гравюра касается всех аспектов жизни человека, «заимствуя свои сюжеты из истории, религии, быта народа...» [2, с. 5]. Сам И. Э. Вессели подчеркивал, что гравюра является самостоятельным произведением искусства, при котором «сюжет переносится в другую область» [2, с. 15], а гравювер «не рабски копирует, но в самом деле самостоятельный художник» [2, с. 16]. Религиозную гравюру («Библия и легенда – мифология» [2, с. 97]) исследователь рассматривал в контексте гравюры на исторические сюжеты, выделяя

<sup>3</sup> «Следя за религиозными требованиями народа, она доставляла ему дешевые изображения почитаемых им святых: целые издания Апокалипсиса <...> и Библии <...> разные легенды о кресте, Страшном суде, антихристе, лицевые изображения молитв, страстей Спасителя и апостолов» [26, с. 1].

ее в общем блоке под названием «священные истории». Автор подчеркивал, что для создания подлинного исторического произведения (как в гравюре, так и в живописи), «...необходимо и нравственное ее достоинство», нужно отразить «победу правды над ложью, добродетели над пороком» [2, с. 98]<sup>4</sup>.

Начало XX века ознаменовалось изменением отношения к искусству гравюры: исследователи начали отмечать самостоятельную ценность эстампов. В качестве примеров привести доклады, прочитанные на Всероссийском съезде художников в декабре 1911 – январе 1912 года: В. Матэ «Гравюра и ее самостоятельное значение», Н. З. Панова «Психология гравюры».

В XX веке выходит ряд трудов, рассматривающих историю техник и развития искусства гравюры. Исследователи обращались к обширному изобразительному материалу, важной и неотъемлемой частью которого являлись религиозные печатные листы. К числу подобных работ относится труд библиофила и коллекционера И. И. Лемана «Гравюра и литография. Очерки истории и техники» [15], адресованный начинающим собирателям. Описание истории развития гравировальных техник базируется на разнообразном изобразительном материале, значительная часть которого – гравюры на библейские сюжеты. И. И. Леман отмечал, что к числу ранних оттисков принадлежали гравюры с изображениями святых и картинками из Священного Писания [15, с. 21]. Подобным же образом в работе художника и теоретика искусства В. Масютина «Гравюра и литография» [16] особенности гравировальных техник рассматривались на примере европейских эстампов, в том числе религиозных. В монографии критика Э. Голлербаха «История гравюры и литографии в России» [6] в центре внимания находилась русская гравюра, которая рассматривалась в неразрывной взаимосвязи с европейскими оттисками. Автор отмечал, что уже в XVII веке в России были повсеместно распространены «фряжские» листы – немецкие гравюры; а также, что в XVII веке

<sup>4</sup> В качестве примера автор приводит религиозное произведение искусства, изображающее вакханалии Нерона: «Распятый Петр, к которому смело бросаются отдельные христиане, указывает на близкое уже время осуждения и ниспровержения этого светского блеска» [2, с. 99].

в церквях можно было увидеть религиозные гравюры – «вместо живописных образов были образа бумажные» [6, с. 7–8]. Стоит также отметить труд художника и искусствоведа М. И. Флекеля «От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI–XX веков» [27], сыгравший особую роль в процессе утверждения репродукционной графики как самостоятельного и ценного с художественной точки зрения вида искусства. В данной работе рассматриваются наиболее яркие произведения репродукционной гравюры, в том числе европейские оттиски на библейские сюжеты, созданные в XV–XIX веках. Обращение к европейской религиозной гравюре в рамках изучения общих вопросов развития гравировального искусства представлено на страницах классического труда П. Кристеллера (перевод на русский язык был осуществлен в 1939 году), работах А. В. Чайнова, Н. И. Романова, Б. Р. Виппера и др.

К числу наиболее значимых исследований, связанных с вопросами бытования религиозной гравюры, относится концептуальный труд Е. С. Левитина «Несколько тезисов к истории гравюры» [14], созданный в последней четверти XX века. Автор связывал появление гравюры с развитием индивидуализма и, как следствие, отмечал «генетическую связь» печатной графики и протестантизма «с самим характером его мышления»<sup>5</sup> [14, с. 25].

В XXI веке исследователи начинают обращаться к более узким темам, рассматривая гравюру с различных сторон. Этот интерес отразился в диссертационных исследованиях, посвященных изучению различных аспектов истории графических искусств: И. Г. Ландер «Репродукционная гравюра и книжная графика в английском искусстве XVIII века», З. В. Тетермазова «Портретная гравюра в России второй половины XVIII века

<sup>5</sup> «Как в протестантизме доминирующий метод мышления – разложение идеи на утверждения и отрицания, следование логике, неприятие всякого чувственного начала, как и всего таинственного и чудесного, – так и гравюра словно бы опирается лишь на логику, создавая свои образы из отвлеченных элементов, из комбинирования черного “да” и белого “нет”, минуя чувственную сторону явлений, в пределе стремясь только к схеме образа» [14, с. 25].

в ее взаимоотношении с живописным изображением», Ю. М. Ходько «Гравюра на меди в московской книге кириллической печати первой трети XVIII века» и др.

Религиозная гравюра стала центром исследования А. И. Шаманьковой «Гравюры духовного содержания в собрании А. В. Олсуфьева: обзор коллекции» [29]. Рассматривая обширную коллекцию графики А. В. Олсуфьева, автор выделяет листы на библейские сюжеты, численное преобладание которых свидетельствует о значимой роли религиозной гравюры в жизни русского общества.

Третий блок источников – путеводители и каталоги музейных выставок. Они позволяют определить использование религиозной гравюры в музейной работе. Как правило, в каталогах XX века содержатся лишь основные сведения о произведении искусства: название гравюры, имя автора, в некоторых случаях имеется указание художественной техники. Однако этих данных достаточно, чтобы установить востребованность печатной графики на библейские сюжеты в экспозиционной работе.

К числу малотиражных каталогов XX века, на страницах которых были представлены сведения об экспонировании религиозной гравюры, относятся издания, вышедшие в рамках цикла художественных выставок в залах Императорской Академии художеств (под общим названием «Выставка рисунков и эстампов» в 1908, 1909–1910, 1915–1916 годах) [9; 10; 11]. Религиозная гравюра, созданная русскими мастерами по оригиналам европейской живописи на библейские сюжеты, была представлена на выставке «Искусство в книге и плакате» в 1911–1912 годах. Примечательно, что значительной частью экспонатов представляли вырезки из книг и журналов, «...чем объясняется случайный, иногда, подбор репродукций» [12, с. 3 б. п.]. В 1912 году журналом «Аполлон» и петербургским Французским институтом была организована выставка «Сто лет французской живописи (1812–1912)» [5]: гравюры и литографии, среди которых встречались листы европейских мастеров на библейские сюжеты, были выставлены в отдельном разделе. Зимой 1913 года в Румянцевском музее в Москве при поддержке Общества друзей музея состоялась выставка «Эпохи западноевропейской гравюры» [30]. На экспозиции были представлены листы из част-

ных коллекций российских собирателей. Среди экспонатов – религиозная гравюра, созданная прославленными художниками (например, работы М. Раймонди и А. Дюрера). В 1916 году в Румянцевском музее была открыта выставка, посвященная творчеству художницы А. П. Остроумовой-Лебедевой [3]. В историческом разделе экспозиции были представлены немецкие ксилографии XV–XVI веков, итальянские листы XVI–XVIII веков, цветные листы XIX века, среди которых – оттиски на религиозные сюжеты. В 1916 году в Казани состоялась выставка картин и гравюр русских и иностранных художников. На экспозиции встречалась религиозная графика, в том числе – «7 старинных гравюр на сюжеты Священной истории» [13]. В 1920-е годы был организован ряд выставок, на которых встречались оттиски на библейские сюжеты: «Выставка картин русских художников и старинных гравюр русских и иностранных гравюров» в Государственном музее Курска (1928) [4]; «Цветная ксилография. Ее приемы и возможности» в Государственном музее изящных искусств в Москве (1929) [28].

Общим для всех выставок, вне зависимости от места проведения и их организаторов, являлось то, что листы духовного содержания никак не выделялись среди остального художественного материала. В XX веке гравюры на библейские сюжеты, помещенные на экспозицию в художественном музее, – в первую очередь являлись произведениями искусства, ценными в силу своих художественных и морфологических особенностей. Сюжетно-тематическая составляющая отходила на второй план.

Начиная со второй половины 1920-х годов религиозная графика заняла важное место в антирелигиозных музеях и экспозициях: ее активное использование было вызвано отсутствием достаточного числа экспонатов. В 1950–60-е годы Музеем истории религии и атеизма Академии наук СССР был выпущен ряд справочников-путеводителей, подробно описывающих экспозицию и позволяющих судить об активном использовании религиозной гравюры в экспозиционной работе [18; 19; 20].

В XXI веке религиозная гравюра становится центром прицельного внимания специалистов, проявившегося, в том числе, и в выставочной

работе. Результатом выставок стали каталоги, на страницах которых детально рассматриваются произведения печатной графики на библейские сюжеты. К их числу относятся каталоги: «Библейский театр Мартина Энгельбрехта. Сюжеты Священной истории в западноевропейской книжной гравюре» (на базе одноименной выставки в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени А. Рублева (Москва)) [1], каталог «Евангелие Иеронима Наталиса. Первое издание» (на базе одноименной выставки в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени А. Рублева (Москва)) [8]; каталог «Греческая бумажная икона. Диалог Россия – Греция» (на базе одноименной выставки в Государственном музее истории религии (Санкт-Петербург)) [7], каталог «Младенец Иисус: Западноевропейская гравюра XV–XVIII веков из собрания Государственного Эрмитажа» (на базе одноименной выставки в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург)) [17], каталог «Религиозный лубок второй половины XVIII – начала XX века: из собрания Русского музея» (на базе одноименной выставки в

Государственном Русском музее (Санкт-Петербург)) [24] и др.

Таким образом, рассматривая выделенные блоки литературы и источников, можно отметить следующее: работы общего характера посвящены выявлению особенностей графических искусств в целом: рассмотрению эволюции графических техник, истории становления и развития гравюры, обозначению особенностей тиражной графики и пр. До рубежа XX–XXI веков в искусствоведческих трудах религиозная графика, как правило, не выделялась среди других произведений искусства, однако она являлась неотъемлемой частью изобразительного материала, на котором базировались исследования. Каталоги художественных выставок позволяют сделать вывод о том, что, несмотря на востребованность европейской религиозной гравюры в экспозиционной деятельности, вплоть до рубежа XX–XXI веков она никак не выделялась среди произведений иной сюжетно-тематической направленности; темой прицельного изучения исследователей религиозная гравюра стала лишь в XXI веке.

#### Литература

1. Библейский театр Мартина Энгельбрехта. Сюжеты Священной истории в западноевропейской книжной гравюре: выставка из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 14 июня – 1 августа 2017 года. – М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2017. – 139 с. – ISBN 978-5-906538-07-9.
2. Вессели И. Э. О распознавании и собрании гравюр: пособие для любителей / пер. С. С. Шайкевича. – М.: Центрполиграф, 2003. – 368 с.
3. Выставка гравюры на дереве. Каталог Выставки гравюры на дереве А. П. Остроумовой-Лебедевой. – М., 1916. – 21 с.
4. Выставка картин русских художников и старинных гравюр русских и иностранных гравюров. Каталог Выставки картин русских художников и старинных гравюр русских и иностранных гравюров. – Курск: Курск. госмузей, 1928. – 32 с.
5. Выставка «Сто лет французской живописи (1812–1912)». – Санкт-Петербург: Аполлон, 1912. – 56 с.
6. Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. – М.: Петроград: ГИЗ, 1923. – 220 с.
7. Греческая бумажная икона = Greek paper icons: диалог Россия – Греция. – СПб.: Государственный музей истории религии, 2016. – 191 с. – ISBN 978-5-9905728-9-8.
8. Евангелие Иеронима Наталиса. Первое издание = Gospel of Jerome Natalis. First edition: выставка, 16 апреля – 19 мая 2019 года. – М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2019. – 127 с. – ISBN 978-5-4465-2231-6.
9. Императорская академия художеств (Санкт-Петербург). Весенняя выставка. – СПб., 1908. – 43 с.
10. Императорская академия художеств (Санкт-Петербург). Выставка рисунков и эстампов. – СПб., 1910. – 18 с.
11. Императорская академия художеств (Петербург). Выставка рисунков и эстампов. – Петроград, 1915. – 33 с.
12. Искусство в книге и плакате: выставка. – СПб., [1912]. – 87 с.
13. Казанская выставка частной коллекции картин и гравюр русских и иностранных художников. Каталог Выставки картин частной коллекции картин и гравюр русских и иностранных художников. – Казань, 1916. – 8 с.
14. Левитин Е. С. Несколько тезисов к истории гравюры // Музей: худож. собр. СССР. – М., 1985. – Вып. 5. – С. 24–45.

15. Леман И. И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. – СПб.: Кружок любителей рус. изящных изд., 1913. – 292 с.
16. Масютин В. Н. Гравюра и литография: краткое руководство. – М.; Берлин: Геликон, 1922. – 134 с.
17. Младенец Иисус: Западноевропейская гравюра XV–XVIII веков из собрания Государственного Эрмитажа: каталог. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2000. – 78 с. – ISBN 5-93572-029-9.
18. Музей истории религии и атеизма (Ленинград). История папства и инквизиции: краткий справочник-путеводитель. – М.; Л.: Акад. наук СССР [Ленингр. отд-ние], 1959. – 183 с.
19. Музей истории религии и атеизма (Ленинград). Произведения искусства западноевропейских художников в собрании Музея истории религии и атеизма: каталог. – Л.: Наука, 1967. – 41 с.
20. Музей истории религии и атеизма (Ленинград). Религия и атеизм на Западе: путеводитель-справочник по Музею истории религии и атеизма. – М.; Л.: Наука. [Ленингр. отд-ние], 1965. – 188 с.
21. О запрещении печатать на бумажных листах изображений Святых и торговать немецкими печатными листами с таковыми же изображениями // Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археологической экспедицией Императорской академии наук. – СПб.: в Тип. 2 отд-ния Собственной Е. И. В. канцелярии, 1836. – Т. IV. – С. 254–255.
22. Пиль Р. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев; и Примечание о портретах / переведены, первое с италийскаго, а второе с французскаго коллежским ассессором Архимом Ивановым. – В Санктпетербурге: печатано у Вильковскаго, 1789. – 226 с.
23. Писарев А. А. Начертания художеств или правила, в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре, с присовокуплением разных отрывков, касательно до художеств, выбранных из лучших сочинителей. – СПб.: Типография В. Антонова, 1808. – 230 с.
24. Религиозный лубок второй половины XVIII – начала XX века: из собрания Русского музея: [каталог выставки / авт. ст. и сост. Юлия Ходько; авт. аннот. и сост. биографий: Дарья Макарова и др.]. – СПб.: Palace Editions, 2012. – 94 с. – ISBN 978-5-93332-384-6.
25. Ровинский Д. А. Русские гравюры и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. – М.: гр. Уваров, 1870. – 403 с.
26. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. [Т.] 1–2 / собр. и описал Д. А. Ровинский; посмерт. труд печатан под наблюдением Н. П. Собко. – СПб.: Издание Р. Голике, 1900. – Т. 2.
27. Флекель М. И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI–XX веков. – М.: Искусство, 1987. – 367 с.
28. Цветная ксилография, выставка. Каталог выставки «Цветная ксилография, ее приемы и возможности». – М.: Центр. тип. НКВМ, 1929. – 40 с.
29. Шаманькова А. И. Гравюры духовного содержания в собрании А. В. Олсуфьева: обзор коллекции // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура. сб. ст. и публикаций. – СПб.: РНБ, 2009. – Вып. 4. – С. 28–57.
30. Эпохи западноевропейской гравюры: выставка гравюр: каталог Первой выставки гравюр в Императорском Московском и Румянцовском музеях: (3 апреля 1913 года). – М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1913. – 29 с.

#### References

1. *Bibleyskiy teatr Martina Engel'brekhta. Syuzhety Svyashchennoy Istorii v zapadnoevropeyskoy knizhnoy gravyure: vystavka iz sobraniya Tsentral'nogo muzeya drevnerusskoy kul'tury i iskusstva imeni Andrey a Rubleva, 14 iyunya – 1 avgusta 2017 goda: [Biblical Theater Martin Engelbrecht. Plots of Sacred History in Western European history book engraving: an exhibition from the collection of the Central Museum of Old Russian Culture and Art named after Andrei Rublev].* Moscow, Tsentral'nyy muzey drevnerusskoy kul'tury i iskusstva imeni Andrey a Rubleva Publ., 2017. 139 p. (In Russ.), ISBN 978-5-906538-07-9.
2. Vesseli I.E. *O raspoznanii i sobranii gravyur. Posobie dlya lyubiteley [On the recognition and collection of prints. A manual for amateurs].* Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2003. 368 p. (In Russ.).
3. *Vystavka gravyury na dereve. Katalog Vystavki Gravyury na dereve A.P. Ostroumovoy-Lebedevoy [Wood engraving. Catalog of Exhibitions Woodcuts by A.P. Ostroumova-Lebedeva].* Moscow, 1916. 21 p. (In Russ.).
4. *Vystavka kartin russkikh khudozhnikov i starinnykh gravyur russkikh i inostrannykh graverov. Katalog Vystavki kartin russkikh khudozhnikov i starinnykh gravyur russkikh i inostrannykh graverov [Exhibition of paintings by Russian artists and ancient engravings by Russian and foreign engravers. Catalog Exhibitions of paintings by Russian artists and ancient engravings by Russian and foreign engravers].* Kursk, Kursk Gosmuzey Publ., 1928. 32 p. (In Russ.).

5. *Vystavka "Sto let frantsuzskoy zhivopisi 1812-1912" [Exhibition "One Hundred Years of French Painting 1812-1912"]*. St. Petersburg, Apollon Publ., 1912. 56 p. (In Russ.).
6. Gollerbakh E. *Istoriya gravury i litografii v Rossii [History of engraving and lithography in Russia]*. Moscow, GIZ Publ., 1923. 220 p. (In Russ.).
7. *Grecheskaya bumazhnaya ikona: dialog Rossiya – Gretsiya [Greek paper icons]*. St. Petersburg, Gosudarstvennyy muzey istorii religii Publ., 2016. 191 p. (In Russ.).
8. *Evangelie Ieronima Natalisa. Pervoe izdanie [Gospel of Jerome Natalis. First edition]*. Moscow, Tsentral'nyy muzey drevnerusskoy kul'tury i iskusstva imeni Andrey a Rubleva Publ., 2019. 127 p. (In Russ.), ISBN 978-5-4465-2231-6.
9. *Imperatorskaya akademiya khudozhestv Vesennyaya vystavka [Imperial Academy of Arts. Spring Exhibition]*. St. Petersburg, 1908. 43 p. (In Russ.).
10. *Imperatorskaya akademiya khudozhestv. Vystavka risunkov i estampov [Imperial Academy of Arts. Exhibition of drawings and prints]*. St. Petersburg, 1910. 18 p. (In Russ.).
11. *Imperatorskaya akademiya khudozhestv (Peterburg). Vystavka risunkov i estampov [Imperial Academy of Arts. Exhibition of drawings and prints]*. Petrograd, 1915. [2]. 33 p. (In Russ.).
12. *Iskusstvo v knige i placate: vystavka [Art in books and posters. Exhibition]*. St. Petersburg, 1912. 87 p. (In Russ.).
13. *Kazanskaya vystavka chastnoy kolleksii kartin i gravyr russkikh i inostrannykh khudozhnikov [Kazan exhibition of a private collection of paintings and engravings by Russian and foreign artists]*. Kazan, 1916. 8 p. (In Russ.).
14. Levitin E.S. Neskol'ko tezisev k istorii gravury [Several theses to the history of engraving]. *Muзей: Khudozh. sobr. SSSR [Museums: art collection]*, 1985, no. 5, pp. 24-45. (In Russ.).
15. Leman I.I. *Gravyura i litografiya. Ocherki istorii i tekhniki [Engraving and lithography. Essays on history and technology]*. St. Petersburg, Kruzhok lyubiteley rus. izyashchnykh izd Publ., 1913. 292 p. (In Russ.).
16. Masyutin V.N. *Gravyura i litografiya. Kratkoe rukovodstvo [Engraving and lithography. Brief guide]*. Moscow, Berlin, Gelicon Publ., 1922. 134 p. (In Russ.).
17. *Mladenets Iisus: Zapadnoevropeyskaya gravura XV-XVIII veka iz sobr. Gos. Ermitazha [Baby Jesus: Western European engraving of the XV-XVIII centuries. from the collection. State. Hermitage]*. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gos. Ermitazha Publ., 2000. 78 p. (In Russ.), ISBN 5-93572-029-9.
18. *Muзей istorii religii i ateizma (Leningrad). Istoriya papstva i inkvizitsii: Kratkiy spravochnik-putevoditel' [Museum of the History of Religion and Atheism (Leningrad). History of the Papacy and the Inquisition]*. Moscow; Leningrad, Izd-vo Akad. nauk SSSR. [Leningr. otd-nie] Publ., 1959. 183 p. (In Russ.).
19. *Muзей istorii religii i ateizma (Leningrad). Proizvedeniya iskusstva zapadnoevropeyskikh khudozhnikov v sobranii Muzeya istorii religii i ateizma [Museum of the History of Religion and Atheism (Leningrad). Works of art by Western European artists in the collection of the Museum of the History of Religion and Atheism]*. Leningrad, Nauka. Leningr. otd-nie Publ., 1967. 41 p. (In Russ.).
20. *Muзей istorii religii i ateizma (Leningrad). Religiya i ateizm na Zapade: Putevoditel'-spravochnik po Muzeju istorii religii i ateizma [Museum of the History of Religion and Atheism (Leningrad). Religion and atheism in the West]*. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1965. 188 p. (In Russ.).
21. O zapreshchenii pechatat' na bumazhnykh listakh izobrazheniy Svyatykh i trgovat' nemetskimi pechatnymi listami s takovymi zhe izobrazheniyami [On the prohibition to print on paper sheets images of Saints and trade German printed sheets with the same images]. *Akty, sobrannye v bibliotekakh i arkhivakh Rossiyskoy imperii Arkheograficheskoy ekspeditsiy imperatorskoy Akademii Nauk [Acts Collected in Libraries and Archives of the Russian Empire Archaeographic Exhibitions of the Imperial Academy of Sciences]*. St. Petersburg, Printing house of the II department of His Imperial Majesty's Own Chancellery, 1833, vol. IV, pp. 254-255. (In Russ.).
22. Pil R. *Ponyatie o sovershennom zhivopistse sluzhashchee osnovaniem sudit' o tvoreniyakh zhivopistsov; i Primechaniye o portretakh [The concept of a perfect painter serving as a basis to judge the creations of painters; and Note on Portraits]*. In St. Petersburg, printed at Vilkovsky, 1789. 226 p. (In Russ.).
23. Pisarev A.A. *Nachertaniya khudozhestv ili pravila, v zhivopisi, skul'pture, gravirovani i arkhitekture, s prisovokupleniyem raznykh otryvkov, kasatel'no do khudozhestv, vybrannykh iz luchshikh sochiniteley [Inscriptions of arts or rules, in painting, sculpture, engraving and architecture, with the addition of various passages, relating to the arts selected from the best writers]*. St. Petersburg, Tipografiya V. Antonova Publ., 1808. 230 p. (In Russ.).
24. *Religioznyy lubok vtoroy poloviny XVIII – nachala XX veka: iz sobraniya Russkogo muzeya [Religious Lubok of the second half of the XVIII – early XX centuries: from the collection of the Russian Museum]*. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2012. 94 p. (In Russ.), ISBN 978-5-93332-384-6.

25. Rovinskiy D.A. *Russkie gravery i ikh proizvedeniya s 1564 goda do osnovaniya Akademii khudozhestv [Russian engravers and their works from 1564 until the founding of the Academy of Arts]*. Moscow, Gr. Uvarov Publ., 1870. 403 p. (In Russ.).
26. Rovinskiy D.A. *Russkie narodnye kartinki [Russian folk pictures]*. St. Petersburg, Izdanie R. Golike Publ., 1900, vol. 2. (In Russ.).
27. Flekel M.I. *Ot Markantonio Raymondi do Ostroumovoy-Lebedevoy: Ocherki po istorii i tekhnike reprod. grav. XVI–XX vekov [From Marcantonio Raimondi to Ostroumova-Lebedeva: Essays on the history and technique of reprod. grav. XVI–XX century]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 367 p. (In Russ.).
28. *Tsvetnaya ksilografiya, vystavka. Katalog Vystavki Tsvetnaya ksilografiya, ee priemy i vozmozhnosti [Color woodcut, exhibition. Catalog Exhibitions Color woodblock printing, its techniques and possibilities]*. Moscow, The Central printing House of the People's Commissariat for Military Affairs Publ., 1929, 40 p. (In Russ.).
29. Shamankova A.I. *Gravyury dukhovnogo sodержaniya v sobranii A.V. Olsufyeva: Obzor kollektsii [Engravings of spiritual content in the collection of A.V. Olsufiev: Review of the collection]*. *Rossiyskaya natsional'naya biblioteka i otechestvennaya khudozhestvennaya kul'tura: sb. statey i publikatsiy [Sat. articles and publications]*. St. Petersburg, Russian national library and domestic art culture Publ., 2009, vol. 4, pp. 28–57. (In Russ.).
30. *Epokhi zapadnoevropeyskoy gravyury: vystavka gravyur: Katalog Pervoy Vystavki gravyur v Imperatorskom Moskovskom i Rumyantsovskom muzee (3 aprelya 1913 goda) [Epochs of Western European engraving. Exhibition of prints. Catalog of the First Exhibition of prints in the Imperial Moscow and Rumyantsov Museum: (April 3, 1913)]*. Moscow, T-vo skoropech. A.A. Levenson Publ., 1913. 29 p. (In Russ.).

УДК 76+7.071+761.1+769.2

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-206-213

## ВКЛАД ЖЕНЩИН В РАЗВИТИЕ ВЕНСКОГО СЕЦЕССИОНА НА ПРИМЕРЕ VER SACRUM

**Найденова Дарья Анатольевна**, искусствовед, свободный исследователь (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: najonova@gmail.com

Актуальность исследования вклада женщин в развитие венского сецессиона обусловлена необходимостью показать взаимосвязь женщин с искусством, а изучение творчества женщин-художников в составе комплексного рассмотрения развития мировой культуры позволяет расширить понимание истории графического и печатного искусства. Статья посвящена женщинам-мастерам, принимавшим участие в оформлении и иллюстрировании журнала Ver Sacrum. Цель статьи – рассмотреть вклад и творчество женщин в контексте венского сецессиона. Приводится краткий экскурс социокультурных и исторических изменений общества Вены, которые позволили женщинам полноценно реализовать свои профессиональные и карьерные амбиции. Приводится ряд законодательных инициатив Австро-Венгрии, в том числе образовательные, расширившие права и возможности женщин. Выявляется роль женщин в развитии культуры и искусства Вены, в том числе в создании культурно-коммуникативных связей благодаря организации салонов Е. Шварцвальд, Б. Цукеркандль. На выборочных примерах графики и иллюстраций Фанни Харлфингер-Закуки, Минки Подгайски, Елены Лукш-Маковской, Тины Блау, Терезы Федоровны Райс, Ирмы Дучинской, Хильды Экснер, Норы Экснер в Ver Sacrum проводится анализ стилистики и художественно-образного языка сецессиона. В результате исследования сделан вывод, что графическое творчество представленных авторов оказало влияние на формирование дизайна, а избранные биографии отражают большой объем нераскрытых материалов и сведений, с которым еще предстоит поработать исследователям.

**Ключевые слова:** Фанни Харлфингер-Закука, Елена Лукш-Маковская, Тина Блау, Минка Подгайска, Тереза Федоровна Райс, Австро-Венгрия, женщины-мастера, графика, дизайн.

THE CONTRIBUTION OF WOMEN TO THE DEVELOPMENT  
OF THE VIENNA SECESSION IN CASE OF VER SACRUM

*Naydenova Darya Anatolyevna*, Art Historian, Research Fellow (St. Petersburg, Russian Federation).  
E-mail: najonova@gmail.com

The relevance of the study of women's contribution to the development of the Vienna Secession is due to the need to show its connection with women and art, as well as the study of work of female artists as part of a comprehensive review of development of world culture allows us to expand understanding the history of graphic and print art. The article is dedicated to the female masters who participated in the design and illustration of the magazine *Ver Sacrum*. The purpose of the article is to consider the contribution and creativity of women in the context of the Vienna Secession. A brief overview of the socio-cultural and historical changes in Vienna society, which allowed women to fully realize their professional and career ambitions, is given. A number of legislative initiatives of Austria-Hungary are cited, including educational ones that have expanded the rights and opportunities of women. The role of women in the development of culture and art in Vienna is revealed, including the creation of cultural and communicative ties through the organization of salons of E. Schwarzwald, and B. Zuckerkandl. Using examples of graphics and illustrations by Fanny Harlfinger-Zakucka, Minka Podhajská, Elena Luksch-Makowsky, Tina Blau, Teresa Feoderovna Ries, Irma von Dutzynska, Hilda Exner and Nora Exner in *Ver Sacrum*, the stylistics and artistic-figurative language of the Secession are analysed. As a result of the study, it was concluded that the graphic creativity of artists influenced the formation of design, and selected biographies reflect a large amount of undisclosed materials and information that researchers have yet to work with.

**Keywords:** Fanny Harlfinger-Zakucka, Elena Luksch-Makowsky, Tina Blau, Minka Podhajská, Teresa Feoderovna Ries, Austria-Hungary, women-artists, graphic, design.

Конец XIX века в искусстве – время больших социокультурных и эстетических структурных преобразований во многих странах, включая Австро-Венгерскую монархию. Модерн характеризуется драматическим, но прогрессивным сдвигом в искусстве и культуре, представляя собой разрыв с прошлым и его традициями, а также новое осознание себя и своего отношения к окружающему миру, проявляемое в формальных нововведениях и экспериментах. В Вене устанавливается культурный и научный климат, наполненный творческими поисками, передовыми исследованиями: в психоанализе (З. Фрейд, Г. Юнг), искусствоведении (А. Ригль), музыке (Р. Вагнер), литературе, науках и др. Благодаря усилиям творческой группы Сецессион, с опорой на достижения и новаторские приемы немецкого, английского и французского модерна, в Австро-Венгрии был сформирован венский сецессион. Его трибуной стал журнал *Ver Sacrum*, выпускавшийся с 1898 по 1903 годы – яркий маркер всех изменений в культурном поле через призму восприятия творцов сецессиона, которые стремились прочно утвердить в стране новый культурный код и национальное искусство. Для работы над журналом редколлегия привлекала женщин в качестве про-

фессиональных мастеров. На страницах встречаются иллюстрации Фанни Харлфингер-Закуки, Елены Лукш-Маковской, Тины Блау, Минки Подгайски, Терезы Федоровны Райс, Маргарет Макдональд Макинтош, Генриетты Покорны, Хильды и Норы Экснер, Фриды Допплер и других.

Женщины всегда занимали в искусстве далеко не последнюю роль. Но в публицистике они чаще фигурируют скорее как музы, источник вдохновения и красоты. При анализе источников выявляется, что творчество женщин изучено неполно. Многие произведения в истории практически не сохраняются, либо ошибочно атрибутируются. С точки зрения искусствоведения, вопрос о выделении женщин как творцов искусства в отдельную категорию спорен, поскольку затрагивает многие социологические и культурные вопросы. Усложняет ситуацию и отсутствие устойчивого умозрительного теоретического фундамента рассмотрения искусства с позиции гендера. Но, несмотря на эти ограничения, вопрос о присутствии и значимости вклада женщин требует изучения, поскольку расширяет границы искусства.

Линда Нохлин была одной из первых, кто серьезно поставил вопрос о месте женщины в истории искусства с позиции науковедения. Су-

ществуют зарубежные публикации, посвященные «женскому» сецессиону, под авторством Розы Майредер, Т. Хансен, Хедвиг Дом, Германа Бара, Кейтлин Дж. Перкинс, Хуан Росаско, Кимберли А. Смит, Мэган Брандоу-Фаллер, Ребекки Хаузе, Джули М. Джонсон и др. На русском языке научные работы, полноценно посвященные творчеству женщин-художниц и их роли в сложной венского модерна, встречаются намного реже<sup>1</sup>.

\* \* \*

Австро-Венгрия в конце XIX – начале XX века была более прогрессивной, чем другие страны Европы. Росло количество женщин, занятых в профессиональных сферах. В художественной сфере привлечение женщин в ряды творцов стало возможным благодаря частной и государственной поддержке в виде профессионального образования и введения государством ряда правовых законов. Вклад женщин в развитие искусства империи на исходе XIX века не ограничивался всего лишь поддержкой со стороны, но был началом систематического активного участия в художественной сфере. Важно отметить, что данные изменения в первую очередь были запущены под влиянием устойчивого общественного запроса, несмотря на противодействие консервативно настроенных деятелей искусства и академиков<sup>2</sup>.

В 1811 году были законодательно закреплены гражданская правоспособность женщин, а в 1918 году – уже политические права. Кроме того, к концу XIX века официально разрешалось получать образование, сначала общее, впоследствии специальное и, наконец, профессиональное. Например, во Франции политические права

<sup>1</sup> См. статьи о Лукш-Маковской и Лу Андреас-Саломе: Борч А. Женщина глазами художников Art Nouveau и Молодой Польши // Гуманитарное пространство. – 2012. – № 4; Николенко Л. Русская художница Елена Лукш-Маковская // Новое русское слово. – Нью-Йорк, 1978. – 19 мая (№ 24573). – С. 3; Романова Ю. А. Темы материнства и детства в повести «Родинка» Лу Андреас-Саломе (гендерный подход) // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. – Сер. Филология. Журналистика. – 2009. – № 2; Штайн О. А. Женщина в истории философии и философия в истории женщины // Вестник РХГА. – 2015. – № 2 и др.

<sup>2</sup> Венская академия искусств была недоступна для женщин до 1920 года.

официально были признаны лишь в 1944 году. После окончания Первой мировой войны власти многих стран приняли решение расширить права женщин, предоставив возможность голосовать, свободно распоряжаться своей жизнью, трудоустроиться во многих областях, ранее недоступных. Как показала практика, эти решения значительно повысили экономические показатели.

В Австро-Венгрии формировался новый человек, перед которым стояли совершенно другие цели и задачи, отличные от XIX века. Стало очевидно, что старое обучение не соответствует требованиям Нового времени. Качественное образование получают все большее количество женщин из-за реструктуризации образовательных учреждений страны, создания множества учебных программ по специализациям. В 1897 году, по инициативе Ольги Прагер, Тина Блау и Роза Майредер основывают Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen (Венская художественная школа для девушек и девочек) – в дальнейшем Wiener Frauenakademie (Венская женская академия); у Ирмы Дучинской была собственная школа живописи в Вене. Впервые училища и институты начинают брать девушек, выпуская дипломированных специалистов. В 1908 году директор женской школы в Периге заметил, что в «двадцатом веке мы увидим историю соперничества между мужчинами и женщинами» (см. [2, с. 471]).

В начале XX века известность женщин-мастеров в Вене была высока. В то время они были ведущими художниками и дизайнерами, оставившими значительный след в развитии искусства, активно участвовали в выстраивании культурного климата страны. Подобная практика нетипична для того времени, за исключением нескольких частных случаев. В других странах, в отличие от Германии и России, женщины-мастера не получали столь широких привилегий и возможностей. В городе открываются художественные и литературные салоны, обеспеченные фрау спонсируют художников и образуют устойчивую группу меценатов, решительно продвигая новое искусство в стремлении поднять престиж страны на международном рынке искусства. Эти усилия принесли плоды, творческое наследие сецессиона и ныне будоражит умы интеллектуалов, показывая высокий уровень мастерства и новаторских исканий.

Среди ряда меценатов Вены выделяются Евгения Шварцвальд и Берта Цукеркандль, оказавшие значительное влияние на художественную культуру. В салонах, как альтернативе сетям кофейных кружков, читались лекции и проводились диспуты на культурологические темы. Среди гостей были композитор Арнольд Шенберг, венгерский философ Георг Лукач, датская писательница Карин Михаклис, социолог Пауль Лазарсфельд, немецкая поэтесса Эльза Ласкер-Шюлер, поэт и писатель Райнер Мария Рильке, писатели Роберт Музиль и Элиас Канетти. Регулярные визиты наносил Адольф Лоос.

В городе сложился уникальный, «венский», культурный климат, в котором женщины играли значительную роль. Растущая прослойка буржуа и крупных промышленников, в том числе еврейского происхождения, вкладывала средства на развитие искусства, что способствовало либерализации общества, увеличению городской среды, установлению власти среднего класса. В этих условиях, наравне с усиливающимися социально-философскими дебатами об австрийской идентичности, происходит рост национального самосознания.

Закончив Цюрихский университет, где впервые разрешили учиться женщинам, в 1900 году со степенью доктора философии Е. Шварцвальд возглавила лицей для девочек на Францисканерплац в 1901 году. С 1911 года она руководила школой-гимназией для девочек с восемью классами – первой школой в Австро-Венгрии, где девочки могли получить высшее образование. В том же году она привлекла Лооса для разработки планов большого школьного комплекса в Земмеринге. Два года спустя она заказала ему дизайн интерьера школы в новом доме. Она также поддерживала идеи современного искусства, приглашая в школу для преподавания Шенберга, Лооса и Оскара Кокошку.

Если салон Шварцвальд в восьмом районе частично посещался аутсайдерами австрийской культурной жизни, то салон Б. Цукеркандль, расположенный на Рингштрассе, позиционировался как центр австрийской культуры. Цукеркандль открыла салон в 1888 году на своей вилле, выполненной в стиле бидермейер. Идея салона пришла к ней благодаря опыту родителей, Морица и Амалии Шепс, а также двух выдающихся еврейских

салонных дам XIX века, Фанни фон Арнштейн и Жозефины фон Вертхаймштейн.

Согласно воспоминаниям Людвиг Хевеши, инициатива создания сецессиона в Вене впервые обсуждалась во время беседы в салоне Цукеркандль. Гостями были выдающиеся писатели, мастера «Молодой Вень», Гуго фон Гофмансталь, Якоб Вассерман и Артур Шницлер, а также театральный режиссер Макс Рейнхардт, писатель Франц Верфель и его жена Альма Малер-Верфель. Благодаря ее поддержке, собирались средства на выпуск журнала *Ver Sacrum*, строительство здания группы Сецессион, обеспечивались заказами Венские мастерские.

Как журналист и искусствовед, Цукеркандль стремилась продвигать в стране модель многообразного гражданского общества. Эта идея часто звучит в ее теоретических трудах. Определяя австрийское искусство как активный культурный обмен между Веной и Европой, Цукеркандль считала, что декоративные опыты Коломана Мозера и Йозефа Хоффмана стали началом австрийского национального искусства.

\* \* \*

В первом же номере *Ver Sacrum* смело было заявлено, что «мы не делаем никакого различия между “высоким искусством” и “малым искусством”, между искусством для богатых и искусством для бедных. Искусство – это общее достояние» [5, с. 24]. Следуя лозунгу и политике редакции, участие женщин открыло новую страницу в области художественных журналов. Важно отметить, что на страницах представлены талантливые работы. В оформлении редакция старалась придерживаться единой структуры, квадратный формат стал основой композиционной сетки, страницы визуально не перегружены. Ряд номеров журнала содержит материалы, посвященные цветной гравюре на дереве. Выделяются работы Марии Учатиус-Цайлер и Харлфингер-Закуки. Следуя заветам Уильяма Морриса, они обратились к незаслуженно считавшейся устаревшей технике ксилографии. Это позволило, помимо снижения финансовых затрат, привнести в графику новую восприимчивость к линиям и поверхностям, пространственной структуре, переднему и заднему планам. Буклеты *Ver Sacrum* за 1902 и 1903 годы

с гравюрами на дереве Хильды и Норы Экснер, Милевы Роллер-Стойсавлевич демонстрируют превосходную работу с формой, то, что можно считать самостоятельным искусством. Здесь наглядно проявился современный язык дизайна, раньше, чем у немецких экспрессионистов и модернистов. Художники часто экспериментировали с цветом, формой и контуром прямо на печатном блоке. Благодаря низким ценам в соотношении производства и затрат искусство массовой печати завоевало популярность. Существовала также тесная связь между ксилографией *Ver Sacrum* и Венскими мастерами как с формально-эстетической точки зрения, так и с точки зрения рабочей силы: учителя *Wiener Kunstgewerbeschule* (Венская школа декоративно-прикладного искусства) Хоффманн и Мозер способствовали самым талантливым ученикам получать выгодные заказы.

Сентябрьский номер за 1902 год [6, с. 249–260] посвящен работам студентов декоративно-прикладного курса из Художественной школы для девушек и девочек в Вене, выполненным под руководством Адольфа Бема. Как художник сецессиона, Бем использовал в педагогической практике свой опыт и работу над оформлением *Ver Sacrum*. Вместе со студентами он изучал новые приемы в графике, поощрял их свободно экспериментировать с вырезками из бумаги, трафаретами и созданием оттисков для печати. Представленные в журнале работы Харлфингер-Зауки, Минки Подгайска, Адели Бетгельхейм, Генриетты Покорны, Фриды Допплер и Леонтины Манелес были выполнены как иллюстрации для детских книг. Благодаря активному содействию Бема, работы студентов получили известность и демонстрировались на выставках, публиковались в различных журналах. Плоский и абстрактный графический язык цветных трафаретов был признан в художественных кругах Вены. В стиле иллюстраций проявляются модернистские искания, возникает новый графический язык, с упрощением и смещением к смысловым акцентам.

Черно-белые и цветные гравюры на дереве Фанни Харлфингер-Зауки в *Ver Sacrum* на бытовую тему, включая портреты, выделяются хорошо скомпонованными композициями и сочетанием цвета, мастерским владением линейного рисунка. Художественное образование Заука получила с 1899 по 1903 годы у А. Бема и Людвига Миха-

лека в Венской художественной школе, а затем в Венском университете прикладных искусств. Также занималась иллюстрациями для журналов *Der liebe Augustin* (1904), *Die Fläche* (1909) и детских книг. В ее графике прослеживается влияние Альбрехта Дюрера и японской гравюры. Одной из причин «нового» рождения ксилографии в Австро-Венгрии было искусство Японии, которое с середины XIX века все больше проникало на Запад. Еще в 1900 году Сецессион провел выставку, посвященную японскому искусству, в частности цветной гравюре на дереве, вдохновлявшей многих его членов, в том числе Харлфингер-Зауку, которая использовала приемы и техники японизма, например тонкую рисовую «японскую» бумагу.

Минка Подгайска, творчество которой стоит у истоков современного чешского дизайна, являлась ведущим специалистом по проектированию детских деревянных игрушек в Чехии [1, с. 215]. В своих работах она опиралась на народное искусство и ремесленное изготовление в русле авангарда. Состояла в кружке Г. Климта, в Венских мастерских, активно участвовала в художественной жизни Вены, где открыла свою частную художественную школу для детей. В личной студии Подгайска создавала иллюстрации для журналов и книг и произведения декоративно-прикладного искусства. Важно отметить, что истоки формирования стиля художника начинаются в Вене, в искусстве сецессиона. Подгайска заложила прочный фундамент становления будущего мастера в области дизайна благодаря получению художественного образования в Вене (сначала в *Kunstschule für Frauen und Mädchen*, потом в *Wiener Frauenakademie*), под руководством ведущих специалистов в области графики и декоративно-прикладного искусства (А. Бем, Л. Михалек, Г. Климт, Т. Блау, А. Ф. Зеелингманн).

Графика М. Подгайска в *Ver Sacrum* демонстрирует превосходное владение ремеслом и навыком резьбы по дереву. В выпуске за 1903 год в технике ксилографии выполнены три иллюстрации: экслибрис [8, с. 139], «Кринолины» [8, с. 141], «Зима» [8, с. 149]. Лаконичный язык черно-белых форм и линий выстраивает композицию на заданный сюжет. Линейный контур трамвайных путей и дорожек парка, веточек деревьев и телеграфных столбов, акцент на белых участках выстраивают

образ города зимой. В «Кринолинах» пространство захватывает преимущественно черный цвет, тогда как в «Зиме» – белый. «Зима» – классический импрессионистский сюжет городского заснеженного пейзажа.

Журнал за 1902 год содержит иллюстрации Елены Лукш-Маковской [6, с. 187; 189]. Также Лукш-Маковская отвечала за 8-й выпуск 1903 года, в котором была представлена ее оригинальная графика, выполненная в технике ксилографии. В работах прослеживается влияние фольклорных мотивов. Художник черпала вдохновение из сказок, мифов, в том числе русских, народного творчества. К концу XIX века растет интерес русскоязычного художественного круга к декоративно-прикладному народному искусству, проводятся выставки, пишутся статьи, художники все чаще обращаются к лубку и другим промыслам. Лукш-Маковская часто бывала за границей, жила в Мюнхене, затем в Вене, но никогда не порывала с русской художественной традицией, имела тесные отношения с художниками петербургского авангарда и активно применяла их приемы и изыскания.

Форма и рамки календаря 1903 года были разработаны Альфредом Роллером, тогда как за дополнительные иллюстрации отвечали разные художники. Лукш-Маковская представила в календаре за июнь цветную иллюстрацию под названием *Sonnenwende* («Солнцестояние») [8]. Художник выражает мистику хоровода девушек вокруг костра, вызывая аллюзии на языческие народные обрядовые практики. Здесь художественно-образный язык тяготеет к символизму.

По сравнению с традиционным Кюнстлерхаусом, выставочная программа Сецессиона была более продуманной, дополненная лекциями искусствоведа Юлиуса Мейер-Грефе и Рихарда Мутера. Выставки полноценно освещались в журнале и сопровождалась емкими репродукциями и фотографиями экспонатов. Как и задумывал А. Роллер, *Ver Sacrum* являлся единым выставочным пространством, где страницы рассматриваются в диалектической взаимосвязи с залами Сецессиона. По этому случаю в журнале представлена серия знаменитых картин и скульптур Тины Блау и Терезы Федоровны Райс.

Тина Блау принимала активное участие в развитии художественной сцены Вены. Хотя художник интересовалась югендстилем и выстав-

лялась в Сецессионе, стилистически ее работы не следовали модерну. В *Ver Sacrum* отобраны репродукции картин, выполненные в характерной импрессионистской манере, наполненные воздухом и светом, эстетически выверенные. В репродукции *Frühling im Prater* («Весна в Пратере»), получившей награду Парижского салона 1882 года, изображены окрестности Вены. Чувствуется уверенная рука, правильная композиция пейзажа, линейно подчеркивающего большое пространство зелени и неба, залитого солнцем. Складывается впечатление весеннего дня, когда свет бело-голубого неба освещает первые ростки зелени, прорастающие из коричневой грязи. Картина была куплена Францем Йосифом для императорской коллекции.

Т. Блау, как одна из самых титулованных женщин-художниц в Австрии, основала Художественную школу для женщин в Вене, где также преподавала. В 1903 году выпускницы школы организовали *Radierclub Wiener Künstlerinnen*, чтобы продвигать искусство гравюры и офорта в Австрии и заводили прогрессивных друзей в области графических искусств. В клубе публиковались оригинальные гравюры, сброшюрованные в портфолио. Блау имела значительный послужной список публичных выставок. Ее картины экспонировались на двух всемирных выставках: в 1889 году в Париже и в 1892 году в Чикаго. Как художник, была успешной среди критиков, принадлежала к австрийским *Stimmungsimpressionismus* (атмосферный импрессионизм). Предпочтение отдавала преимущественно пейзажам и натюрмортам. Вдохновение для своих картин Блау находила в основном в пейзажах вокруг Вены, но также посещала Барбизон и Фонтенбло. Контакты с такими художниками, как Эдуард Шлейх, Адольф Лиер и Эмиль Шиндлер, дали возможность мастеру узнать о эстетике Барбизонской школы. После прихода к власти нацистов, Блау была исключена из истории искусства, так как была еврейкой. Но ее вклад в развитие искусства Австрии несомненен.

Тереза Федоровна Райс являлась художницей больших способностей и достижений. Выставлялась в Сецессионе еще в 1899 году, а в качестве гостя выступала в Кюнстлерхаусе, Хагенбунде, салоне Писко, знаменитой галерее Митке (одной из самых прогрессивных того времени). Ее стиль

сочетает в себе неоклассицизм и романтизм с постромантизмом, близким к стилю французского скульптора Жана-Багиста Карпо. К сожалению, ее знаменитая скульптура Люцифер (ок. 1897) была уничтожена взрывом бомбы, а чувственная Пенелопа (ок. 1912) была уничтожена пожаром в 1956 году. Райс – исключительный скульптор, и статуи ее авторства заслуживают внимания.

Отдельные выпуски *Ver Sacrum* были тематические, либо персональные. Под эту задачу готовился соответствующий визуальный ряд. В выпуске 1903/4 года под руководством И. Дучинской были опубликованы ее восемь гравюр на дереве. Ранее, в этом же году, художник заняла 2-е место на конкурсе эскибриса в Германии. Для отвлечения внимания от пола конкурсанта работа экспонировалась под именем I. Duczynska. Другое забытое имя – Нелли Марморек. В 1901 году она начала учиться в Венской школе прикладного искусства у А. Роллера и Карла Отто Чешки. Сокурсниками были Экснер, Эмма Шлангенхаузен, Мориц Юнг и Рудольф Кальвач. В *Ver Sacrum* [7, с. 227] представлена ее оригинальная гравюра на дереве, выполненная в характерной графической стилистике венского модерна. Она смогла опубликовать четыре работы в портфолио *Die Plane*. Учителя считали Марморек одной из лучших в своем классе. Доказательством признания является факт публикации в газете *Neues Wiener Tagblatt* заметки о появлении на улицах плаката, приуроченного ко Дню святого Николая. Газеты редко анонсировали подобные события, это показывает положительную оценку критиками графики Марморек. Для публики ее афиши были достаточно эффектными и новаторскими.

В 4-й выпуск за 1903 год включены иллюстрации из книжки с картинками *Tier ABC* под авторством Хильды Экснер, Норы Экснер, Марии Учатиус-Цайлер и Франца Фибингера [8, с. 71–94]. Азбука, предназначенная для детей, оформлена в виде сочетания квадратных рамок с изображениями букв и соответствующих животных. Упрощенная, но динамичная композиция, ограниченное количество цветов, дополнительные ключевые графические вставки и структура построения инициала позволяют развивать с помощью визуальных средств и ассоциативного ряда навыки чтения и логики. Графическое творчество Норы и Хильды Экснер превратило скром-

ную гравюру на дереве в изобразительное искусство для широких масс. Цветовые контрасты, преувеличенные формы и геометрическая композиция проложили путь к ар-деко и модернизму. На использование крупных блоков контрастных цветов оказала влияние не только японская ксилография, но и практика оформления английских книг, например *The Square Book of Animals* Уильяма Николсона 1900 года.

Благодаря частной и государственной финансовой поддержке школ прикладного искусства в конце XIX века студенты получили возможность иллюстрировать и публиковать детские книги, особенно азбуки и буквари, популярные в контексте развития образовательной реформы страны. Растущий интерес к литературе для детей позволил наконец выделить самостоятельную отрасль индустрии – печать детских книг.

Нора и ее двоюродная сестра Хильда Экснер родом из известной академической семьи. Обе учились в Венской школе декоративно-прикладного искусства у К. Мозера и А. Роллера с 1901 по 1905 годы. После окончания Хильда предпочла скульптуру и пластику Аристиды Майоля в Париже, Нора продолжила обучение в Мюнхене у Леопольда фон Калькрейта. Хильда не только прекрасный скульптор, но и универсальный художник-дизайнер и график, создатель плакатов, керамики и малой пластики. В 1903 году в составе делегации от Австро-Венгрии Хильда Экснер участвовала в международной выставке «Детский мир», которая проходила в Таврическом дворце в Санкт-Петербурге. Экснер получила признание, а Хоффманн и Мозер были награждены золотыми медалями.

\* \* \*

Представленные в *Ver Sacrum* работы женщин-художниц разнообразны как по технике, так и по манере и стилистике. Но всех их объединяет внимательность к деталям, стремление к развитию национального искусства, активное использование передовых влияний в искусстве, любовь к графике и неугасимый энтузиазм.

Под предводительством Коллер-Пинель и Харлфингер-Закуки в 1910 году была основана Австрийская ассоциация женщин-художников (VBKÖ). Параллельно внедрялись инновации и

практики, формировались своего рода «женские отделения». Многогранные достижения женщин в области изобразительного и декоративного искусства до недавнего времени в значительной степени были утрачены для истории. И сейчас они получают признание, меняя наше представление о художественном ландшафте Вены [4].

Благодаря активизировавшимся на рубеже веков процессам эмансипации, росту феминизма, коренной перестройке цеховых ограничений, смене ориентиров общества и социума у женщин появилась возможность работать в качестве профессиональных мастеров официально. Расширился спектр применения творческих сил и появилась возможность получать зарплату и привилегии. С тех пор они оказывают влияние на искусство и являются полноправными участниками видных художественных организаций. Так, в Вене

с 1898 по 1903 годы женщины-мастера испытывали больше социальных, чем юридических или профессиональных ограничений по сравнению с художниками-мужчинами.

Избранные биографии отражают масштаб, с которым еще предстоит поработать исследователям. Аншлюс сильно повредил художественной сфере страны (мастера либо погибли, либо были вынуждены иммигрировать), на долгие годы погрузив в забвение имена и произведения искусства выдающихся представителей сецессиона. Многие сведения и источники ждут своего часа в архивах, музеях. История женщин Австро-Венгрии – это история мировой революции, смены парадигм рубежа веков. Для понимания вектора развития современного искусства следует обращаться к побудительным факторам, скрытым в исторической панораме XX века.

#### Литература

1. Дизайн детства: игрушки и материальная культура детства с 1700 года до наших дней: [сборник статей] / под ред. Меган Брендоу-Фаллер; перевод с английского А. Ландиховой. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 484 с.
2. История женщин на Западе: сборник: в 5 т. / под общ. ред. Жоржа Дюби и Мишель Перро; пер. с англ. А. В. Карасева и др. – СПб.: Алетейя: Историческая книга, 2016. – Т. 5: Становление культурной идентичности в XX столетии / редактор тома Франсуаза Тебо; [перевод: Н. Пушкарева и др.]. – 622 с.
3. Megan Brandow-Faller. *The Female Secession: Art and the Decorative at the Viennese Women's Academy*. – University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2020. – 260 с.
4. Julie Johnson. *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*. – West Lafayette, Ind.: Purdue Univ. Press, 2012. – 438 с.
5. *Ver Sacrum*. – Vienna. – 1898. – № 1.
6. *Ver Sacrum: zeitschrift der Vereinigung Bildender Künstler Österreich*. – Leipzig, 1902. – Jg. 5.
7. *Ver Sacrum*. – Vienna. – 1903. – № 12.
8. *Ver Sacrum: zeitschrift der Vereinigung Bildender Künstler Österreich*. – Leipzig, 1903. – Jg. 6.

#### References

1. *Dizayn detstva: igrushki i material'naya kul'tura detstva s 1700 goda do nashikh dney: sbornik statey [Childhood by design: toys and material culture of childhood from 1700 to the present day. Collected works]*. Ed. by Megan Brendou-Faller; transl. by A. Landikhova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021. 484 p. (In Russ.).
2. *Istoriya zhenshchin na Zapade: sbornik v 5 t. T. 5. Stanovlenie kul'turnoy identichnosti v XX stoletii [A History of women in the West. Collected works in 5 vols. Vol. 5. Toward a cultural identity in the twentieth century]*. Ed. by George Duby and Michelle Perrot; trans. by A.V. Karaseva, et al. St. Petersburg, Aleteyya Publ., Istoricheskaya kniga, 2016. 622 p. (In Russ.).
3. Megan Brandow-Faller. *The Female Secession: Art and the Decorative at the Viennese Women's Academy*. University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2020. 260 p. (In Eng.).
4. Julie Johnson. *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*. West Lafayette, Ind., Purdue Univ. Press, 2012. 438 p. (In Eng.).
5. *Ver Sacrum*. Vienna, 1898, no. 1. (In Deu.).
6. *Ver Sacrum*. Leipzig, 1902, vol. 5. (In Deu.).
7. *Ver Sacrum*. Vienna, 1903, no. 12. (In Deu.).
8. *Ver Sacrum*. Leipzig, 1903, vol. 6 (In Deu.).

УДК 7.072

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-214-220

## СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ КАЗАХОВ СИНЬЦЗЯНЯ В ФОРМООБРАЗОВАНИИ И ДЕКОРИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ<sup>1</sup>

**Чжан Сюй**, аспирант, кафедра культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: [alla\\_leo@mail.ru](mailto:alla_leo@mail.ru)

**Усанова Алла Леонидовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: [alla\\_leo@mail.ru](mailto:alla_leo@mail.ru)

**Будкеев Сергей Михайлович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: [lwlm@yandex.ru](mailto:lwlm@yandex.ru)

Уникальной особенностью Синьцзяня, одного из крупнейших регионов Китая является этническое и национальное многообразие. Тема сохранения и интеграции культурных, художественных традиций отдельных народов в условиях длительной межкультурной коммуникации представляется нам актуальной в исследованиях современных культурологов, социологов и историков искусства. Наряду с монголами, киргизами, таджиками и другими народами, населяющими Синьцзянь с древнейших времен, казахи являются крупной этнической группой с самобытной художественной культурой. Важной частью современной культуры региона являются выступления казахских национальных музыкальных коллективов, оркестров народных инструментов, в том числе мастеров игры на домбре.

Домбра – вид струнных щипковых инструментов, получивших широкое распространение в традиционной музыкальной культуре многих кочевых народов Центральной Азии: башкирская и узбекская думбыра (думбрак) и т. д.

В статье анализируются особенности сохранения и трансформации формообразования, приемов художественного оформления казахской домбры в условиях современной многонациональной культуры Синьцзянь-Уйгурского автономного района Китая.

Источниковую базу исследования составляет группа современных народных инструментов на территории Или-Казахского и Алтайского округов Синьцзяня. Период полевых исследований ограничен 2020–2023 годами.

В ходе исследования описываются и систематизируются типы современной казахской домбры, определяются смысловые коннотации орнаментики музыкальных инструментов.

**Ключевые слова:** Синьцзянь, казахская домбра, традиционная культура, орнамент.

## PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF ARTISTIC TRADITIONS OF THE KAZAKHS OF XINJIANG IN THE SHAPING AND DECORATION OF NATIONAL MUSICAL INSTRUMENTS<sup>2</sup>

**Zhang Xu**, Postgraduate, Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: [alla\\_leo@mail.ru](mailto:alla_leo@mail.ru)

**Usanova Alla Leonidovna**, Dr of Art History, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: [alla\\_leo@mail.ru](mailto:alla_leo@mail.ru)

**Budkeev Sergey Mikhaylovich**, Dr of Art History, Professor of Department of Arts, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: [lwlm@yandex.ru](mailto:lwlm@yandex.ru)

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке Китайского национального фонда обучения за рубежом.

<sup>2</sup> This article was prepared with the support of the China National Foundation for Study Abroad.

A unique feature of Xinjiang, one of the largest regions of China, is its ethnic and national diversity. The topic of preserving and integrating the cultural and artistic traditions of individual peoples in the conditions of long-term intercultural communication seems to us relevant in the research of modern cultural scientists, sociologists and art historians. Along with the Mongols, Kyrgyz, Tajiks and other peoples who have inhabited Xinjiang since ancient times, the Kazakhs are a large ethnic group with a distinctive artistic culture. An important part of the modern culture of the region is the performance of Kazakh national musical groups, folk instrument orchestras, including masters of playing the dombra.

Dombra is a type of stringed plucked instruments that are widely used in the traditional musical culture of many nomadic peoples of Central Asia: Bashkir and Uzbek dumbyra (dumbrak), etc.

The article analyzes the features of the preservation and transformation of the formation and artistic design of the Kazakh dombra in the conditions of the modern multinational culture of the Xinjiang Uygur Autonomous Region of China. The source base for the study is a group of modern folk instruments in the Ili-Kazakh and Altai districts of Xinjiang. The period of field research is limited to 2020-2023.

In the course of the study, the types of modern Kazakh dombra are described and systematized, and the semantic connotations of the ornamentation of musical instruments are determined.

**Keywords:** Xinjiang, Kazakh dombra, traditional culture, ornament.

### Введение

Важным аспектом этнокультурных исследований является изучение традиционного народного искусства, устного, песенного фольклора и музыкальной культуры. По выражению видного исследователя музыкального фольклора И. Мациевского, «...народная инструментальная музыка, будучи специфической формой отражения быта, истории, мировоззрения и художественных импульсов народа, усилиями многих поколений на протяжении веков сформировалась в самобытное эстетическое явление» [2, с. 55]. На наш взгляд, особый интерес представляет изучение того, как сохраняются и трансформируются традиционные явления народного искусства на территориях с многонациональным населением, каковым, безусловно, является Синьцзянь-Уйгурский автономный округ Китая. В настоящее время наряду с китайцами, уйгурами, дунганями и другими народами значительную часть населения округа составляют казахи [5]. Весомым аргументом в выборе настоящей темы является тот факт, что струнные щипковые инструменты в той или иной форме являются традиционными для многих народов Центральной, Средней Азии и Востока. Еще в середине XX века исследователь казахской домбровой музыки А. Алексеев писал о том, что «инструменты, сходные с домброй, встречаются

у многих народов Азии – китайцев, индийцев, монголов и т. д.» [1, с. 54].

В силу распространенности и родственности струнных щипковых музыкальных инструментов в традиционных культурах многих народов существует множество названий и транскрипций: думбыра, думбрак домбра, dombura, dombula или dongbula и т. д. Так, в ряде статей китайских научных журналов при переводе на русский язык часто встречается название «домбула» или «донбула». Однако поскольку наше исследование носит практический, искусствоведческий характер, а именно – изучение музыкального инструмента как предмета материальной культуры и декоративно-прикладного искусства, то предваряя терминологические и смысловые разночтения, целесообразно определить с обозначением предмета исследования – «казахская домбра».

*Цель статьи* – выявить особенности формирования и декорирования современной казахской домбры в Синьцзянь-Уйгурском автономном округе Китая.

*Научная новизна исследования* обусловлена малой изученностью традиционной культуры народов Синьцзяня в условиях тесной межкультурной коммуникации и введением в научный оборот уникальных предметов материальной культуры казахов Синьцзяня.

### Основная часть

В статьях отечественных и китайских ученых особое внимание уделяется уникальности историко-этнографического и историко-географического положения Синьцзяня. Художественная культура этого региона самобытна и не похожа на культуру других китайских областей. Отчасти в силу того, что исторически Синьцзянь располагался на Шелковом пути, а его культура обогащалась яркими региональными и национальными особенностями [4]. Та же особенность отмечается в работе Р. Моквитиной: «Исторически культура Синьцзяна отличается от культур других регионов Китая, центральной части страны. С древности здесь соединились китайская, монгольская, тюркская и другие культурные традиции. Разнообразие культур – поистине уникальная черта этого края. Изумительный национальный колорит Синьцзяна выражается в предметах материальной и духовной культуры, живописи, народно-прикладном искусстве, музыке и театре» [3].

В публикациях современных исследователей народного искусства страны актуализируются проблемы изучения национальной культуры и искусства этнических групп, населяющих современный Китай, в том числе казахского народа, компактно проживающего в северной части Синьцзянь-Уйгурского автономного округа.

В коллективном монографическом труде, посвященном истории китайской музыкальной культуры, в главе «Музыкальные инструменты национальных меньшинств Китая», большое внимание уделяется истории домбулы (казахской домбры), приводится ряд легенд о происхождении инструмента. Описываются технология изготовления, формообразования, особенности звучания и декорирования инструмента с III века н. э. до наших дней [8, с. 143]. В ходе полевых исследований на территории Синьцзянь-Уйгурского автономного округа, изучения и анализа форм, орнамента традиционного музыкального инструмента – казахской домбры – выявлены две основные формы музыкального инструмента: абайдомбра (*абайдомбула*) и жамбулдомбра (*жамбулдомбула*) (см. Приложение, рис. 1, 2).

Абайдомбра названа в честь Абая Кунанбаева, известного казахского поэта, писателя,

общественного деятеля, просветителя середины XIX века и основателя казахской письменной литературы и литературного языка. По некоторым данным, абайдомбра имеет треугольную форму, однако на территории Синьцзяня инструмент подобной формы не получил распространение. В округе Буркин был обнаружен образец, по ряду критериев отнесенный к данному типу. Корпус инструмента имеет форму лопаты, плоскую спинку, длинный гриф с 19 ладами и две струны. Корпус выполнен из цельного дерева с наклеенной на него сосновой панелью с треугольным звуковым отверстием. В интервью владелец инструмента сообщил, что домбра была приобретена в Казахстане, где идентифицировалась как абайдомбра. Подобная форма инструмента, именуемая как «*акэндомбула*», описывается в труде «История китайских музыкальных инструментов» и статье Цзянь Цихуа [8, с. 151]. Консультации с профессиональными музыкантами и мастерами, преподавателями музыкального отделения Илийского педагогического университета позволяют сформулировать вывод о том, что данный тип домбры – «абайдомбра» – редкой формы, не получившей распространение у казахов Синьцзяня.

Второй тип инструмента – жамбулдомбра, получившая название в честь казахского поэта-акына конца XIX – начала XX века Джамбула. Он наиболее популярен в современной музыкальной среде. Жамбулдомбра имеет ковшеобразную форму с выгнутой спинкой и задней панелью из семи деревянных планок; гриф с двумя струнами и 19 ладами заканчивается плоской головкой. В целом каплевидная пластика инструмента напоминает старинные итальянские лютневые формы.

Наряду с традиционными формами казахской домбры для тембрового обогащения в музыкальных коллективах и народных оркестрах на их основе используются модифицированные инструменты. Например, басовые домбры, контрабас-домбра, по форме корпуса соотносящиеся с традиционными типами жамбулдомбры и абайдомбры (см. Приложение, рис. 3, 4, 5), а также трехструнная домра с круглой формой резонатора с более коротким грифом, предназначенная для исполнения солирующих партий (см. Приложение, рис. 6, 7).

Просветительская деятельность в области традиционной музыкальной культуры обусловила всплеск интереса к обучению детей игре на национальном инструменте. Для удовлетворения потребностей детских музыкальных школ производителями музыкальных инструментов разработаны домбры для разных возрастных групп (см. Приложение, рис. 8).

Таким образом, можно констатировать, что в настоящее время казахская домбра, адаптируясь к потребностям современного общества, из национального достояния трансформировалась в семейство музыкальных инструментов различных форм и функций: от традиционной сольной игры до оркестровых коллективов от 9 до 23 исполнителей. На рисунке (см. Приложение, рис. 9) представлены размеры основных инструментов в масштабном соотношении к росту ребенка (1 метр).

Художественное оформление предметов традиционной национальной культуры, в том числе музыкальных инструментов, является основой народного искусства и отражением мироощущения народа [7, с. 23]. Кочевой образ жизни ранних казахов, гармоничное сосуществование с природой определили устойчивые виды национальной орнаментики и ее смысловые коннотации. Анималистический, растительный и геометрический декор в украшении домбры, выполнялся в виде ручной росписи и технике декоративной резьбы.

### **Анималистический орнамент в декорировании домбры**

Животные являются неотъемлемой частью кочевой жизни; с образами животных связано немало легенд и мифов казахского народа. Символическое изображение силы и мощи крупного животного (быка, оленя, барана) в форме рога. Лебедь – символ удачи и красоты (см. Приложение, рис. 10, 11).

### **Растительный орнамент в декорировании домбры**

В традиционном казахском орнаменте растительные мотивы являются результатом синтеза мифологического сознания и внимательного

наблюдения за природными циклами [6, с. 37]. Они воплотились в символическое изображение обновления (весенний орнамент из бутонов цветов), связи времен и поколений (Древо жизни) (см. Приложение, рис. 12, 13).

Стоит отметить, что приведенный орнамент имеет выраженную центрическую композицию. В связи с этим, его сегменты органично украшают верхнюю часть корпуса, акцентируя переход от фасадной панели к грифу.

### **Геометрический орнамент в декорировании домбры**

Казахский геометрический орнамент является одним из ранних видов декора, его основу составляют квадраты, ромбы, круги, треугольники и многоугольники. Наиболее распространенной формой в традиционном орнаменте является треугольная форма как символическое прочтение силуэта жилища, гор и т. д. (см. Приложение, рис. 14).

В результате полевых исследований, стилистического анализа особенностей декорирования казахской домбры на территории Синьцзянь-Уйгурского автономного округа можно сформулировать вывод о том, что и в условиях фабричного производства завершенный образ казахского национального инструмента придается посредством применения традиционного орнамента. При этом пластическая форма инструмента нередко определяет выбор орнамента, более брутальные формы абайдомбры украшаются геометрическим декором, округлая форма джамбулдомбры органично сочетается с анималистическим и растительным орнаментом. Однако в процессе украшения инструмента современные художники упрощают орнамент, отдавая предпочтение формальной стилизации либо следуя за субъективными пожеланиями заказчика. Например, музыкант народного оркестра из округа Буркин (Синьцзянь) Хаджити Елмекбай рассказал о распространении практики украшения головки грифа кулоном из совиных перьев (символ храбрости и решительности) и росписи панели резонатора традиционной казахской символикой.

### Заклучение

Казахская культура, искусство многонационального Синьцзяня являются неотъемлемой частью китайской культуры. В этом контексте изучение истории казахского традиционного искусства, музыкальной культуры, обычаев и жизненного

уклада одного из древнейших представителей кочевого народа представляется необходимым условием для объективного взгляда на перспективы развития, сосуществования современных национальных культур во всем их многообразии и взаимном обогащении.

### Литература

1. Алексеев А. Казахская домбровая музыка // Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата, 1955. – С. 54–56.
2. Мациевский И. Формирование системно-этнографического метода в органологии // Методы изучения фольклора. – М., 1983. – С. 54–63.
3. Моквитина Р. С. Художественная культура СУАР и ее исследования отечественными учеными [Электронный ресурс]. – URL: [http://rectors.altstu.ru/ru/periodical/archiv/2021/1/articles/5\\_1.pdf](http://rectors.altstu.ru/ru/periodical/archiv/2021/1/articles/5_1.pdf). – Doi 10.25712/ASTU.2410-485X.2021.01.035.
4. Развитие и прогресс Синьцзяна [Электронный ресурс]. – URL: <http://russian.china.org.cn/government/archive/baipishu/txt/2009-12/14>.
5. Сайт Народного правительства Синьцзянь-Уйгурского автономного района Китая. Этническое распределение [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.xinjiang.gov.cn.07-09-2021/01-03-2023>.
6. Тан Вэйвэй. Взгляд на степную культуру Шелкового пути: образцы деревянных изделий ручной работы казахов Синьцзяна и культурная интерпретация // Журнал Университета Чанцзи. – 2017 (06); 3.
7. Тан Вэйвэй. Художественные характеристики и технологии производства синьцзянь-казахской донбулы // Журнал Университета Чанцзи. – 2021(01); 1.
8. История китайских музыкальных инструментов. – Пекин: Национальности, 2002.

### References

1. Alekseev A. Kazakhskaya dombrovaya muzyka [Kazakh dombra music]. *Muzykal'naya kul'tura Kazakhstana [Musical culture of Kazakhstan]*. Alma-Ata, 1955, pp. 54-56. (In Russ.).
2. Matsiyevskiy I. Formirovanie sistemno-etnograficheskogo metoda v organologii [Formation of a systematic ethnographic method in organology]. *Metody izucheniya fol'klora [Methods for studying folklore]*. Moscow, 1983, pp. 54-63. (In Russ.).
3. Mokvitina R.S. *Khudozhestvennaya kul'tura SUAR i ee issledovaniya otechestvennymi uchenyimi [Artistic culture of the XUAR and its research by domestic scientists]*. (In Russ.). Available at: [http://rectors.altstu.ru/ru/periodical/archiv/2021/1/articles/5\\_1.pdf](http://rectors.altstu.ru/ru/periodical/archiv/2021/1/articles/5_1.pdf), Doi: 10.25712/ASTU.2410-485X.2021.01.035.
4. *Razvitie i progress Sin'tsyan [Development and progress of Xinjiang]*. (In Russ.). Available at: <http://russian.china.org.cn/government/archive/baipishu/txt/2009-12/14>.
5. *Sayt Narodnogo pravitel'stva Sin'tsyan'-Uygurskogo avtonomnogo rayona Kitaya. Etnicheskoe raspredelenie [Website of the People's Government of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region of China. Ethnic distribution]*. (In Russ.). Available at: <http://www.xinjiang.gov.cn.07-09-2021/01-03-2023>.
6. Tang Weiwei. Vzgl'yad na stepnyuyu kul'turu Shelkovogo puti: obratzsy derevyannykh izdeliy ruchnoy raboty kazakhov Sin'tsyan' i kul'turnaya interpretatsiya [A look at the steppe culture of the Silk Road: samples of wooden handicrafts of Xinjiang Kazakhs and cultural interpretation]. *Zhurnal Universiteta Chantszi [Journal of Changji University]*, 2017 (06); 3. (In Russ.).
7. Tang Weiwei. Khudozhestvennyye kharakteristiki i tekhnologii proizvodstva sin'tsyan'-kazakhskoy donbuli [Artistic characteristics and production technologies of Xinjiang-Kazakh donbula]. *Zhurnal Universiteta Chantszi [Journal of Changji University]*, 2021 (01); 1. (In Russ.).
8. *Istoriya kitayskikh muzykal'nykh instrumentov [History of Chinese musical instruments]*. Beijing, Natsional'nosti Publ., 2002. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Абайдомбра



Рисунок 2. Жамбулдомбра

Фото Чжан Сюй. Культурный центр округа Или Синьцзянь. 15.07.2021



Рисунок 3.  
Бас-домбра



Рисунок 4.  
Бас-домбра



Рисунок 5.  
Контрабас-домбра



Рисунок 6.  
Жамбулдомбра и  
домра



Рисунок 7.  
Жамбулдомбра  
и домра

Фото Чжан Сюй. Фото 3, 4, 5, 6, 7. Городской культурный центр «Алтай» 09.2021;  
фото 5. Народный оркестр округа Или (Синьцзянь) 10.07.2021



Рисунок 8. Детская домбра в центре



Рисунок 9. Скрипичная домбра (домра),  
жамбулдомбра, басовая домбра

Фото Чжан Сюй, округ Или (Синьцзянь) 21.07.2022



Рисунок 10. Рога животного, орел, сова, лебедь



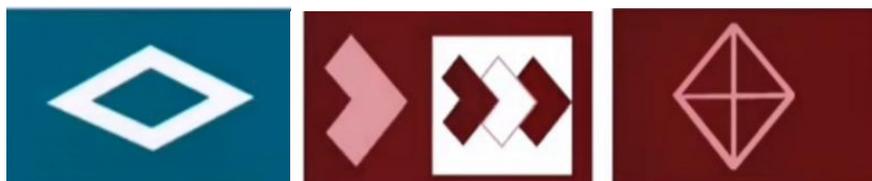
Рисунок 11. Современные домбры с анималистическим декором



Рисунок 12. Растительный декор на домбрах



Рисунок 13. Современные домбры с растительным декором



14. Абайдомбра с геометрическим орнаментом

## ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА<sup>1</sup>

*Шайгозова Жанерке Наурызбаевна*, кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор, кафедра художественного образования, Казахский национальный педагогический университет имени Абая (г. Алматы, Республика Казахстан). E-mail: zanna\_73@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8167-7598>

*Нехвядович Лариса Ивановна*, доктор искусствоведения, доцент, директор Института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lar.nex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9904-9554>

Исследование процессов, происходящих в современном искусстве Казахстана, предполагает глубокое понимание природы цветовой символики. Посредством творческого метода художники именно цветом выражают отношение к национальным традициям, фольклору и историческим истокам тюркской культуры. Являясь носителем значительного объема историко-культурной информации, цветовая символика становится ключом к пониманию национальной специфики современного искусства. Особый интерес представляет интерпретация скрытых смыслов в содержании живописных произведений Казахстана. В этой связи представляется необходимым изучение важнейших коннотаций цветовой символики, укорененных в национально-художественной традиции. Авторы отмечают явную недостаточность работ обобщающего характера, посвященных формам репрезентации традиционных цветовых символов в современном искусстве Казахстана в контексте вербальной и невербальной коммуникации. Единство визуального и вербального ведет к пониманию творческого замысла искусства. Источниками для исследования послужили произведения станковой живописи из фондов Государственного музея искусств Казахстана имени А. Кастеева. Выбор семиотического и этноискусствоведческого методов обусловлен обращением к цветовым символам как к самостоятельному предмету искусствоведческой рефлексии. Определение термина «цветовая символика» рассматривается с точки зрения трансцендентного и конвенционального подходов. Предложенные подходы дополняют друг друга и позволяют рассматривать художественный образ произведения с различных точек зрения. Анализ произведений живописи позволяет установить, что художники Казахстана в поисках сюжетов и их художественного воплощения обращаются к традиционным ценностям культуры. В живописи смыслообразующую роль играют концепты, образы-символы, мифопоэтические традиции как носители национального мироощущения. Исследование выделяет особое значение трех цветов, распространенных в современной живописи: синего, красного и белого. Данные цветовые концепты приобретают эстетические и символические смыслы в произведениях, имеют тенденцию к обобщению художественного образа, активно участвуют в его символизации. Построение цветковых текстов, как правило, опирается на приемы монохромии и полихромии. Активное развитие в творческом методе художников Казахстана получает цветовой минимализм. Научно-теоретическая значимость проведенного исследования состоит в дальнейшей разработке искусствоведческой концепции цветовой символики, в расширении методологических оснований исследования современного художественного процесса в Казахстане.

**Ключевые слова:** цветовая символика, современное изобразительное искусство Казахстана, семиотика, этноискусствознание, художественный язык цвета.

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках государственного задания по проекту «Тюркский мир “Большого Алтая”: единство и многообразие в истории и современности» (реестровый номер – 850000Ф.99.1. БН66АА04000).

## COLOR SYMBOLS IN THE MODERN VISUAL ARTS OF KAZAKHSTAN<sup>2</sup>

*Shaygozova Zhanerke Nauryzbayevna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department of Art Education, Abai Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Republic of Kazakhstan). E-mail: zanna\_73@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8167-7598>

*Nekhvyadovich Larisa Ivanovna*, Dr of Art History, Associate Professor, Director of the Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: lar.nex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9904-9554>

The study of the processes taking place in the contemporary art of Kazakhstan implies a deep understanding of the nature of color symbolism. Through the creative method, artists express their attitude to national traditions, folklore and historical origins of Turkic culture in color. Being the bearer of a significant amount of historical and cultural information, color symbolism becomes the key to understanding the national specifics of modern art. Of particular interest is the interpretation of hidden meanings in the content of paintings in Kazakhstan. In this regard, it seems necessary to study the most important connotations of color symbols rooted in the national artistic tradition. The authors note the obvious insufficiency of generalizing works devoted to the forms of representation of traditional color symbols in contemporary art of Kazakhstan in the context of verbal and non-verbal communication. The unity of the visual and verbal leads to an understanding of the creative intent of art. The sources for the study were works of easel painting from the collections of the Kasteev State Museum of Arts of Kazakhstan. The choice of semiotic and ethnographic methods is due to the appeal to color symbols as an independent subject of art criticism reflection. The definition of the term *color symbolism* is considered from the point of view of transcendental and conventional approaches. The proposed approaches complement each other and allow us to consider the artistic image of the work from different points of view. The analysis of paintings allows us to establish that the artists of Kazakhstan, in search of subjects and their artistic embodiment, turn to traditional cultural values. In painting, concepts, symbolic images, and mythopoetic traditions play a meaning-forming role as bearers of a national worldview. The study highlights the special importance of three colors common in modern painting: blue, red and white. These color concepts acquire aesthetic and symbolic meanings in the works, tend to generalize the artistic image, and actively participate in its symbolization. The construction of color texts, as a rule, relies on the techniques of monochromy and polychromy. Color minimalism is actively developing in the creative method of artists of Kazakhstan. The scientific and theoretical significance of the conducted research consists in the further development of the art historical concept of color symbolism, in expanding the methodological foundations of the study of the modern artistic process in Kazakhstan.

**Keywords:** color symbolism, modern visual art of Kazakhstan, semiotics, ethnographic studies, artistic language of color.

**Введение.** Вопрос о значении цветовой символики в современном изобразительном искусстве имеет существенное значение для современной общественной мысли. Проблема смысла цвета, его соотношение с ценностями национальной культуры – все это закономерно становится предметом изучения в трудах отечественных и зарубежных исследователей второй половины

XX века и начала XXI века, периода, который не без основания определяется периодом постмодерна с его установкой на поиск понимания сущности искусства и его бытия. По-видимому, в этом отношении глубоко права Л. Ю. Лиманская, которая считает, что история искусства – это «форма поиска и способ обретения духовных смыслов» [6, с. 9].

<sup>2</sup> The article was prepared as part of the state assignment for the project *The Turkic World of the Greater Altai: unity and diversity in history and modernity* (registration number – 850000Ф.99.1. БН66АА04000).

В этой ситуации комплекс проблем, связанных с репрезентацией традиционных цветовых символов в современном изобразительном искусстве Казахстана, является актуальным. Эта фиксация необходима для решения задачи построения целостного представления о роли цвета в современном национальном искусстве.

**Степень изученности проблемы.** Цветовая символика представляет собой обширную область научного анализа как предмет онтологического, гносеологического и эстетического осмысления в философии, культурологии, искусствоведении. Иконологические, семиотические исследования природы символической функции цвета в изобразительном искусстве убедительно показали, что цвет репрезентует философские и религиозные ценности различных культур (А. П. Лободанов [7], Л. Ю. Лиманская [6], В. Ю. Викторов [1]). Проблема отражения коллективной творческой памяти через призму цвета в изобразительном искусстве национальных школ нашла отражение в трудах К. Саматова [11], Т. И. Жамбаевой [3], Р. Ергалиевой [2], А. Т. Кулсариевой и Ж. Н. Шайгозовой [5], Ш. С. Турганбаевой [12], Б. Уморбекова [13], Е. И. Резниковой [10], А. А. Шевцовой [15]. Определяя степень изученности проблемы, можно отметить явную недостаточность работ обобщающего характера, посвященных формам репрезентации традиционных цветовых символов в современном искусстве Казахстана в контексте вербальной и невербальной коммуникации. Единство визуального и вербального ведет к пониманию творческого замысла искусства.

Цель исследования – раскрыть возможности художественной выразительности цветовой символики в современном изобразительном искусстве Казахстана.

**Материалы и методы.** Материалом исследования послужили произведения художников Казахстана из фондов и тематических выставок Государственного музея искусств Казахстана имени А. Кастеева и других художественных галерей г. Алматы.

Выбор методов исследования обусловлен обращением к цветовым символам как к самостоятельному предмету искусствоведческой рефлексии. Определение сути данного понятия строится

в русле трансцендентного и конвенционального подходов. Трансцендентный подход устанавливает значение символа как средство вертикальной коммуникацией, осуществляемой между человеком и Богом. Содержание понятия цветовой символики в рамках конвенционального подхода закладывается как средство горизонтальной коммуникации в культуре [1]. Теоретической основой исследования выступают работы по методологии семиотики и этноискусствознанию [9].

**Обсуждение и результаты.** Обращаясь к рассмотрению вопроса, следует обратить внимание, что в искусствоведении современное искусство Казахстана описывается в границах второй половины XX – начала XXI века. Установлено, что одной из характерных черт творческого метода художников является обращение к глубинным пластам этнической памяти казахов, архетипам мировосприятия народа. Искусствовед Е. И. Резникова отмечает: «В поисках иного языка художники опирались на различные источники, часто используя символику древних цивилизаций и первобытных культур. Интенсивный поиск стилистик, созвучных мировой ситуации, в казахстанской культуре происходил в обращении к собственным историческим истокам. В архиве художники видят благодатный источник своего рода транслитераций для создания новых смыслов» [10]. Эта тенденция проявляется через индивидуальное прочтение в творчестве Ж. Шарденова, А. Школьного, А. Нургожаева, О. Кабоке, Б. Табиева, Г. Баянова, Ж. Нурлыбаева, Н. Килибаева, А. Абдалиевой, Д. Нугер и многих других. Мы предлагаем уточнить содержание этой тенденции средствами анализа цветовых решений произведений станковой живописи.

Художественные исследования цветовой символики природных мотивов Казахстана и особенно гор, предстающих во всей своей суровой красоте и первозданной мощи, можно отметить в произведениях народного художника Республики Казахстан Жанатая Шарденова. Весьма интересным и показательным примером является его работа «50 оттенков серого дня» (1978). Используя возможности серого тона, художник вырабатывает индивидуальный подход к изображаемому, новый аспект трактовки природы. Этот цвет

в казахской культуре принято называть «боз». Он включает в себя достаточно большой спектр цветовых значений: «серый – беловато-серый – голубой – серо-коричневый – рыжеватый – бело-красный – бледный». Кроме этих цветовых сем ей присущи семы «мгла в воздухе», «сумерки, заря», «нетронутая земля, целина, залежная земля», которые возникли и на основе цветового признака [11]. Цветосимволика серого усиливается силуэтом гор как сакрального природного объекта, символа возвышенного духа. Серый цвет является знаком-индексом, косвенно связанным с объектом почитания и обожествления в культуре древних тюрков. Художник использует прием разного визуального прочтения серого цвета на определенных расстояниях. Анализ красочного слоя картины позволяет сделать вывод об использовании объемной пастозной техники.

Диапазон значений цветовой палитры произведений казахстанского художника Алмаса Нургожаева соответствует масштабу сюжетов о базовых жизненных ценностях человека. Объектом художественного исследования в творчестве мастера является белый цвет как один из наиболее древних цветовых концептов в системе цветообозначений традиционной культуры Казахстана. Такова картина художника под названием «Начало» (2018), где белый цвет становится для художника средством достижения глубины, объема и способа передачи смысла изображаемого. Сидящие у родника молодожены покрыты белой тканью. Белый платок олицетворяет символ чистоты души человека. Полагаем, что в данном сюжете белый цвет можно также понимать, как знак-индекс, подчеркивающий сакральный момент создания семьи, выраженное в традиционном понятии ақ неке – белое обручение.

Смелость и четкость линий, грация и свобода использования белого цвета проявляется и в другой работе Алмаса Нургожаева – картине «Автопортрет» (см. Приложение, рис. 1). Искусствовед С. Мамытова об этой работе пишет: «...художник изображает себя в сложном движении, в резком развороте корпуса и головы, бросающего взгляд на зрителя. Это автопортрет и одновременно обобщенный образ художника, в руках которого – кисть и палитра, неизменные атрибуты творческого процесса» [8]. В картине единицами знаковой

системы выступают холст, палитра, майка художника и гипертрофированно увеличенная рука с художественными инструментами. Здесь «цвет становится средством сигнификации и соотносится с некими более или менее абстрактными понятиями» [12]. В отличие от предыдущей картины («Начало») художник в автопортрете построил абсолютно иную синтаксическую конструкцию, которая наполнена новыми значениями: художник – это герой-создатель, который в данный изображаемый момент, в момент предвосхищающего акта готовится к конструированию нового мира на белом холсте с чистой палитрой.

Не менее значимо в исследуемом аспекте творчество другого казахстанского художника – Оралбека Кабоке. Особенностью многих работ Кабоке является своеобразный прием изображения – вид сверху, с высоты птичьего полета. Этот прием искусствовед Б. Уморбеков связывает со спецификой казахского национального познания, ведь «в реальной жизни человек не может рисовать с высоты птичьего полета». Это такое специфическое художественное отражение мира, наподобие традиционных ковров, в плоскость которых может умещена как горизонтальная, так и вертикальная проекция мира. Одна из известных творческих работ художника – «Притяжение» (2017), где в центре изображен Ата в белом, которого окружают пять внуков/потомков тоже в белом (см. Приложение, рис. 2). Нам Ата – старейшина дома (рода) представляется в виде могучего Байтерека – Мирового Древа, а окружающие его потомки в виде раскидистых ветвей, что подчеркивают зеленоватые узоры войлочного ковра – текемета. Усиливает белый – красный – цвет крови, родственных отношений и в целом жизни, ее продолжения. То есть белый мы склонны рассматривать как цвет, подчеркивающий божественность момента притяжения, сближения и единения на Высшем уровне Ата и его потомков.

Другая работа художника «Время ожидания» (2015), где изображена будущая мать. Цвет одежды главной героини – белый. Преобладающий цвет заднего плана картины – коричневый – коныр. В казахской мифопоэтике он выражает различные значения: приятный голос – коныр дауыс, ночная прохлада – коныр салкын. С помощью белого и коричневого цветов художнику удалось

отразить время ожидания – ожидание Первенца, где белый, саркальный по сущности, повествует о важном моменте в жизни женщины, а коричневый передает понимание приятного, долгожданного ожидания.

Буквально два основных цвета – нежно фиолетовый и салативо-зеленый использованы Кабоке в картине «Одно целое» (2017–2018). На ней изображена молодая пара с двумя сыновьями, руки которых сплетены. При таком приеме семья смотрится как единая фигура, а спокойные цвета могут трактоваться как момент упоения, момент счастья. Минимальный набор цвета мы видим в следующей картине художника – «Красный ковер» (2017–2018). На ней изображены двое влюбленных. Влюбленные завернуты в белые ткани, выражая чистоту чувств. Красный цвет в композиции передает чувства любви. Глубокой цветосимволикой проникнута и работа «Орнамент» (2013). Интересна иконография картины – небо с облаками отражено в линиях реки. Ее изгибы напоминают абрис традиционного узора. Здесь цвет несет знаковую функцию, выводя зрителя на высокий уровень понимания традиционных ценностей казахской культуры (любовь, семья, предки), выражаемые не только сюжетом как таковым, но и минимальным цветом.

Цветовой минимализм – характерный прием творчества художников Казахстана начала XXI века. Примером может служить творческая манера Алмаса Нургожаева, в частности работа «Новая мелодия» (2018). Сюжетная линия этого художественного повествования сконцентрирована на юноше-кюйши, в руках которого священный шаманский инструмент – кобыз Коркыта-Ата и гаджеты, осмысливаемые как два атрибута – «традиция» и «современность». Сам главный герой изображен на фоне голубого Неба. Об этой картине искусствовед С. Мамытова пишет: «...унесенный мелодией, доносящейся из наушников, парень словно бы слился с природой, с окружающей средой» [8], а мы уточним: слился с Небом – *Көк Мәңгі Тәңір*. В свою очередь, Е. Жанайхан отмечает, что лексема «көк» в большинстве случаев используется в значении небесный, голубой. В этом плане общее название тюркских народов – «көк турк (небесные тюрки) – Сыны Неба, созданные по Его образу и подобию» [4].

Цвет неба в преобладающем значении проявляется в творчестве и других известных казахстанских художников: Гани Баянова, Нурлана Килибаева, Акжаны Абдалиевой, Динары Нугер. В исследуемом аспекте особо привлекает картина Гани Баянова «Девочки с белым верблюжонком», которую специалисты называют «культовой работой» художника. Прототипом героинь по признанию самого художника является его мама, которая является для Баянова идеалом женской красоты и изящности. «Еще до начала работы внутренним зрением видел маму, уходящей вдаль прозрачной, невесомой красавицей...», – признавался художник. По меткому замечанию искусствоведа Р. Ергалиевой героини Баянова, «почти отрываются от земли, парят над ней в своей легкости, почти невесомости» [2]. Именно это ощущение мы находим и в произведении «Вечер» (1977). Героинями повествования выступают две девушки – легкие и грациозные: одна стоит у колодца, другая сидит с тросточкой. Легкая дымка голубого отлично передает особое состояние (с одной стороны, спокойствия, а с другой – напряженного ожидания). Отметим, что художник называет свою живопись «сумеречной», где «тон сумерек усугубляет таинственную атмосферу недомолвок и иносказаний» [3]. Не зря в традиционной культуре этот отрезок времени воспринимается как пороговый, неопределенный.

Силу насыщенного синего, даже его мощь передает картина «Арлан» Нурлана Килибаева. На картине изображен молодой всадник-воин с двумя волками. Само имя «Арлан» в переводе с тюркского языка означает «свирепый волк», «хищник» и «волкодав». Об этой работе Ш. С. Турганбекова пишет: «...живопись полотна монохромна, выдержана в серо-синей гамме, но этой скудности было достаточно живописцу для создания сильного и бесстрашного образа, при этом некоторую монотонность цвета искусно разряжает интенсивно звучащий блеск белой сабли» [12]. То есть серо-синий фон здесь инструмент, акцентно усиливающий образ степного воина.

Темно-серо-синий приобретает совсем другие смысловые значения в картине Ками Айткалиева «Золотая рыбка» (см. Приложение, рис. 3). На картине изображена пожилая супру-

жеская чета на фоне дымящих заводов и перерабатывающих нефтяных предприятий. Художник с помощью темно-серо-синего и темно-коричневых тонов передает сложное противостояние человека и природы, словно призывая придумать об экологии.

Сочетание поэтического отношения к миру, эстетизации промышленного объекта создали глубокий по своему содержанию образ композиции К. Айткалиева «Воскресный день» (2015) (см. Приложение, рис. 4).

Море синее с облаками, рыбаки и нефтяная вышка – основные мотивы картины. Живопись монохромна и строится на вариациях синего цвета. Но фон не имеет глубины, что позволяет выдержать общую декоративность пейзажа. Сложность перехода цвета и множественность мелких

мазков позволяют лучше выделить стаффажные элементы композиции. Это умение увидеть в облике пейзажа современность и сказать об этом так поэтически отличает творческий метод А. Кастеева.

**Заключение.** Рассмотренные примеры показывают, что художники Казахстана в поисках сюжетов и их художественного воплощения обращаются к базовым ценностям культуры. Смыслообразующую роль играют концепты, образы-символы, фольклорные традиции как носители национального мироощущения. Исследование выделяет устойчивую тенденцию концептуализировать серый, синий, белый и красный цвета в композиции. Принципы организации колорита подчинены мифопоэтической либо символической идее.

#### Литература

1. Викторов В. Ю. Социокультурная природа цветосимволики: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Тверь, 2005. – 16 с.
2. Ергалиева Р. «Сумеречный» гипноз живописи Гани Баянова [Электронный ресурс] // Мысль, 30 ноября 2021 года. – URL: <https://mysl.kazgazeta.kz/news/15695> (дата обращения: 10.07.2023).
3. Жамбаева Т. И. Искусство гобелена в Бурятии: опыт и перспективы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2023. – № 13(2). – С. 344–360.
4. Жанайхан Е. Базовые определения этнической традиции казахов [Электронный ресурс] // Национальное наследие и диалог культур как исток духовности современного общества. – URL: <http://econf.rae.ru/article/7061> (дата обращения: 10.07.2023).
5. Кулсариева А. Т., Шайгозова Ж. Н. Образно-семантические основы современного изобразительного искусства Казахстана: анималистический код // Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность: сб. ст. IX Международной научно-практической конференции. – Якутск, 2023. – С. 160–168.
6. Лиманская Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исследования по теории и методологии искусствознания. – М., 2008. – 223 с.
7. Лободанов А. П. Семиотика искусства. История и онтология. – М., 2013. – 600 с.
8. Мамытова С. Нургожаев Алмас. Вступительная статья к каталогу выставки [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gmirk.kz/ru/nauka/issledovaniya/62-nurgozhaev-almas-vstupitelnaya-statya-k-katalogu-vystavki> (дата обращения: 10.07.2023).
9. Нехвядович Л. И. Этноискусствознание как метод изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 6 (43). – С. 417–419.
10. Резникова Е. И. Современное искусство Казахстана и классическое наследие: художественный диалог культур // Этнодиалог. – 2019. – № 1 (57). – С. 94–109.
11. Саматов К. Лексемы, выражающие ахроматические цвета ак «белый», кара «черный» и боз «серый» в кыргызском языке // Проблемы современной науки и образования. – 2016. – № 3. – С. 97–109.
12. Турганбаева Ш. С. Традиционные духовно-эстетические основания цветового решения в современном искусстве Казахстана. – Барнаул: АлтГУ, 2011. – 241 с., ил.
13. Уморбеков Б. Вступительная статья к каталогу выставки О. Кабоке «Одно целое». – Алматы: Фонд Первого Президента РК – Елбасы, 2018. – 51 с.
14. Чертов Л.Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 320 с.

15. Шевцова А.А. Этничность и традиционализм в творчестве современных казахстанских художников [Электронный ресурс] // Самарский научный вестник. – 2016. – № 2 (15). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnichnost-i-traditsionalizm-v-tvorchestve-sovremennyh-kazahstanskih-hudozhnikov> (дата обращения: 08.01.2019).

References

- Viktorov V.Y. *Sotsiokul'turnaya priroda tsvetosimvoliki: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk [The socio-cultural nature of color symbols. Author's abstract of diss. PhD in Philosophy]*. Tver, 2005. 16 p. (In Russ.).
- Ergalieva R. "Sumerechnyy" gipnoz zhivopisi Gani Bayanova ["Twilight" hypnosis of painting by Gani Bayanov]. *Mysl', 30 noyabrya 2021 goda [Thought, November 30, 2021]*. (In Russ.). Available at: <https://mysl.kazgazeta.kz/news/15695> (accessed 10.07.2023).
- Zhambaeva T.I. *Iskusstvo gobelena v Buryatii: opyt i perspektivy [Tapestry art in Buryatia: experience and prospects]*. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University. Art history]*, 2023, no. 13(2), pp. 344-360. (In Russ.).
- Zhanaykhan E. *Bazovye opredeleniya etnicheskoy traditsii kazakhov [Basic definitions of the ethnic tradition of the Kazakhs]*. *Natsional'noe nasledie i dialog kul'tur kak istok dukhovnosti sovremennogo obshchestva [National heritage and dialogue of cultures as the source of spirituality of modern society]*. (In Russ.). Available at: <http://econf.rae.ru/article/7061> (accessed 10.07.2023).
- Kulsarieva A.T., Shaygozova Z.N. *Obrazno-semanticheskie osnovy sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva Kazakhstana: animalisticheskiy kod [Figurative-semantic foundations of modern fine art of Kazakhstan: animalistic code]*. *Tengrianstvo i epicheskoe nasledie narodov Evrazii: istoki i sovremennost': sb. st. IX Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Tengrism and the epic heritage of the peoples of Eurasia: origins and modernity. Collection of articles of the IX International Scientific and Practical Conference]*. Yakutsk, 2023, pp. 160-168. (In Russ.).
- Limanskaya L.Y. *Teoriya iskusstva v aspekte kul'turno-istoricheskogo opyta: issledovaniya po teorii i metodologii iskusstvovedeniya [Theory of art in the aspect of cultural and historical experience: research on the theory and methodology of art history]*. Moscow, 2008. 223 p. (In Russ.).
- Lobodanov A.P. *Semiotika iskusstva. Istoriya i ontologiya [Semiotics of art. History and ontology]*. Moscow, 2013. 600 p. (In Russ.).
- Mamytova S. *Nurgozhaev Almas. Vstupitel'naya stat'ya k katalogu vystavki [Nurgozhaev Almas. Introductory article to the exhibition catalog]*. (In Russ.). Available at: <https://www.gmirk.kz/ru/nauka/issledovaniya/62-nurgozhaev-almas-vstupitel'naya-statya-k-katalogu-vystavki> (accessed 10.07.2023).
- Nekhyvadovich L.I. *Etnoisskusstvovedenie kak metod izucheniya etnokul'turnykh traditsiy v izobrazitel'nom iskusstve [Ethnoart studies as a method for studying ethnocultural traditions in the fine arts]*. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2013, no. 6 (43), pp. 417-419. (In Russ.).
- Reznikova E.I. *Sovremennoe iskusstvo Kazakhstana i klassicheskoe nasledie: khudozhestvennyy dialog kul'tur [Contemporary art of Kazakhstan and classical heritage: artistic dialogue of cultures]*. *Etnodialogi [Ethnodialogues]*, 2019, no. 1 (57), pp. 94-109. (In Russ.).
- Samatov K. *Leksemy, vyrazhayushchie akhromaticheskie tsveta ak "belyy", kara "chernyy" i boz "seryy" v kyrgyzskom yazyke [Lexemes expressing achromatic colors ak "white", kara "black" and boz "gray" in the Kyrgyz language]*. *Problemy sovremennoy nauki i obrazovaniya [Problems of modern science and education]*, 2016, no. 3, pp. 97-109. (In Russ.).
- Turganbayeva S.S. *Traditsionnye dukhovno-esteticheskie osnovaniya tsvetovogo resheniya v sovremennom iskusstve Kazakhstana [Traditional spiritual and aesthetic foundations of color schemes in contemporary art of Kazakhstan]*. Barnaul, AltGU Publ., 2011. 241 p., il. (In Russ.).
- Umorbekov B. *Vstupitel'naya stat'ya k katalogu vystavki O. Kaboke "Oдно tseloye" [Introductory article to the catalog of the exhibition O. Kaboke "One Whole"]*. Almaty, Fond Pervogo Prezidenta RK – Elbasy Publ., 2018. 51 p. (In Russ.).
- Chertov L.F. *Znakovaya prizma. Stat'i po obshchey i prostranstvennoy semiotike [Sign prism. Articles on general and spatial semiotics]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2014. 320 p. (In Russ.).
- Shevtsova A.A. *Etnichnost' i traditsionalizm v tvorchestve sovremennykh kazakhstanskiykh khudozhnikov [Ethnicity and traditionalism in the work of contemporary Kazakh artists]*. *Samarskiy nauchnyy vestnik [Samara Scientific Bulletin]*, 2016, no. 2 (15). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnichnost-i-traditsionalizm-v-tvorchestve-sovremennyh-kazahstanskih-hudozhnikov> (accessed 08.01.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Алмас Нургожаев.  
Автопортрет, 2019.  
Источник: Государственный музей  
изобразительных искусств имени А. Кастеева



Рисунок 2. Оралбек Кабоке. Притяжение,  
2017. Холст, масло.  
Источник: Художники современного  
Казахстана. – Астана, 2018. – 264 с.



Рисунок 3. Ками Айткалиев.  
Золотая рыбка, 2015.  
Источник: Государственный музей  
изобразительных искусств  
имени А. Кастеева



Рисунок 4. Ками Айткалиев.  
Воскресный день, 2015.  
Источник: Государственный музей  
изобразительных искусств  
имени А. Кастеева

УДК 7.072.2 + 7.034

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-229-239

## В. А. САДКОВ – ИСТОРИК ИСКУССТВА И МУЗЕЙНЫЙ РАБОТНИК

*Акимов Сергей Сергеевич*, кандидат искусствоведения, педагог дополнительного образования, Школа искусств и ремесел имени А. С. Пушкина «Изограф» (г. Нижний Новгород, РФ). E-mail: ss.akimov@mail.ru

В статье анализируется научная и кураторская деятельность современного российского искусствоведа В. А. Садкова, являющегося видным исследователем фламандского и голландского искусства XVI–XVII веков, специалистом в сфере атрибуции живописи и графики старых западноевропейских мастеров. Актуальность темы обусловлена значимостью вклада ученого в искусствоведение, и наша цель состоит в том, чтобы возможно полнее осветить этот вклад, охарактеризовав этапы профессиональной эволюции искусствоведа, тематические направления его работы, роль его трудов в развитии отечественной нидерландистики. Основным методом, использованным в данном обзоре, является историографический анализ публикаций В. А. Садкова с 1970-х годов до настоящего времени. Рассмотрены его работа над каталогом западноевропейской коллекции Серпуховского историко-художественного музея и деятельность в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Показан его вклад в изучение фламандского и голландского рисунка (каталог соответствующей коллекции ГМИИ, 2001, 2010; докторская диссертация, 1997). Дается краткая характеристика выставок, куратором которых был В. А. Садков. Делается вывод о том, что труды искусствоведа существенно обогатили науку новыми фактическими сведениями, способствовали совершенствованию методологии и методики атрибуции.

**Ключевые слова:** В. А. Садков, Фландрия, Голландия, XVII век, живопись, рисунок, атрибуция, научный каталог, выставка, кураторская деятельность.

## VADIM SADKOV – ART HISTORIAN AND MUSEUM SPECIALIST

*Akimov Sergey Sergeevich*, PhD in Art History, Teacher in Pushkin School of Arts and Crafts *Izograph* (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: ss.akimov@mail.ru

Russian art historian and museum curator Vadim Sadkov (born 1953) is a great specialist in Flemish and Dutch art of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, expert in the field of attribution of old masters' paintings and graphics, author of many exhibition and museum catalogues and articles. This paper undertakes a comprehensive analysis of his scientific and curatorial activities. The relevance of this theme is due to the significance of his contribution to art studies, and the author's goal is to show this contribution as fully as possible, describing the stages of his professional evolution, the thematic area of his works and its role in development in Netherlandish studies in Russia. The main method used in this research is historiographical analysis of V. Sadkov's publications, starting with his first articles published in the 1970s and 1980s, and finishing with exhibition catalogues of last years. The scientific cataloguing the Western European collection in the Serpukhov Historical and Art Museum, PhD dissertation about Flemish landscape painting of the second half of the 16<sup>th</sup> and the first quarter of the 17<sup>th</sup> centuries (the period between Pieter Bruegel the Elder and Rubens), his activities in the Pushkin State Museum of Fine Arts are considered in details. His contribution to the researches in Flemish and Dutch drawings – catalogue of the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts, 2001 (English edition 2010), dissertation for the Doctor Degree – is shown. A brief description of the exhibitions curated by Sadkov is given. It is concluded that the works of the art historian enriched science with new information, contributed to the improvement of methodology and practice of attribution.

**Keywords:** Vadim Sadkov, Flanders, Dutch republic, the 17<sup>th</sup> century, painting, drawings, attribution, catalogue, exhibition, curator practice.

Доктор искусствоведения профессор Вадим Анатольевич Садков (род. 1953) – один из ведущих специалистов по фламандскому и голландскому искусству XVI–XVII столетий, куратор многочисленных выставок, состоявшихся в Государственном музее изобразительных искусств (ГМИИ) имени А. С. Пушкина и других музеях, автор атрибуционных статей и музейных каталогов. Его заслуги признаны не только в России, где отмечены премией Правительства в области культуры и искусства, но и за рубежом.

Главным направлением профессиональной деятельности В. А. Садкова является атрибуция произведений фламандской и голландской живописи и графики XVI–XVII веков, а также картин других национальных школ Западной Европы этого периода. Им составлены научные каталоги западноевропейской коллекции Серпуховского историко-художественного музея (1979, 1995), собрания нидерландского, голландского, фламандского и бельгийского рисунка XVI–XX веков в ГМИИ имени А. С. Пушкина (2001, 2010), немецкой живописи эпохи Возрождения в ГМИИ имени А. С. Пушкина (2009). Целый ряд атрибуций был сделан Садковым в фондах провинциальных музеев. Благодаря его активному сотрудничеству с коллекционерами многие находящиеся у частных владельцев произведения старых мастеров демонстрируются на выставках, публикуются, становясь известными специалистам и любителям искусства.

Второе направление связано с решением значимых художественно-исторических проблем и представлено диссертационными исследованиями В. А. Садкова. Его кандидатская диссертация (1981) была посвящена эволюции фламандской пейзажной живописи второй половины XVI – начала XVII века, что прежде не становилось темой для специального изучения в отечественном искусствоведении. Докторская диссертация, защищенная в 1997 году, представляет собой комплексный труд о голландском рисунке XVII столетия, объединяющий вопросы художественного развития и типологии рисунка с атрибуционной проблематикой.

Третье направление – кураторская работа. В 2010-х и 2020-х годах именно оно стало для В. А. Садкова основной сферой творческих интересов. Устроенные по его инициативе и под его руководством выставки были разнообразны по

тематике, типу, научной концепции; каждая становилась событием в музейной жизни. Это были монографические показы зарубежных и российских частных собраний; выставки, посвященные конкретным художникам и их времени (например, Рембрандту и его эпохе, семье Кранахов); масштабные экспозиции, охватывающие целую эпоху в развитии национальной школы, как недавние выставки голландской и фламандской живописи из отечественных музеев и частных собраний, прошедшие соответственно в Серпухове и музее «Новый Иерусалим» (Истра).

Значимость вклада В. А. Садкова в развитие искусствоведческой нидерландистики предопределила актуальность обращения к историографическому анализу его трудов, и цель данного обзора состоит в том, чтобы осветить творческий путь ученого, продолжающийся более 45 лет, показать его конкретные достижения в науке и музейной практике.

Свою профессиональную деятельность В. А. Садков начал в середине 1970-х годов в Серпуховском историко-художественном музее (СИХМ), где занимался научной каталогизацией собрания западноевропейского искусства. Для молодого искусствоведа, выпускника Института имени И. Е. Репина в Ленинграде, это была бесценная школа исследовательского мастерства. В свою очередь полученные им результаты существенно обогатили науку.

По разнообразию и художественной ценности западноевропейская коллекция СИХМ может быть поставлена на одно из первых мест среди региональных музеев. Ее основу составили произведения старых мастеров, принадлежавшие в XIX веке москвичу Юрию Всеволодовичу Мерлину. Коллекционер не был очень богатым человеком и оказался вынужден заложить свое собрание, часть которого приобрела около 1896 года серпуховская купчиха I гильдии Анна Васильевна Мараева [14, с. 7]. После Октябрьской революции имущество А. В. Мараевой стало «ядром» музейных фондов. Еще одним источником поступлений в те годы послужили национализированные окрестные дворянские усадьбы. В итоге Серпуховский музей располагает живописью ведущих национальных школ Западной Европы: Италии, Фландрии, Голландии, Франции, Германии. Особенно полно и разнообразно представлено творчество художников XVII столетия.

Нельзя сказать, что до В. А. Садкова зарубежная коллекция СИХМ не привлекала внимания специалистов. В конце 1950-х – 1960-х годах отдельные входящие в нее произведения были атрибутированы такими выдающимися исследователями европейского искусства, как Б. Р. Виппер, Ю. И. Кузнецов, И. В. Линник, М. Я. Либман, однако это еще не было систематическим изучением собрания. Заслуга В. А. Садкова состояла именно в том, что он провел эту работу целенаправленно, планомерно; также благодаря ему ряд произведений из фондов музея стал известен зарубежным коллегам.

Уже в 1979 году был издан подготовленный В. А. Садковым первый каталог западноевропейской живописи в СИХМ. На этом процесс исследования не прекратился. В дальнейшем, работая в ГМИИ имени А. С. Пушкина, ученый продолжил уточнять сведения о произведениях, скорректировал и изменил некоторые свои прежние атрибуции. Итогом этой работы стал вышедший в свет в 1995 году полный научный каталог западноевропейского собрания СИХМ с подробными комментариями к каждой работе и иллюстрациями, составившими отдельный том. В этом издании кроме живописи впервые опубликованы хранящиеся в музее образцы западной скульптуры [13; 14].

В середине 1970 – начале 1980-х годов в журналах и научных сборниках начали появляться статьи В. А. Садкова, посвященные атрибуциям западноевропейских картин из Серпуховского и других музеев. Приоритетное место в интересах искусствоведа уже в это время занимают работы обеих нидерландских школ XVII столетия. В публикациях этого периода рассматриваются хранящиеся в СИХМ произведения фламандских и голландских мастеров, среди которых Якоб де Баккер (Антверпен, вторая половина XVI века), Ян Букхорст и Питер Бул, Ян Викторс, Изаак де Яудервилле, Якоб де Хейсх [20; 21]. Тогда же складывается интерес искусствоведа к зарубежным коллекциям художественных музеев в разных регионах страны. Например, в Рязанском областном художественном музее в картине под условным названием «Библейский сюжет» он опознал произведение Яна Пейнаса и определил, что изображен ветхозаветный эпизод «Пророк Елисей отказывается от даров сирийского полководца Немана». В «Женской головке» из Омского музея

изобразительных искусств, считавшейся работой неизвестного художника круга Рембрандта, он установил авторство Питера Франса де Греббера, который к подобному типу произведений обратился действительно под воздействием Рембрандта [19].

Занимаясь по преимуществу фламандскими и голландскими мастерами, В. А. Садков не ограничивался только этими двумя школами. Убедительно выглядят предложенные им атрибуции итальянских картин XVII–XVIII веков в собрании СИХМ. Это работы Джачинто Бранди, мастерской Лодовико Чиголи [15], Бартоломео Торреджани, Джузеппе Дзаиса [11].

Параллельно с каталогизацией серпуховского собрания В. А. Садков работал над кандидатской диссертацией, тема которой – фламандская пейзажная живопись в период между Питером Брейгелем Старшим и Питером Паулем Рубенсом – обладала несомненной научной новизной [24]. Южнонидерландское искусство этого времени фактически находилось вне поля интересов отечественных исследователей, занимавшихся периодом расцвета фламандского искусства. Во фламандском пейзаже времени становления национальной школы соседствовали и порой переплетались унаследованное от эпохи Возрождения понимание природы как грандиозного и целостного универсума, в котором одинаково важно великое и малое, маньеристическая усложненность, «изошренность» сочиненного ландшафта, повышенная эмоциональность образов природы. Пейзаж развивался в тесном взаимодействии с другими жанрами, играя огромную роль в произведениях бытового, религиозного, мифологического содержания. В диссертации В. А. Садкова показано многообразие путей развития фламандской пейзажной живописи, и период от смерти одного великого мастера до творческой зрелости другого предстает не безвременьем, а эпохой интенсивных художественных поисков.

Тема, избранная В. А. Садковым для диссертационного исследования, предполагала обращение к таким сюжетам истории фламандского искусства, которые до того совершенно не были освещены в российской историографии. К ним относится, например, творчество представителей так называемой франкентальской школы. Для пейзажных произведений художников-протестантов, эмигрировавших из Южных Нидер-

ландов в немецкий город Франкенталь, были характерны поэтическое восприятие природы, соединение фламандских, итальянских и немецких традиций. В статье, посвященной «франкентальцам» [22], он вводит в научный оборот картины Питера Схаубрука, Антона Миру, затрагивает такую сложную и актуальную для атрибуционной практики тему, как имитация немецко-австрийскими художниками XVIII века манер фламандских мастеров. Речь идет о работавшем в Праге Иоганне Якобе Хартмане Старшем, чьи пейзажи похожи на произведения Яна Брейгеля Старшего и франкентальских художников. Это частный случай гораздо более широкого явления – немецкой имитационной живописи XVIII столетия, представлявшей собой масштабное и пользовавшееся успехом у современников направление.

Спустя значительное время после защиты диссертации, состоявшейся в 1981 году, искусствовед продолжал публиковать работы, содержащие новые атрибуции произведений фламандских пейзажистов из отечественных музеев. Так, в статье 1991 года рассматриваются картины Хендрика ван Клеве III, Керстиана де Кейнинка, Тобиаса Верхахта, Абрахама Говартса [16].

В. А. Садков также внес определенный вклад в изучение наследия такого долгое время остававшегося загадочным мастера, как Луис де Колери, чье творчество было открыто только в XX столетии. В России наследием художника занимались И. В. Линник, Ю. И. Кузнецов, И. А. Соколова, которые атрибутировали ряд его живописных и графических произведений, рассмотрели вопросы семантической интерпретации созданных им образов [1]. В статье В. А. Садкова (1987) анализируются два рисунка Л. де Колери, происходящие из знаменитого собрания графа Кобенцля и ныне хранящиеся в ГМИИ имени А. С. Пушкина [17]. В. А. Садков касается вопроса о существовании мастерской де Колери и приходит к выводу о возможности на основе стилистического анализа выделить произведения, выполненные не самим художником, но под чрезвычайно сильным его воздействием. Также он отмечает близость к манере де Колери ранних работ Себастьяна Вранкса. Задача разграничения собственноручных произведений де Колери и продукции его учеников и последователей сохраняет свою актуальность и сейчас.

В ранних работах В. А. Садкова отчетливо обозначились векторы его дальнейшего развития как ученого и музейного работника: приоритетный интерес к фламандской и голландской школам при широте эрудиции в области классического западноевропейского искусства, первенствующее место атрибуционной практики в ее тесной связи с важной историко-художественной проблематикой. Каталогизация серпуховской коллекции дала ему опыт решения различных атрибуционных задач, написание диссертации – опыт создания обобщающего по своему характеру искусствоведческого труда. Уже в этих публикациях установление авторства конкретной картины неотделимо от актуальных вопросов художественной эволюции. В этом он примыкает к лучшим традициям отечественной музейно-атрибуционной школы, базирующейся на знании всей совокупности явлений и факторов, определяющих лицо школы, эпохи, отдельного мастера. Закономерно, что в докторской диссертации В. А. Садкова о голландском рисунке XVII века будут объединены вопросы атрибуции, художественного развития и функциональной типологии произведений.

По рекомендации Ю. И. Кузнецова, бывшего учителем В. А. Садкова по институту, и после ознакомления с кандидатской работой Садкова И. А. Антонова пригласила его на работу в ГМИИ имени А. С. Пушкина. Для молодого специалиста это открывало принципиально новые возможности. В ГМИИ имени А. С. Пушкина определяющее влияние на развитие фламандско-голландских штудий оказал в 1950–1960-х годах Б. Р. Виппер. В музее трудились выдающиеся искусствоведы-нидерландисты К. С. Егорова и М. С. Сененко. В. А. Садков достойно продолжает сложившуюся в музее научную традицию.

В ГМИИ имени А. С. Пушкина основным направлением его деятельности стала каталогизация рисунков нидерландских мастеров XVI–XVIII столетий, бельгийских и голландских художников XIX–XX веков. Эта масштабная работа увенчалась изданием в 2001 году полного каталога собрания [18]. Затем он вышел на английском языке (2010), что дало зарубежным искусствоведам возможность познакомиться с коллекцией в полном объеме [26], тогда как прежде на Западе были известны только отдельные листы из фондов ГМИИ.

Фонд западноевропейского рисунка в Румянцевском музее и ставшем его наследником ГМИИ имени А. С. Пушкина складывался из отдельных даров и приобретений. Для фламандского и голландского раздела первостепенное значение имели поступления коллекций Н. С. Мосолова (начало XX века), А. А. Сидорова (1968), И. С. Зильберштейна (1986). В результате сложилось весьма разнородное собрание, в котором одни мастера представлены целыми группами произведений, как пейзажисты Алларт ван Эвердинген и Ян ван Гойен, другие – одной-двумя работами, и присутствуют копийные и подражательные листы.

Работая над каталогом, В. А. Садков опираясь на богатый опыт предшественников, изучавших данную коллекцию. С собранием, хоть оно прежде никогда не публиковалось целиком, были знакомы не только отечественные, но и зарубежные, специалисты, в разное время посетившие музей и высказавшие свои суждения об атрибуции отдельных произведений – О. Бенеш, Х. Герсон, Э. Хаверкамп-Бегеманн. По понятным причинам наибольшей известностью пользовались рисунки Рубенса, Йорданса, Рембрандта; ряд листов экспонировался на зарубежных выставках. В 1974 году был издан альбом-каталог «Голландский рисунок XVII века. Из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина», подготовленный В. М. Неужиной и М. С. Сененко. В отличие от этого издания труд В. А. Садкова охватывает всю коллекцию.

Основным методом атрибуции рисунков старых мастеров был и остается сравнительный стилистический анализ, поскольку современные лабораторные методы исследования, служащие огромным подспорьем при изучении живописи, здесь мало что дают. Необходимо также учитывать присущую эпохе и школе типологию графических произведений по предназначению, поскольку рисовальная манера художника могла значительно меняться в зависимости от функции рисунка. Работая с конкретным листом, искусствовед не только должен всматриваться в детали изображения и нюансы графического почерка, но и помнить в целом о том, какую специфику имел рисунок как вид искусства в изучаемую эпоху и в определенной национальной и региональной художественной традиции. Отнесение рисунка к той или иной школе, определение его функци-

онально-типологического характера, установление авторства – таковы стадии атрибуционного процесса, именно такого подхода придерживался В. А. Садков. В свою очередь его каталог обогатил искусствоведение с точки зрения публикации сравнительного материала и совершенствования методики атрибуции.

Результаты изучения графического собрания Пушкинского музея были задействованы В. А. Садковым в докторской диссертации (1997). Этот труд не имеет непосредственных аналогов ни в отечественной, ни в зарубежной науке [12]. Его новаторский характер становится особенно очевиден, если вспомнить, что до того единственными на русском языке обобщающими работами о голландском рисунке XVII века были глава в монографии А. А. Сидорова о рисунках старых мастеров (1940) и большая статья Ю. И. Кузнецова к альбому шедевров фламандской и голландской графики (1981). В некоторой степени замысел В. А. Садкова перекликается с исследованием И. В. Линник «Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин» (1980), но относительно рисунка соединение проблематики его национального своеобразия и эволюции с атрибуционными вопросами было применено впервые. Как справедливо отмечено во введении к диссертации, подобный опыт может послужить ориентиром для комплексного изучения рисунка в рамках других художественных школ XVII столетия.

Круг рассмотренных автором вопросов широк. В. А. Садков описал ведущие тенденции и моменты в истории коллекционирования и изучения голландских рисунков от частных собраний Золотого века до достижений западного искусствознания 1970–1980-х годов (глава 1), проанализировал особенности художественного образования в Голландии XVII столетия, материалы и техники, использовавшиеся рисовальщиками, предпринял классификацию произведений по функционально-типологическому принципу (главы 2 и 3). Говоря в главах 4 и 5 о рисунке как самостоятельной сфере творчества, он особое внимание уделяет жанрам пейзажа и портрета. Последняя глава диссертации посвящена Рембрандту, чье графическое наследие рассматривается в трех аспектах: эволюция Рембрандта как рисовальщика, отношение его творчества к предшественникам и старшим современникам, специфика преподавательской

деятельности художника в ее тесной связи с задачами разграничения его произведений и рисунков учеников.

Достоинства диссертации не исчерпываются ее тематической новизной и широтой охвата фактического материала. Главное из них заключается в том, что целый ряд научных задач решается в их взаимосвязи, комплексно и систематически. Индивидуальная стилистика художников соотносится с общими закономерностями развития голландского рисунка, жанровая дифференциация – с формированием функциональных и образно-пластических типов произведений, творческая деятельность выдающихся рисовальщиков – с проблемой влияний и подражаний.

В. А. Садков является убежденным сторонником иконологической интерпретации фламандского и голландского искусства в его связях с эмблематикой и морально-назидательной литературой. Этой теме была посвящена специальная выставка «Зримый образ и скрытый смысл», состоявшаяся в 2004 году в ГМИИ имени А. С. Пушкина [2]. Схожее название, но иной концептуальный замысел имела выставка «Образ и смысл. Голландская живопись XVII века из музеев и частных собраний России», прошедшая в Серпуховском историко-художественном музее с ноября 2021 по апрель 2022 года [5]. Кроме музея-организатора в ней приняли участие музеи-усадебные Архангельское, Останкино, Кусково, художественные музеи Курска, Нижнего Новгорода, Рязани, Ульяновска, Казани, Краснодара, московские коллекционеры. Экспозиция строилась по жанрово-тематическому принципу, при этом соседствовали произведения знаменитых и малоизвестных мастеров, что давало богатый материал для сопоставлений, делая выставку интересной не только для широкой публики, но и для профессионалов. Заметное место среди экспонатов занимали работы художников-пейзажистов последней трети XVII столетия, тех, кто в период усиления иностранных влияний и постепенного заката Золотого века сохранял национальные традиции. При главенстве жанров, отражающих реальную действительность, не были обойдены вниманием произведения религиозного, исторического, аллегорического содержания. Хронология экспонатов охватывала период от формирования голландской школы до конца XVII века. В результате перед зрителями не только разворачивалась панорама голландской живописи,

но и происходило своего рода заочное знакомство со страной, образом жизни, материальным и духовным миром ее обитателей. Голландская школа была представлена в единстве эмблематико-символического мышления, непосредственного эмпирического отображения реальности и формального живописного мастерства.

Важное научное значение имела выставка «Рембрандт, его предшественники и последователи», устроенная в ГМИИ имени А. С. Пушкина к 400-летию со дня рождения великого мастера [7]. Экспозиция объединила живопись прерембрандтистов, Рембрандта и его школы из российских и зарубежных собраний, рисунки Рембрандта и его учеников из фондов ГМИИ и хранящиеся там же офорты художника. Ее целью было не просто продемонстрировать выдающиеся произведения знаменитого мастера, а раскрыть его искусство в многообразных связях с предшественниками и современниками. Устроителям это удалось, чему немало способствовало участие зарубежных партнеров: Метрополитен-музея и Музея Гране (Эксан-Прованс). Во вступительном очерке к разделу живописи в каталоге В. А. Садков дает сжатую характеристику современного уровня знаний о творчестве Рембрандта и его учеников.

Рембрандту посвящена и одна из последних публикаций ученого – небольшая по объему и популярная по характеру изложения книга (2018), рассказывающая о наиболее ранних известных сейчас произведениях художника – картинах цикла «Пять чувств» [23]. Одна из них находится в музее Де Лакенхал в Лейдене, три – в Лейденской коллекции Томаса Каплана (Нью-Йорк), местонахождение последней неизвестно. Долгое время самой ранней известной работой Рембрандта считалось «Побиеение святого Стефана камнями» (1625, Лион, Музей изящных искусств), и обнаружение работ, созданных еще раньше, существенно дополнило представления о первых шагах художника в искусстве. В. А. Садков излагает историю бытования и атрибуции картин, кратко характеризует первого учителя Рембрандта – Якоба ван Сваненбурха («запоздалый приверженец традиций Иеронимуса Босха, своеобразно соединенных с витиеватыми формами позднего итальянского маньеризма» [23, с. 30]) и несколько подробнее останавливается на творческих взаимоотношениях Рембрандта и Яна Ливенса. Будучи друзьями, молодые художники «чутко реагировали на на-

ходки и открытия друг друга». Садков утверждает: «Ян Ливенс был младше Рембрандта, но как художник сформировался раньше. Во взаимоотношениях с ним Ливенс на первых порах чаще всего выступал дающей стороной, ведь ему было чем поделиться с другом и коллегой» [23, с. 47].

Возвращаясь к композициям с изображением чувств, В. А. Садков поясняет их семантику (работы Рембрандта кроме прямого значения связаны с темой обмана, шарлатанства, отмечены ироничным отношением к персонажам), показывает эволюцию аллегории пяти чувств от возвышенных трактовок позднего Ренессанса и маньеризма до бытовой, нередко анекдотической интерпретации у голландских художников XVII века.

Активное участие В. А. Садков принял в подготовке выставки «Русский Йорданс» (ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2019 [9]; ей предшествовала аналогичная экспозиция в Эрмитаже весной того же года). На ней впервые были собраны все хранящиеся в нашей стране живописные и графические произведения художника – 18 из 19 картин и 31 рисунок; только «Бобовый король» из Эрмитажа не был привезен в Москву, но поскольку это полотно хорошо изучено, данное обстоятельство не сказалось на научной стороне выставки. Находящиеся в России работы Я. Йорданса разнообразны по времени создания, жанровой принадлежности и тематике и в совокупности весьма наглядно демонстрируют его творческий облик, затрагивая также деятельность его мастерской и сотрудничество художника с коллегами.

Среди экспонатов выставки была картина «Христос и самаритянка» из Нижегородского государственного художественного музея, чрезвычайно любопытная в контексте разграничения собственноручных работ Йорданса и произведений его мастерской. Это полотно происходит из коллекции И. Э. Гоцковского, приобретенной для Эрмитажа Екатериной II; в конце XVIII и в XIX веке оно неоднократно меняло владельцев, а в 1932 году через Ленинградскую государственную закупочную комиссию попало в Нижний Новгород. В. А. Садков высказал смелое предположение, что автором «Христа и самаритянки» мог быть Якоб Йорданс Младший. Если гипотеза верна, то открываются перспективы для выявления других произведений этого художника, чей творческий облик и биография до сих пор остаются по сути невыясненными.

Ранее, в 2012 году, были проведены лабораторные исследования и реставрация картины Я. Йорданса «Сатир в гостях у крестьянина» из собрания ГМИИ имени А. С. Пушкина. Результаты были опубликованы в специальной богато иллюстрированной монографии [3], для которой В. А. Садковым был написан подробный очерк об истории бытования картины, ее иконографии, творческом методе автора.

В 2015 году в ГМИИ имени А. С. Пушкина состоялась выставка «Младшие Брейгели», на которой экспонировались произведения младших представителей знаменитой художнической династии и их современников – Мартена ван Клеве Старшего, Йоса де Момпера, Яна ван Кесселя Младшего – из коллекции москвича К. Ю. Маургауза [4]. Данное собрание отличается исключительной целенаправленностью в подборе работ и включает живопись многих фламандских и голландских мастеров, но именно потомкам П. Брейгеля Старшего в нем принадлежит главное место. Коллекция сложилась в результате покупок на авторитетных европейских аукционах; некоторые произведения, принадлежащие К. Ю. Маургаузу, хорошо известны специалистам, другие хоть и давно фигурировали на антикварном рынке, введены в научный оборот именно благодаря выставке 2015 года.

Ее каталог, подготовленный В. А. Садковым, представляет первое на русском языке исследование творческой деятельности младших поколений семьи Брейгель. В обширной вступительной статье анализируется специфика их творчества и дается оценка достижениям европейской науки в изучении их наследия. Комментарии к каждому произведению раскрывают иконографию и семантику образов, атрибуционные вопросы, связь младших Брейгелей с искусством основоположника династии. Тем самым вносится немало ценного как в решение конкретных спорных моментов, так и в определение подходов к изучению брейгелевской традиции во фламандском искусстве. Объем и качественный уровень собрания К. Ю. Маургауза делают его надежным фундаментом для исследований: достаточно сказать, что на выставке было показано 12 работ Питера Брейгеля Младшего, что намного больше числа картин художника в ГМИИ и Эрмитаже вместе взятых.

Спустя пять лет в музее «Новый Иерусалим» В. А. Садковым была устроена выставка коллекции четы Мауергауз, где экспонировались не только работы младших Брейгелей и их современников-фламандцев, но и голландских мастеров. Она также сопровождалась добротным каталогом.

Сотрудничество с коллекционерами составляет особое направление в искусствоведческой деятельности В. А. Садкова. Появившаяся в постсоветские годы возможность делать приобретения на Западе привела к притоку в Россию множества произведений старых мастеров, нередко чрезвычайно редких или обладающих незаурядными художественными достоинствами. Некоторые из них ранее были зафиксированы в научной литературе, большинство же остается мало или вовсе не известными специалистам, требуют научной обработки и публичного представления. Сотрудничество Садкова с коллекционерами демонстрирует пример взаимовыгодного партнерства, когда собиратели пользуются консультациями опытного и авторитетного знатока и в свою очередь предоставляют принадлежащие им произведения для экспонирования и публикации. При активном участии коллекционеров состоялась описанная выше выставка голландской живописи в музее Серпухова и прошедшая в 2023 году в Государственном историко-художественном музее «Новый Иерусалим» выставка «Под знаком Рубенса» [6].

В кураторской практике В. А. Садкова имели место и выставки иного рода, не ставившие специальных научных целей и призванные познакомить российского зрителя с крупными зарубежными собраниями живописи старых мастеров. Таковы были экспозиции фламандских картин из собрания князя Лихтенштейнского (ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2014) и избранных произведений из Лейденской коллекции Т. Каплана (там же, 2018) [8; 25].

Творческий портрет искусствоведа будет неполон без упоминания о его вкладе в изучение собрания немецкой живописи XV–XVI веков в ГМИИ имени А. С. Пушкина. Коллекция сравнительно невелика по количеству, но включает работы Лукаса Кранаха Старшего, Маттиаса Герунга, Иоганна Кербекке, Ханса Зюса фон Кульмбаха, Мельхиора Фезелена и ряда анонимных или носящих условные имена мастеров из разных немецкоязычных регионов. Основным предше-

ственным Садкова в деле ее исследования был выдающийся германист М. Я. Либман, бывший не только автором фундаментальных трудов о немецком Ренессансе, но и опытным музейным работником. Именно им была устроена первая в истории отечественного музейного дела масштабная выставка, освещающая развитие немецкого искусства от эпохи Возрождения до XIX века (1963), и в дальнейшем опубликован альбом «Немецкая живопись в музеях СССР» (1972). В. А. Садков в каталоге 2009 года [10] обобщил накопленные к тому моменту сведения о немецких картинах ГМИИ и опроверг несколько общепринятых ранее атрибуций, в том числе произведения, прежде считавшиеся немецкими, отнес к другим национальным школам.

В заключение обзора остается ответить на вопрос, какие факторы наряду с личными качествами искусствоведа способствовали достижению им значимых научных результатов. Во-первых, это фундаментальная подготовка, полученная в Институте имени И. Е. Репина, где его наставниками были выдающиеся знатоки старого западноевропейского искусства – Ю. И. Кузнецов, И. В. Линник, Н. Н. Никулин, и чрезвычайно ранний выбор своей специализации: будучи студентом, он вполне определенно знал, что будет заниматься искусством Фландрии и Голландии. Во-вторых, это существование в нашей стране развитых традиций искусствоведческой нидерландистики, поддержка молодого искусствоведа профессиональным сообществом. В-третьих, что уже не раз отмечалось, это единство научно-исследовательской и кураторской практики, помогающее постоянно быть в курсе новейших достижений науки, дающее возможность знакомиться с фондами музеев многих стран, и сотрудничество с коллекционерами, позволяющее одним из первых увидеть редкие и малоизвестные произведения, открывающее едва ли не безграничный простор для находок и открытий. Нет сомнений, что в свою очередь результаты исследований В. А. Садкова будут востребованы в дальнейшем развитии нидерландистики, когда вслед за сегодняшней фазой все более углубляющегося и дифференцирующегося знания придет этап, на котором будут вновь создаваться обобщающие труды о фламандском и голландском искусстве.

Литература

1. Акимов С. С. Об истории изучения произведений Луиса де Колери в российских музеях // XXVI Крымские искусствоведческие чтения. Материалы республиканской науч.-практич. конф., 14–15 октября 2021 года. – Симферополь: АРИАЛ, 2021. – С. 55–64.
2. Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков. Каталог выставки / авт. вступ. ст. и сост. В. А. Садков. – М.: Альфа-Принт, 2004. – 115 с.
3. Картина Якоба Йордана «Сатир в гостях у крестьянина». Исследования и реставрация / [Коллектив авторов]. – М.: СканРус, [2012]. – 115 с.: ил.
4. Младшие Брейгели. Картины из собрания Константина Мауергауза / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 28 апреля – 28 июня 2015; авт. вступ. ст. и сост. каталога В. А. Садков. – М.: Арт Волхонка, 2015. – 176 с.: ил.
5. Образ и смысл. Голландская живопись XVII века из музеев и частных собраний России. Каталог выставки / Серпуховский историко-художественный музей; науч. ред., сост. и авт. вступ. ст. В. А. Садков. – М.: Лингва-Ф, 2021. – 216 с.: ил.
6. Под знаком Рубенса. Фламандская живопись XVII века из музеев и частных собраний России. Каталог выставки / Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим»; авт. идеи, науч. ред., авт. вступ. ст. В. А. Садков. – М.: Арт Волхонка, 2022. – 256 с.: ил.
7. Рембрандт, его предшественники и последователи. К 400-летию со дня рождения художника. Живопись. Рисунок. Офорт. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина; авт. ст.: В. А. Садков, Н. Ю. Маркова; авт. каталога: М. С. Сененко, В. А. Садков, И. А. Соколова, Н. Ю. Маркова. – М.: СканРус, 2006. – 183 с.: ил.
8. Рубенс, Ван Дейк, Йорданс... Шедевры фламандской живописи из коллекции князя Лихтенштейнского. Каталог выставки / ГМИИ имени А. С. Пушкина, 19 июня – 19 октября 2014; авт. вступ. ст.: Й. Крефтнер, В. Садков. – М., 2014. – 323 с.: ил.
9. «Русский Йорданс». Картины и рисунки Якоба Йордана из собраний России. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 17 сентября – 30 ноября 2019 г.; авт. вступ. ст.: Н. И. Грицай, А. О. Ларионов; авт. кат. описаний: В. А. Садков, Н. И. Грицай, А. О. Ларионов. – М., 2019. – 156 с.: ил.
10. Савинская Л., Садков В., Познанская А. Германия, Австрия, Швейцария. XV–XX века. Дания, Исландия, Норвегия, Финляндия, Швеция. XVIII–XX века. Собрание живописи / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М.: Красная площадь, 2009. – 479 с.: ил.
11. Садков В. А. Вновь опознанные картины старых мастеров в Серпуховском историко-художественном музее // Музей – 1. Художественные собрания СССР. – М.: Советский художник, 1980. – С. 78–82.
12. Садков В. А. Голландский рисунок XVII века: эволюция и проблемы атрибуции: автореф. дис. ... д-ра иск. Специальность 17.00.04. – М.: Российская Академия художеств, 1997. – 52 с.
13. Садков В. А. Западноевропейская живопись и скульптуры XVI–XIX веков. Научный каталог / Серпуховский историко-художественный музей. – Т. I: Иллюстрации. – Подольск, 1995. – 88 с.
14. Садков В. А. Западноевропейская живопись и скульптуры XVI–XIX веков. Научный каталог / Серпуховский историко-художественный музей. – Т. II: Текст. – Подольск, 1995. – 86 с.
15. Садков В. Исследование авторства // Художник. – 1982. – № 12. – С. 60–61.
16. Садков В. А. Неизвестные картины фламандских пейзажистов второй половины XVI – начала XVII века // Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М.: Советский художник, 1991. – Вып. 9. – С. 127–140.
17. Садков В. А. Неизвестные произведения Луиса де Колери и мастеров его круга // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. – 1985. – М.: Наука, 1987. – С. 202–212.
18. Садков В. Нидерландский, фламандский и голландский рисунок XVI–XVIII веков. Бельгийский и голландский рисунок XIX–XX веков. Каталог / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М.: Галарт, 2001. – 423 с.: ил.
19. Садков В. Новые атрибуции // Художник. – 1984. – № 11. – С. 57–59.
20. Садков В. Новые атрибуции нидерландских картин в музее Серпухова // Искусство. – 1977. – № 6. – С. 63–68.
21. Садков В. А. Пейзажи голландских итальянистов XVII века в музеях СССР // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1980. – Л.: Наука, 1981. – С. 292–296.

22. Садков В. А. Пейзажи франкентальской школы в музеях СССР // Музей – 2. Художественные собрания СССР. – М.: Советский художник, 1981. – С. 92–99.
23. Садков В. А. Самый ранний Рембрандт: Открытие картин из цикла «Пять чувств». – М.: Арт Волхонка, 2018. – 120 с.: ил.
24. Садков В. А. Фламандская пейзажная живопись второй половины XVI – первой четверти XVII веков: в период между творчеством Брейгеля и Рубенса: дис. ... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.04. – М., 1981. – 165 с. + 78 с. приложения.
25. Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции. Каталог выставки / ГМИИ имени А. С. Пушкина, 28 марта – 22 июля 2018; Государственный Эрмитаж. 4 сентября 2018 – 13 января 2019; авт. вст. ст.: Т. С. Каплан, Л. Ягер-Красселт, В. Садков, И. Соколова. – М., 2018. – 255 с.: ил.
26. Sadkov V. The Pushkin State Museum of Fine Arts. Netherlandish, Flemish and Dutch Drawings of the XVI–XVIII Centuries. Belgian and Dutch Drawings of the XIX–XX Centuries. With contributions by Ch. Dumas, Th. Folmer-von Oven and B. Vermet. – Amsterdam: Foundation for Cultural Inventory, 2010. – 432 p., il.

#### References

1. Akimov S.S. Ob istorii izucheniya proizvedeniy Luisa de Koleri v rossiyskikh muzeyakh [On history of researches of Louis de Caullery's works in Russian museums]. *XXVI Krymskie iskusstvovedcheskie chteniya. Materialy respublikanskoj nauch.-praktich. konf., 14-15 oktyabrya 2021 goda [The XXVI Crimean conference in art studies. Materials of the republican scientific and practical. Conf., October 14-15, 2021]*. Simpheropol, ARIAL Publ., 2021, pp. 55-64. (In Russ.).
2. *Zrimyy obraz i skrytyy smysl. Allegorii i emblematika v zhivopisi Flandrii i Gollandii vtoroy poloviny XVI-XVII vekov. Katalog vystavki / avt. vst. st. i sost. V.A. Sadkov [Visual image and hidden sense. Allegories and emblems in Flemish and Dutch painting of the second half of the XVI and the XVII centuries. Ed. by V.A. Sadkov]*. Moscow, Alfa-Print Publ., 2004. 115 p. (In Russ.).
3. *Kartina Yakoba Yordansa «Satir v gostyakh u krest'yanina». Issledovaniya i restavratsiya [The Satyr and the Peasant by Jacob Jordaens. Research and restoration]*. Moscow, SkanRus Publ., 2012. 115 p., il. (In Russ.).
4. *Mladshiye Breygeli. Kartiny iz sobraniya Konstantina Mauyergauza / Gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina, 28 aprelya - 28 iyunya 2015; avt. vstup. st. i sost. kataloga V.A. Sadkov [The Younger Brueghels. Paintings from the collection of Konstantin Mauergauz. The Pushkin State Museum of Fine Arts, 28 April - 28 June 2015. Ed. by V.A. Sadkov]*. Moscow, Art Volkhonka Publ., 2015. 176 p., il. (In Russ.).
5. *Obraz i smysl. Gollandskaya zhivopis' XVII veka iz muzeyev i chastnykh sobraniy Rossii / Serpukhovskiy istoriko-khudozhestvennyy muzey: avt. idei, nauchn. red., avtor vstup. st. V.A. Sadkov [Image and sense. The 17<sup>th</sup> century Dutch painting from Russian museums and private collections. The Serpukhov Historical and Art Museum. Ed. by V.A. Sadkov]*. Moscow, Lingva-F Publ., 2021. 216 p., il. (In Russ.).
6. *Pod znakom Rubensa. Flamanskaya zhivopis' XVII veka iz muzeev i chastnykh sobraniy Rossii. Gosudarstvennyy istoriko-khudozhestvennyy muzey "Novyy Ierusalim" Avtor idei, nauchn. red., avtor vstup. st. V.A. Sadkov [In an atmosphere of Rubens. The XVII century Flemish painting from Russian museums and private collections. State Historical and Art Museum "New Jerusalem". Ed. by V.A. Sadkov]*. Moscow, Art Volkhonka Publ., 2022. 256 p., il. (In Russ.).
7. *Rembrandt, ego predshestvenniki i nasledovateli. K 400-letiyu so dnya rozhdeniya khudozhnika. Zhivopis'. Risunok. Ofort / Gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina; avt. st.: V.A. Sadkov, N.Y. Markova. [Rembrandt, his predecessors and followings. Paintings. Drawings. Etchings. Pushkin State Museum of Fine Arts. Ed. by V.A. Sadkov, N.Y. Markova]*. Moscow, SkanRus Publ., 2006. 183 p., il. (In Russ.).
8. *Rubens, Van Deyk, Yordans... Shedevry flamanskoy zhivopisi iz kolleksii knyazya Likhtenshteynskogo. Katalog vystavki / GMIИ imeni A.S. Pushkina, 19 iyunya – 19 oktyabrya 2014; avt. vstup. st. Y. Krefiner, V. Sadkov [Rubens, van Dyck, Jordaens... Masterpieces of Prince of Lichtenstein collection. Pushkin State Museum of Fine Arts. Ed. by Y. Krefiner, V. Sadkov]*. Moscow, 2014. 323 p., il. (In Russ.).
9. *"Russkiy Yordans". Kartiny i risunki Yakoba Yordansa iz sobraniy Rossii. Katalog vystavki / Gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina; avt. vstup. st.: N.I. Gritsay, A.O. Larionov; avt. kat. opisaniy: V.A. Sladkov, N.I. Gritsay, A.O. Larionov ["Russian Joradens". Pictures and drawings by Jacob Jordaens from Russian collections. Pushkin State Museum of Fine Arts. Ed. V.A. Sladkov, N.I. Gritsay, A.O. Larionov]*. Moscow, 2019. 156 p., il. (In Russ.).

10. Savinskaya L., Sadkov V., Poznanskaya A. *Germaniya, Avstriya, Shveysariya. XV-XX veka. Daniya, Islandiya, Norvegiya, Finlyandiya, Shvetsiya. XVIII-XX veka. Sobranie zhivopisi / Gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina [Germany, Austria, Switzerland. XV-XX centuries. Denmark, Island, Norway, Finland, Sweden. XVIII-XX centuries. Collection of painting. Pushkin State Museum of Fine Arts].* Moscow, Krasnaya ploshchad' Publ., 2009. 479 p., il. (In Russ.).
11. Sadkov V.A. Vnov' opoznannye kartiny starykh masterov v Serpukhovskom istoriko-khudozhestvennom muzee [New recognized old masters' pictures in the Serpukhov Historical and Art Museum]. *Muzey - 1. Khudozhestvennye sobraniya SSSR [Museum - 1. The art collections of USSR].* Moscow, Sovetskiy Khudozhnik Publ., 1980, pp. 78-82. (In Russ.).
12. Sadkov V.A. *Gollandskiy risunok XVII veka: evolyutsiya i problemy atributsii: avtoref. dis. ... d-ra isk. [Dutch drawing of the XVII century. Evolution and problems of attribution. Author's abstract of diss. of the Dr of Art History].* Moscow, 1997. 52 p. (In Russ.).
13. Sadkov V.A. *Zapadnoevropeyskaya zhivopis' i skul'ptury XVI-XIX vekov. Nauchnyy katalog / Serpukhovskiy istoriko-khudozhestvennyy muzey. T. 1. Illyustratsii [West-European painting and sculpture. Catalogue. The Serpukhov Historical and Art Museum. Vol. 1. Illustrations].* Podolsk, 1995. 88 p. (In Russ.).
14. Sadkov V.A. *Zapadnoevropeyskaya zhivopis' i skul'ptury XVI-XIX vekov. Nauchnyy katalog / Serpukhovskiy istoriko-khudozhestvennyy muzey. T. 2. Tekst [West-European painting and sculpture. Catalogue. The Serpukhov Historical and Art Museum. Vol. 2. Text].* Podolsk, 1995. 86 p. (In Russ.).
15. Sadkov V. Issledovaniye avtorstva [The investigation of authorship]. *Khudozhnik [The Artist]*, 1982, no. 12, pp. 60-61. (In Russ.).
16. Sadkov V.A. Neizvestnye kartiny flamandskikh peyzazhistov vtoroy poloviny XVI - nachala XVII veka [Unknown pictures by Flemish landscape painters]. *Soobshcheniya Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina [Reports of the Pushkin State Museum of Fine Arts].* Moscow, Sovetskiy Khudozhnik Publ., 1991, no. 9, pp. 127-140. (In Russ.).
17. Sadkov V.A. Neizvestnye proizvedeniya Luisa de Koleri i masterov ego kruga [Unknown works by Louis de Caullery and masters of his circle]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Ezhegodnik. 1985 [Monuments of culture. New discoveries. 1985].* Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 202-212. (In Russ.).
18. Sadkov V. *Niderlandskiy, flamandskiy i gollandskiy risunok XVI-XVIII vekov. Bel'giyskiy i gollandskiy risunok XIX-XX vekov. Katalog / Gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina [Netherlandish, Flemish and Dutch Drawings of the XVI-XVIII Centuries. Belgian and Dutch Drawings of the XIX-XX Centuries. The Pushkin State Museum of Fine Arts].* Moscow, Galart Publ., 2001, 423 p., il. (In Russ.).
19. Sadkov V. Novye atributsii [New attributions]. *Khudozhnik [The Artist]*, 1984, no. 11, pp. 57-59. (In Russ.).
20. Sadkov V. Novye atributsii niderlandskikh kartin v muzeye Serpukhova [New attributions of the Netherlandish pictures in the Serpukhov museum]. *Iskusstvo [The Art]*, 1977, no. 6, pp. 63-68. (In Russ.).
21. Sadkov V.A. Peyzazhi gollandskikh ital'yanistov XVII veka v muzeyakh SSSR [Landscapes by Dutch italianists in museums of USSR]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Ezhegodnik. 1980 [Monuments of culture. New discoveries. 1980].* Leningrad, Nauka Publ., 1981, pp. 292-296. (In Russ.).
22. Sadkov V.A. Peyzazhi frankental'skoy shkoly v muzeyakh SSSR [Landscapes by Frankenthal school in museums of USSR]. *Muzey - 2. Khudozhestvennye sobraniya SSSR [Museum - 2. The art collections of USSR].* Moscow, Sovetskiy Khudozhnik Publ., 1981, pp. 92-99. (In Russ.).
23. Sadkov V.A. *Samyy ranniy Rembrandt: Otkrytie kartin iz tsikla "Pyat' chuvstv" [The earliest Rembrandt. The discovery of pictures from "Five Senses" circle].* Moscow, Art Volkhonka Publ., 2018. 120 p., il. (In Russ.).
24. Sadkov V.A. *Flamandskaya peyzazhnaya zhivopis' vtoroy poloviny XVI - pervoy chetverti XVII vekov: v period mezhdru tvorchestvom Breygelya i Rubensa: dis. ... kand. isk. [Flemish landscape painting of the second half of the XVI and the first quarter of the XVII century. The period between Bruegel and Rubens. Diss. PhD in Art History].* Moscow, 1981. 165 p. + 78 p. (In Russ.).
25. *Epokha Rembrandta i Vermeera. Shedevry Leydenskoy kolleksii / GMII imeni A.S. Pushkina, 28 marta - 22 iyulya 2018; Gosudarstvennyy Ermitazh. 4 sentyabrya 2018 - 13 yanvaryaya 2019; avt. vstup. st.: T.S. Kaplan, L. Yager-Krasselt, V. Sadkov, I. Sokolova [The Age of Rembrandt and Vermeer. Masterpieces of the Leiden Collection. Articles by T.S. Kaplan, L. Yeager-Crasselt, V. Sadkov, I. Sokolova].* Moscow, ABCdesign Publ., 2018. 255 p., il. (In Russ.).
26. Sadkov V. *The Pushkin State Museum of Fine Arts. Netherlandish, Flemish and Dutch Drawings of the XVI-XVIII Centuries. Belgian and Dutch Drawings of the XIX-XX Centuries.* With contributions by Ch. Dumas, Th. Folmer-von Oven and B. Vermet. Amsterdam, Foundation for Cultural Inventory Publ., 2010. 432 p., il. (In Engl.).

УДК 069:39(44)+069-051(=133.1)''1897/1985''

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-240-249

## ЖОРЖ АНРИ РИВЬЕР И ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПЦИИ ФРАНЦУЗСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

*Куклинова Ирина Анатольевна*, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры музеологии и культурного наследия, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: i\_kuklinova@mail.ru

Актуальность тематики статьи обусловлена значительным интересом к традиционной культуре и способам ее сохранения и презентации в современном мире. Обращение к историческому опыту убедительно доказывает, что данная сфера на протяжении длительного времени была связана с поиском наиболее эффективных форм представления и популяризации этнографического наследия. Вопрос рассмотрен на материалах, характеризующих формирование концепции Национального музея народных искусств и традиций в Париже (Франция). Его создание в значительной степени обязано идеям и энтузиазму видного французского музеолога Жоржа Анри Ривьера. В статье анализируются работы, написанные Ривьером в 1936–1938 годах. Они стали результатом его знакомства с международным опытом по документированию и репрезентации этнографического материала и послужили теоретическим основанием при организации будущего музея.

В заключение утверждается, что открытое в 1972 году учреждение отвечало представлению о музее синтеза, адресованном самой обширной аудитории и основанном на двойном принципе построения самостоятельных экспозиций для специалистов и широкой публики. Идея синтеза нашла свое воплощение и во взаимосвязи парижского собрания с многочисленными региональными музеями, представлявшими локальные культурные традиции.

**Ключевые слова:** этнографический музей, Ж. А. Ривьер, французская периодика, экспозиционная деятельность, музейные посетители.

## GEORGES HENRI RIVIÈRE AND THE INCEPTION OF THE FRENCH MUSEUM OF ETHNOGRAPHY

*Kuklinova Irina Anatolyevna*, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Museology and Cultural Heritage, St. Petersburg State University of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: i\_kuklinova@mail.ru

The idea of allocating ethnographic collections characterizing the French traditional culture to a special museum collection first appeared in France in the 1930s. It took several decades following its original conception to actually bringing this idea to. The famous museologist Georges-Henri Rivière played one of the leading roles creating the National Museum of Popular Arts and Traditions of France. The 1930s were not only a time of rapid development in terms of ethnology as a science but also of a serious transformation of the museum as a sociocultural institution. At that time, museums began to realize they had new visitors – working class people. As a result, significant effort was put into making scientific knowledge more popular. Rivière was one of the most prolific advocates of this process.

The factors that affected the development of museums of ethnography at this time are examined in this article. These factors include political factors, the formation of ethnology as an independent university course of study, putting more emphasis on the collection of objects as the most important stage of their studies, and museum experience becoming international, meaning experience could be shared between European and North American institutions. After joining the Ethnographic Museum of Trocadéro, Rivière travelled, studying the experience of presentation and popularization of cultural heritage in various regions of the world.

The result of his trips was the papers he published in 1936–1938. The concept of a national museum dedicated to traditional French culture was outlined in them. It is specifically noted that when creating a new museum, you must take into account the numerous existing regional museums with similar themes. As a result, it is recommended to classify museums based on their collections and the target audience. The future National Museum of Popular Arts and Traditions was to become a ‘synthesized’ museum accumulating the material of and referring to regional museums that had formed as more narrow, highly specialized museums in their field. Rivière placed significant emphasis on visitors to the future museum, it was to become really popular, and open to a wide range of people. Extensive field work to collect and provide a specialized academic description of the objects of traditional culture became an important element for creating this ‘synthesized’ museum, they formed the basis for their broad interpretation when it came to exhibitions.

**Keywords:** ethnographic museum, G.H. Rivière, French periodicals, exposition activities, museum visitors.

Музей Трокадеро, созданный в 1882 году после Всемирной выставки, проходившей в Париже в 1878 году, ассоциируется прежде всего с неевропейскими коллекциями. Однако в составе собрания изначально были предметы, характеризовавшие быт европейских крестьян, и в 1884 году здесь открылся зал Франции. В нем были представлены традиционные костюмы, а также реконструкции нескольких крестьянских интерьеров [11]. К 1930-м годам развитие этого собрания привело не только к пониманию необходимости его перемещения в новое здание, но и к размежеванию неевропейского и французского материала. Целью данной статьи является определение того, в каких условиях и под влиянием каких факторов в 1930-е годы формировалась идея дифференциации этнографических коллекций в Париже. Особую значимость для данного исследования имеет анализ взглядов будущего директора нового французского музея Жоржа Анри Ривьера на его концепцию. По прошествии длительного времени творческая биография этого видного французского музейного теоретика и практика вызывает большой исследовательский интерес. Им была выстроена собственная система популяризации научного знания в стенах музея, актуальная для той эпохи и заслуживающая тщательного изучения в наши дни. Будучи глубоко погруженным в практику, Ж. А. Ривьер также много внимания уделял ее осмыслению, нашедшему отражение в многочисленных публикациях. В данной статье сделаем акцент на анализе его статей, относящихся ко второй половине 1930-х годов, – времени оформления идеи создания Музея народных искусств и традиций.

Перейдем к характеристике тех факторов, которые оказывали в тот период воздействие на развитие этнографических музеев.

В 1920–30-х годах свое влияние на происходящее в музейном мире оказывал политический фактор. В 1924 году большинство на выборах во Франции получает Левый блок, и новый министр колоний Э. Даладьё, на которого оказывают влияние антропологические взгляды Л. Леви-Брюля и М. Мосса, способствует созданию во Франции в 1925 году Института этнологии. Таким образом, этнология получает статус университетской дисциплины. А во второй половине 1930-х годов на развитие этнографического музея в Париже и его трансформацию в две самостоятельные институции существенное влияние окажет политика демократизации сферы культуры, проводившаяся пришедшим к власти Народным фронтом. Сокращается продолжительность рабочей недели, появляется оплачиваемый отпуск – все это способствует расширению круга посетителей музеев, в первую очередь, за счет рабочих.

После Первой мировой войны, под влиянием нового отношения к населению колоний, принявшему активное участие в военных действиях на стороне метрополии, меняются акценты и в колониальной политике. Рассмотрение неевропейского только как мира примитивной экзотики уступает место научному взгляду, отныне «разнообразие рас изучается не для выстраивания их иерархии, а для заявления о различиях» [10]. Еще одним особенным миром воспринимается европейская традиционная сельская жизнь. В 1928 году в Праге был проведен Международный конгресс народных искусств, предшество-

вавший рождению Международной комиссии народных искусств. Среди ее задач было участие в создании музеев под открытым небом на европейском континенте [11]. Как раз эта комиссия стала одним из организаторов музеографического отдела на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. Во время работы выставки была обсуждена идея формирования европейского атласа фольклора, для реализации которой в Стокгольме вскоре была проведена международная встреча. Францию на ней представляли Ж. А. Ривьер и этнолог А. Вараньяк.

Существенным является тот факт, что этнология как новая наука, и не только во Франции, имела привязку к такому социокультурному институту, как музей, который с этого времени «демонстрирует этнологию как науку в процессе развития, а также сложные и живые общества, в основном составляющие части французской империи» [5]. Именно в исследуемый период изучение предметов начинается не с момента попадания их в музей, как часто бывало раньше. Функции путешественника и музейного специалиста объединяются в одном лице, и символом этих изменений исследователи полагают знаменитую этнографическую и лингвистическую миссию Дакар-Джибути (1931–1933) [5]. Один из ее выдающихся участников, этнограф, писатель и приверженец сюрреализма М. Лейрис настаивал в то время на том, что представление этнографического материала является логическим продолжением техники его сбора. Отныне этнология изучает «живые», пусть и удаленные от европейского континента, культуры, и наблюдение как основной экспедиционный метод, максимально возможная фиксация «контекста» бытования любого, самого обыденного предмета, является неотъемлемой частью работы этнолога [6, р. XII]. М. Лейрис вместе с другим участником миссии М. Гриолем стал автором «Кратких инструкций для собирателей этнографических предметов», которые во время путешествия распространялись среди всех встречавшихся на пути европейцев. Показателен тот факт, что первые выставки, рассказывающие о научных миссиях, проводились сразу после их начала. Так было с экспедицией Дакар-Джибути, так произошло и в случае научной миссии антрополога П. Коуза в Западную Канаду. Сбор

предметов и его результат – музейная презентация – оказывались максимально приближенными по времени, играя к тому же рекламную роль в отношении многомесячных научных миссий.

Следующей важной особенностью периода рождения идеи французского этнографического музея является завершение профессионализации музейной сферы. Ее специфическими чертами являются начало подготовки специалистов именно для музеев и создание уже не национальных, а международных профессиональных организаций и периодических изданий. Ведущая характеристика этого процесса – его интернациональный характер. Идеи циркулируют внутри профессионального сообщества хранителей-музеографов благодаря переписке, а также взаимным посещениям, которые постепенно становятся все более частыми. Серьезным импульсом для активизации этих контактов были и Всемирные выставки, самым показательным примером является уже упоминавшаяся Парижская выставка 1937 года с отделом музеографии.

Обращаясь к биографии Ривьера, можем отметить следующие многочисленные свидетельства, характеризующие интернациональный характер концепции будущего музея французской этнографии. Музейная карьера Ж. А. Ривьера началась в 1928 году, когда антрополог Поль Риве, назначенный директором Этнографического музея Трокадеро, пригласил его на работу. Первоначальный опыт изучения и презентации этнографического материала был получен именно здесь. Поездки начинаются уже в 1929 году. С января 1929 года по июль 1932 года он много путешествовал, изучая иностранный опыт в Скандинавии, США, Германии. В 1936 году Ж. А. Ривьер вновь побывал в Германии, а также Эстонии, Латвии, Финляндии, совершил путешествие и по СССР (по данным исследователей, в СССР он посетил 24 музея [4]). Как мы увидим, анализируя тексты его статей, очень значительное влияние на идею французского национального этнографического музея оказали скандинавские музеи (в Скансене Ривьер был несколько раз). Советский взгляд на построение экспозиции, максимально понятной для широкой аудитории, также оказался близок Ривьеру, его восхищала социальная ориентированность советских музеев.

Также значимым для него оказался и американский опыт. Считается, что идея двойной экспозиции, адресованной специалистам и широкой публике, заимствована Ривьером именно на Американском континенте. Показательным является общение молодого Ривьера с американкой Ниной Сполдинг Стивенс, стоявшей у истоков Художественного музея в Толедо (США), с которой Ривьера связывал даже брак, длившийся несколько лет (1920–30-е годы). (Первое появление Стивенс в Париже было предопределено решением организовать первую в США выставку предметов доколумбовых цивилизаций).

Достоин упоминания и тот факт, что концепция музея-лаборатории, в равной степени адресованного ученому и ориентированного в своих дидактических экспозициях на широкую аудиторию, как полагают современные исследователи, берет начало из знакомства Ривьера (через П. Риве) с деятельностью китайского Музея Желтой реки и Белой реки (Hoang-ho-Pai-ho) [10], основанного французским иезуитом и естествоиспытателем Э. Лисентом в 1914 году в Тяньцзине как Музей естественной истории и окаменелостей.

Характеризуя международный характер полученного Ж. А. Ривьером опыта, необходимо обратиться к его текстам тех лет. Для исследования доступны как избранные письма, которые он адресовал директору Музея Трокадеро П. Риве во время своих путешествий, так и статьи, осмыслившие полученный опыт и впечатления.

В письмах обращает на себя внимание неоднократная констатация интенсивности контактов и максимальная заинтересованность в них иностранных коллег во всех странах: «до сих пор мы не теряли ни минуты» (письмо от 26.10.1929, Швеция) [9, р. 22], «я столь же много работал, как и размышлял» (03.11.1929, Швеция) [9, р. 23], «я не терял ни мгновения, везде собирая впечатления и документы и везде очень хорошо принимаемый коллегами, которые существенно облегчали мне мою задачу» (15.08.1936, Эстония, Финляндия, СССР) [9, р. 26]. Ривьер всюду старается увидеть как можно больше музеев, имея заранее план посещения. Из Ленинграда он писал Риве: «В течение 8 дней пребывания в Ленинграде меня сопровождали в те музеи и учреждения, где я хотел побывать» (15.08.1936) [9, р. 26].

В письмах неоднократно упоминается, что Ривьер с коллегами постоянно фотографируют, делают зарисовки, в равной степени много времени проводят как в запасниках, так и на экспозиции. Так, характеризуя знакомство с музеем Гетеборга, Ривьер пишет, что они «много времени проводят у витрин, рассматривая и обсуждая предметы» (26.10.1929) [9, р. 22].

Изменения в функционировании Музея Трокадеро начинают ощущаться очень быстро. Ривьер, отвечающий за «народный перевод науки» [8, р. 62], работает над модернизацией отдельных залов постоянной экспозиции, открывает многочисленные временные выставки. Каждый раз эти изменения становятся настоящими событиями, о которых пишут в средствах массовой информации. Свидетельство этой практики находим в периодике того времени. Так, 21 июня 1938 года газета «Энтрансежан» опубликовала статью с броским названием «Вокруг света за десять минут». В ней автор рассказывает об открытии новых залов в музее, на церемонии ожидается присутствие президента страны [2, р. 1]. Отмечается роль П. Риве и Ж. А. Ривьера в успехе музея в последние годы, рассказывается о его современной структуре. Также автор статьи повествует об открытии очередной временной выставки, посвященной знаменитому путешествию шхуны Корриган на острова Океании (1934–1936), ставшему настоящим событием в светской и научной жизни Парижа того времени [2, р. 5]. По окончании этой экспедиции несколько сотен предметов были переданы в дар музею.

Современные исследователи подсчитали, что только в период с 1930 по 1935 год в музее состоялось примерно 60 таких «событий» [8, р. 63].

Как бы подводя итоги периода активного изучения международного опыта, в 1936–1938 годах Ж. А. Ривьер неоднократно высказывается о том, какими должны быть современные музеи, много размышляя и о специфике этнографического собрания. Очевидно, что важным импульсом для этих идей становятся Всемирная выставка в Париже 1937 года с аналитическим отделом музеографии и приуроченная к ней же трансформация старого музея Трокадеро в Музей человека и Музей народных искусств и традиций. Проанализируем статьи «Зарубежные музеи фоль-

клора и будущий “Французский музей народных искусств и традиций” (1936) [12], «Новая судьба музеев Франции» (1937) [14] и «Народные музеи» (1938) [13].

Первая из них, очень часто цитируемая, напечатана в «Журнале французского и колониального фольклора» и является продолжением лекции, прочитанной на курсе музеологии в Школе Лувра 23 марта 1936 года. В ней, обобщая опыт посещения европейских музеев, Ривьер приводит свою классификацию учреждений, обладающих этнографическими коллекциями. К первой группе он относит называемые им музеи общей этнографии, в которых «рядом с азиатскими, африканскими, американскими и океаническими коллекциями есть европейские секции» [12, р. 61], ко второй – комплексные музеи, «которые представляют не только фольклор, но и социальную структуру, предысторию, историю и даже искусство и естественную историю» [12, р. 61]. И, наконец, третья группа – это «музеи, посвященные исключительно фольклору или народному искусству» [12, р. 63]. Среди них он особенно выделяет собрания под открытым небом, перечисляя самые известные – Скансен (г. Стокгольм, Швеция), Бюгдой (г. Осло, Норвегия), Национальный музей Дании (г. Копенгаген, Дания), Музей под открытым небом в Арнеме (г. Арнем, Нидерланды). Характеризуя задачи этих музеев, французский музеолог отмечает, что иногда они возникают в странах, недавно получивших национальную независимость, а еще чаще служат подлинными этнографическими и лингвистическими хранилищами для национальных меньшинств. Особенным образом он характеризует их роль в Советском Союзе, видит ее в стимулировании развития характерных особенностей всех народов, входящих в состав многонационального государства.

Далее Ривьер представляет программу французского музея, отвечающего общемировым тенденциям. Прежде всего, обращает внимание признание того факта, что будущее учреждение должно быть ориентировано самой широкой публике, концептуально должно быть понятно и полезно массам, быть подлинно народным, используя лексику самого Ривьера. Уже в 1938 году, в специальной статье, посвященной его трактовке народных музеев, он уточнит, что таковыми для него явля-

ются те, что предназначены для самой широкой публики, рассказывающие о явлениях повседневной жизни и говорящие доступным языком. Это самый широкий спектр отраслевых музеев, включая промышленные, кустарные, сельскохозяйственные, этнографические – «музеи цивилизации», используя терминологию французского музейного деятеля [13, р. 26].

В «Новой судьбе музеев Франции» (1937) он также размышляет о том, как сделать французские музеи подлинно народными. В музеи должна прийти новая публика – рабочие. Над тем, как их привлечь, должны думать специалисты, решая, как преодолеть препятствия, характерные, как ему кажется, именно для Франции. Во-первых, это особая увлеченность художественными коллекциями, считает Ривьер. Профильная палитра музеев к тому моменту очень широка, но в привилегированном положении во Франции остаются художественные собрания. Остальные музеи могут быть более понятны и интересны широким массам, они исторически сложились в стране, но им не уделяется должного внимания, а потому их экспозиции и программы не современны и оттого не доступны или не интересны широкой аудитории. Во-вторых, Франция – страна чрезмерно централизованная, в том числе и в культурном плане, шесть миллионов парижан имеют особую возможность посещать музеи по отношению к остальному населению (приводится общая цифра в 34 миллиона человек) [14, р. 71]. Таким образом, заключает Ривьер, необходимо решать задачу развития сети музеев по всей территории Франции и в то же самое время модернизировать все направления деятельности существующих музеев. Эта деятельность предполагала в том числе и придание популяризаторской линии всему спектру музейных форм, ориентированных на посетителя.

В этом отношении интересны впечатления Ривьера от посещения Эрмитажа, которые мы находим в уже цитированной статье «Новая судьба музеев Франции». Он отмечает, что стал свидетелем экскурсии, проводившейся в Египетском зале для рабочих. Его впечатлила экспозиция: наряду с шедеврами древнеегипетской цивилизации там показаны предметы, характеризующие жизнь простого ремесленника. Представление подлинных предметов дополнялось вспомога-

тельными материалами, столь популярными в советских музеях 1930-х годов: рельефными планами, макетами, современными изображениями. Ривьер был поклонником такого рода материалов, поскольку тогда для него, как и для многих других музейных специалистов, на первый план выходила просветительская задача, а также привлечение широкой аудитории в музей. Завершая описание своего посещения Эрмитажа, он отмечает: «Именно такие музеи мы, специалисты, будем делать, поскольку таков наш долг» [14, р. 72]. Кстати, в материалах периодической печати, приуроченных к Всемирной выставке и посвященных характеристике отдела Музеографии на ней, находим слова современника о том, что в настоящий момент «единственная цель – установить тесное общение между массой, большой массой, и Музеями» [3, р. 31]. В то же время, в 1938 году, в специальном музеографическом номере журнала «Современная архитектура» (в котором напечатана и статья Ривьера «Народные музеи»), хранитель живописи в Лувре и коллега Ривьера по музейной секции на Парижской выставке Рене Юиг в статье «Судьба музеев», характеризуя эволюцию музея, отмечал, что если изначально его основополагающей функцией было хранение, затем – образование, то в настоящий момент по мере демократизации образовательной функции на первое место выходит популяризация [7, р. 3].

Представляя программу будущего французского этнографического музея в статье 1936 года, Ривьер настаивает, что учитывает сложившуюся к тому моменту ситуацию – во Франции уже есть несколько региональных этнографических музеев, успешно документирующих локальные культуры. Через два года в «Народных музеях» он их назовет настоящими центрами региональной цивилизации [13, р. 26], которые смогут комплексно представить отдельный уголок страны. Ярким примером подобного музея является местный музей в Роменай, расположенный в исторической провинции Бургундия, именно он стал основой одной из трех показательных экспозиций в разделе «Музеография» на Всемирной выставке в Париже в 1937 года. «Сельский дом в Роменай» иллюстрировал достижения в области презентации, достигнутые научными музеями. Экспозиция, взяв на вооружение опыт работы с экзотическим материалом, акцентировала внимание

не на прославлении прекрасного идиллического прошлого, а на связи традиционного общества с современностью. Соработником Ривьера в этой работе выступил этнолог А. Вараньяк. На площади около 50 квадратных метров демонстрировалось 120 предметов: орудия труда, мебель, предметы народного творчества, сопровождавшиеся обширными пояснительными текстами, многочисленными картами и фотографиями. Представители общины Роменай, как свидетельствуют фотографии того времени, принимали участие в функционировании выставки, демонстрируя свои традиции и обычаи.

Роменай упоминается Ривьером как иллюстрация к «новой судьбе музеев Франции», создаваемых для самой широкой аудитории, в том числе деревенского жителя, а не только провинциала-горожанина [14, р. 72]. Он был началом нового этапа собирательской стратегии этнографического музея, о которой речь шла выше: предметы документировали, максимально фиксируя контекст их бытования в повседневной культуре. Современники неоднократно подчеркивали, что в этом и состоит отличие шедевра искусства от предмета традиционной культуры. Произведение искусства может созерцать и интерпретировать любой, даже не обладающий значительным багажом специальных знаний. Этнографический предмет, за редким исключением, будучи обыденным элементом повседневности, для массового зрителя может быть не понятен, а потому не интересен. Именно в 1937 году начинается целая серия полевых исследований, длящаяся до момента открытия задуманного Ривьером музея – это произойдет только в 1972 году. Важно напомнить, что даже в годы немецкой оккупации Парижа и части Франции эта работа не останавливалась. Более того, она стала частью программы переквалификации безработных интеллектуалов – интеллектуальных строек, предложенных участником Сопротивления поэтом Э. Юмо. Это способ борьбы с безработицей и одновременно – средство противостоять отправке на принудительные работы в Германию. Интеллектуальные стройки, организованные музеем, руководимым Ривьером, помогают продолжить описание традиционных мебели, ремесел и сельской архитектуры. Порой же документы, подписанные Ж. А. Ривьером как директором нового музея, помогают не только избежать при-

нудительных работ. Известно, что участник Сопротивления Ж. Баландые в 1943 году в качестве волонтера отдела Черной Африки Музея человека получил от Ривьера документы на выполнение задания, благодаря которым он избежал работ и смог уйти в маки.

Что же касается направлений полевых сборов, то они описаны самим Ривьером в статье, опубликованной совместно с Ж. Кюизенье в международном журнале «Музеум» в 1972 году. Они начались в географическом регионе Солонь (1937–1944), продолжились в нижней Бретани (1939), а потом распространились по всей Франции. Опросные листы помогали собирать информацию о старинных методах ведения сельского хозяйства, музыкальном фольклоре, сельской архитектуре, мебели, охоте, рыбной ловле и т. д. [15, р. 181–183]. Как отмечает М.-Ш. Калафа, автор современной экспозиции, посвященной Ж. А. Ривьеру и открытой в музее, наследовавшем собранию народных искусств и традиций – Музее цивилизаций Европы и Средиземноморья в Марселе, опросные листы, изучавшие традиционную мебель, содержали очень обширный круг вопросов: департамент и коммуна сбора предмета, его владелец, название на французском языке и местном диалекте, время изготовления и использования, описание, техники и материалы, надписи, место и имя создателя, трансформации, функции и локализация в доме, обычаи и верования, связанные с предметом. Дополнением становились габаритные чертежи, фотографии, дневники. Только по мебели было собрано и таким образом описано 13784 досье [1].

Возвращаясь к формированию замысла французского этнографического музея, отметим, что изначально специалистов привлекала идея его создания под открытым небом, и за прообраз решено было взять уже упоминавшийся шведский Скансен. Такой музей виделся под Парижем, на горе Валерьян (le mont Valérien), к западу от Булонского леса. Этот план относится к 1932 году. Однако к моменту чтения доклада в Школе Лувра и написания на его основе статьи в 1936 году Ривьер меняет свою позицию. Подобно тому, как современные французы отрицают возможность формулировки секретов и рецептов единой французской кухни, заявляя о существенных историче-

ски сложившихся региональных кулинарных различиях как части нематериального культурного наследия, Ривьер утверждает невыполнимость задачи показа всего многообразия локальных культур Франции в одном учреждении под открытым небом. В результате звучит следующее суждение: «Мы предлагаем задумать для Франции не один музей, а многочисленные маленькие музеи под открытым небом, расположенные предпочтительно на государственных или общинных землях (исторические замки, национальные леса, природные заповедники)» [12, р. 69]. Также предлагается располагать такие музеи неподалеку от молодежных общежитий, имея в виду их значительную потенциальную роль в культурной и социальной жизни региона. Вслед за этим музейный специалист, настаивая на существенных региональных культурных различиях, свойственных Франции, восклицает: «Франция... не может создать некоторое количество таких музеев, тогда как в Швеции их уже 150?» [12, р. 69]. В статье «Новая судьба музеев Франции» Ривьер будет увязывать распространение локальных музеев под открытым небом с задачами развития внутреннего туризма. Он приветствует достижения в области социальной политики, позволяющие рабочим, отдающим очень много сил производству, задуматься и о досуге, он отдает должное совершающейся «глубокой эволюции» в этой сфере [14, р. 72]. При этом Ривьер утверждает, что если крупным городским музеям лучше располагаться в новых, специально оборудованных для них зданиях (как это происходило в тот момент в Париже), то для местных музеев предпочтительно обустройство в старинном строении, что приведет к его сохранению.

Если говорить о парижском начинании, то оно, будучи традиционным музеем, расположенным в специальном здании, должно было стать дополнением к провинциальным инициативам. Ривьер особым образом оговаривает его название и утверждает, что использование термина «фольклор» носит слишком специальный характер, предлагая именовать его «французским музеем народных искусств и традиций» [12, р. 69]. Такое собрание должно стать второй составляющей «центра всех наук о человеке» [12, р. 69] вместе с возглавляемым П. Риве Музеем челове-

ка. Будущий музей видится единым центром документирования народных искусств и традиций, продолжением которого явятся многочисленные региональные сокровищницы народной культуры.

В связи с этим очень важна и интересна для рассмотрения предложенная Ривьером классификация музеев, показывающая его стремление к аналитике, которое проявит себя уже во второй половине XX века в ходе чтения курса лекций по музеологии (1970–1982). Подход французского музеолога к типологии музеев учитывает историческую эволюцию института музея, но в то же время дифференцирует музеи по назначению и составу коллекций, и, соответственно, по целевой аудитории. Можно утверждать, что эта позиция переключается со взглядами отечественного музеоведа Ф. И. Шмита, определявшего по этим же основаниям три основных типа музеев. У Ривьера же их четыре, следуя четырем стадиям развития музеев. Первая из них – стадия *аккумуляции*. Как считает Ривьер, музей, отвечающей этой фазе своей эволюции, получает «не важно что», «не важно откуда», «не важно от кого» и экспонирует все накопленное «не важно как» [12, р. 68]. Такой музей он называет *неоправданным*. Следующая стадия – *собрание*, музей формирует коллекции по методическому плану, экспонирует практически все собранное или по крайней мере пытается это делать. Это музей-склад, созданный для хранителей и только для них. Стадия *выбора* предполагает отбор самых красивых образцов, если речь о художественном музее, отбор типовых вещей – если о научном музее. Его целевая аудитория – элита знатоков и исследователи. Наконец, единственный музей, адресованный массам, – это музей *синтеза*. Экспозиция построена на тщательно отобранном предметном ряде. Кроме подлинников, в ней присутствуют вспомогательные материалы, включая фотографии и значительные по объему объяснительные тексты. Такой музей, полагает Ривьер, возможно посетить и понять без сопровождения экскурсовода. Он вновь признается в симпатии к советским музеям и пишет о том, что многие из них как раз достигли этой стадии развития [12, р. 68].

Далее Ривьер отмечает, что если идеальный музей соединяет в себе три последние стадии: собрания – в фондах, выбора – в череде публичных залов, синтеза – в публичных галереях, содержа-

щих материалы для обобщения и сравнения, то будущий музей народных искусств и традиций может быть лишь музеем синтеза – в силу большого количества местных музеев, которые станут объектами интереса специалистов. В статье «Народные музеи» (1938), еще раз подчеркивая свое понимание этого понятия, он относит к таковым оба музея, задуманные во дворце Шайо – и Музей человека, и Национальный музей народных искусств и традиций, который посвящен, по его словам, «нашим крестьянам и ремесленникам, нашему традиционному образу жизни, нашим верованиям и нашим самым сокровенным обычаям» [13, р. 26].

Такова в своих основных чертах концепция Национального музея, посвященного традиционной французской культуре, какой ее сформулировал в 1930-х годах Ж. А. Ривьер, назначенный первым директором будущего учреждения. Однако реализация планов затянулась на долгие годы в силу многочисленных объективных обстоятельств. Сначала Вторая мировая война прервала всю музейную деятельность в Париже на долгие годы. Уже в 1950-е годы стало очевидно, что та часть дворца Шайо, которую предназначили музею, не позволяет развернуть его деятельность в полном объеме. Поэтому поначалу музей проводил только временные выставки. Значительно позже он получил новую площадку – специально построенное в 1969 году здание в Булонском лесу. Именно здесь он начал функционировать лишь в начале 1970-х годов. В новом помещении нашлось место для центра документации, фонотеки и синематеки, которые виделись Ривьеру неотъемлемыми составляющими музея. Сначала в 1972 году, следуя замыслам о двойном предназначении экспозиций, была открыта учебная галерея для студентов, коллекционеров и специалистов. В 1975 году приняла первых посетителей так называемая культурная галерея, целевой аудиторией которой предполагалась уже широкая публика. Постепенно тематически разрасталась и коллекция музея.

Подведем итоги. 1920–30-е годы стали временем значительных исканий в экспозиционно-выставочной деятельности музеев. Данный процесс затронул и этнографические собрания, ярким свидетельством чего является история

формирования в Париже Музея народных искусств и традиций. В 1920–30-е годы этнология как наука обретала статус самостоятельной университетской дисциплины, существенны были достижения в области методики сбора и изучения этнографических предметов. Правила, апробированные для документирования неевропейского материала, вскоре стали востребованными и при музеефикации объектов традиционной французской культуры. Важной составляющей концепции будущего музея стала идея подлинной демократизации сферы наследия, предполагавшая популяризаторскую деятельность как на уровне формирования новых экспозиций, так и на этапе приема посетителей. Ж. А. Ривьер, начавший работать в музее в 1928 году, стал свидетелем и непосредственным участником всех описанных процессов. Его биография является ярким свидетельством

еще одной характерной черты развития музейной сферы того периода – она переживала этап профессионализации. Важной составляющей этого процесса является интернационализация. Ривьер много путешествовал, изучая международный опыт, и стал одним из организаторов музеографического отдела на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. Сам факт создания этого отдела очень показателен – достижения в экспозиционно-выставочной деятельности демонстрируются на всемирном форуме наряду с успехами в науке, технике, искусстве и колониальной политике. Результатом осмысления международной практики интерпретации традиционной народной культуры становится концепция будущего Национального музея народных искусств и традиций, разрабатывавшаяся в многочисленных статьях, написанных Ривьером во второй половине 1930-х годов.

#### Литература

1. Calafat M.-Ch. Collecter, muséographe: le cas du Musée national des arts et traditions [Электронный ресурс]. – URL: <https://mucemlab.hypotheses.org/321> (дата обращения: 12.09.2023).
2. Charenso G. Le tour du monde en 10 minutes [Электронный ресурс] // *Intransigeant*. – 1938. – 21.06. – P. 1, 5. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k795875r/f5.item.zoom> (дата обращения: 25.08.2023).
3. Exposition internationale de 1937. Groupe I. Classe III. Musées et expositions [Электронный ресурс] // *L'amour de l'art*. – 1937. – № 6. – P. 3–32. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226205f/f234.item.zoom> (дата обращения: 15.09.2023).
4. Gorgus N. Georges Henri Rivière et l'Europe. Rapprochements et accommodements entre 1936 et 1945 [Электронный ресурс] // *Du folklore à l'ethnologie* [en ligne]. – Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. – URL: <https://books.openedition.org/editionsmsmh/10115> (дата обращения: 12.09.2023).
5. Grognet F. Objets de musée, n'avez vous donc qu'une vie? [Электронный ресурс] // *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*. – 2005. – № 2. – URL: <https://journals.openedition.org/gradhiva/473> (дата обращения: 15.09.2023).
6. Holler D. La Valeur d'usage de l'impossible [Электронный ресурс] // *Documents*. – 1929. – № 1. Preface. Reprint. – Paris: Edition Jean-Michel Place, 1991. – P. VII–XXXIV. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f24.item> (дата обращения: 10.09.2023).
7. Huyghe R. Destinée des musées [Электронный ресурс] // *L'architecture d'aujourd'hui*. – 1938. – № 6. – P. 3–4. – URL: [https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/pdfjs/web/viewer.html?file=/Infodoc/ged/viewPortal-Published.ashx?eid%3DFRAPN02\\_AA\\_1938\\_06\\_PDF\\_1](https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/pdfjs/web/viewer.html?file=/Infodoc/ged/viewPortal-Published.ashx?eid%3DFRAPN02_AA_1938_06_PDF_1) (дата обращения: 18.09.2023).
8. Laurière Chr. Georges Henri au Trocadéro. Du magasin au bric-à-brac à la sécheresse de l'étiquette [Электронный ресурс] // *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*. – 2003. – № 33. – P. 57–66. – URL: [https://www.persee.fr/doc/gradh\\_0764-8928\\_2003\\_num\\_33\\_1\\_1304](https://www.persee.fr/doc/gradh_0764-8928_2003_num_33_1_1304) (дата обращения: 25.08.2023).
9. Lettres de Georges Henri Rivière à Paul Rivet (1929–1944) [Электронный ресурс] / Ed. Jean Jamin // *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*. – 1986. – № 1. – P. 22–27. – URL: [https://www.persee.fr/docAsPDF/gradh\\_0764-8928\\_1986\\_num\\_1\\_1\\_979.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/gradh_0764-8928_1986_num_1_1_979.pdf) (дата обращения: 22.09.2023).
10. Loyau A. Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro et ses transformations, 1878–1935: configurations, espaces muséaux et réseaux [Электронный ресурс]. – Paris: Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017. – URL: <https://books.openedition.org/cths/2714> (дата обращения: 19.08.2023).
11. Musée national des arts et traditions populaires: administration générale, partenariats, recherche [Электронный ресурс]. – URL: <https://francearchives.gouv.fr/findingaid/1f2d4938e0bf6d90f266fbb0068def52320634ef#tree-hierarchy> (дата обращения: 30.08.2023).

12. Rivière G.H. Les musées de folklore à l'étranger et le future "Musée français des arts et traditions populaires" *Revue de folklore français et de folklore colonial* [Электронный ресурс]. – 1936. – № 3. – P. 58–71. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k115488t> (дата обращения: 15.09.2023).
13. Rivière G.H. Les musées populaires [Электронный ресурс] // *L'Architecture d'aujourd'hui*. – 1938. – № 6. – P. 26. – URL: [https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/pdfjs/web/viewer.html?file=/Infodoc/ged/viewPortalPublished.ashx?eid%3DFRAPN02\\_AA\\_1938\\_06\\_PDF\\_1](https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/pdfjs/web/viewer.html?file=/Infodoc/ged/viewPortalPublished.ashx?eid%3DFRAPN02_AA_1938_06_PDF_1) (дата обращения: 26.08.2023).
14. Rivière G.H. Nouveau destin des Musées de France [Электронный ресурс] // *L'amour de l'art*. – 1937. – № 3. – P. 71–72. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226205f/f98.item.zoom> (дата обращения: 24.08.2023).
15. Rivière G.H., Cuisenier J. Le musée des arts et traditions populaires, Paris [Электронный ресурс] // *Museum*. – 1972. – Vol. XXIV. – № 3. – P. 181–186. – URL: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127375\\_fre](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127375_fre) (дата обращения: 01.10.2023).

#### References

1. Calafat M.-Ch. *Collecter, muséographe: le cas du Musée national des arts et traditions*. (In French). Available at: <https://mucemlab.hypotheses.org/321> (accessed 12.09.2023).
2. Charenol G. Le tour du monde en dix minutes. *Intransigent*, 1938, 21.06, pp. 1, 5. (In French). Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k795875r/f5.item.zoom> (accessed 25.08.2023).
3. Exposition internationale de 1937. Groupe I. Classe III. Musées et expositions. *L'amour de l'art*, 1937, no. 6, pp. 3-32. (In French). Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226205f/f234.item.zoom> (accessed 15.09.2023).
4. Gorgus N. Georges Henri Rivière et l'Europe. Rapprochements et accommodements entre 1936 et 1945. *Du folklore à l'ethnologie*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme Publ., 2009. (In French). Available at: <https://books.openedition.org/editionsmsmh/10115> (accessed 12.09.2023).
5. Grognet F. Objets de musée, n'avez vous donc qu'une vie? *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2005, no. 2. (In French). Available at: <https://journals.openedition.org/gradhiva/473> (accessed 15.09.2023).
6. Holler D. La Valeur d'usage de l'impossible. *Documents*, 1929, no. 1. Preface. Reprint. Paris, Edition Jean-Michel Place Publ., 1991, pp. VII–XXXIV. (In French). Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f24.item> (accessed 10.09.2023).
7. Huyghe R. Destinée des musées. *L'architecture d'aujourd'hui*, 1938, no. 6, pp. 3-4. (In French). Available at: [https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/pdfjs/web/viewer.html?file=/Infodoc/ged/viewPortalPublished.ashx?eid%3DFRAPN02\\_AA\\_1938\\_06\\_PDF\\_1](https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/pdfjs/web/viewer.html?file=/Infodoc/ged/viewPortalPublished.ashx?eid%3DFRAPN02_AA_1938_06_PDF_1) (accessed 18.09.2023).
8. Laurière Chr. Georges Henri au Trocadéro. Du magasin au bric-à-brac à la sécheresse de l'étiquette. *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 2003, no. 33, pp. 57-66. (In French). Available at: [https://www.persee.fr/doc/gradh\\_0764-8928\\_2003\\_num\\_33\\_1\\_1304](https://www.persee.fr/doc/gradh_0764-8928_2003_num_33_1_1304) (accessed 25.08.2023).
9. Lettres de Georges Henri Rivière à Paul Rivet (1929-1944). Ed. Jean Jamin. *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 1986, no. 1, pp. 22-27. (In French). Available at: [https://www.persee.fr/docAsPDF/gradh\\_0764-8928\\_1986\\_num\\_1\\_1\\_979.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/gradh_0764-8928_1986_num_1_1_979.pdf) (accessed 22.09.2023).
10. Loyau A. *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro et ses transformations, 1878-1935: configurations, espaces muséaux et réseaux*. Paris, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques Publ., 2017. (In French). Available at: <https://books.openedition.org/cths/2714> (accessed 19.08.2023).
11. *Musée national des arts et traditions populaires: administration générale, partenariats, recherche*. (In French). Available at: <https://francearchives.gouv.fr/findingaid/1f2d4938e0bf6d90f266fbb0068def52320634ef#tree-hierarchy> (accessed 30.08.2023).
12. Rivière G.H. *Les musées de folklore à l'étranger et le future "Musée français des arts et traditions populaires" Revue de folklore français et de folklore colonial*, 1936, no. 3, pp. 58-71. (In French). Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k115488t> (accessed 15.09.2023).
13. Rivière G.H. Les musées populaires. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1938, no. 6, p. 26. (In French). Available at: [https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/pdfjs/web/viewer.html?file=/Infodoc/ged/viewPortalPublished.ashx?eid%3DFRAPN02\\_AA\\_1938\\_06\\_PDF\\_1](https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/pdfjs/web/viewer.html?file=/Infodoc/ged/viewPortalPublished.ashx?eid%3DFRAPN02_AA_1938_06_PDF_1) (accessed 26.08.2023).
14. Rivière G.H. Nouveau destin des Musées de France. *L'amour de l'art*, 1937, no. 3, pp. 71-72. (In French). Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226205f/f98.item.zoom> (accessed 24.08.2023).
15. Rivière G.H., Cuisenier J. Le musée des arts et traditions populaires, Paris. *Museum*, 1972, vol. XXIV, no. 3, pp. 181-186. (In French). Available at: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127375\\_fre](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127375_fre) (accessed 01.10.2023).

УДК 069

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-250-257

## РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ ДИССЕРТАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕОЛОГИИ

*Родионова Дарья Дмитриевна*, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kafedramd@yandex.ru

На основе каталога авторефератов Российской государственной библиотеки и свободных источников выявлен массив диссертаций по специальности 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов». Одной из задач исследования стал ориентир на исключение тематической рассеянности по другим научным направлениям, так или иначе связанным с музейным делом: теория и история культуры, искусствоведение, исторические и педагогические науки и др. Целью исследования стало современное состояние музеологии как науки, которое нашло отражение в диссертационных работах ученых-музееведов. На основе количественного анализа был выявлен массив диссертаций, в котором идентифицировано количество докторских и кандидатских диссертаций. Выявлена публикационная активность профильных «музейных» докторов наук. Установлены доминирующие направления исследований, проводимых в рамках специальности «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» – музеефикация объектов культурного наследия; музей в современном социокультурном пространстве; музейные коллекции: атрибуция, каталогизация, интерпретация; музейная коммуникация; история музейного дела; культурно-образовательная деятельность музеев. Автор считает, что полученный в рамках настоящего исследования материал позволяет выявить взаимосвязь происходящих в отечественной культуре и науке процессов с защитой диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук по музееведческой специальности в условиях модернизации сферы культуры и высшего образования.

**Ключевые слова:** музеология, кандидатская диссертация, докторская диссертация, публикационная активность, авторефераты диссертаций.

## RETROSPECTIVE ANALYSIS OF DISSERTATION RESEARCH IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF MODERN MUSEOLOGY

*Rodionova Darya Dmitrievna*, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kafedramd@yandex.ru

Based on the catalog of abstracts of the Russian State Library and free sources, an array of dissertations in the specialty 24.00.03 *Museology, Conservation and Restoration of Historical and Cultural Objects* was identified. One of the objectives of the study was to focus on eliminating thematic dispersion in other scientific areas, one way or another related to museum work: theory and cultural history, art history, historical and pedagogical sciences, etc. The purpose of the study was the current state of museology as a science, which is reflected in the dissertations of museum scientists. Based on a quantitative analysis, an array of dissertations was identified, in which the number of doctoral and candidate dissertations was identified. The publication

activity of specialized *museum* doctors of sciences was revealed. The dominant directions of research conducted within the framework of the specialty *Museology, Conservation and Restoration of Historical and Cultural Objects* have been established – museumification of cultural heritage objects; museum in modern sociocultural space; museum collections: attribution, cataloging, interpretation; museum communication; history of museum affairs; cultural and educational activities of museums. The author believes that the material obtained in the framework of this study makes it possible to identify the relationship between the processes occurring in domestic culture and science with the defense of dissertations for the academic degree of doctors and candidates of science in the museological specialty.

**Keywords:** museology, doctor of science dissertation, candidate of science dissertation, publication activity, abstracts of dissertations.

В высших учебных заведениях России музейная специальность прошла большой путь своего становления, который нельзя признать завершенным. Развитие музеологии как науки и академической дисциплины, с одной стороны, а также развитие рынка труда в сфере культуры в современном обществе – с другой, диктуют новые требования к уровню квалификации специалистов музейного дела и охраны наследия. В этой связи вызывают интерес научные исследования, защищаемые по направлению «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов». Более 10 лет назад К. Е. Рыбак изучил работы, основное или опосредованное внимание в которых уделялось музееведению, музейному делу и различным вопросам данной области науки, связанные с хранением, изучением, публичным представлением и реставрацией культурных ценностей. Им было выявлено «рассеяние» диссертационных исследований по различным научным специальностям. Отслежена динамика диссертаций, затрагивающих вопросы музеев и культурных ценностей в ретроспективе с 1946 по 2009 год, а также обоснованы три этапа интереса к музейной науке, связанные со становлением предметной области музеологии, ее устойчивым развитием и далее – угасанием интереса к ней [13].

Целью настоящего исследования стало современное состояние музеологии как науки, которое нашло отражение в диссертационных работах ученых-музееведов.

Анализ каталога авторефератов диссертаций Российской государственной библиотеки позволил выявить научные исследования, защищенные по специальности 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» [2]. Работа по поиску достоверной ин-

формации именно на данном ресурсе обусловлена Федеральным законом «Об обязательном экземпляре документов», в соответствии с которым в библиотеку предоставляются экземпляры авторефератов диссертационного исследования [8]. В то же время потребовалось уточнение некоторых данных из свободных источников.

Одной из задач исследования стал ориентир на исключение тематической рассеянности по другим научным направлениям, так или иначе связанным с музейным делом: теория и история культуры, искусствоведение, исторические и педагогические науки и др.

Было установлено, что за период с 2000 по 2022 год было защищено 179 диссертационных исследований по специальности 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» (табл. 1).

Таблица 1

**Количество защищенных диссертационных исследований по специальности 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» по годам**

Кол-во диссертаций	Годы защиты	Общее кол-во защищенных диссертаций
1	2007	1
3	2020	3
4	2010, 2017	8
5	2001, 2002, 2014, 2019, 2021	25
6	2008, 2015	12

Окончание таблицы 1

Кол-во диссертаций	Годы защиты	Общее кол-во защищенных диссертаций
7	2004, 2013, 2018	21
8	2003	8
9	2016	9
10	2009	10
11	2005, 2011	22
13	2012	13
15	2000	15
16	2006, 2022	32
Всего защищено диссертаций за 23 года		179

Выбор нижней границы исследования поиска диссертаций обусловлен созданием профильных кафедр на базе вузов культуры, осуществляющих подготовку музейных специалистов. Их стремительное открытие связано со стандартизацией высшего образования и введением новых федеральных образовательных нормативных документов по данной специальности. В конце 1990-х – начале 2000-х годов в практической деятельности образовательных организаций их было два – для вузов культуры ФГОС ВО «Музейное дело и охрана памятников» и для классических университетов ФГОС ВО «Музеология» [5]. Открытие профильных музейных кафедр, приглашение специалистов, разработка и чтение специальных дисциплин в рамках основных направлений музейной деятельности повлекло за собой необходимость соответствия профессорско-преподавательского состава требованиям, предъявляемым в высшей школе к данной категории работников в рамках проводимой в обозначенные годы реформы, в том числе высшего образования [4; 6]. Верхняя граница обусловлена закрытием диссертационных советов на перерегистрацию, внесением изменений в положение о совете и защите диссертаций, обновлением паспорта научной специальности [10; 12]. В этой связи интересен тот факт, что самый большой численный показатель

количества защищенных диссертаций (16) пришелся на 2006 и 2022 годы. В 2007 и 2023 годах соответственно были приняты новые нормативные документы, внесены поправки в приказы и положения, связанные с новыми требованиями к диссертационным советам и т. д.

В соответствии с действовавшим паспортом научной специальности 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» могли присваиваться кандидатские и докторские степени: исторических и технических наук, искусствоведения и культурологии. За прошедшие 23 года было защищено кандидатских диссертаций на соискание степени кандидата культурологии – 111; кандидата исторических наук – 57; доктора культурологии – 8; доктора исторических наук – 3. Гендерное распределение диссертантов в период с 2000 по 2022 год выглядит следующим образом – мужчины 44 (25 %), женщины – 135 (75 %).

К сожалению, число докторских диссертаций составляет всего 6,6 % от общего объема защищенных диссертационных исследований по музееведению. Интересный факт, что из идентифицированных докторов наук по специальности 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» только Т. И. Кимеева имеет степень кандидата культурологии по той же специальности – 24.00.03, А. М. Кулемзин, О. Н. Шелегина, М. И. Бурлыкина, С. М. Некрасов – кандидаты исторических наук, Е. А. Полякова – кандидат культурологии по теории и истории культуры, С. И. Баранова и Е. Я. Кальницкая – кандидаты искусствоведения, Ю. Э. Комлев – кандидат педагогических наук, К. Е. Рыбак – кандидат философских наук, В. П. Грицкевич – кандидат медицинских наук. Однако их научные исследования в рамках докторских диссертаций стали фундаментальным основанием для развития направлений музейной науки на современном этапе. Диссертации на соискание ученой степени доктора наук в рассматриваемый период были ориентированы на решение проблем в области культурного наследия страны – от вопросов нормативно-правовых основ музеев до истории музейного дела, деятельности музеев и их собраний, о чем свидетельствуют данные таблицы 2.

Таблица 2

Окончание таблицы 2

**Тематика докторских диссертаций по специальности 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов», защищенных в период с 2000 по 2022 год**

Ф. И. О.	Тема докторской диссертации	Ученая степень и год защиты
Некрасов Сергей Михайлович	Пушкинские музеи в культуре России	Доктор культурологии, 2000
Бурлыкина Майя Ивановна	История музеев высших учебных заведений до-революционной России: 1724–1917 годы	Доктор культурологии, 2001
Кулемзин Анатолий Михайлович	Охрана памятников в России как историко-культурное явление	Доктор культурологии, 2001
Грицкевич Валентин Петрович	История музейного дела: до конца XVIII века	Доктор культурологии, 2003
Рыбак Кирилл Евгеньевич	Музей в нормативной системе: историко-культурологический анализ	Доктор культурологии, 2006
Кальницкая Елена Яковлевна	Музеефикация дворцов: актуализация архитектурного наследия в современной теории и практике	Доктор культурологии, 2009
Комлев Юрий Эдуардович	Формирование и развитие музейных коммуникаций в культурном пространстве региона	Доктор культурологии, 2012
Шелегина Ольга Николаевна	История и современные тенденции в развитии музейного мира Сибири: адаптационный подход	Доктор исторических наук, 2012
Баранова Светлана Измайловна	Московский изразец в пространстве городской культуры конца XV–XVII века	Доктор исторических наук, 2015

Ф. И. О.	Тема докторской диссертации	Ученая степень и год защиты
Полякова Елена Александровна	История светских и церковных педагогических музеев Западной Сибири как образовательной формы культуры: вторая половина XIX – начало XXI века	Доктор исторических наук, 2015
Кимеева Татьяна Ивановна	Актуализация художественного наследия коренных малочисленных народов Притомья на основе интерпретации материалов собраний музеев России	Доктор культурологии, 2019

Анализ публикационной активности докторов наук по специальности 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» на основе изучения открытых сведений информационного ресурса Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU позволил установить следующее: во-первых, абсолютно все ученые ведут активную научную деятельность после защиты докторской диссертации, о чем свидетельствует количественный показатель публикаций, индекс цитирования [7]. Во-вторых, актуальность публикаций отслеживается годом издания. В-третьих, определен высокий количественный показатель публикаций в рецензируемых научных изданиях. По данным таблицы 3, на момент анализа материала выявлены лидеры по количеству публикаций: О. Н. Шелегина, ведущий научный сотрудник СО РАН, и К. Е. Рыбак, ассоциированный научный сотрудник Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева. Проблемное поле исследований «музейных» докторов наук охватывает историю музейного дела, проблемы сохранения культурного наследия и его роль и функции в прошлом и настоящем.

Таблица 3

**Публикационная активность докторов по специальности 24.00.03  
«Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»**

№	Автор	Публикации	Цитирование	Публикаций ВАК, с общим кол-вом цитирования	h-index	Предметное поле музеелогии <sup>1</sup>	Год последней публикации
1	Некрасов Сергей Михайлович	28	121	6	4	2	2022
2	Бурлыкина Майя Ивановна	54	218	10	4	2	2023
3	Кулемзин Анатолий Михайлович	69	1024	25	7	2, 3, 14	2021
4	Грицкевич Валентин Петрович (1933–2013)	9	377	1	6	10, 11	2013
5	Рыбак Кирилл Евгеньевич	80	289	55	8	19	2021
6	Кальницкая Елена Яковлевна	34	150	10	4	17	2022
7	Комлев Юрий Эдуардович	51	208	22	8	37, 38	2023
8	Шелегина Ольга Николаевна	147	969	59	10	2, 28	2023
9	Баранова Светлана Измайловна	185	429	46	8	3	2023
10	Полякова Елена Александровна	89	220	27	8	2, 17	2023
11	Кимеева Татьяна Ивановна	89	348	39	6	3, 5, 19, 20	2023

Под научным руководством профильных докторов наук были защищены кандидатские диссертации по исследуемой специальности 24.00.03: С. И. Баранова – 2; М. И. Бурлыкина – 0; В. П. Грицкевич – 5; Е. Я. Кальницкая – 0; Т. И. Кимеева – 5; Ю. Э. Комлев – 0; А. М. Кулемзин – 3; С. М. Некрасов – 1; Е. А. Полякова – 5; К. Е. Рыбак – 2; О. Н. Шелегина – 0.

В настоящее время вопрос о защите профильных докторов наук стоит особенно остро. Прежде всего это связано с открытием диссертационных советов по защите кандидатских и докторских диссертаций. В соответствии с требованиями Высшей аттестационной комиссии в состав советов должно входить не менее четырех докторов наук, являющихся специалистами по проблемам каждой отрасли науки каждой научной специальности, по которой диссертационному совету предоставлено право принимать к защите диссертации, имеющих основным местом

работы организацию, на базе которой создается диссертационный совет [9; 12]. На момент проведения исследования диссертационные советы по специальности 5.10.2<sup>2</sup> «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов» открыты по историческим наукам – на базе Российского государственного гуманитарного университета; по культурологии – на базе Крымского университета культуры, искусств и туризма, Краснодарского государственного института культуры, Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева [1; 10].

На современном этапе развития культуры особое внимание уделяется развитию музеев в целом и их культурно-образовательной функции, способствующей формированию у граждан России интереса к культурному наследию своей страны.

<sup>1</sup> На основе паспорта научной специальности «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»

<sup>2</sup> В соответствии с Приказом Минобрнауки России от 24.02.2021 № 118 (ред. от 24.07.2023) код специальности изменен на 5.10.2.

Тематика кандидатских диссертаций по музееведению определяется такими областями исследования, как музеефикация объектов культурного наследия; музей в современном социокультурном пространстве; музейные коллекции: атрибуция, каталогизация, интерпретация; музейная коммуникация; история музейного дела; культурно-образовательная деятельность музеев. Данные направления являются доминирующими. Кроме того, защищены работы, связанные с историографией (Зыков А. В. Музееведческие взгляды Н. Ф. Федорова и современное музееведение, 2004), музеем и смежными науками (Жукова А. В. Эволюция взаимоотношений археологической науки и музея: на материалах экспозиций музеев Москвы, 2000), музеем и архивами (Успенская С. В. Императорское Русское военно-историческое Общество: обеспечение сохранности документов и перспективы использования: Из Архива Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи, 2000).

Анализ авторефератов диссертаций позволил выявить образовательные и научные организации, на базе которых было выполнено максимальное число защищенных диссертаций. Пятерку лидеров возглавляет Санкт-Петербургский государственный институт культуры, на профильной музейной кафедре которого выполнено 47 работ, 4 из которых докторские диссертации, на втором месте Кемеровский государственный институт культуры – 21 защищенное исследование, из них 1 докторская диссертация, далее Российский государственный гуманитарный университет – 18, из них 1 докторская, Российский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева – 15, Томский государственный университет – 13, из них 2 докторские диссертации.

Следует отметить, что на основе формы отчетности 8НК в 3036 музеях России работают 2402 сотрудника, имеющие ученую степень [11]. Это всего лишь 5 % от общего числа основного персонала музейных работников (47691 чел.). Так, например, в музейной сети Кемеровской области – Кузбасса работают 3 доктора исторических наук и 13 кандидатов наук, что составляет 3,6 % от общего числа (433 чел.) основного персонала. Большая часть совмещает трудовую деятель-

ность с работой в высших учебных заведениях Кузбасса [4]. Анализ свода о деятельности музеев по регионам за 2023 год на основе статистики отрасли показал, что из общего количества музеев России только в 5 нет сотрудников с ученой степенью.

Таким образом, полученный в рамках настоящего исследования материал позволяет выявить взаимосвязь происходящих в отечественной культуре и науке процессов с защитой диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук по музееведческой специальности. На современном этапе модернизации сферы культуры ярко просматривается тенденция развития музейной отрасли. Создаются культурные кластеры, где музеи являются неотъемлемой частью, идет активный процесс модернизации музеев. Утверждение модельного стандарта муниципального краеведческого музея дает новый толчок в развитии данного типа музеев. Внедрение профессиональных стандартов в деятельность музеев является актуальной темой. Совершенствуются подходы к сохранению, актуализации культурного наследия с использованием новых технологий, внедряются передовые информационно-коммуникационные технологии в основные направления музейной деятельности. Содержание знаний, умений и навыков музейных специалистов в современных условиях – все это в совокупности требует отдельного научного осмысления. Именно эти направления просматриваются в поле научного изучения аспирантов и соискателей музейных кафедр вузов культуры и обсуждаются в рамках профильных научных конференций и молодежных музеологических школ.

Результаты проведенного анализа актуальны в плане формирования в России музеологических научных школ, значимость которых подчеркнута в паспорте утвержденной в 2021 году специальности 5.10.2 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов», среди направлений научных исследований которой пункт 11 обозначен как «Становление музеологии как науки. Научные школы музеологии» [12]. На современном этапе, как показали результаты представленного анализа, происходит формирование отечественных научных музеологических школ.

## Литература

1. Действующие диссертационные советы [Электронный ресурс]. – URL: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/dc#tab=\\_tab:dc~](https://vak.minobrnauki.gov.ru/dc#tab=_tab:dc~) (дата обращения: 26.12.23).
2. Единый электронный каталог РГБ [Электронный ресурс]. – URL: [http://aleph.rsl.ru/F/-?func=file&file\\_name=find-a](http://aleph.rsl.ru/F/-?func=file&file_name=find-a) (дата обращения: 15.01.2024).
3. Информационно-аналитический отчет о деятельности государственных и муниципальных музеев Кемеровской области – Кузбасса за 2022 год. – Кемерово: Технопринт, 2023. – 280 с.
4. Исторический контекст очередного этапа образовательной реформы [Электронный ресурс]. – URL: [http://old.gnpbu.ru/downloads/dneprov/Materialy%20Seminar%20po%20podgotovke%20konceptii%20reformy%20obrazovaniya\\_1997\\_!.pdf](http://old.gnpbu.ru/downloads/dneprov/Materialy%20Seminar%20po%20podgotovke%20konceptii%20reformy%20obrazovaniya_1997_!.pdf) (дата обращения: 15.01.2024).
5. Кулемзин А. М., Родионова Д. Д. О формировании новой парадигмы подготовки музееведов // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2012. – № 2 (50). – С. 74–77.
6. Мещагина Е. И. Кадровая политика в системе высшей школы (1990–2000) // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 2. – С. 149–152.
7. Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU [Электронный ресурс]. – URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 15.01.2024).
8. Об обязательном экземпляре документов [Электронный ресурс]: федеральный закон от 29.12.1994 № 77-ФЗ (последняя редакция). – URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_5437](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_5437) (дата обращения: 15.01.2024).
9. Об утверждении научных специальностей, по которым присуждается ученая степень [Электронный ресурс]: приказ Министерства науки и высшего образования РФ № 118 от 24.02.1021. – URL: <https://vak.minobrnauki.gov.ru/uploader/loader?type=1&name=91506173002&f=7892> (дата обращения: 15.01.2024).
10. Об утверждении Положения о совете по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс]: приказ Министерства образования и науки РФ от 10 ноября 2017 г. № 1093. – URL: <https://base.garant.ru/71825906> (дата обращения: 15.01.2024).
11. Основные показатели работы отрасли. Статистические данные по видам учреждений культуры, искусства и образования. Музеи [Электронный ресурс]. – URL: <https://stat.mkrf.ru/indicators> (дата обращения: 15.01.2024).
12. Паспорт научной специальности 5.10.2. «Музееведение КИР ИКО». – URL: [http://www.xn--80aaa4a0ajicdpl.xn--r1ai/pasport2021/5\\_10\\_2](http://www.xn--80aaa4a0ajicdpl.xn--r1ai/pasport2021/5_10_2) (дата обращения: 15.01.2024).
13. Рыбак К. Е. Вопросы музееведения в диссертационных исследованиях // Культура: управление, экономика, право. – 2010. – № 4. – С. 2–11.

## References

1. *Deystvuyushchie dissertatsionnye sovety [Current dissertation councils]*. (In Russ.). Available at: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/dc#tab=\\_tab:dc~](https://vak.minobrnauki.gov.ru/dc#tab=_tab:dc~) (accessed 26.12.23).
2. *Edinyy elektronnyy katalog RGB [Unified electronic catalog of the RSL]*. (In Russ.). Available at: [http://aleph.rsl.ru/F/-?func=file&file\\_name=find-a](http://aleph.rsl.ru/F/-?func=file&file_name=find-a) (accessed 15.01.2024).
3. *Informatsionno-analiticheskiy otchet o deyatel'nosti gosudarstvennykh i munitsipal'nykh muzeev Kemerovskoy oblasti – Kuzbassa za 2022 god [Information and analytical report on the activities of state and municipal museums of the Kemerovo region – Kuzbass for 2022]*. Kemerovo, 2023. 280 p. (In Russ.).
4. *Istoricheskiy kontekst ocherednogo etapa obrazovatel'noy reformy [Historical context of the next stage of educational reform]*. (In Russ.). Available at: [http://old.gnpbu.ru/downloads/dneprov/Materialy%20Seminar%20po%20podgotovke%20konceptii%20reformy%20obrazovaniya\\_1997\\_!.pdf](http://old.gnpbu.ru/downloads/dneprov/Materialy%20Seminar%20po%20podgotovke%20konceptii%20reformy%20obrazovaniya_1997_!.pdf) (accessed 15.01.2024).
5. Kulemzin A.M., Rodionova D.D. O formirovaniy novoy paradigmy podgotovki muzevedov [On the formation of a new paradigm for training museologists]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Kemerovo State University]*, 2012, no. 2 (50), pp. 74–77. (In Russ.).
6. Meshchagina E.I. Kadrovaya politika v sisteme vysshey shkoly (1990-2000) [Personnel policy in the higher education system (1990-2000)]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2013, no. 2, pp. 149–152. (In Russ.).
7. *Nauchnaya elektronnyaya biblioteka eLIBRARY.RU [Scientific electronic library eLIBRARY.RU]*. (In Russ.). Available at: <https://elibrary.ru> (accessed 15.01.2024).
8. *Ob obyazatel'nom ekzempl'yare dokumentov. Federal'nyy zakon ot 29.12.1994 № 77-FZ (poslednyaya redaktsiya) [About the legal deposit of documents. Federal law of December 29, 1994 No. 77-FZ (latest edition)]*. (In Russ.). Available at: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_5437](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_5437) (accessed 15.01.2024).

9. *Ob utverzhdenii nauchnykh spetsial'nostey, po kotorym prisuzhdaetsya uchenaya stepen'. Prikaz Ministerstva nauki i vysshego obrazovaniya RF № 118 ot 24.02.1021 [On approval of scientific specialties for which academic degrees are awarded. Order of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation No. 118 dated 02.24.1021].* (In Russ.). Available at: <https://vak.minobrnauki.gov.ru/uploader/loader?type=1&name=91506173002&f=7892> (accessed 15.01.2024).
10. *Ob utverzhdenii Polozheniya o sovete po zashchite dissertatsiy na soiskanie uchenoy stepeni kandidata nauk, na soiskanie uchenoy stepeni doktora nauk (s izmeneniyami i dopolneniyami). Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 10 noyabrya 2017 g. № 1093 [On approval of the Regulations on the Council for the Defense of Dissertations for the Scientific Degree of Candidate of Sciences, for the Scientific Degree of Doctor of Science (with amendments and additions). Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated November 10, 2017 No. 1093].* (In Russ.). Available at: <https://base.garant.ru/71825906> (accessed 15.01.2024).
11. *Osnovnye pokazateli raboty otrasli. Statisticheskie dannye po vidam uchrezhdeniy kul'tury, iskusstva i obrazovaniya. Muzei [Key indicators of the industry. Statistical data on types of cultural, art and educational institutions. Museums].* (In Russ.). Available at: <https://stat.mkrf.ru/indicators> (accessed 15.01.2024).
12. *Pasport nauchnoy spetsial'nosti 5.10.2. "Muzeevedenie KiR IKO" [Passport of scientific specialty 5.10.2. "Museology"].* (In Russ.). Available at: [http://www.xn--80aaa4a0ajicdpl.xn--p1ai/pasport2021/5\\_10\\_2](http://www.xn--80aaa4a0ajicdpl.xn--p1ai/pasport2021/5_10_2) (accessed 15.01.2024).
13. Rybak K.E. *Voprosy muzeeyvedeniya v dissertatsionnykh issledovaniyakh [Issues of museology in dissertation research]. Kul'tura: upravlenie, ekonomika, pravo [Culture: management, economics, law], 2010, no. 4, pp. 2-11* (In Russ.).

УДК 397 (571.1)

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-257-266

## СВАДЬБА БАЧАТСКИХ ТЕЛЕУТОВ С ПОХИЩЕНИЕМ НЕВЕСТЫ (ПО ДАННЫМ ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 2023 ГОДА)

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

Статья основана на материалах фольклорно-этнографической экспедиции 2023 года по изучению нематериального этнокультурного достояния народов Кемеровской области как части творческого проекта «Цикл фольклорных экспедиций по выявлению объектов нематериального этнокультурного достояния народов России». Данные, позволяющие проследить бытование традиций в свадебном обряде, зафиксированные в среде бытования бачатских телеутов с 1920-х годов, публикуются впервые. Сведения, полученные методом опроса у информаторов, родившихся в 1945–1968 годы, позволяют раскрыть сохранявшиеся до 1980-х годов особенности телеутского свадебного обряда, сопровождаемого кражей невесты. Результаты экспедиции чрезвычайно важны в современных условиях, когда происходит утрата в среде бытования целого ряда культурных объектов. Материалы фольклорно-этнографической экспедиции 2023 года позволили выявить незафиксированные до этого времени сведения об обрядовых традициях. Например, особое пение при обряде мирения родственниками жениха, застиланье кровати предметами приданого сразу после его привоза, выпечка специального свадебного хлеба, функциональное назначение культового покрывала «кѳжѳѳ» после смерти мужа и т. д. Сравнительный анализ полученных в ходе опроса информаторов материалов с зафиксированными ранее данными о подобном обряде позволяет представить его структуру во всей полноте, а также обосновать устойчивость традиций.

**Ключевые слова:** экспедиция, информаторы, телеуты бачатские, свадебный обряд, нематериальное культурное наследие, умыкание невесты.

## THE WEDDING OF THE BACHAT TELEUTS WITH THE KIDNAPPING OF THE BRIDE (ACCORDING TO THE FOLKLORE AND ETHNOGRAPHIC EXPEDITION OF 2023)

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

The article is based on the materials of the folklore-ethnographic expedition of 2023 to study the intangible ethnocultural heritage of the peoples of Kemerovo region as part of the creative project *The cycle of folklore expeditions to identify objects of the intangible ethnocultural heritage of the peoples of Russia*. The data, allowing to trace the existence of traditions in the wedding ceremony, recorded in the environment of existence of the Bachat Teleuts since the 1920s, is published for the first time. The information obtained from informants, born in 1945–1968, by means of a survey, makes it possible to reveal the peculiarities of the Teleut wedding ceremony, which was accompanied by the kidnapping of the bride, and which persisted until the 1980s. The results of the expedition are extremely important in modern conditions, when a number of cultural objects are being lost in the environment. The materials of the folklore-ethnographic expedition of 2023 made it possible to reveal information about ritual traditions that had not been recorded until that time. For example, special singing during the rite of reconciliation by the groom's relatives, covering the bed with items given immediately after his arrival, baking special wedding bread, the functional purpose of the cult coverlet *kozhögö* after the death of her husband, etc. A comparative analysis of the materials obtained during the interview of informants with previously recorded data on such a rite makes it possible to present its structure in its entirety, as well as to substantiate the sustainability of traditions.

**Keywords:** expedition, informers, Bachat Teleuts, wedding ceremony, intangible cultural heritage, bride kidnapping.

Свадебный обряд как один из наиболее устойчивых элементов культуры этноса на протяжении длительного времени представляет интерес для современных исследователей. Несмотря на диктуемые современностью инновации, данная форма обрядности продолжает сохранять закрепившиеся в этнической культуре уникальные элементы. Это может быть прослежено на примере свадебного обряда бачатских телеутов. Свадебные действия в целом включают в себя целый комплекс обрядов, проводимых семейно-родственными коллективами жениха и невесты. Выявление сохранившихся до настоящего времени особенностей свадьбы в воспоминаниях информаторов было задачей фольклорно-этнографической экспедиции по изучению нематериального этнокультурного достояния народов Кемеровской области. Экспедиция явилась частью творческого проекта «Цикл фольклорных экспедиций по выявлению объектов нематериального этнокультурного достояния народов России», а Кемеровская область стала одним из одиннадцати регионов страны, вошедших в этот проект. Работа экспедиции в

местах компактного проживания бачатских телеутов в населенных пунктах: г. Белово (п. Телеут), Беловский муниципальный район (пп. Беково, Заречное, д. Верховская), Гурьевский муниципальный район (п. Шанда) – охватила время с 1 по 8 августа 2023 года. Участниками экспедиции были автор настоящей статьи, профессор кафедры искусствоведения Арктического государственного института культуры и искусств доктор искусствоведения О. Д. Добжанская, зав. сектором Института языка, литературы и истории Федерального исследовательского центра «Коми научный центр Уральского отделения Российской академии наук» канд. филологических наук Ю. А. Крашенинникова, директор музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета канд. культурологии Н. А. Белоусова, зав. организационно-методическим отделом ГАУК «Центр народного творчества Кузбасса» М. В. Оксём, зав. отделом фольклора этого центра Ю. А. Агеева, видеооператор Ю. Капустин. Организаторами цикла фольклорных экспедиций явились

Государственный Российский дом народного творчества им. В. Д. Поленова, министерства и ведомства регионов России, автономная некоммерческая организация «Содействие развитию культуры и массовых коммуникаций “Культурный регион России”». Как показали результаты опроса, в телеутской свадьбе значительная роль отводится налаживанию родственных связей двух родов-собратьев.

Свадебный обряд телеутов, получивший фрагментарную фиксацию с XVIII века, нашел отражение в научной литературе и архивных материалах. Известный в настоящее время российский этнограф Д. А. Функ отмечал, что фрагментарные сведения о телеутской свадьбе представлены в публикациях и архивах таких авторов, как И. П. Фальк, И. Г. Георги, Гр. Спасский, А. В. Анохин, Н. П. Дыренкова, И. С. Усманова [13, с. 192–193].

Приведем краткую справку о бачатских телеутах, культура которых окончательно сформировалась в пределах территории современной Кемеровской области. С XVII века отдельные телеутские роды осели на данной территории [5, с. 71–78]. В настоящее время бачатские телеуты численностью немногим более 2500 человек компактно расселены в поселках Беково, Челухоево, Шанда, Ново-Бачаты, Телеуты, деревне Верховская, расположенных на территории Беловского, Гурьевского и Новокузнецкого муниципальных районов Кемеровской области. Они получили название «бачатские телеуты» в связи с расселением в долине Большого и Малого Бачатов. На левом берегу р. Малый Бачат находился улус ачекштымов – исторических предков бачатских телеутов, которые в XVII веке оседло обитали в бачатских степях. А. П. Уманский, рассматривая телеутов в целом, относительно компонентов, вошедших в состав бачатских телеутов, отмечает, что родоплеменные группы ачекштымов в этнокультурном плане были родственны алтайским телеутам [11, с. 12].

Родство с алтайскими телеутами, в том числе с чергинскими, именуемыми так по месту их обитания в улусе Черга, позволил ряду исследователей свадебного обряда опираться на материалы его подробной фиксации в 1924 году. Это было осуществлено А. Ефимовой – одной из участниц летних экскурсий студентов этнографиче-

ского факультета Ленинградского университета в Ойратскую автономную область. Материал по свадьбе собирался методом опроса информаторов, была зафиксирована значительная часть вербальной составляющей свадебного обряда, ныне, к сожалению, утраченная в среде бытования. Результаты фиксации нашли отражение в научной публикации «Телеутская свадьба», где отмечается, что брак «уходом», то есть с совершением похищения невесты, был в начале 1920-х годов наиболее распространен [2, с. 225]. Подробная фиксация телеутской свадьбы А. Ефимовой привлекла исследователей все последующие годы, кроме того – это самый ранний и подробный образец описания структуры свадебного обряда телеутов улуса Черга, родственных бачатским телеутам.

Следующая фиксация свадебного обряда, также реализованная на основе метода опроса, была осуществлена спустя почти пятьдесят лет в ходе работы областного краеведческого историко-этнографического лагеря «Кузбасс» под руководством известного краеведа Д. В. Кацюбы. В ротопринтном издании материалов экспедиции отмечено, что похищение невесты в изучаемый период – с конца 1960-х по 1970-е годы – было весьма распространено [4, с. 22–25].

В 1980-е годы, используя не только метод опроса, но и наблюдения в процессе присутствия на свадьбах в Большом Улусе (1982) и в Челухоево (1983), Д. А. Функ – в то время член этнографического отряда Южносибирской комплексной археолого-этнографической экспедиции под руководством В. И. Кимеева – зафиксировал сохранившийся в этот период телеутский свадебный обряд. Процесс похищения невесты им подробно не описан, но отмечено, что браки с умыканием невесты получили в 1980-е годы наибольшее распространение [13, с. 192–202].

Четвертая экспедиция (2013–2014 годы) была осуществлена филологами Кемеровского государственного университета под руководством Л. А. Араевой. На основе метода опроса информаторов 1935–1965 г. р. членами экспедиции были зафиксированы названия на языке народа – носителя культуры, связанные с свадебным обрядом бачатских телеутов, в населенных пунктах Беково, Улус, Шанда, Телеут Беловского и Гурьевского районов Кемеровской области [1, с. 238–245].

Материалы последней экспедиции (2023 год), о которой говорилось в начале настоящей статьи, являются свидетельством устойчивости сохранения отдельных объектов нематериального культурного наследия бачатских телеутов. Информаторы сообщали о свадьбе с кражей невесты как весьма распространенной в 1980–1990-е годы. Напомним, что основная часть информаторов 1956–1968 г. р., то есть в 1980–1990-е годы, часть из них была в возрасте невест, украденных женихами, в числе которых и информатор 1968 г. р. (см. список информаторов).

Свадебный обряд с умыканием включал такие обрядовые акты, как:

- досвадебный период;
- умыкание;
- мирение «тяраштык»;
- свадьбу.

*Досвадебный период* свойственен как для свадьбы по согласию родителей молодых, за которым следовало сватовство, так и для свадьбы умыканием. Прежде чем украсть девушку, молодой человек должен был ее приметить. Он имел такую возможность на традиционных для бачатских телеутов вечеринках «комысту», которые могли устраиваться в снятом для этого доме, в клубе или под открытым небом в теплое время года. Д. В. Кацюбой зафиксировано подтверждаемое информаторами экспедиции 2023 года время проведения «комысту»:

- зимой – под Новый год и Рождество, называемое у телеутов «кёлдо»;
- весной в пасхальную неделю;
- летом – на Ильин день («Ильдин күн»), престольный праздник населенных пунктов Беково, Челухоево, Верховская.

Зимой одной из распространенных на «комысту» была игра в «чертеки», предусматривающая переодевание юношей в одежду девушек и наоборот. При этом глаза всех участников завязывались платками, либо они укрывались большим развернутым платком. Необходимо было узнать, кто скрывается под платком. Узнавание предполагало прикосновения друг к другу, что могло приводить к взаимной симпатии.

Весной устраивали игру «табыр», зафиксированную Д. В. Кацюбой в 1970-е годы. Заключалась она в том, что 5–10 юношей и девушек вставали в ряд друг за другом. Перед ним становились, взявшись за руки лицом друг к другу, па-

рень и девушка. Стоявшие в ряду пели «табыр» и называли имя того, кто должен бежать и разбить руки пары ударом ладони. Разбивший встает на место одного из пары, неразбивший возвращается в конец ряда [3]. Бытование данной игры в настоящее время утрачено.

В летнее время на «комысту» играли в игру типа «ручеек». Вечеринки подразумевали различные игры, ориентированные на прикосновение рук и выбор пары. Например, информатор Пелагея Ильинична Алаганчакова вспоминает, что играли в игру типа «булавки»: молодые люди усаживались в ряд с сомкнутыми ладонями, а ведущий проходил перед ними с зажатою в ладонях булавкой или другим мелким предметом, например кольцом, и проводил своими сомкнутыми ладонями по ладоням участников, вкладывая этот предмет одному из них. «Голящий» парень или девушка должны были угадать, у кого скрыто вложение. В случае угадывания последний занимал место «голящего», и игра продолжалась. Отмечены и такие случаи, что парень на вечеринке мог посадить девушку себе на колени или сам сесть на ее колени (*Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области*). «Комысту» посещали и родители жениха для того, чтобы присмотреться к девушкам и рекомендовать своему сыну понравившуюся им.

*Умыкание.* Девушку могли украсть прямо с вечеринки «комысту». Такой брак носил название «умыкание», его соучастниками были сам жених, его братья и друзья. После похищения, которое часто происходило вечером, невесту привозили в дом жениха, после чего она считалась его женой и возвращение в родительский дом грозило бы ей позором. Такие случаи у бачатских телеутов не зафиксированы. Д. В. Кацюбой зафиксированы в местах компактного проживания бачатских телеутов в 1970-е годы разные формы «умыкания» невесты:

- без согласия невесты и родителей;
- с согласия невесты, но без согласия родителей;
- с согласия родителей, но без согласия невесты;
- с согласия невесты и родителей [4, с. 23].

Наличие всех этих форм подтверждено информаторами экспедиции 2023 года.

Иногда брак без согласия невесты и родителей был удачным и на всю жизнь до глубокой старости, как у Пелагеи Ильиничны Алаганчаковой из поселка Шанда (*Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области*). По воспоминаниям информатора Анны Михайловны Тыдыковой, жених мог украсть невесту по совету своих родителей как с ее согласия, так и без него (*Тыдыкова Анна Михайловна 1956 г. р. пос. Телеут г. Белово Кемеровской области*). Выбор невесты родителями жениха мог быть и таким: «Погиб старший брат на войне, а на выбранной для него родителями невесте должен был жениться младший» (*Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области*). Таким образом «невеста могла быть согласна, чтобы ее украли, а могла – нет» (*Корбина Надежда Михайловна, 1958 г. р., пос. Телеут г. Белово Кемеровской области*). Зафиксированы случаи несогласия родителей с выбором дочери, что приводило к похищению невесты с согласия девушки. Так, в конце 1980-го года была похищена информатор Наталья Николаевна Чебелькова, родители которой были против ее избранника. Вечером, во время ее возвращения домой с работы, жених с друзьями посадили ее в автомобиль и увезли в дом жениха (*Чебелькова Наталья Николаевна, 1968 г. р., с. Челухоево Беловского муниципального округа Кемеровской области*). Невозможность возвращения девушки в родительский дом после проведенной ею ночи в доме жениха не оставляла родителям другого выбора как простить новых родственников. Примирение подразумевало наличие в свадебном обряде следующего акта – мирения.

*Мирение «яраштык/тяраштык».* «Умыкание», как правило, совершалось вечером, а наутро следующего дня мужчины со стороны жениха и сам жених отправлялись к родителям невесты. Последние, если «умыкание» произошло без их согласия, могли только догадываться о краже дочери. Отправившиеся на «тяраштык» (именно так название данного обрядового акта зафиксировано у информаторов 2023 года) брали с собой продукты. По словам информаторов, родные жениха должны были узнать о требованиях к жениху со стороны родителей невесты. В случае мирной договоренности родители невесты передавали список всех ее родственников, которые должны

быть на мирении, и родные жениха ехали по деревне их собирать. В доме невесты накрывался стол привезенными родственниками жениха продуктами, среди которых, как отмечает информатор 1946 года рождения, обязательной была грудь барана «теш» (*Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области*). В пос. Телеут среди предпочтительных продуктов на «тяраштык» отмечен также курник (*Корбина Надежда Михайловна, 1958 г. р., пос. Телеут г. Белово Кемеровской области*). За накрытым столом собравшиеся ждали, что скажет старший родственник по линии невесты. Мирение длилось около двух дней, если родители не соглашались на прощение, родственники и жених приезжали мириться не один раз. При благополучном решении представители двух собравшихся за столом родов-собрывков договаривались об условиях проведения свадьбы. Следует отметить, что информаторы экспедиции 2023 года термин «калым» не применяли. Со стороны жениха пели «тяраштык», содержание которого информаторы раскрывают следующим образом: «Заряженное ружье на плечи закинув, подстрелили лебедушку» (*Тыдыкова Анна Михайловна, 1956 г. р., пос. Телеут г. Белово Кемеровской области*).

Невеста на «тяраштык» не присутствовала. Информаторы экспедиции 2023 сообщают, что во время процесса мирения в доме невесты в доме жениха родственницы жениха, например жены братьев жениха, расплетали девушке волосы, заплетая их в две косы, связанные между собой на концах ленточкой или цепочкой, в центре которой крепился круглый серебряный диск «тана». Это был символ замужней женщины, часто основой «тана» была старинная серебряная монета. Серебро символизировало луну как женское начало [9, с. 17–18]. Косы с «тана» на «тяраштык» укладывали под платье на грудь, чтобы на свадьбе перекинуть их на спину. Голова невесты покрывалась платком, так как мужчины – родственники мужа – не должны видеть волос молодой женщины, появившейся в их доме, как и ее босых ног (*Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области*).

О дате свадьбы договаривались, собираясь отдельно. Информаторы всех населенных пунктов, где работала экспедиция 2023 года, сооб-

щают, что со дня кражи невесты до дня свадьбы могло пройти до трех месяцев и более. При этом девушка уже считалась женой и жила в доме мужа. Назначая дату свадьбы, ориентировались, чтобы она пришлась на растущую луну (*Корбина Надежда Михайловна, 1958 г. р., Тыдыкова Анна Михайловна, 1956 г. р., пос. Телеут г. Белово Кемеровской области*). Накануне свадьбы в доме жениха мужчины кололи лошадь или барана, купленных на деньги, полученные от родственников жениха, которые можно рассматривать как часть уплаты «калыма». Они же готовили для свадебного стола колбасу «кан». Сам термин «калым» информаторы 1946–1968 г. р. не упоминали.

*Свадьба «той», первый день.* Уже с первого дня можно наблюдать, что свадьба бачатских телеутов – это в наибольшей степени обряд, ориентированный на единство каждого отдельного рода и объединение двух родов – жениха и невесты. Участвуют в обряде только семейные пары, девушки и вдовы не допускаются. Д. А. Функом зафиксирован факт того, что в первый день «тоя» родственники жениха приносят в его дом продукты и деньги на связанные со свадьбой расходы [13, с. 194]. В это же время в дом невесты приезжают ее родственники и привозят женские платья «кунек» для наполнения сундука, из которого будут одарены родственницы по линии жениха. Платья «кунек» туникообразного кроя шились заранее, так как требовалось время для оформления их декоративных элементов. Крой и технология изготовления такого платья традиционно передавались из поколения в поколение [6, с. 67–68]. Пазушный разрез «кунек» обшивался сплетенным вручную шнуром «тек», на который с правой стороны нанизывались сферические пуговицы «топчы», застегиваемые на образованные шнуром петли слева разреза. Воротники «тяка» вышивались в технике «настила с прикрепом» по берестяной подложке ромбиками «акча» [7, с. 65–76]. Информаторы упоминают, что приносили и рубахи для одаривания мужчин – родственников жениха. Принесенные подарки передаются матери, которая решает, что следует оставить для дочери-невесты, а что – подарить родным жениха. Невеста в этом процессе не принимает участия.

Что касается приданого невесты, то его задолго до свадьбы начинала готовить ее мать. Она шила и заказывала мастерицам из своего села и соседних сел стеженные демисезонные халаты

«сырмал», легкие халаты «телен», платья «кунек», пояса «кур» и пр. В приданое, по данным информаторов, входили и овцы, и крупный рогатый скот, а также платки, две подушки, одеяло, перина, выполненное в технике лоскутной мозаики с сетчатым орнаментом из треугольников покрывало «кбжбгö», изготовленный в этой же технике подзор для кровати «өрнябу». Информаторы сообщают, что в сундук вместе с приданным укладывали мешочек с белыми и черными нитками, наперсток, гребешок. Эти предметы предназначались для укладывания в люльку «пебей» новорожденной девочки как оберег и ориентир на то, чтобы росла мастерицей (*Корбина Надежда Михайловна, 1958 г. р., Тыдыкова Анна Михайловна, 1956 г. р., пос. Телеут г. Белово Кемеровской области*).

Родные жениха с ним во главе в первый день свадьбы едут к родственникам невесты. По данным фиксации Д. А. Функа, невесту при этом оставляли дома [13, с. 194–195]. По сведениям Д. В. Кацубы, жених входил в дом с невестой и просил у ее родителей благословения «алкыш сос» [3, л. 34]. Кропление маслом огню очага, совершаемое женихом в доме невесты, к настоящему времени утрачено. Сохраняются сведения об устраиваемом во дворе дома невесты сооружении «күре» из четырех досок-лавок, уложенных на бревна-стойки в виде прямоугольника. Мужчины рассаживаются внутри «күре» на эти лавки лицом к разведенному в его центре костру, на котором в котле на треноге варится мясо заколотого для свадьбы барана. Здесь же располагаются сосуды с алкогольным напитком «аракы». В «күре» напротив входа садится главный сват. Гости располагаются по старшинству. Каждому из них сват преподносит в чашке вино и предлагает мясо. Гости обмениваются со сватом поцелуями, пьют свадебные песни, желая молодым счастья, богатства и много детей. Женщины собираются за отдельный стол в доме, где наряду с мясом подаются сладости, хворост «катама», калачи «калачиктар», пироги «перектор».

После угощения родные жениха уезжают в его дом, по пути посещая ненадолго дома родни невесты. А в доме невесты тем временем готовится к перевозке приданое. В 1980-е годы его везли уже на машинах, а не на запряженных лошадях. Сведениями о свадебном поезде информаторы 2023 года не владеют. По пути к дому жениха при-

нято было трижды остановиться и произнести заклинания духу местности, подвязывая в качестве подношения ленточки «чалама» на ветви березы или тальника. Мужчины во время остановок кропят алкогольным напитком на четыре стороны света. При переезде реки сначала бросают в реку кусочки пищи и только после этого переправляются через нее. Действия сопровождаются обращением к духам о благополучии рода, а значит, и молодой семейной пары.

Родня жениха наблюдает за дорогой, откуда должен появиться свадебный поезд с приданным невесты, выезжая навстречу с угощением, завидев гостей. По приезде к жениху родственники невесты просят выкуп за приданое. Один из них забирается на приданое и сидит на нем до тех пор, пока не получит выкуп. Выкупается каждый предмет приданого [8, с. 65].

После перевозки приданого в дом жениха невеста сразу же заправляет кровать с использованием подзора «өрнябу», который будет служить оберегом молодой семьи. В случае развода женщина забирала из дома мужа свое приданое (Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области). Следует отметить устойчивое сохранение «өрнябу» в телеутских домах, которые посещались во время фольклорно-этнографической экспедиции.

Невесту после перевозки приданого в дом жениха одевает ее мать. Обряд вторичного расплетания косы в 1980-е годы соблюдался не везде, да и одежда невесты состояла из принятых в городской культуре белого платья и фаты. В традиционное платье «кунек» принято было одеваться на второй день свадьбы (Корбина Надежда Михайловна, 1958 г. р., Тыдыкова Анна Михайловна, 1956 г. р., пос. Телеут г. Белово Кемеровской области).

Во дворе дома жениха устраивается аналогичное «күре», куда рассаживаются мужчины, а женщины стоят поодаль. Д. В. Кацюбой зафиксировано жертвоприношение в виде вина семейным покровителям «эмегендер» с последующей их передачей невесте [3, л. 35]. Обычай передачи семейных покровителей «эмегендеров», по словам информаторов из пос. Телеут, Шанда, дер. Верховская, сохраняется только в отдельных семьях. Так, Пелагея Ильинична Алаганча-

кова хранит переданные ей матерью «эмегендеры». Утрату традиций изготовления и передачи «эмегендеров» объясняют тем, что не осталось женщин, владеющих приемами ухода за этими культовыми предметами, их кормления, вербального обращения к ним. Хотя представление о сакральности этих культовых предметов сохраняется. Так, информатор Людмила Ильинична Колчегосева рассказывает об опасении все прикасаться к сохранившимся от умершей свекрови «эмегендерам», хранящимся в укромном углу дома в специальном мешочке. С ними был совершен обряд их отправления в мир умерших на сооруженном из обрезков стволов тальника небольшом плотике. При этом содержимое мешочка не раскрывалось (Колчегосева Людмила Ильинична, 1955 г. р., пос. Телеут г. Белово).

Сохранились сведения о подаче в первый день свадьбы специально испеченного в чашке полусферического хлеба «табак курсак» (Мажина Надежда Васильевна, 1959 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области). Мать невесты или ее старшая сестра открывали установленный внутри «күре» сундук, и начиналось одаривание родственниц жениха по женской линии платьями, платками, а мужчин – рубашками. Мать невесты также дарила рубашку жениху. Подаренные вещи сразу же надевались. Пели песню, содержание которой заключалось в том, что «пусть конь жует серебряную уздечку, а невеста пусть будет отличной от всех, особенной». Об этом сообщила информатор Пелагея Ильинична Алаганчакова. По ее же сведениям, одаривание осуществлялось по подготовленному списку, «раздаривалось до 145 платьев. Существовал обычай передаривания» (Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области).

Обряд «мörгүдү» как приобщение невесты к очагу рода жениха, зафиксированный Д. А. Функом, по результатам опроса фольклорно-этнографической экспедиции 2023 года, не зафиксирован. Состоял он в следующем: две пары – жених со свидетелем и невеста со свидетельницей, укрывшись культовым покрывалом «көжөгө», подходили к сидящему у печи «алкышты», где на шестке были установлены три глиняных очажка «очок» с налитым в них маслом, воткнутыми березовыми веточками и гусиными перьями. Группа троекрат-

но кланялась огню [13, с. 198–199]. За «моргүдү» следовал обряд «сомдор».

Информаторы сообщают о совершении «сомдор» после возвращении молодоженов после регистрации. По сведениям информатора Каргина Ивана Федоровича 1954 года рождения, «сомдор» до настоящего времени устанавливают во дворах его дома мужчины его возраста. Устраивается жертвенник в укромном месте двора так, чтобы его могли освещать лучи восходящего солнца. Свежий «сомдор» устанавливается ежегодно перед Троицей и стоит до следующей Троицы, после чего высохший сжигается. Жертвенник представляет собой сооружение из молодых березок «сом», непременно без сучков и развилочек. У каждого рода может быть разное число березок в зависимости от наличия почитаемых духов. И. Ф. Каргин ставит 5 березок, которые выставляются в ряд, закрепляются поперечной березовой жердью, одна из березок, шестая по счету, дистанцирована от других. К березкам крепятся красные и синие полоски ткани «чаламалар», при этом не допускается завязывание узлов – ленточки подвешиваются с помощью нитей. На восходе солнца на «сомдор» кропят молоком, подоенным до восхода (*Каргин Иван Федорович, 1954 г. р., пос. Телеут г. Белово*). К сожалению, информатор не владеет данными о наименованиях духов, которые были приведены Д. А. Функом: Темир-Каан, Эркей-Каан, Ордо-Каан, Пуркай-Каан и Чагыс-Чаал, в честь которого березка укрепляется немного в стороне и олицетворяет чужого злого духа [12, с. 13]. К последней березке привязывался соудик с зерном.

Такому жертвеннику поклоняются во время свадебного обряда «сомдор», связанного с поклонением родовым духам. Зафиксированные в разное время сведения о бегущих к жертвеннику разнятся. Д. В. Кацюбой записано следующее: «Чтобы совершить поклонение духам, юноши-родственники или друзья жениха берут “көжөгө” за концы и бегут к “сомо”, прикрываясь им как от дождя. Юношей всегда сопровождают две женщины, прикрываясь теленом, и обязательно невеста, которая прикрывается “чиймеком”. Этот обряд называется “сомго түүрерге” – бегать к сомо. К нему бегают три раза. У “сомо” три раза кланяются и бегут с “көжөгө” к трем домам родственников, где также три раза кланяются в угол

домов. После этого возвращаются к “сомо” и еще кланяются» [3, с. 45].

Следует оговориться по отношению к используемым в работах исследователей терминам «сом» и «сомдор». «Сом» – это одна посвященная духу березка, «сомдор» – посвященные духу березки во множественном числе. Таким образом, сам жертвенник называется «сомдор». Поклонение «сомдор» предусматривает наличие рядом с ним человека, владеющего вербальной составляющей обряда. В настоящее время, из-за отсутствия людей, знающих специальный «алкыш» обращения к духам «пайана», данный обряд утрачивается.

В ходе опроса информаторов записаны незафиксированные ранее исследователями данные о ритуальном покрывале «көжөгө», используемом с обряде «сомдор». Этот предмет представляет собой прямоугольное полотнище плотной ткани черного цвета, широкая часть которого декорирована сетчатым орнаментом из цветных треугольников, выполненных в технике лоскутной мозаики. Более узкая часть покрывала декорирована вдоль края узким красным кантом, остальное пространство черного цвета, реже – темно-синего. «Көжөгө» – душа мужчины, хотя его шьет мать невесты. Вдова после похорон мужа использует темную часть «көжөгө» как пояс, а орнаментированной отрезанной частью укрывают тело мужа (*Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области*). «Көжөгө» после свадьбы укрепляют над кроватью молодоженов на специальном шесте как семейный оберег. Многие из информаторов хранят этот предмет.

Празднования в «күре» мужчин и женщин в доме жениха в первый день продолжают до тех пор, пока кто-то из родственников не позовет на свой двор, и тогда начинается хождение по дворам в гости «айылда», что ориентировано на сближение двух родов.

*Второй день свадьбы* зафиксирован в ходе опроса фольклорно-этнографической экспедиции 2023 года как «паштя сага» (голову лечить). Женихова родня в этот день делает пельмени «пельмен», по своей форме напоминающие вареники с фигурно защипанными краями и начинкой из рубленого конского мяса. Родня невесты ожидает

приглашения на пельмени. «Смотрят, если после угощения остался на тарелке кусочек мяса – первым родится мальчик, если оставлен кусочек теста – то девочка» (*Сыркашева Людмила Сафроновна, 1958 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области*). Экспедицией не зафиксирован описанный Д. А. Функом второй день свадьбы как «пайтал бажы» (голова пайтала), когда во дворе дома жениха варят голову «пайтала» и его мясо, оставшиеся с первого дня свадьбы. Под «пайталом» подразумевается голова жертвенного животного [10, с. 62]. На второй день продолжается хождение по гостям родственников жениха и невесты.

На третий день доедают все, что было приготовлено для свадьбы и вновь ходят по гостям. В один двор ходили до девяти раз (*Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области*). Поздно вечером все гости разъезжались по своим домам.

Следует отметить, что роль невесты и жениха во время всей свадьбы ограничивается ухаживанием за гостями, подношением блюд вместо уже съеденных (*Чебелькова Наталья Николаевна, 1968 г. р., с. Челухоево Беловского муниципального округа Кемеровской области*). Это еще одно свидетельство того, что свадебный обряд является не праздником двух сочетающихся браком людей, а системой формирования отношений двух родов-сёёков, к которым принадлежат жених и невеста.

Таким образом, в ходе работы фольклорно-этнографической экспедиции по изучению нематериального этнокультурного достояния народов Кемеровской области были выявлены устойчивые компоненты свадьбы «умыканием», имевшей место в культуре бачатских телеутов до конца 1980-х – начала 1990-х годов и сохраняемой в памяти информаторов до настоящего времени. Как показывают результаты опроса, похищение

невесты с последующим мирением «тяраштык» имело широкое распространение. Были зафиксированы: особое пение «тяраштык» при обряде мирения родственниками жениха, застилание кровати выполняющим роль оберега подзором «брюбу» сразу после его привоза с приданым в дом жениха, выпечка специального свадебного хлеба «табак курсак», функциональное назначение культового покрывала «кжжгг» после смерти мужа, а также такие обычаи, как укладывание в сундук вместе с приданым мешочка с белыми и черными нитками, наперстка и гребешка, которые после рождения дочери мать помещала в ее люльку. Материалы экспедиции позволяют расширить выявленные ранее сведения о свадебном обряде «умыканием» и констатировать факт устойчивости многих его элементов. Что служит доказательством их значения для культуры бачатских телеутов.

#### Список информаторов

Алаганчакова Пелагея Ильинична, 1946 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области.

Каргин Иван Федорович, 1954 г. р., пос. Телеут Беловского муниципального округа Кемеровской области.

Колчегосева Людмила Ильинична, 1955 г. р., пос. Телеут Беловского муниципального округа.

Корбина Надежда Михайловна, 1958 г. р., пос. Телеут г. Белово Кемеровской области.

Мажина Надежда Васильевна, 1959 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа.

Сыркашева Людмила Сафроновна, 1958 г. р., пос. Шанда Гурьевского муниципального округа Кемеровской области.

Тыдыкова Анна Михайловна, 1956 г. р., пос. Телеут г. Белово Кемеровской области.

Чебелькова Наталья Николаевна, 1968 г. р., с. Челухоево Беловского муниципального округа Кемеровской области.

#### Литература

1. Араева Л. А., Фаломкина И. П., Андропова К. Д. Языковая картина мира телеутов (на материале фрейма «Телеутская свадьба») // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 4. – С. 238–245.
2. Ефимова А. Телеутская свадьба // Материалы по свадьбе и семейно-родовому строю народов СССР. – Л.: Комиссия по устройству студенческих этнографических экскурсий. – 1926. – Вып. I. – С. 225–246.
3. Кацюба Д. В. Материалы по телеутской свадьбе // Архив КМАЭЭС. – Д. 190. – Л. 14–61.
4. Кацюба Д. В. Духовная культура телеутов. – Кемерово: Изд-во КемГУ, 1993. – 191 с.

5. Кимеев В. М. Экомuzeи Притомья в постиндустриальном обществе: генезис, архитектоника, функции. – Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2008. – 452 с.
6. Кимеева Т. И. Культура народов Притомья как результат межэтнического взаимодействия (конец XIX – начало XX века). – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – 295 с.
7. Кимеева Т. И., Тыдыкова Л. И. Традиции и ремесла бачатских телеутов. – Кемерово: Примула, 2011. – 144 с.
8. Кимеева Т. И. Реконструкция свадебного обряда как способ его сохранения музейными средствами (на примере обряда бачатских телеутов) // Фундаментальные проблемы гуманитарных наук: опыт и перспективы развития исследовательских проектов РФФИ. – Барнаул: АлтГПУ, 2020. – С. 62–66.
9. Михайлова Е. А. Съёмные украшения народов Сибири // Украшения народов Сибири. – СПб.: РИО МАЭ РАН, 2006. – Т. 51. – С. 17–18.
10. Рюмина-Сыркашева Л. Т., Кучигашева Н. А. Телеутско-русский словарь. – Кемерово: Кемеровское книжное издательство, 1995. – 115 с.
11. Уманский А. П. Телеуты и их соседи в XVII – первой четверти XVIII века. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1995. – Ч. 2. – С. 12.
12. Функ Д. А. Семейно-родовые покровители телеутов. – Кемерово, 2012. – 40 с.
13. Функ Д. А. Бачатские телеуты в XVIII – первой четверти XX века: историко-этнограф. исследование. – М.: ИЭиА РАН, 1993. – 325 с.

#### References

1. Araeva L.A., Falomkina I.P., Andronova K.D. Yazykovaya kartina mira teleutov (na materiale freyma “Teleutskaya svad’ba”) [Language picture of the world of Teleuts (based on the frame “Teleut wedding”)]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal [Siberian Philological Journal]*, 2014, no. 4, pp. 238-245. (In Russ.).
2. Efimova A. Teleutskaya svad’ba [Teleut wedding]. *Materialy po svad’be i semejno-rodovomu stroyu narodov SSSR [Materials on the wedding and family and tribal system of the peoples of the USSR]*. Leningrad, Commission for the organization of student ethnographic excursions Publ., 1926, iss. I, pp. 225-246. (In Russ.).
3. Katsyuba D.V. Materialy po teleutskoy svad’be [Teleut wedding materials]. *Arkhiv KMAEES [Archive KMAES]*, d.190, ll. 14-61. (In Russ.).
4. Katsyuba D.V. *Dukhovnaya kul’tura teleutov [Spiritual culture of Teleuts]*. Kemerovo, Publishing House of KemGU, 1993. 191 p. (In Russ.).
5. Kimeev V.M. *Ekomuzei Pritom’ya v postindustrial’nom obshchestve: genезis, arkhitektonika, funktsii [Eco-museums of Primorye in the post-industrial society: genesis, architectonics, functions]*. Tomsk, Publishing House of the Tomsk State Pedagogical University, 2008. 452 p. (In Russ.).
6. Kimeeva T.I. *Kul’tura narodov Pritom’ya kak rezul’tat mezhetnicheskogo vzaimodeystviya (konets XIX - nachalo XX veka) [Culture of the peoples of the Tomsk region as a result of interethnic interaction (late XIX - early XX century)]*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 2007. 295 p. (In Russ.).
7. Kimeeva T.I., Tydykova L.I. *Traditsii i remesla bachatskikh teleutov [Traditions and crafts of Bachat teleuts]*. Kemerovo, Primula Publ., 2011. 144 p. (In Russ.).
8. Kimeeva T.I. *Rekonstruktsiya svadebnogo obryada kak sposob ego sokhraneniya muzeynymi sredstvami (na primere obr’ada bachatskikh teleutov) [Reconstruction of the wedding rite as a way of preserving it by museum means (on the example of the rite of the Bachat teleuts)]*. *Fundamental’nye problemy gumanitarnykh nauk: opyt i perspektivy razvitiya issledovatel’skikh proektov RFFI [Fundamental problems of the humanities: experience and prospects for the development of RFBR research projects]*. Barnaul, AltSPU Publ., 2020, pp. 62-66. (In Russ.).
9. Mikhaylova E.A. *S’emnye ukrasheniya narodov Sibiri [Removable jewelry of the peoples of Siberia]*. *Ukrasheniya narodov Sibiri [Ornaments of the peoples of Siberia]*. St. Petersburg, RIO MAE RAN Publ., 2006, vol. 51, pp. 17-18. (In Russ.).
10. Ryumina-Syrkasheva L.T., Kuchigasheva N.A. *Teleutsko-russkiy slovar’ [Teleut-Russian Dictionary]*. Kemerovo, Kemerovo book publishing house, 1995. 115 p. (In Russ.).
11. Umanskiy A.P. *Teauty i ikh sosedi v XVII – pervoy chetverti XVIII veka [Teleuts and their neighbors in the 17th - first quarter of the 18th centuries]*. Barnaul, Publishing House of AltGU, 1995, part 2, p. 12. (In Russ.).
12. Funk D.A. *Semejno-rodovyye pokroviteli teleutov [Family and tribal patrons of Teleuts]*. Kemerovo, 2012. 40 p. (In Russ.).
13. Funk D.A. *Bachatskie teauty v XVIII - pervoy chetverti XX veka: istoriko-etnograf. issledovanie [Bachat Teleuts in the 18th - first quarter of the 20th century: historical and ethnographer. Study]*. Moscow, IEiA RAN Publ., 1993. 325 p. (In Russ.).



## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37:013

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-267-274

### ИНКЛЮЗИВНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ВУЗАХ ОТРАСЛИ КУЛЬТУРЫ

*Пахомова Елена Алексеевна*, доктор педагогических наук, профессор, ректор, Российская государственная специализированная академия искусств, руководитель Проектного офиса ИТЛ (г. Москва, РФ). E-mail: rektorat@rgsai.ru

*Самутина Ольга Сергеевна*, кандидат исторических наук, руководитель Ресурсного учебно-методического центра по обучению инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, Российская государственная специализированная академия искусств (г. Москва, РФ). E-mail: o.samutina@rgsai.ru

В статье отражена роль в формировании системы инклюзивного высшего образования в отрасли культуры Ресурсного учебно-методического центра по обучению инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, действующего на базе Российской государственной специализированной академии искусств (РУМЦ РГСАИ). Авторами представлены основные направления взаимодействия с вузами отрасли культуры, в частности, проанализированы итоги проведенных РУМЦ РГСАИ в 2023 году мониторинговых исследований, отражающие численный состав контингента обучающихся с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья в вузах отрасли культуры в разрезе их нозологических особенностей, обозначены наиболее востребованные для инвалидов образовательные программы подготовки в сфере культуры и искусства. В ходе исследования авторами изучены вопросы, связанные с комплексным сопровождением обучающихся с инвалидностью, корректировкой образовательных траекторий, направлениями развития творческой деятельности в вузах отрасли культуры, в частности вовлечение обучающихся с инвалидностью в чемпионатное движение «Абилимпикс». Выявлены основные тенденции развития инклюзивного творческого высшего образования, которые создают возможности и привлекательность для потенциальных абитуриентов с инвалидностью и определяют ключевые направления деятельности в этой сфере высших учебных заведений отрасли культуры.

**Ключевые слова:** инклюзивное творческое высшее образование, РУМЦ, обучающийся с инвалидностью, вузы отрасли культуры, «Абилимпикс».

### INCLUSIVE EDUCATION IN UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

*Pakhomova Elena Alekseevna*, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector, Russian State Specialized Academy of Arts, Head of the Inclusive Creative Lab Project Office (Moscow, Russian Federation). E-mail: rektorat@rgsai.ru

*Samutina Olga Sergeevna*, PhD in History, Head of the Educational Resource Centre for Training the Special Needs People, Russian State Specialized Academy of Arts (Moscow, Russian Federation). E-mail: o.samutina@rgsai.ru

The article shows the role of the Educational Resource Centre for Training the Special Needs Students at the Russian State Specialized Academy of Arts (ERC RSSAA) in the formation of a system of inclusive higher education in culture and arts. The authors overview the main areas of interaction with universities of culture and arts, in particular; they analyze the results of monitoring research conducted by the ERC RSSAA

in 2023 reflecting the quantitative composition of special needs students in universities of culture and arts in terms of their nosologic types and identify the most popular training programs in culture and arts among special needs students. In their research, the authors cover issues related to the comprehensive support of special needs students, adjustment of educational paths, areas for the development of creative activities in universities of culture and arts, in particular, the involvement of special needs students in the *Abilympics* movement. The research identified the main trends in the development of inclusive creative higher education, which enhance opportunities and attractiveness for potential applicants with special needs and determine the key activities of universities of culture and arts in this field.

**Keywords:** inclusive creative higher education, Educational Resource Centre, special needs students, universities of culture and arts, *Abilympics*.

Одним из механизмов социализации лиц с инвалидностью является образование, оно способствует движению по социальной структуре общества, позволяя менять и повышать социальные статусы, развивать свои навыки и оттачивать мастерство. Получение образования для людей с инвалидностью и лиц с ограниченными возможностями здоровья – это возможность интегрироваться в коллективы, сформировать свою целостность, определить свои жизненные приоритеты.

Российская государственная специализированная академия искусств (РГСАИ) является уникальным вузом, в котором сложилась микро-модель инклюзивного общества, соединяющего воедино инклюзивное образование и творческую разностороннюю деятельность, которая встроена в образовательный процесс.

На сегодняшний день РГСАИ – это флагман инклюзивного творческого высшего образования.

Приказом Министерства культуры Российской Федерации в 2018 году на базе РГСАИ был создан РУМЦ [7].

Основными целями деятельности РУМЦ являются повышение доступности и качества высшего образования для инвалидов в сфере культуры и искусства, аккумулирование и трансляция лучших инклюзивных практик вузов отрасли культуры, включающих мероприятия по социокультурной реабилитации, предоставление через Центр коллективного пользования во временное безвозмездное пользование вузам отрасли культуры оборудования для обеспечения учебного процесса студентов с инвалидностью.

РУМЦ создана электронная библиотека инклюзивного высшего образования в сфере культуры и искусства, фонд который насчитывает свыше 40 учебно-методических пособий, содержащих уникальные практики и методики обуче-

ния инвалидов, сформирована медиатека инклюзивного высшего образования в сфере культуры и искусства, включающая более 100 видеозаписей мастер-классов научно-педагогических работников по специфике обучения инвалидов в области музыкального, театрального и изобразительного искусства.

Специфика работы РУМЦ заключается в масштабности и разветвленной сети вузов-партнеров отрасли культуры. РУМЦ оказывает информационное и методическое сопровождение по вопросам инклюзивного образования и осуществляет взаимодействие с 65 вузами отрасли культуры, в том числе: с 51 вузом, находящимся в ведении Министерства культуры Российской Федерации, с 12 региональными вузами и 2 муниципальными вузами, а также проводит мониторинговые исследования.

В вузах отрасли культуры подготовка кадров осуществляется по образовательным программам высшего образования, среднего профессионального образования, по дополнительным предпрофессиональным программам в области искусств, по программам ассистентуры-стажировки, по программам аспирантуры.

Согласно итогам мониторинга контингента вузов отрасли культуры, проведенного в сентябре 2023 года, по состоянию на 01.09.2023 в 65 вузах отрасли культуры обучалось 76001 человек, что на 1852 человека больше в сравнении с аналогичным периодом 2022 года, из них 774 обучающихся с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья, что составляет 1 % от основной численности контингента вузов отрасли культуры. В нозологическом аспекте обучающиеся с инвалидностью и ОВЗ представлены следующими категориями: с нарушением слуха – 66 человек, с нарушением зрения – 133 человека, с наруше-

нием опорно-двигательного аппарата – 109 человек, с расстройством аутистического спектра – 13 человек, общие заболевания – 453 человека. В то же время на 01.09.2022 обучалось 747 инвалидов и лиц с ОВЗ с нарушением слуха – 80 человек, с нарушением зрения – 125 человек, с нарушением опорно-двигательного аппарата – 111 человек, с расстройством аутистического спектра – 11 человек, с общими заболеваниями – 420 человек.

Таким образом, можно сделать вывод: первых, численность обучающихся с инвалидностью в вузах отрасли культуры остается примерно на одном уровне, что составляет 1 % от общего контингента обучающихся, во-вторых, большая часть контингента обучающихся с инвалидностью имеет общие заболевания.

Основная часть обучающихся с инвалидностью и ОВЗ в вузах отрасли культуры обучается по образовательным программам высшего образования, что составляет 611 человек (594 человека на 01.09.2022), по программам среднего профессионального образования 123 человека (111 человек на 01.09.2022), по дополнительным предпрофессиональным программам в области искусств 32 человека (34 человека на 01.09.2022), по программам ассистентуры-стажировки 6 человек (6 человек на 01.09.2022), по программам аспирантуры 2 человека (2 человека на 01.09.2022).

Согласно данным мониторинга наиболее востребованные специальности и направления подготовки в сфере культуры и искусств, по которым обучаются инвалиды и лица с ОВЗ:

51.03.06 Библиотечно-информационная деятельность – 85 человек;

51.03.03 Социально-культурная деятельность – 58 человек;

53.05.01 Искусство концертного исполнительства – 47 человек;

51.03.02 Народная художественная культура – 34 человека;

54.03.01 Дизайн – 33 человека;

52.05.01 Актерское искусство – 30 человек;

51.03.04 Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия – 24 человека;

54.05.02 Живопись – 22 человека;

54.05.03 Графика – 21 человек;

53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство – 20 человек.

Стоит отметить, что в сравнении с аналогичным периодом 2022 года данные специальности и направления подготовки в сфере культуры и искусств также были востребованы и численность обучающихся по ним инвалидов и лиц с ОВЗ была распределена примерно в этой же градации.

На 01.09.2023 10 обучающихся с инвалидностью из 8 вузов отрасли культуры имеют договор о целевом обучении, что на 2 человека меньше в сравнении с аналогичным периодом.

В 2023–2024 учебном году в вузы отрасли культуры было принято на обучение 21448 человек, из них 239 человек с инвалидностью и ОВЗ (на 5 человек больше в сравнении с аналогичным периодом), в частности: с нарушением слуха – 18 человек, с нарушением зрения – 37 человек, с нарушением опорно-двигательного аппарата – 21 человек, с расстройством аутистического спектра – 3 человека, с общими заболеваниями – 160 человек.

Численность принятых на обучение в вузы отрасли культуры лиц с инвалидностью и ОВЗ из года в год остается примерно на одном уровне, что обусловлено спецификой ряда направлений подготовки, реализуемых вузами отрасли культуры, которые исключают возможность обучения по ним лиц с инвалидностью и ОВЗ. Так, например, по хореографическому направлению основанием отказа является «Перечень заболеваний, патологических состояний, функциональных расстройств, особенностей физического развития, препятствующих поступлению на обучение и обучению по дополнительным общеобразовательным и основным профессиональным образовательным программам в области хореографического искусства» [5].

Также стоит отметить случаи сокрытия информации об инвалидности абитуриентами – это обусловлено правом сохранять в тайне информацию о своем правовом и социальном статусе, а также правом подавать документы на поступление как в общем порядке, так и по особой квоте.

Существует разрыв цепочки непрерывности образования в области культуры и искусства, связанный с различиями в сроках обучения лиц с инвалидностью в общеобразовательных школах (12 лет) и детских школах искусств (10 лет).

В рамках обучения лиц с инвалидностью и ОВЗ по творческим направлениям подготовки актуальным на сегодняшний день остается вопрос

кадрового обеспечения, повышения квалификации работающих специалистов.

Численность работников в вузах отрасли культуры в 2023 году составила 18798 человек, из них прошли курсы повышения квалификации, профессиональной переподготовки по вопросам взаимодействия с лицами с инвалидностью и ОВЗ в 2023 году 1246 человек, что составляет 6,6 %. В сравнении с аналогичным периодом 2022 года стоит отметить рост числа преподавателей вузов отрасли, повысивших свою квалификацию по взаимодействию с лицами с инвалидностью, на 583 человека.

Заслуживает внимания тот факт, что педагогическими кадрами вузов творческой направленности накоплены, апробированы и применяются в образовательном процессе авторские методики, развивающие кинестетическую и аудиальную память, направленные на установление необходимой певческой координации без использования приема визуализации при объяснении технических приемов, на формирование необходимых мышечных ощущений и ощущение тела в пространстве в зависимости от направления подготовки и нозологической особенности студента.

В целом, в вузах отрасли культуры 288 специалистов обеспечивают комплексное сопровождение образовательного процесса обучающихся с инвалидностью (тьюторы, педагоги-психологи, тифлопереводчики, сурдопереводчики, социальные педагоги и другие специалисты), в функции которых входят координация работы структурных подразделений, организация взаимодействия преподавателей и студентов с инвалидностью в образовательном процессе, а также создание необходимых условий обучения, определение форм проведения занятий.

В целях корректировки образовательной траектории обучающихся с инвалидностью на регулярной основе проводится диагностика адаптационных возможностей указанной категории, применяются специализированные технические средства с учетом нозологических особенностей, что позволяет подбирать особенные методики в освоении программных требований и реализовывать лично ориентированный подход в обучении каждого студента с инвалидностью.

Обучение лиц с инвалидностью и ОВЗ в вузах отрасли культуры осуществляется с учетом особенностей психофизического развития, инди-

видуальных возможностей и состояния здоровья данной категории обучающихся, в том числе и по адаптированным образовательным программам, при условии, если у обучающегося есть в этом потребность.

Численность выпускников с инвалидностью в 65 вузах отрасли культуры в 2022–2023 учебном году составила 151 человек (в 2021–2022 учебном году – 110 человек), из них с нарушением слуха – 33 человека, с нарушением зрения – 27 человек, с нарушением опорно-двигательного аппарата – 16 человек, с общими заболеваниями – 75 человек.

Немаловажным и актуальным остается вопрос трудоустройства выпускников с особым развитием. В течение 2023 года трудоустроены 85 человек (56,2 % от числа выпускников с инвалидностью), из них по специальности – 74 человек (87 % от трудоустроившихся выпускников с инвалидностью и 49 % от общей численности выпускников с инвалидностью), что говорит о возрастающем спросе в выпускниках творческой направленности на рынке труда.

В целях повышения уровня занятости выпускников с инвалидностью, вузы отрасли культуры заключают договоры о сотрудничестве с организациями культуры различных типов для прохождения стажировок и практик с перспективой дальнейшего трудоустройства в этих организациях указанной категории лиц.

Реализуются программы по содействию трудоустройству выпускников с инвалидностью, их постдипломному сопровождению, дополнительные профессиональные программы повышения квалификации для выпускников вузов с инвалидностью. Так, РУМЦ в 2023 году проведено повышение квалификации для выпускников с инвалидностью по дополнительной профессиональной программе повышения квалификации: «Карьера в сфере креативных индустрий». Обучение прошли 52 выпускника с инвалидностью из 26 вузов отрасли культуры, в том числе, Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева, Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского. В рамках курса была осуществлена подготовка «продаваемого» резюме, рассмотрены аспекты интеграции людей с инвалидностью в творческий коллектив или позиционирование в качестве самостоятельного деятеля искусств [2].

Согласно данным мониторинга, численность выпускников-инвалидов 2023 года, которые прошли стажировку, составила 20 человек, из них по итогам прохождения стажировки было трудоустроено 14 выпускников, что составляет 70 % от числа выпускников, проходивших стажировку. Ощутимый положительный результат при организации стажировок и практик вузами даст активное использование Единой цифровой платформы в сфере занятости и трудовых отношений «Работа в России».

На сегодняшний день можно выделить основные направления развития инклюзивного творческого высшего образования, которые, в частности, определяются мероприятиями, входящими в Межведомственный комплексный план мероприятий по повышению доступности среднего профессионального и высшего образования для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, в том числе профориентации и занятости указанных лиц [4].

Доступность образования в цифровых знаменениях представлена следующим образом:

- 49 вузов отрасли культуры, что составляет 75 %, имеют доступную электронную информационно-образовательную среду для обучения студентов с инвалидностью и ОВЗ;

- 46 вузов отрасли культуры включили в программы развития вуза мероприятия инфраструктурной и кадровой политики по совершенствованию условий доступности для инвалидов и лиц с ОВЗ, что составляет 70,7 %;

- на базе 34 вузов отрасли культуры созданы волонтерские центры, в том числе 18 волонтерских центров (объединений), которые реализуют инициативы в сфере культурной инклюзии, что составляет 28 %;

- 30 вузов отрасли культуры имеют разработанную программу развития адаптивной физической культуры и спорта, что составляет 46 %;

- 28 вузов отрасли культуры осуществляют взаимодействие с базовой профессиональной образовательной организацией, созданной в субъекте Российской Федерации, в котором расположен вуз, что составляет 43 %;

- 25 вузов отрасли культуры реализуют программы по содействию трудоустройству выпускников, содержащие мероприятия по трудоустройству и постдипломному сопровождению выпускников с инвалидностью и ОВЗ (в том числе

прошедших целевое обучение), что составляет 38,5 %;

- 21 вуз отрасли культуры осуществляет взаимодействие с ресурсным учебно-методическим центром СПО, созданным в субъекте Российской Федерации, в котором расположен вуз, что составляет 32 %;

- 15 вузов отрасли культуры реализуют образовательные и социальные технологии для лиц с инвалидностью и ОВЗ (в том числе с использованием специальных технических средств обучения, средств дополненной и виртуальной реальности), что составляет 23 %;

- 13 вузов отрасли культуры осуществляют взаимодействие с психолого-медико-педагогической комиссией, созданной в субъекте Российской Федерации, в том числе для работы в качестве экспертов при проведении обследований при определении необходимых специальных условий, создаваемых при получении среднего профессионального образования и профессионального обучения, что составляет 20 %.

При методической поддержке РУМЦ 38 вузами отрасли культуры разработаны видеопаспорта доступности – интерактивные аудиовизуальные навигаторы по образовательной организации, демонстрирующие условия ее доступности, а также мотивирующие инвалидов и лиц с ОВЗ к поступлению на обучение.

Согласно данным мониторинга, в вузах отрасли культуры имеется 682318 единиц хранения адаптированной учебной литературы, в том числе нотной литературы с использованием рельефно-точечного шрифта Брайля по образовательным программам, реализуемым в образовательных организациях.

9 вузов имеют электронные каталоги адаптированной учебной литературы нотных изданий на Брайле.

Творческая деятельность в вузах благоприятно влияет на создание инклюзивной среды. Реализуются проекты, которые направлены на раскрытие творческого потенциала студентов с инвалидностью, ориентирующихся на трудоустройство в сфере креативных индустрий отрасли культуры. Так, в 65 вузах отрасли культуры 321 студент с инвалидностью и ОВЗ вовлечен в социально-культурную деятельность (в том числе творческую, художественную, интеллектуальную, общественную).

В настоящее время вузы отрасли культуры активно включаются в чемпионатное движение «Абилимпикс». Так, в текущем году на базе РГСАИ была организована конкурсная площадка презентационной компетенции «Звукорежиссура» [1], академия стала организатором круглого стола в рамках деловой программы Национального чемпионата по профессиональному мастерству среди инвалидов и лиц с ограниченными возможностями «Абилимпикс» 2023 по теме «Чемпионат “Абилимпикс”. Профорентация. Социальные лифты в творчестве. Образование и карьера в сфере культуры, искусств и креативных индустрий» [8]. Алтайский государственный институт культуры стал площадкой для проведения компетенции «Искусство камерного пения» в рамках регионального чемпионата «Абилимпикс» [3]. Московским государственным институтом культуры 22–23 октября 2023 года была организована работа творческих мастерских: «Доступная библиотека», «Доступный музей», которые посетили 40 студентов с инвалидностью, проведено 3 мастер-класса: «Анимация в твоём смартфоне» (приняли участие 20 человек с инвалидностью), «Витражная роспись по стеклу» (приняли участие 10 человек с инвалидностью), «Декоративно-прикладной аспект искусства эбру» (рисование на воде) (приняли участие 26 человек с инвалидностью) [6].

Численность студентов с инвалидностью, принявших участие в региональных чемпионатах по профессиональному мастерству среди инвалидов и лиц с ограниченными возможностями «Абилимпикс» и в 2022 году, и в 2023 году составила 18 человек, в Национальном чемпионате «Абилимпикс» в 2022 году – 12 человек, в 2023 году – 9 человек. Востребованными компетенциями стали: «Искусство камерного пения», «Изобразительное искусство», «Обработка текста», «Дизайн персонажей».

Таким образом, стоит отметить, что деятельность вузов отрасли культуры направлена на всестороннюю социализацию, адаптацию и интеграцию студентов с инвалидностью в образовательное, творческое и культурное пространство вуза.

Деятельность РУМЦ позволяет не только аккумулировать и транслировать основные инклюзивные практики вузов отрасли культуры, но и формировать общеотраслевые подходы в сфере инклюзивного творческого высшего образования. Так, в 2023 году были разработаны методические рекомендации по учету индивидуальных достижений поступающих на обучение по образовательным программам высшего образования в сфере культуры и искусства.

При тесном взаимодействии РУМЦ с инклюзивными творческими лабораториями, созданными на базе организаций культуры различных типов, осуществляется популяризация высшего творческого образования для людей с инвалидностью, проводится анкетирование потенциальных абитуриентов для вузов отрасли культуры.

РУМЦ, являясь актором межведомственного взаимодействия, формирует состав лекторов, преподавателей, экспертов для их возможного привлечения к реализации дополнительных профессиональных образовательных программ повышения квалификации как для преподавательского состава вузов отрасли культуры, так и для выпускников с инвалидностью.

Данные мониторинговых исследований, проводимых РУМЦ, позволяют выстраивать необходимую стратегию государственной политики в сфере инклюзивного творческого высшего образования, а также снижать дефицит квалификации обучающего персонала по направлению работы с инвалидами, предоставлять возможность прохождения специальных курсов повышения квалификации на базе РУМЦ.

#### Литература

1. В Российской специализированной академии искусств проходит чемпионат «Абилимпикс – 2023» [Электронный ресурс]. – URL: <https://portal-kultura.ru/articles/news/354979-v-rossiyskoy-spetsializirovannoy-akademii-iskusstv-prokhodit-chempionat-abilimpiks-2023/> (дата обращения: 15.12.2023).
2. Выпускники с инвалидностью вузов творческой направленности узнали, как построить карьеру в сфере креативных индустрий [Электронный ресурс]. – URL: <https://rgsai.ru/sveden/resursnyy-uchebno-metodicheskiy-sentr/anonsy.php> (дата обращения: 15.12.2023).

3. Искусство камерного пения «АБИЛИМПИКС» [Электронный ресурс]. – URL: <https://agik22.ru/institute/news/9090-iskusstvo-kamernogo-peniya-abilimpiks> (дата обращения: 15.12.2023).
4. Межведомственный комплексный план мероприятий по повышению доступности среднего профессионального и высшего образования для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, в том числе профориентации и занятости указанных лиц, утвержденный заместителем Председателя Правительства Российской Федерации Т. А. Голиковой 10.04.2023 (№ 3838п-П8) [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.chsu.ru/upload/МКП\\_%20утв\\_%20\(1\).pdf?utm\\_source=yandex.ru&utm\\_medium=organic&utm\\_campaign=yandex.ru&utm\\_referrer=yandex.ru](https://www.chsu.ru/upload/МКП_%20утв_%20(1).pdf?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru) (дата обращения: 15.12.2023).
5. Перечень заболеваний, патологических состояний, функциональных расстройств, особенностей физического развития, препятствующих поступлению на обучение и обучению по дополнительным общеобразовательным и основным профессиональным образовательным программам в области хореографического искусства, утвержденный заместителем директора ФГАУ «НМИЦ здоровья детей» Минздрава России по научной работе – директором НИИ гигиены и охраны здоровья детей и подростков ФГАУ «НМИЦ здоровья детей» Минздрава России членом-корреспондентом РАН, профессором В. Р. Кучма от 04.04.2019 [Электронный ресурс]. – URL: <https://kxy23.ru/wp-content/uploads/Perechen-zabolevaniy-prepyatstvuyushhikh-postupleniyu.pdf> (дата обращения: 15.12.2023).
6. Преподаватели МГИК проведут мастер-классы в Гостином дворе на Абилимпиксе [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mgik.org/news/62560> (дата обращения: 15.12.2023).
7. Приказ Министерства культуры Российской Федерации «О ресурсном учебно-методическом центре по обучению инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья» от 15.05.2018 № 705 [Электронный ресурс]. – URL: <https://rgsai.ru/upload/medialibrary/ad0/eljqac0y6h7phoma7o43harfvo2y87t6.pdf> (дата обращения: 15.12.2023).
8. Приоритеты развития инклюзии в креативных индустриях обсудили на круглом столе Национального чемпионата «Абилимпикс» [Электронный ресурс]. – URL: [https://culture.gov.ru/press/news/priority\\_razvitiya\\_inklyuzii\\_v\\_kreativnykh\\_industriyakh\\_obsudili\\_na\\_kruglom\\_stole\\_natsionalnogo\\_ch/](https://culture.gov.ru/press/news/priority_razvitiya_inklyuzii_v_kreativnykh_industriyakh_obsudili_na_kruglom_stole_natsionalnogo_ch/) (дата обращения: 15.12.2023).

#### References

1. *V Rossiyskoy spetsializirovannoy akademii iskusstv prokhorodit chempionat "Abilimpiks – 2023"* [The Russian Specialized Academy of Arts is hosting the "Abilimpics – 2023" championship]. (In Russ.). Available at: <https://portal-kultura.ru/articles/news/354979-v-rossiyskoy-spetsializirovannoy-akademii-iskusstv-prokhorodit-chempionat-abilimpiks-2023/> (accessed 15.12.2023).
2. *Vypuskniki s invalidnostyu vuzov tvorcheskoy napravlenosti uznali, kak postroit' kar'eru v sfere kreativnykh industriy* [Graduates with special needs from creative universities learned how to build a career in creative industries]. (In Russ.). Available at: <https://rgsai.ru/sveden/resursnyy-uchebno-metodicheskyy-tsentr/anonsy.php> (accessed 15.12.2023).
3. *Iskusstvo kamernogo peniya "ABILIMPIKS"* [The art of chamber singing "ABILYMPICS"]. (In Russ.). Available at: <https://agik22.ru/institute/news/9090-iskusstvo-kamernogo-peniya-abilimpiks> (accessed 15.12.2023).
4. *Mezhvedomstvennyy kompleksnyy plan meropriyatiy po povysheniyu dostupnosti srednego professionalnogo i vysshogo obrazovaniya dlya invalidov i lits s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorovya, v tom chisle proforientatsii i zanyatosti ukazannykh lits, utverzhdenyy zamestitelem Predsedatelya Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii T.A. Golikovoy 10.04.2023 (№3838p-P8)* [Interdepartmental comprehensive plan of measures to increase accessibility of vocational and higher education for people with special needs, including career guidance and employment of these persons, approved by Deputy Chairman of the Government of the Russian Federation T.A. Golikova of 10.04.2023 (No. 3838p-P8)]. (In Russ.). Available at: [https://www.chsu.ru/upload/МКП\\_%20утв\\_%20\(1\).pdf?utm\\_source=yandex.ru&utm\\_medium=organic&utm\\_campaign=yandex.ru&utm\\_referrer=yandex.ru](https://www.chsu.ru/upload/МКП_%20утв_%20(1).pdf?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru) (accessed 15.12.2023).
5. *Perechen' zabolevaniy, patologicheskikh sostoyaniy, funktsional'nykh rasstroystv, osobennostey fizicheskogo razvitiya, prepyatstvuyushchikh postupleniyu na obuchenie i obucheniyu po dopolnitel'nykh obshcheobrazovatel'nykh i osnovnym professional'nykh obrazovatel'nykh programmam v oblasti khoreograficheskogo iskusstva, utverzhdenyy zamestitelem direktora FGAU "NMIITS zdorovya detey" Minzdrava Rossii po nauchnoy rabote – direktorom NII gigeny i okhrany zdorov'ya detey i podrostkov FGAU "NMIITS zdorovya detey" Minzdrava Rossii chlenom-korrespondentom RAN, professorom V.R. Kuchma ot 04.04.2019* [List of diseases, pathological conditions, functional disorders, characteristics of physical development that impede enrollment in supplementary general education and

- vocational educational programmes in the field of choreographic art, approved by the Deputy Director for Research of the Federal State Institution "National Medical Research Centre for Children's Health" at the Ministry of Health of Russia, Director of the Research Institute of Hygiene and Health Protection of Children and Adolescents at the Federal State Institution "National Medical Research Centre for Children's Health" at the Ministry of Health of Russia, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Professor V.R. Kuchma of 04.04.2019]. (In Russ.). Available at: <https://kxy23.ru/wp-content/uploads/Perechen-zabolevaniy-prepyatstvuyushhikh-postupleniyu.pdf> (accessed 15.12.2023).
6. *Prepodavately MGIK provedut master-klassy v Gostinom dvore na Abilimpikse [MSCI professors will conduct master classes in Gostiny Dvor on Abilympics]*. (In Russ.). Available at: <https://www.mgik.org/news/62560> (accessed 15.12.2023).
  7. *Prikaz Ministerstva kul'tury Rossiyskoy Federatsii "O Resursnom uchebno-metodicheskom tsentre po obucheniyu invalidov i lits s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorovya" ot 15.15.2018 №705 [Order of the Ministry of Culture of the Russian Federation "On the Educational Resource Centre for Training Special Needs People" of May 15, 2018 No. 705]*. (In Russ.). Available at: <https://rgsai.ru/upload/medialibrary/ad0/eljqac0y6h7phoma7o43harfvo2y87t6.pdf> (accessed 15.12.2023).
  8. *Prioritety razvitiya inkluzii v kreativnykh industriyakh obsudili na kruglom stole Natsional'nogo chempionata "Abilimpiks" [Priorities for the development of inclusion in the creative industries were discussed at the round table of the Abilympics National Championship]*. (In Russ.). Available at: [https://culture.gov.ru/press/news/prioritety\\_razvitiya\\_inkluzii\\_v\\_kreativnykh\\_industriyakh\\_obsudili\\_na\\_kruglom\\_stole\\_natsionalnogo\\_ch/](https://culture.gov.ru/press/news/prioritety_razvitiya_inkluzii_v_kreativnykh_industriyakh_obsudili_na_kruglom_stole_natsionalnogo_ch/) (accessed 15.12.2023).

УДК 37.018.12+37.018.15

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-274-281

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ И КРИТЕРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ОСОЗНАННОГО РОДИТЕЛЬСТВА

*Рязанова Татьяна Александровна*, старший преподаватель кафедры педагогики и психологии ИИГСО, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: [taina-76@yandex.ru](mailto:taina-76@yandex.ru)

Ученые разных стран единодушны во мнении, что участие родителей в образовании ребенка имеет важное значение. Вместе с тем существует весьма ограниченное количество научных работ, направленных на поиск способов вовлечения родителей в образовательный процесс. Для обеспечения данного исследования применялся ряд методов научного поиска: анализ основных вариантов педагогических условий, существующих в отечественной практике; синтез полученного знания посредством сравнения и сопоставления данных; генерация педагогических условий и критериев, оптимальных для данного исследования; обобщение результатов. В статье описывается процесс поиска корректных способов вовлечения родителей в образовательный процесс с целью формирования осознанного родительства посредством включения в партнерские отношения со школой. Эти способы должны соответствовать педагогическим условиям исследования: обучение родителей; вовлеченность родителей во внеучебную деятельность образовательных организаций; рефлексия осознанности родительства. Критериями измерения признаны четыре независимых показателя (положительное изменение уровня осознанности родительства, снижение уровня тревожности, оценка родителями опыта, полученного в ходе исследования, формулирование общей образовательной цели), а также показатели, связанные с реализацией этих изменений: включенность родителей в образовательный процесс ребенка, признание ценности субъектности ребенка, умение разрабатывать для своего ребенка индивидуальный образовательный маршрут.

**Ключевые слова:** осознанное родительство, вовлеченность, условия вовлечения, образовательный процесс, родительские роли.

## PEDAGOGICAL CONDITIONS AND CRITERIA FOR THE FORMATION OF CONSCIOUS PARENTING

*Ryazanova Tatyana Aleksandrovna*, Sr Instructor of Department of Pedagogy and Psychology of Institute of History, Humanities and Social Education, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: taina-76@yandex.ru

Scientists from different countries are unanimous about opinion that the participation of parents in the education of a child is important. At the same time, there is a very limited number of scientific papers aimed at finding ways to involve parents in the educational process.

A number of scientific search methods are used to ensure this research. Current research paper provides analysis of the main options of pedagogical conditions existing in domestic practice, synthesis of the acquired knowledge through comparison and data matching, generation of pedagogical conditions and criteria optimal for this study and summary of the results.

This article describes the process of finding the correct ways to involve parents in the educational process in order to form conscious parenthood by including school partnership with parents. The correct ways should correspond to the pedagogical conditions of the study. These methods should correspond to the pedagogical conditions of the study: parent education; parent involvement in extracurricular activities of educational organizations; reflection on parenting awareness. Four independent indicators are recognized as measurement criteria, such as a positive change in the level of awareness of parenthood, a decrease in anxiety, parents' assessment of the experience gained during the study and the formulation of a common educational goal. And indicators related to the implementation of these changes, such as the involvement of parents in the child's educational process, recognition of the value of the child's subjectivity; the ability to develop an individual educational route for their child.

**Keywords:** conscious parenting, parental involvement, conditions of involvement, educational process, parental roles.

**Введение.** Многие исследователи в сфере образования отмечают запрос государства на повышение ответственности семьи как гаранта освоения ребенком программы общеобразовательного уровня. В помощь предлагаются технологии создания индивидуального образовательного маршрута, подразумевающие активное вовлечение семьи в процесс его создания и реализации. Образовательное пространство позиционируется как открытое, предполагающее взаимовлияние общества и образования, в котором все элементы могут производить образовательный эффект. Заложено правовое основание участия родителей в образовательном процессе своего ребенка. Но на деле только небольшое число родителей демонстрируют готовность реализовывать свои права в сфере образования по ряду не только субъективных, но и объективных причин. Т. П. Симакова в своей докторской диссертации (Симакова Т. П. Формирование субъектной позиции семьи на основе социально-образовательного партнерства: авто-

реф. дис. ... д-ра пед. наук: (13.00.01). – Томск, 2012. – 42 с.) обосновывает данный факт тем, что в образовании потенциально готовы участвовать только представители социально благополучных семей, в 2012 году к таким относилось не более 40 %. И это гипотетические данные. Исследование, проведенное в отдельной школе Новосибирска, в 2020 году выявило примерно 10 % родителей, готовых активно взаимодействовать со школой, демонстрирующих партнерскую позицию. Из 306 родителей, испытывающих сложности с организацией образовательных условий для своего ребенка, только 25 человек изъявили желание получать новые знания.

Исследования, проводимые в разных странах начиная с середины прошлого века и до настоящего времени, неопровержимо доказывают положительное влияние вовлеченности родителей в процесс обучения на результат развития их ребенка. Несмотря на этот факт, существует критически мало исследований, описывающих влияние во-

влеченности в образовательный процесс на самих родителей.

Цель данной статьи в выявлении педагогических условий, способствующих формированию осознанного родительства, если специфическим фактором будет вовлечение родителей в партнерские отношения со школой, а также критериев, по которым будут фиксироваться происходящие изменения. Задачи исследования: раскрыть сущностную характеристику понятия «педагогические условия»; разработать комплекс педагогических условий, формирования осознанного родительства; выбрать и обосновать критерии.

**Материалы и методы.** Исследование будет основываться на контент-анализе авторефератов по теме педагогика, монографий и научных публикаций, посвященных проблеме выявления педагогических условий формирования определенных качеств. Методы исследования: *аналитический обзор* научной литературы в области педагогики с 1960 по 2023 год; *контент-анализ* представленных в ней вариантов педагогических условий и критериев; *сравнение* разных подходов в обеспечении педагогических условий и особенностей критериев в педагогических исследованиях; *синтез* выявленных индивидуальных и общих признаков; *генерация* описания оптимальных условий, *структурирование* для логичного выстраивания синтезированной информации; *абстрагирование* с целью отсеивания случайных или малозначимых признаков; *индукционный метод* поможет обобщить полученное знание.

**Теоретические основы исследования.** Педагогические условия любого исследования должны основываться на теоретическом и практическом опыте. Анализ научной литературы показал, что существуют разные подходы к пониманию того, что считать педагогическими условиями. В. А. Ширяева [17], вслед за Н. М. Борытко [3] полагает, что педагогическое условие – это определенное внешнее обстоятельство или какой-либо фактор, оказывающее или оказывающий явное влияние на весь педагогический процесс. Условие это целенаправленно создается педагогом, прогнозирующим определенный результат, но не гарантирующим его. Ч. И. Низмова и С. Г. Добротворская к внешним педагогическим условиям относят географические, экономические и другие виды условий, на которые невозможно влиять педагогическими средствами, но

которые оказывают влияние на образовательный процесс, а психолого-педагогические, организационно-педагогические и дидактические относятся к внутренним условиям. Скорее всего, такое разделение происходит от более широкого понимания термина [10].

В. В. Сериков рассматривает концепцию целостного образования, в которой педагогические условия являются ступенями развития личности [14]. У В. И. Андреева педагогические условия заключаются в целенаправленном отборе, конструировании и последующем применении организационных форм, педагогических приемов и методов, самого содержания обучения для достижения педагогических целей [1].

И. А. Федякова рассматривает исключительно психолого-педагогические условия, без фиксации на организационных условиях. Под психолого-педагогическими условиями понимается «конкретный способ взаимосвязанных мер в учебно-воспитательном процессе, направленных на формирование субъектных свойств личности» при обязательном учитывании психологических индивидуальных особенностей школьника и применении эффективных и продуктивных способов и приемов деятельности в данных условиях [15]. Ю. А. Исаева делит педагогические условия на группы психолого-педагогические и организационно-методические. Под ними понимает *совокупность взаимосвязанных и взаимообусловленных возможностей образовательной среды и материально-пространственной составляющей*, необходимых для обеспечения воспитательного и образовательного процессов. Эти целенаправленные процессы в свою очередь, способствует преобразованию конкретных характеристик личности [6].

Пытаясь грамотно обеспечить педагогические условия, нужно учитывать задачи, стоящие перед современными педагогами. А задачи эти весьма обширны и составляют не один десяток пунктов. Задачи могут решаться «внутренними» педагогическими условиями (с точки зрения Ч. И. Низмовой и С. Г. Добротворской), так как их обеспечение происходит внутри образовательного процесса, или «внешними», с точки зрения В. А. Ширяевой и других, так как не вторгаются непосредственно во внутренний мир участников образовательного процесса, а создают благоприятные условия для изменений, в том числе и внутренних.

При создании педагогических условий по формированию осознанного родительства нужно учитывать ситуацию в образовании в целом, сложившуюся к настоящему времени. Ученые О. А. Воскресенко и О. В. Дунаева [4] характеризуют ситуацию следующим образом. Педагоги современный этап развития отношений школы с родителями обучающихся называют «родительским беспределом». Он выражается в предъявлении друг к другу многочисленных требований, обмене взаимными обвинениями в отношении ненадлежащего выполнения обязанностей. Логично было бы делегировать родителям ответственность за выполнение части задач, стоящих перед педагогами, но для этого должна быть сформирована партнерская позиция у всех участников образовательного процесса. В нашем исследовании именно партнерские отношения выступают специфическим фактором формирования осознанного родительства.

Для того чтобы теоретическое моделирование педагогических условий было успешным, необходимо учитывать все обстоятельства, в том числе и недостаточную родительскую компетентность. Г. Н. Гришина, А. А. Майер и Э. Н. Яковлева выделяют такие проблемы в семейном воспитании: родительские представления о воспитании отрывочны и неструктурированы; отсутствует продуманная программы воспитания; используются случайные педагогические литературные источники; воспитание и обучение ребенка осуществляются стихийно; в воспитании, вместо целенаправленного подхода, используются отдельные элементы и традиции; возрастные особенности ребенка игнорируются; методы воспитания консервативны и не соответствуют времени и воспитательной ситуации; часто оценивается личность ребенка, а не его поведение, родители не осознают последствий этого подхода; деятельность ребенка в семье однообразна и малосодержательна; дети играют сами по себе, им не хватает общения; охарактеризовать ребенка объективно родители не умеют; также не умеют анализировать применяемые воспитательные методы [8]. Эти проблемы сформулированы относительно воспитания детей до школы, но многие позиции справедливы и для детей школьного возраста.

Родительство можно рассматривать, как определенную компетенцию, поэтому правомочно проанализировать педагогические условия в об-

ласти формирования профессиональной компетентности. М. В. Лазарева, С. А. Мухамедиева, О. В. Устимова выделяют следующие организационно-педагогические условия: участие в специально созданных проектах, передача опыта в тренингах и консультациях, наставничество, практические задания для развития определенных качеств, обратная связь от наставников, кураторов, коллег [9].

Реализацией образовательного процесса со стороны родителей является помощь непосредственно в школе (ассистирование на уроках или в группе продленного дня, проведение тематических уроков и мастер-классов), участие во внеурочной деятельности, помощь своим детям в подготовке домашних заданий, мотивация детей. Все эти виды родительского включения в образовательный процесс описывают в своем исследовании Дебора Гросс, Эми Беттенкур и др. [18]. Обоснован вывод о том, что такие виды деятельности интернациональные.

Особо важным видом совместной деятельности, по мнению И. А. Хоменко, является взаимоподдержка. Автор утверждает, что основная инициатива должна исходить от педагогов, так как они владеют специальными знаниями. Но в некоторых случаях целесообразно обращаться и к родителям с просьбой оказать поддержку кому-то из педагогов, сотрудников, чужому ребенку. Большинству людей приятно быть полезным для других.

На этапе совместной деятельности наиболее актуально наличие обратной связи и максимальная открытость каналов коммуникации. Это означает, что необходимо изучение мнения родителей о качестве процесса и самих результатов данной деятельности на регулярной основе [7].

**Результаты исследования.** В настоящем исследовании активная роль создателя партнерских отношений будет отводиться родителям, а не школе, именно родители будут изменять степень осознания воспитательной роли родителя, через принятие принципов партнерства. Программа по формированию осознанного родительства в партнерских отношениях семьи и школы будет включать задания для родителей на осмысление и принятие партнерской позиции по отношению к школе и, самое главное, к ребенку.

Педагогическим условием, удовлетворяющим эту потребность государства и общества и

решающим проблему низкой активности родителей, может стать родительская рефлексия, осознание своей роли. Д. О. Парамонов в своем глубоком исследовании понятия рефлексия признает, что философы заходят в тупик при попытке формализовать данное явление. Он не поддерживает определение системно-деятельностного подхода, где рефлексия всего лишь функция, некий алгоритм осуществления работы сознания и мышления, так как это определение не отражает все стороны явления. Еще фиксирует тот факт, что исследователи стремятся «переназывать» рефлексию другими словами [12]. Т. М. Артемьев объединяет рефлексию и интуицию как составные части понимания. И рефлексию, в его представлении, характеризует различительная функция, которая помогает постигать предметы в «единстве их противоположностей» [2]. Нет четкого определения рефлексии и в психологии. Московская научная школа предлагает такое понимание термина, явно основывающегося на философском подходе: «созерцание осуществляющегося бытия посредством наблюдения человеком над совершающимся и переживаемым событием и содеянным в нем собственным поступком или осуществленной при этом деятельностью, что феноменологически выступает как акты самонаблюдения субъекта, ведущие в конечном счете к самосознанию личностью своей индивидуальности как уникального и неповторимого своеобразия своего “я”» [13]. Рефлексия в профессиональной сфере определяется готовностью к изменению деятельности, поведения, общения, способов мышления посредством самоанализа, самосознания, самореализации, самоорганизации [5]. Короткое и лаконичное определение рефлексии таково: «рассмотрение человеком оснований собственных действий» [11]. Два последних определения станут основой для теоретического обеспечения основного педагогического условия данного исследования.

Оно будет включать анализ родителями школьной ситуации ребенка, установок и семейных сценариев, самоанализ родителя, отслеживание происходящих изменений, выявление причин, приводящих к негативным последствиям и нахождение пути устранения этих последствий.

В связи с огромной занятостью большинства родителей, основной упор предполагалось делать на взаимодействие в онлайн-формате. Этот формат позволяет минимизировать время между по-

лучением информации и обратной связью с участниками, дает возможность участникам выполнять задания в удобное время и в комфортных условиях, автоматизировать сбор данных. Выделенные условия были проверены дважды: в вынужденном формате в условиях пандемии и в уточняющем экспресс-исследовании, проведенном после анализа данных первого эксперимента.

Педагогические условия формирования осознанного родительства в партнерских отношениях семьи и школы будут реализовываться в следующем содержании:

– *обучение родителей*: информация об осознанном родительстве и педагогических методах, средствах, технологии создания образовательного маршрута семьи и ребенка, обучение техникам саморегулирования.

– *вовлеченность родителей во внеучебную деятельность образовательных организаций*: создание доверительных отношений, формулирование общей цели, распределение ответственности, согласование личного вклада каждого из участников образовательного процесса, активное участие в общем чате, своевременное и качественное выполнение заданий.

– *рефлексия осознанности родительства*: осознание своей роли в воспитании ребенка, осознание ограничений в воспитании, вербализация полученного опыта, передача ответственности ребенку за результат обучения, определенной самостоятельности в разрешении сложных ситуаций и права на ошибку.

Критериями успешной реализации программы по формированию осознанного родительства в партнерских отношениях семьи и школы в данном исследовании являлись:

1. Количественные положительные изменения уровней родительской ответственности, родительского отношения, родительских чувств, родительской позиции, осознанности стиля семейного воспитания и семейных ценностей, в соответствии с подсчетом результатов в тесте «Сознательное родительство» М. О. Ермихиной, Р. В. Овчаровой (Р. В. Овчарова, И. А. Николаева. Родительская толерантность как фактор развития личности ребенка. – Курган: КГУ, 2019. – С. 71–88).

2. Обратная положительная связь от участников эксперимента на основе рефлексии полученных знаний и готовность их применения, от-

слеживаются в авторском опроснике «Обратная связь» (Т. А. Рязанова).

3. Снижение тревожности в отношении образования и развития своего ребенка по шкале А. Т. Бека (<https://sudact.ru/law/klinicheskie-rekomendatsii-trevozhno-fobicheskie-rasstroistva-u-vzroslykh-utv/prilozhenie-g1-gn/prilozhenie-g5/>).

4. Формулирование общей цели образования с учетом интересов родителей, ребенка и школы. Отслеживается в опроснике «Обратная связь».

Показатели, отражающие реализацию изменений: объективное увеличение количественной и/или качественной включенности родителей в образовательный процесс своего ребенка, безусловное признание ценности субъектности ребенка; умение самостоятельно разрабатывать индивидуальный образовательный маршрут для своего ребенка на основе его личностных качеств и доступных ресурсов.

**Заключение.** Для проведения исследования по формированию осознанного родительства в партнерских отношениях семьи и школы, на основе теоретического анализа научной литературы, был выделен комплекс педагогических ус-

ловий: обучение родителей обеспечивает специально разработанная краткосрочная программа формирования осознанного родительства «Курс осознанного родительства», содержащая актуальную информацию по теории и практике представленной темы; вовлеченность родителей основана на принципах партнерских отношений и активной совместной работе в рамках внеурочной деятельности; рефлексия осознанности родительства в виде вербализации своего опыта как результата осмысления родительской роли и ограничений в ее реализации, делегирование части своих функций внутри образовательного процесса и образовательных отношений ребенку.

Критериями результативности педагогических условий выступали: повышение уровня осознанности родительства по шести категориям, снижение ситуативной тревожности, положительная оценка родителями полученных знаний и готовность к их применению, формулирование общей образовательной цели, увеличение количества и качества актов взаимодействия со школой, признание ценности субъектности ребенка, умение создавать индивидуальный образовательный маршрут.

#### Литература

1. Андреев В. И. Педагогическая эвристика для творческого саморазвития многомерного мышления и мудрости: монография. – Казань: Центр инновационных технологий, 2015. – 286 с.
2. Артемьев Т. М. Понимание как синтез интуиции и рефлексии [Электронный ресурс]. – URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2014/2/136.pdf> (дата обращения: 23.01.2024).
3. Борьтко Н. М. Воспитание человека: гуманитарная парадигма образования // Грани познания. – 2014. – № 3 (30). – С. 11–14.
4. Воскресенко О. А, Дунаева О. В. Взаимодействие семьи и школы как институтов воспитания: моделирование процесса [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-semi-i-shkoly-kak-institutov-vospitaniya-modelirovanie-protsesta/viewer> (дата обращения: 24.09.2023).
5. Головин А. А. Профессиональная рефлексия будущего специалиста: структура и содержание // Педагогический журнал. – 2016. – № 3. – С. 162–172.
6. Исаева Ю. А. Педагогические условия формирования профессиональных прогностических компетенций у будущих педагогов дошкольного образования Вестник Донецкого национального университета. Серия Б: Гуманитарные науки. – 2020. – № 3. – С. 193–198.
7. Лаврентьева З. И., Петренко Н. В. Вовлеченность родителей в воспитательную деятельность школы // Детство, открытое миру: сборник материалов XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Омск, 2023. – С. 79–81.
8. Майер А. А., Яковлева Э. Н., Гришина Г. Н. Сознательное родительство: ресурсы самообразования и саморазвития: методическое пособие. – Орехово-Зуево: ГГТУ, 2021. – 40 с.
9. Мухамедиева С. А., Лазарева М. В., Устимова О. В. Организационно-педагогические условия повышения уровня профессиональной компетентности руководителя учреждений сферы культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 64. – С. 202–211.

10. Низамова Ч. И., Добровторская С. Г. Анализ и уточнение дефиниции и классификационных групп педагогических условий [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-i-utochnenie-definitsii-i-klassifikatsionnyh-grupp-pedagogicheskikh-usloviy> (дата обращения: 29.01.2024).
11. Новиков П. В. Рефлексивное развитие младших школьников как условие успешности обучения в школе // КПЖ. – 2021. – № 3 (146).
12. Парамонов Д. О. Работы по философии. Рефлексия. Генезис понятия в контексте европейской и индийской философских традиций. – М.: Ключ-С, 2012. – 423 с.
13. Семенов И. Н. Рефлексивность самонаблюдения и персонология интроспекции: к онтологии и методологии рефлексивной психологии индивидуальности // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. – 2015. – № 3 – С. 22–39.
14. Сериков В. В. Проблема целостности образовательных систем // Известия ВГПУ. – 2017. – № 3 (116).
15. Федякова И. А. Формирование субъектных свойств личности младшего школьника. Психология и педагогика. Методика и проблемы [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-subektnykh-svoystv-lichnosti-mladshogo-shkolnika/viewer> (дата обращения: 25.01.2024).
16. Хоменко И. А. Школа и родители: этапы развития социального партнерства // Директор школы. – 2007. – № 4. – С. 83–88.
17. Ширяева В. А. Теоретические аспекты исследования возможности ТРИЗ в снижении педагогического риска при внедрении стандартов нового поколения // Образование в современном мире: сб. науч. ст. / под ред. Ю. Г. Голуба. – Саратов: Изд.-во Саратов. ун-та, 2018. – Вып. 13. – 408 с.
18. What is Parent Engagement in Early Learning? Depends Who You Ask/ Deborah Gross, Amie F. Bettencourt and ets. // Journal of Child and Family Studies (2020) [Электронный ресурс]. – URL: <https://doi.org/10.1007/s10826-019-01680-6> (дата обращения: 19.01.2024).

#### References

1. Andreev V.I. *Pedagogicheskaya evristika dlya tvorcheskogo samorazvitiya mnogomernogo myshleniya i mudrosti [Pedagogical heuristics for creative self-development of multidimensional thinking and wisdom]*. Kazan, Tsentr innovatsionnykh tekhnologiy Publ., 2015. 286 p. (In Russ.).
2. Artemyev T.M. *Ponimanie kak sintez intuitsii i refleksii [Understanding as a synthesis of intuition and reflection]*. (In Russ.). Available at: <https://s.science-education.ru/pdf/2014/2/136.pdf> (accessed 21.01.2024).
3. Borytko N.M. *Vospitanie cheloveka: gumanitarnaya paradigma obrazovaniya [Human education: the humanitarian paradigm of education]*. *Grani poznaniya [Facets of cognition]*, 2014, no. 3 (30), pp. 11-14. (In Russ.).
4. Voskrekasenko O.A., Dunaeva O.V. *Vzaimodeystvie sem'i i shkoly kak institutov vospitaniya: modelirovanie protsesa [Interaction of family and school as educational institutions: modeling the process]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-semi-i-shkoly-kak-institutov-vospitaniya-modelirovanie-protsesa/viewer> (accessed 24.09.2023).
5. Golovin A.A. *Professional'naya refleksiya budushchego spetsialista: struktura i sodержanie [Professional reflection of a future specialist: structure and content]*. *Pedagogicheskiy zhurnal [Pedagogical Journal]*, 2016, no. 3, pp. 162-172. (In Russ.).
6. Isaeva Y.A. *Pedagogicheskie usloviya formirovaniya professional'nykh prognosticheskikh kompetentsiy u budushchikh pedagogov doshkol'nogo obrazovaniya [Pedagogical conditions for the formation of professional prognostic competencies among future teachers of preschool education]*. *Vestnik Donetskogo natsional'nogo universiteta. Seriya B: Gumanitarnye nauki [Bulletin of Donetsk National University. Series B: Humanities]*, 2020, no. 3, pp. 193-198. (In Russ.).
7. Lavrentyeva Z.I., Petrenko N.V. *Vovlechenost' roditel'nykh deyatel'nost' shkoly [Involvement of parents in educational activities of the school]*. *Detstvo, otkrytoe miru: sbornik materialov XIII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiyem [Childhood, open to the world. Collection of materials of the XIII All-Russian scientific and practical conference with international participation]*. Omsk, 2023, pp. 79-81. (In Russ.).
8. Mayer A.A., Yakovleva E.N., Grishina G.N. *Soznatel'noe roditel'stvo: resursy samoobrazovaniya i samorazvitiya: metodicheskoe posobie [Conscious parenthood: resources of self-education and self-development: a methodological guide]*. Orekhovo-Zuyevo, GSTU Publ., 2021. 40 p. (In Russ.).
9. Mukhamedieva S.A., Lazareva M.V., Ustimova O.V. *Organizatsionno-pedagogicheskie usloviya povysheniya urovnya professional'noy kompetentnosti rukovoditelya uchrezhdeniy sfery kul'tury [Effectiveness of Organization-*

- al and Pedagogical Conditions for Development of Professional Competence of the Head of Cultural Institutions]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 64, pp. 202-211. (In Russ.).
10. Nizamova C.I., Dobrotvorskaya S.G. *Analiz i utochnenie definitsii i klassifikatsionnykh grupp pedagogicheskikh usloviy [Analysis and clarification of the definition and classification groups of pedagogical conditions]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-i-utochnenie-definitsii-i-klassifikatsionnykh-grupp-pedagogicheskikh-usloviy> (accessed 29.01.2024).
  11. Novikov P.V. Refleksivnoe razvitiye mladshikh shkol'nikov kak uslovie uspeshnosti obucheniya v shkole [Reflexive development of younger schoolchildren as a condition for successful schooling]. *KPZh*, 2021, no. 3 (146). (In Russ.).
  12. Paramonov D.O. *Raboty po filosofii. Refleksiya. Genezis ponyatiya v kontekste evropeyskoy i indiyaskoy filosofskikh traditsiy [Works on philosophy. Reflection. The genesis of the concept in the context of European and Indian philosophical traditions]*. Moscow, Key-C Publ., 2012. 423 p. (In Russ.).
  13. Semenov I.N. Refleksivnost' samonablyudeniya i personologiya introspektsii: k ontologii i metodologii refleksivnoy psikhologii individual'nosti [The Reflexivity of Introspection and the Personology of Introspection: towards the Ontology and methodology of the Reflexive Psychology of Individuality]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 14. Psikhologiya [Bulletin of the Moscow University. Episode 14. Psychology]*, 2015, no. 3, pp. 22-39. (In Russ.).
  14. Serikov V.V. Problema tselostnosti obrazovatel'nykh sistem [The problem of the integrity of educational systems]. *Izvestiya VGPU [News of the VSPU]*, 2017, no. 3 (116). (In Russ.).
  15. Fedyakova I.A. *Formirovanie sub'ektnykh svoystv lichnosti mladshego shkol'nika. Psikhologiya i pedagogika. Metodika i problemy [Formation of the subjective personality traits of a younger student. Psychology and pedagogy. Methodology and problems]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-subektnykh-svoystv-lichnosti-mladshego-shkolnika/viewer> (accessed 25.01.2024).
  16. Homenko I.A. Shkola i roditeli: etapy razvitiya social'nogo partnyorstva [School and parents: stages of development of social partnership]. *Direktor shkoly [School Director]*, 2007, no. 4. pp. 83-88 (In Russ.).
  17. Shiryaeva V.A. Teoreticheskie aspekty issledovaniya vozmozhnosti TRIZ v snizhenii pedagogicheskogo riska pri vnedrenii standartov novogo pokoleniya [Theoretical aspects of the study of the possibility of TRIZ in reducing pedagogical risk when introducing new generation standards]. *Obrazovanie v sovremennom mire: sb. nauch. st. [Education in the modern world. Collection of scientific articles]*. Edited by Y.G. Golub, Saratov, Publishing House of Saratov University, 2018, iss. 13. 408 p. (In Russ.).
  18. What is Parent Engagement in Early Learning? Depends Who You Ask, Deborah Gross, Amie F. Bettencourt and ets. *Journal of Child and Family Studies*, 2020. (In Engl.). Available at: [//doi.org/10.1007/s10826-019-01680-6](https://doi.org/10.1007/s10826-019-01680-6) (accessed 19.01.2024).

УДК 37.013

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-281-288

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КАЧЕСТВА МУЗЫКАНТА КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Носова Наталья Анатольевна*, аспирант, Кемеровский государственный институт культуры  
(г. Кемерово, РФ). E-mail: [Natalinosovan@gmail.com](mailto:Natalinosovan@gmail.com)

Активное развитие культурной жизни страны существенно увеличило необходимость в высококвалифицированных профессиональных музыкантах-исполнителях. В связи с чем на музыкальных факультетах в учреждениях высшего образования особое внимание уделяется развитию исполнительских качеств будущих профессиональных музыкантов. Для этого создается особая творческая система взаимодействия обучающихся и преподавателей. Также для всестороннего развития обучающихся выстраивается образовательный процесс, ведущую роль в котором играют межпредметные связи между специальными и общими дисциплинами.

Целью данной статьи является обзор литературы, в которой разные авторы рассматривают теоретическое значение и понимание термина «исполнительские качества». Отмечено, что данный термин представлен многообразно и имеет разное наполнение. Приведены сведения ученых-теоретиков, которые отмечают в числе исполнительских качеств такие, как техника, образное мышление, музыкально-слуховые представления, музыкальная грамота, музыкальность, интерпретация, артистизм. Отдельно рассматриваются волевые качества личности, способствующие развитию исполнительских качеств.

В статье приведен обзор литературы, включающий в себя труды зарубежных и отечественных психологов, педагогов и выдающихся мастеров исполнительского искусства. В выводах обозначено, что исполнительские качества делятся на технические, эмоциональные и волевые. При этом внутри каждой группы выстраивается иерархия значимости каждого исполнительского качества. В статье отмечено, что уровень развития исполнительских качеств свидетельствует о профессионализме музыканта-исполнителя.

**Ключевые слова:** исполнительские качества, артистизм, техника, исполнитель, музыкант, сценическое присутствие.

## PERFORMING QUALITIES OF A MUSICIAN AS THE BASIS OF PROFESSIONAL ACTIVITY

*Nosova Natalya Anatolyevna*, Postgraduate, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Natalinosovan@gmail.com

The active development of the country's cultural life has significantly increased the need for highly qualified professional musicians. In this regard, music departments in higher education institutions pay special attention to the development of the performing qualities of future professional musicians. For this purpose, a special system of interaction between students and teachers is being created, based on creative interaction. In addition, for the comprehensive development of students, an educational process is built, in which the leading role is played by interdisciplinary connections between special and general disciplines.

The purpose of this article is to review the literature in which various authors consider the theoretical meaning and understanding of the term *performance skills*. It is noted that this term is presented in a variety of ways and has different content. Information from various theorists is provided, who note among performing qualities such as technique, imaginative thinking, musical-auditory performance, musical literacy and others. Such component qualities as musicality, interpretation, artistry, which include several simpler qualities, have been identified. Separately, the volitional qualities of the individual are considered, contributing to the development of performing skills.

The article provides a review of the literature, which includes the works of foreign and domestic psychologists, teachers and outstanding masters of the performing arts. The conclusions indicate that performing qualities are divided into technical, emotional and volitional. At the same time, a hierarchy of the importance of each performance quality is built within each group. The article notes that the level and quality of development of performing skills testify to the professionalism of the performing musician.

**Keywords:** performance qualities, artistry, technique, performer, musician, stage presence.

Перспектива совершенствования качества российского образования исходит из необходимости подготовить выпускников к активному участию в жизни общества, профессиональной и личной самореализации, способности решать тот спектр задач, который ставит перед ними совре-

менная ситуация. Сейчас мы наблюдаем, как меняется система образования, а ее трансформация в основном зависит от технологического уклада общества. Новые технологии оказывают разнобразное влияние на образовательную среду, однако нельзя не отметить инновационную природу

новой системы образования. Информационные технологии позволяют в рамках учебного процесса создавать новый опыт, нацеленный на развитие творческих начал в каждом учащемся. И, как указывает ряд авторов [2; 3; 7], творческая направленность современной образовательной модели особенно необходима для понимания актуальности обучения музыкантов-исполнителей.

Важным для исследования является определение того, что, собственно, можно называть исполнительскими качествами. Ю. А. Цагарелли, взяв за основу мысль Е. П. Ильина, подчеркивает, что основу исполнительского качества составляют способности как фенотипическая характеристика возможностей человека, которые развиваются при определенных условиях, обусловленных обучением, тренировкой и опытом. Любая музыкальная способность в благоприятных условиях развивается и характеризует потенциальные возможности человека, а качество – наличный уровень проявления. Качества отражают фенотипические возможности человека, то есть сплав его врожденных и приобретенных особенностей и свойств. Способности в сочетании со знаниями и умениями в их реализации образуют структуру исполнительского качества [9].

В процессе деятельности человека формируется система качеств, которые влияют на ее эффективность. Е. А. Климов в своих трудах подчеркивает, что разные профессии требуют от человека определенных личных качеств, определенного поведения. Он акцентирует внимание на социальном и возрастном аспектах понятия «качество», говоря о нем как о структурно-динамической характеристике стиля деятельности [5].

Исполнительская деятельность является одной из ведущих для музыканта и представляет собой одновременно и способ реализации комплекса знаний, умений, навыков передачи композиторского замысла, и форму содержательного осмысления, личностного эмоционально-чувственного выражения. Она включает в себя репродуктивное и продуктивное начала. Репродуктивное начало проявляется в точной передаче исполнителем музыкального текста и композиторского замысла, продуктивное – в собственном видении, интерпретации, не противоречащей стилевым особенностям произведения.

Характеристика исполнительских качеств музыканта в научной литературе является сложным и многогранным вопросом. Ряд исследований, проведенных в этой области, указывают на несколько ключевых характеристик, которые определяют уровень и качество исполнительства музыканта. Обзор литературы показал, что за последние 5–10 лет достаточно мало исследователей обращалось к изучению сущностных характеристик исполнительских качеств, а многие из них в своих трудах основывались на мнении, высказанном в более ранних работах других авторов. Научная новизна данной работы заключается в обобщении опыта предшественников в области изучения формирования и развития исполнительских качеств музыканта.

Исполнительские качества, по мнению М. А. Лашкул, – это общемузыкальные теоретические знания и умения, навыки работы над культурой и техникой исполнения, а также над содержанием и последующим воплощением этого содержания в конкретном звучании (см. [7]). Автор объединяет сразу три типа качеств, которые должны быть синергичны и соблюдать актуальность теории, психологии и практики. Только так через симбиоз и комплексность разнородных качеств исполнитель-музыкант обретает способность быть не только грамотным и профессиональным музыкантом, но и педагогом, способным научить музыкальному искусству, привить особые качества, такие как любовь к музыке, тяга к искусству и т. д.

Большинство авторов понимают под исполнительскими качествами умения и навыки, которые в основе своей можно обозначить как умение чувствовать и исполнять музыку, то есть технический и эмоциональный аспекты объединены здесь под общим термином. Они также могут быть дополнены психологическим и научно-теоретическим аспектами.

В своем исследовании А. Н. Байгушова отмечает такие качества, как «образное мышление, интеллект, музыкально-слуховые представления, интуиция, владение техническими средствами музыкальной выразительности, исполнительский опыт» [2].

Другой теоретик музыкального искусства С. И. Савшинский говорил, что в основе важного

качества исполнителя лежит «способность интерпретировать художественные произведения». Он определял успех в этой профессии уровнем сформированности исполнительского мастерства. Само по себе понятие исполнительское мастерство автором обозначено как творческая активность, которая обычно выражается в увлеченности работой, в стремлении к самостоятельности и новизне, что проявляется в оригинальном решении композиции, в поиске нужных средств выражения и применении соответствующей техники исполнения, в расширении своих знаний и навыков (см. [3]). Безусловно, следует отметить, что автор прав, ведь именно умение подобрать оригинальное решение, увидеть произведение по-другому, создать на его основе свой базис и формирует те умения, которые потом становятся фундаментом опыта. Как правило, профессиональный музыкант – тот музыкант, который умеет все, что и так должны уметь все музыканты, но он действительно мастер, когда умеет из общепризнанного делать уникальное самобытное произведение искусства.

С. И. Савшинский делит исполнительские качества на три блока:

– художественный (проникновенность, содержательность, артистичность, эмоциональность исполнения, богатство, благородство, тонкость его интонаций);

– технический (высокая степень мастерства, виртуозность);

– эстетический (тембровое и динамическое разнообразие звучания).

Автор не останавливается на перечислении только вышеобозначенных качеств, но говорит также и об исключительно личностных качествах, таких как заинтересованность в своем деле, умение преодолевать препятствия, ставить цели и быть замотивированным независимо от результата (см. [3]).

А. Б. Гольденвейзер (см. [2]), Г. М. Коган, Г. Г. Нейгауз (см. [6]), С. И. Савшинский (см. [3]) в числе множества других авторов определяли исполнительское мастерство как комплекс качеств, которыми музыкант должен обладать на высшем уровне. Например, авторы говорили о необходимости сочетания художественной интуиции, художественного сознания, техники и артистической воли.

Л. А. Баренбойм в свою очередь также отмечал ряд черт, которые должны быть свойственны музыканту (см. [2]). Определяя в числе этих качеств ответственность перед слушателями, интеллект, умение понимать музыку и видеть прекрасное в искусстве в целом, автор также обособляет в отдельную категорию «творческое эстрадное самочувствие». Созвучно этому качеству такое понятие, как «сценическое присутствие», о котором говорят и другие авторы [8]. Одной из важных характеристик является сценическое присутствие и коммуникация с аудиторией. Музыкант должен обладать способностью заполнять пространство сцены своим присутствием и энергией, привлекать и удерживать внимание публики, а также уметь вести диалог с ней. Это помогает создать эмоциональное взаимодействие и делает аудиторию неравнодушной к восприятию музыки.

Схожим по смыслу термином является «артистизм». С точки зрения классического определения артистизм тесно связан с воплощением образов, другими словами, сценическим перевоплощением, что особенно важно для актеров кино и театра. Исследователи отмечают, что важная особенность артистизма – это умение влиять на публику, оказывать особое воздействие, поражать и создавать ощущение правдивости. Образ должен быть настоящим, а это непросто, если мы говорим про артистизм исполнителя в музыке.

Артистизм исполнителя в музыке – это способность и навык передавать и выражать эмоции, стиль, техническое мастерство и уникальность в своем исполнении. Это означает, что исполнитель может внести свою интерпретацию и индивидуальность в музыкальное произведение, создавая уникальное звучание и эмоциональную связь с аудиторией. Артистизм в музыке также может проявляться в способности исполнителя к творческому экспериментированию, импровизации и интересных музыкальных решениях.

Артистизм – это эмоциональная составляющая исполнительства. В этой связи особый интерес для нас представляет точка зрения Н. А. Карагопольцева, А. А. Юсупова [11]. Авторы пишут про энергию и эмоции, которые исполнитель может подарить всем слушателям именно за счет своего умения мастерски воплощать музыкальные образы. Именно своим умением преобразо-

вать звуки инструмента в ряд гармоничных звуков исполнитель создает особое настроение, чувство ностальгии, ощущение причастности к чему-то прекрасному и общему.

Некоторые авторы, анализируя разные виды музыкального творчества и искусства, отмечают, что все профессии в музыке объединяют, как правило, схожие качества. Одним из таких качеств является техническое исполнение. Оно включает в себя умение выделять и контролировать звук, использовать технику игры на инструменте, а также успешно исполнять сложные технические пассажи. Это обычно достигается через обширную практику и тренировку [7].

Виртуозное исполнение произведения музыкантом часто обозначается техникой игры. Б. В. Асафьев пишет о том, что техника – это умение делать то, чем ты занимаешься (см. [11]). Г. М. Цыпин, теоретик в области музыкальной педагогики, пишет о технике как об умении «технически» воплощать звуки и образы, которые существуют в сознании и восприятии музыканта-исполнителя. Автор также подчеркивает важность развития внутреннеслуховых представлений и их технического воплощения в процессе становления исполнительского мастерства инструменталистов: «технике пианиста (скрипача, виолончелиста и т. д.) надлежит быть не только безусловно точной по сугубо формальным параметрам; она должна быть еще и красива, живописна, многоцветна, дабы исполнитель мог передать в своей игре весь спектр красок и звуковых ароматов, заключенных в музыкальном произведении» [10, с. 136–137].

В общем смысле под техникой игры и исполнения нужно понимать уровень владения приемами, навыками и иными формами музыкального воплощения на определенном виде инструмента.

А. В. Торопова акцентирует внимание на важнейшей мысли, представленной в исследованиях А. В. Малинковой: «тренируемости музыкой различных состояний сознания человека», глубинном смысле феномена интонирования «как инструмента “внутреннего делания”». Исследователь приходит к мнению о возможном существовании «профессионального стиля интонирования исполнителя», отмечая его высшее главенствующее положение над другими уровнями интонирования [8, с. 61].

Музыкальная грамотность не часто относится к исполнительским качествам, в частности, об этом пишет З. У. Зиявутдинова [4]. Автор ссылается на Д. Б. Кабалева, приводя его слова в качестве цитаты: «Музыкальная грамотность – это, в сущности, музыкальная культура... это способность воспринимать музыку как живое, образное искусство, рожденное жизнью и с жизнью связанное; это особое “чувство музыки”, заставляющее воспринимать ее эмоционально, отличая в ней хорошее от плохого, это способность на слух определять характер музыки, ощущать внутреннюю связь между характером музыки и характером ее исполнения, это способность на слух определить автора незнакомой музыки и т. д.» (цит. по [4]).

Однако важно все-таки отметить, что, ссылаясь на авторское понимание, важно обращать внимание на то, что музыка сама по себе, если мы смотрим на нее как на исполнительское искусство, – это прежде всего техническое исполнение. Потому будет справедливо указать на знание законов и жанров музыки в рамках того, что мы должны понимать под музыкальной грамотностью.

Предельно ясно, что музыкальная грамотность является важным качеством и даже больше – она своего рода фундамент для развития других качеств и навыков музыканта-исполнителя. Как известно, все начинается с азов: в музыке – это нотная грамота, теория и т. д.

Интерпретация музыкального произведения является качеством, на которое обращают внимание разные авторы. Его подробно рассматривает в своей статье А. Н. Байгушова [2]. Автор сообщает, что это важное качество, ведь именно интерпретируя музыкальный текст, исполнитель создает музыкальное произведение и доносит до зрителя не просто звуки, а особую форму искусства. Это качество включает в себя способность музыканта воспроизводить музыкальное произведение в соответствии с его артистическим видением, добавлять свое творческое начало и придавать ему индивидуальность. Данное качество может быть развито через профессиональное взаимодействие обучающегося и преподавателя, а также осмысленное изучение исторического и стилистического контекста произведений. В какой-то момент это становится коммуникацией со слушателями, как утверждает А. Н. Байгушова, когда говорит о «диалоге субъекта и текста» [2].

Одно и то же мы воспринимаем по-разному. Контекст в искусстве важнее прочего, а само исполнение является лишь технической реализацией этой самой интерпретации, передачей субъектного опыта восприятия другим. Одна и та же музыка способна звучать по-разному, если мы слушаем, как ее исполняют разные по опыту и навыкам исполнители. Но не только их исполнительские качества будут определять наше восприятие, но и личностное отношение и субъективное восприятие «текста» музыки будет определять то, каким будет в итоге исполнение.

Музыкальную интерпретацию некоторые авторы определяют как процесс, который проходит поэтапно [7]. Перед созданием целостной интерпретации музыкального произведения необходимо пройти через несколько этапов. Ознакомительный этап включает в себя анализ нотного текста и различных аспектов музыки. Технический этап предполагает изучение особенностей исполнения и преодоление трудностей. На интерпретационном этапе создается уникальный образ, принимаются решения о построении исполнения. Весь процесс интерпретации включает такие этапы, как определение целевого смысла, раскрытие сущности текста, поиск скрытых значений, выявление проблематики, выражение личной позиции интерпретатора и создание обобщающего смысла [7].

Важной характеристикой исполнительских качеств музыканта является музыкальность, что включает понимание музыкальной структуры, мелодий и гармонии, а также способность передавать эмоции через музыку. Музыкальность может быть развита как через изучение теории музыки, так и через слушание и анализ различных музыкальных произведений.

Музыканты-исполнители отмечают, что не только технические аспекты важны в исполнении, также необходимы такие качества, как стойкость, характер, сила воли. Г. М. Цыпин пишет, что именно воля позволяет исполнителю шлифовать свое мастерство, повторять из раза в раз одни и те же музыкальные приемы, и так до тех пор, пока технические аспекты игры на музыкальном инструменте не станут продолжением бессознательной материи деятельности [10]. Другими словами, многие исследователи отмечают важность

волевого фактора, некоей подспудной силы характера, которая и отличает музыканта от других – в своем неутомимом желании и упорстве человек становится мастером в своем деле. Еще более очевидна роль волевого фактора в процессе публичного выступления, требующего психологической стабильности, уверенности в себе, в собственных силах. На это, в частности, обращает внимание М. А. Лашкул, рассматривая факторы формирования педагогической компетенции в рамках преподавания музыки как учебного предмета (см. [7]). Безусловно, всякий педагог-музыкант должен быть мастером в своем искусстве и быть образцом для подражания подрастающему поколению, именно поэтому автор делает акцент на психологической составляющей подготовки музыканта-исполнителя. По мнению М. А. Лашкул, волевые качества не менее важны для исполнителя, ведь уверенность в своем мастерстве – это почти что половина залога успеха на музыкальном поприще (см. [7]).

Таким образом, рассмотрев понятие исполнительских качеств в работах разных ученых, мы пришли к выводу, что каждое качество представлено не как единое и неделимое, а как многокомпонентное по составу явление, в котором имеются более общие и частные (специальные) компоненты. Так, к общим компонентам относятся музыкальность, артистизм, способность к интерпретации, к частным – технические навыки, волевые качества, образное мышление, музыкально-слуховые представления, эстрадная устойчивость. В зависимости от структуры способности и выработанного на ее основе качества последние можно разделить на простые и сложные. При этом сложные качества отнюдь не являются суммой простых: в каждом из них сочетание различных составляющих приводит к новому качеству.

Вышеизложенное обуславливает необходимость более эффективного внедрения в учебный процесс психолого-педагогических знаний, так как при создании психолого-педагогических условий особое внимание уделяется пониманию, что исполнительские качества имеют иерархическое строение и могут быть выстроены в вертикальную структуру, в которой каждый компонент более высокого уровня базируется на компо-

ненте более низкого уровня. Поэтому на ранних этапах образовательного процесса большее внимание уделяется развитию способностей, связанных с частными (специальными) качествами, а

на более поздних – происходит развитие общих исполнительских качеств, характеризующих деятельность музыканта-исполнителя высокого профессионального уровня.

#### Литература

1. Анисимов М. В. Исполнительское мастерство как интегральное индивидуально-творческое качество музыканта-духовика // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2019. – № 2. – С. 59–65.
2. Байгушова А. Н. Интерпретация как фактор успешности музыканта-исполнителя [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-kak-faktor-uspeshnosti-muzykanta-ispolnitelya> (дата обращения: 02.02.2024).
3. Воротной М. В. Методические рекомендации С. И. Савшинского в сфере психологии исполнительского творчества // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2007. – Т. 6, № 24. – С. 92–98.
4. Зиявутдинова З. У. Исполнительская подготовка будущего учителя музыки. Проблемы и перспективы // Проблемы педагогики. – 2020. – № 2 (47). – С. 21–25.
5. Климов Е. А. Путь в профессионализм [Электронный ресурс] // Акмеология. – 2002. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/put-v-professionalizm> (дата обращения: 01.03.2024).
6. Красовская Е. П. Развитие сосредоточенности будущего музыканта-педагога в классе сольного музыкально-инструментального исполнительства // Музыкальное искусство и образование. – М., 2019. – Т. 7, № 1. – С. 131–152.
7. Маряч А. Ю., Шипилкина Т. А. Содержательно-методический аспект формирования исполнительской компетентности будущего учителя музыки // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2022. – Т. 7, № 5. – С. 536–542.
8. Торопова А. В. Индивидуальный стиль интонирования как психодиагностический инструмент в музыкальном образовании и музыкотерапии // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2018. – № 3 (23). – С. 49–67.
9. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: автореф. дис. ... д-ра психологических наук. – Л., 1989. – 31 с.
10. Дыпин Г. М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника. – М.: Юрайт, 2021. – 193 с.
11. Юсупова А. А., Каргапольцева Н. А. Интерпретация музыкального произведения как средство развития артистизма в процессе музыкально-художественного воспитания будущих учителей музыки // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2021. – № 2 (230). – С. 53–57.

#### References

1. Anisimov M.V. Ispolnitel'skoe masterstvo kak integral'noe individual'no-tvorcheskoe kachestvo muzykanta-dukhovika [Performing skills as an integral individual and creative quality of a wind musician]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki* [Humanitarian, socio-economic and social sciences], 2019, no. 2, pp. 59-65. (In Russ.).
2. Baygushova A.N. *Interpretatsiya kak faktor uspeshnosti muzykanta-ispolnitelya* [Interpretation as a factor in the success of a performing musician]. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-kak-faktor-uspeshnosti-muzykanta-ispolnitelya> (accessed 02.02.2024).
3. Vorotnoy M.V. Metodicheskie rekomendatsii S.I. Savshinskogo v sfere psikhologii ispolnitel'skogo tvorchestva [Methodological recommendations of S.I. Savshinsky in the field of psychology of performing creativity]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena* [News of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen], 2007, vol. 6, no. 24, pp. 92-98. (In Russ.).
4. Ziyavutdinova Z.U. Ispolnitel'skaya podgotovka budushchego uchitelya muzyki. Problemy i perspektivy [Performing training of a future music teacher. Problems and prospects]. *Problemy pedagogiki* [Problems of pedagogy], 2020, no. 2 (47), pp. 21-25. (In Russ.).
5. Klimov Y.A. Put' v professionalizm [The path to professionalism]. *Akmeologiya* [Acmeology], 2002, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/put-v-professionalizm> (accessed 01.03.2024).
6. Krasovskaya Y.P. Razvitie sosedotochennosti budushchego muzykanta-pedagoga v klasse sol'nogo muzykal'no-instrumental'nogo ispolnitel'stva [Development of concentration of the future musician-teacher in the class of solo

- musical and instrumental performance]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education]*, 2019, vol. 7, no. 1, pp. 131-152. (In Russ.).
7. Maryach A.Y., Shipilkina T.A. Soderzhatel'no-metodicheskiy aspekt formirovaniya ispolnitel'skoy kompetentnosti budushchego uchitelya muzyki [Content-methodological aspect of the formation of performing competence of a future music teacher]. *Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki [Pedagogy. Theory & Practice]*, 2022, vol. 7, no. 5, pp. 536-542. (In Russ.).
  8. Toropova A.V. Individual'nyy stil' intonirovaniya kak psikhodiagnosticheskiy instrument v muzykal'nom obrazovanii i muzykoterapii [Individual intonation style as a psychodiagnostic tool in music education and music therapy]. *Vestnik kafedry YUNESKO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie" [Bulletin of the UNESCO Department "Musical Art and Education"]*, 2018, no. 3 (23), pp. 49-67. (In Russ.).
  9. Tsagarelli Y.A. *Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatelnosti: avtoref. dis. ... d-ra psikhologicheskikh nauk [Psychology of musical performance activities. Author's abstract. Dr diss. of Psychological sciences]*. Leningrad, 1989. 31 p. (In Russ.).
  10. Tsypin G.M. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo. Ispolnitel' i tekhnika [Musical performance. Performer and technique]*. Moscow, Yurayt Publ., 2021. 193 p. (In Russ.).
  11. Yusupova A.A., Kargapoltseva N.A. Interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya kak sredstvo razvitiya artistizma v protsesse muzykal'no-khudozhestvennogo vospitaniya budushchikh uchiteley muzyki [Interpretation of a musical work as a means of developing artistry in the process of musical and artistic education of future music teachers]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Orenburg State University]*, 2021, no. 2 (230), pp. 53-57. (In Russ.).

УДК 37.047

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-288-296

## **ОСОБЕННОСТИ РАЗРАБОТКИ И РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ МНОГОУРОВНЕВОЙ ПОДГОТОВКИ 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 геополитической турбулентности возрастает необходимость обеспечения технологического суверенитета страны. Вместе с тем достижение этой цели невозможно без интенсивной подготовки квалифицированных и конкурентоспособных кадров для стратегически значимых отраслей промышленности страны. Суверенизация образования – это еще один тренд, который определяет актуальность научных исследований в сфере подготовки кадров, отвечающих текущим и перспективным запросам рынка труда. Образовательные организации располагают рядом инструментов, позволяющих проектировать и реализовывать гибкие образовательные траектории, а также максимально быстро реагировать на изменения в требованиях к квалификации будущих выпускников. В настоящее время нам необходимо выработать новые подходы к подготовке отраслевых кадров в контексте обеспечения многоуровневости, преемственности и непрерывности образования, используя при этом все имеющиеся инструменты.

На данный момент на рынке труда представлены профессии, для которых не разработаны профессиональные стандарты. Получить квалификацию, позволяющую осуществлять деятельность по таким профессиям, можно при освоении программ профессионального обучения. В статье рассматривается значимость подготовки по программам профессионального обучения будущих специалистов легкой

промышленности в контексте получения ими второй квалификации (рабочей профессии). На примере профессии «Декоратор витрин» раскрывается значимость получения будущими специалистами легкой промышленности второй квалификации в области визуального мерчендайзинга.

В системе многоуровневой подготовки кадров легкой промышленности внедрение программ, позволяющих получить дополнительную квалификацию, способствует реализации принципа непрерывности образования. Автором содержательно раскрываются принципы проектирования и реализации программ профессионального обучения, определяется роль работодателей в подготовке отраслевых кадров. Также затрагиваются вопросы обеспечения содержательной преемственности программ профессионального обучения и образовательных программ среднего профессионального или высшего образования (в зависимости от избранной обучающимся образовательной траектории) при подготовке конкурентоспособных кадров для легкой промышленности.

В заключение статьи подчеркивается значимость интеграции программ профессионального обучения в многоуровневую систему подготовки отраслевых кадров. Автором определяются стратегические функции программ профессионального обучения, а также раскрывается их содержание.

**Ключевые слова:** программа профессионального обучения, многоуровневая подготовка кадров, легкая промышленность, визуальный мерчендайзинг, квалификация, профессия.

## FEATURES OF THE DEVELOPMENT AND IMPLEMENTATION OF VOCATIONAL TRAINING PROGRAMS IN THE CONTEXT OF MULTI-LEVEL PERSONNEL TRAINING 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 (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: sergey-leonov@mail.ru

In the conditions of geopolitical turbulence, the need to ensure the technological sovereignty of the country is increasing. Achieving this goal is impossible without intensive training of qualified and competitive personnel for strategically important industries of the country. The sovereignization of education is another trend that determines the relevance of scientific research in the field of personnel training. A number of tools are concentrated in the hands of educational organizations that allow designing and implementing flexible educational trajectories. Currently, we need to develop new approaches to the training of industry personnel in the context of ensuring multilevel and continuity of education.

There are professions on the labor market for which professional standards have not been developed. You can get a qualification that allows you to carry out activities in such professions when you master vocational training. The article discusses the importance of training in vocational training programs for future light industry specialists in the context of obtaining their second qualification (working profession). Using the example of the profession *Window Decorator*, the importance of obtaining a second qualification in the field of visual merchandising by future light industry specialists is revealed.

The author reveals the principles of designing and implementing vocational training programs in a meaningful way, and separately reveals the role of employers in the training of industry personnel. The author touches upon the issues of ensuring the meaningful continuity of vocational training programs and educational programs of secondary vocational or higher education (depending on the educational trajectory chosen by the student) in the preparation of competitive personnel for light industry.

In conclusion, the author emphasizes the importance of integrating vocational training programs into a multi-level system of training the industry personnel. The author defines the strategic functions of vocational training programs, and reveals their content.

**Keywords:** professional training program, multi-level personnel training, light industry, visual merchandising, qualification, profession.

Легкая промышленность является важной отраслью в экономике любой страны. Производство изделий легкой промышленности, прежде всего одежды и обуви, сопряжено с учетом модных тенденций и потребительских запросов. Современная индустрия моды является инновационной отраслью, которая подвержена постоянному технологическому обновлению. Для того чтобы лидировать на рынке, появляются предприятия, объединяющие различные сферы деятельности: текстильное производство и изготовление готовой продукции совмещено с развитым маркетингом и продажами [15]. Развитие отраслевых инноваций провоцирует изменения в технологии производства, но экономический рост имеет ряд сдерживающих факторов. Конкурентные позиции предприятия не могут быть значительно улучшены без инвестиций в кадровый потенциал. При разработке стратегии развития необходимо учитывать, что внедрение передовых технологий на предприятии не является единственным условием успеха в будущем. От того, насколько кадровый состав предприятия соответствует современным требованиям рынка труда, во многом определяется эффективность производственной деятельности.

В последнее время внешнеэкономические обстоятельства привели к возрождению отечественной легкой промышленности и повышению конкурентоспособности национальных предприятий на внутреннем рынке. Но, несмотря на благоприятные условия, наращивание отечественного производства товаров народного потребления происходит не тем темпом интенсивности, как хотелось бы. Одним из сдерживающих факторов, замедляющих экономический рост предприятий легкой промышленности, является кадровый дефицит в отрасли. Значительно возросла роль образовательных организаций, осуществляющих подготовку специалистов по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки (далее – УГСНП) «Технологии легкой промышленности». Задача образовательных организаций заключается в подготовке специалистов, прежде всего, отвечающих требованиям рынка труда. Современная профессиональная деятельность усложняется с каждым годом, требуя все больше развитых навыков и умений от исполнителей. Работники, задействованные в производстве това-

ров народного потребления, выполняют сложные функции, осуществляют межотраслевое взаимодействие, обладают широкими теоретическими знаниями.

Эффективная работа предприятий легкой промышленности требует качественного наполнения отрасли кадрами. Конкурентоспособность выпускников образовательных организаций зависит от того, насколько их подготовка соответствует запросам работодателей. Современная профессиональная деятельность усложняется с каждым годом, требуя все больше развитых навыков и сложных умений от работников. В легкой промышленности наблюдается тренд на уникальность производства, обеспечивающий конкурентные преимущества для предприятий. Соответственно, возникает необходимость подготовки уникальных специалистов, способных быть многофункциональными и в то же время единичными. Подготовка подобных специалистов возможна при реализации основных принципов современного образования – непрерывности и многоуровневости. Реализация непрерывного образования возможна только при создании многоуровневой системы образования, включающей в себя предпрофессиональную подготовку, различные уровни профессионального образования, а также дополнительное профессиональное образование. Функционирование такой единой многоуровневой системы должно осуществляться преимущественно на базе крупных отраслевых научно-образовательных комплексов в интеграции с потенциальными работодателями, что позволит осуществлять многоуровневую и непрерывную подготовку специалистов с учетом текущих и перспективных требований рынка труда. Таким образом, молодые специалисты смогут устраиваться на работу, в соответствии с полученной квалификацией, при необходимости повышать свой образовательный уровень и получать дополнительные квалификации, на предприятиях отрасли смогут значительно снизить кадровый дефицит и увеличить объемы производства, наполнив национальный рынок товарами отечественного производства.

В работах экспертов, например Р. Н. Абитова, Р. С. Сафина, Е. А. Корчагина, Н. А. Антоненко и других, отражены проблемы взаимодействия

образовательных организаций и потенциальных работодателей [1; 3]. В работах Д. П. Заводчикова, Э. Ф. Зеер, В. С. Третьяковой, М. В. Зиннатовой, О. М. Зайцевой, Т. М. Ноздрачевой и других описаны эффективные методы и технологии обучения специалистов, осуществляющих свою профессиональную деятельность в сфере производства [5; 6; 7]. Опираясь на работы экспертов, мы в данной статье рассмотрим значимость, а также особенности разработки и реализации образовательных программ профессионального обучения в контексте получения обучающимися по УГСНП «Технологии легкой промышленности» дополнительной квалификации (рабочей профессии).

Ведущую роль в развитии кадрового потенциала страны играют высшие учебные заведения (в том числе реализующие программы среднего профессионального образования), способные организовать кастомизированное обучение специалистов различной квалификации. Целесообразность модели «высшее учебное заведение – предприятия» обуславливается тем, что к реализации образовательных программ привлекаются производственные организации, выступающие потенциальными работодателями [2; 3; 11]. В данном случае образование молодых специалистов становится более практико-ориентированным, а образовательные организации могут использовать материально-технические возможности предприятий для реализации смежных образовательных программ, в том числе и на других уровнях образования.

Целостная система многоуровневой подготовки в рамках такого образовательно-промышленного кластера имеет ряд преимуществ, позволяет оптимизировать образовательный процесс, осуществлять закрепление выпускников на предприятиях, проводить проблемно-ориентированные исследования. Все это способствует повышению качества профессиональной подготовки специалистов. В рамках такого кластера возможна реализация непрерывного образования, позволяющая готовить специалистов различной квалификации по образовательным программам среднего профессионального и различным уровням высшего образования [1]. Интеграция уровней подготовки позволяет выработать единый подход в создании преемственных образовательных про-

грамм и применять согласованные методы и технологии обучения на каждом уровне образования. За счет взаимной связи между ступенями образования создается открытая и гибкая система подготовки. Расширяются возможности студентов получать образование согласно индивидуальной траектории, сообразно своим потребностям и карьерным ожиданиям. Применение современных педагогических подходов при осуществлении подготовки будущих специалистов приводит к созданию вариативного содержания образовательных программ, направленных на раскрытие кадрового потенциала обучающихся и включения их в разнообразные виды деятельности [7]. На рынке труда происходят постоянные изменения, интенсификация профессиональной деятельности приводит к появлению новых требований к молодым специалистам. Современные образовательные организации выполняют задачу опережающей подготовки своих студентов, которые должны получить образование, позволяющее осуществлять непрерывный профессиональный рост специалиста в выбранной сфере деятельности [6]. Возрастает роль компетентного подхода при осуществлении профессиональной подготовки, обуславливающего готовность выпускников к мобильности, восприятию нового и к обучению дополнительным навыкам и умениям.

В связи с этим повышается роль программ профессионального обучения, статус которых закреплен в ст. 73 Федерального закона «Об образовании в РФ» [14]. Они могут быть освоены обучающимся совместно (параллельно) с основной образовательной программой. Вариативность и гибкость содержания образовательных программ профессионального обучения позволяет каждому студенту самостоятельно выбирать значимые для своей будущей карьеры направления (курсы), расширяющие его профессиональные возможности. В рамках реализации программ профессионального обучения возможно применение всех инновационных педагогических технологий: проектная деятельность, кейсы, интерактивные занятия позволят подготовить обучающегося к активной профессиональной деятельности. Обучение по таким программам повышает эффективность освоения основной образовательной программы и способствует формированию дополнительных

компетенций. Программы профессионального обучения, позволяющие освоить еще одну или несколько квалификаций, могут быть внедрены на уровне средней профессиональной подготовки и бакалавриата. Если говорить об уровнях магистратуры и аспирантуры, то получение дополнительной квалификации по практико-ориентированным программам на этих ступенях не целесообразно в виду того, что основная деятельность магистрантов и аспирантов направлена на научные исследования. В то же время специалисты среднего звена и бакалавры непосредственно задействованы в производстве, соответственно, расширение практико-ориентированной подготовки позволит им эффективно применять полученные дополнительные квалификации в профессиональной деятельности.

Программы профессионального обучения разрабатываются в соответствии с непосредственным запросом работодателей. В то время как основная образовательная программа не только имеет практико-ориентированный характер, но и направлена на теоретическую и фундаментальную подготовку обучающихся, способствует формированию разносторонних знаний, умений и навыков, а также общепрофессиональных компетенций, именно программы профессионального обучения позволяют развить у студентов узкоспециализированные навыки и умения, значимые для выбранного вида профессиональной деятельности.

Такой инновационной и мобильной отрасли, которой является легкая промышленность, требуется наличие специалистов, обладающих более чем одной квалификацией, что соответствует современным образовательным трендам. К сожалению, в нормативных документах, регулирующих деятельность образовательных организаций, не всегда находят отражение реальный запрос рынка труда на специалистов новых профессий. Если обратиться к Единому тарифно-квалификационному справочнику работ и профессий рабочих (далее – ЕТКС), то в разделе «рекламно-оформительские и макетные работы» можно увидеть такие профессии, как «декоратор витрин» и «монтажник экспозиции и художественно-оформительских работ» [4]. Данные специалисты осуществляют свою деятельность в области визуального мер-

чендайзинга. Перечень профессий утвержден приказом № 513 «Об утверждении Перечня профессий рабочих, должностей служащих, по которым осуществляется профессиональное обучение» [10]. При этом в содержании Федеральных государственных образовательных стандартов (далее – ФГОС) по УГСНП «Технологии легкой промышленности» не сделаны отсылки к данным профессиям [12; 13]. Также для квалификации «декоратор витрин» на данный момент не разработан профессиональный стандарт.

Согласно пункту 2.5 ФГОС среднего профессионального образования, образовательная организация может самостоятельно разрабатывать программы обучения, предполагающие освоение видов деятельности, выбранных образовательной организацией в соответствии с потребностями регионального рынка труда [13]. ФГОС высшего образования, пункт 2.8, определяет, что обучающиеся, осваивающие программу бакалавриата, имеют право проходить обучение по элективным (модулям) или факультативным (модулям) программам [12]. Таким образом, получение образования по программе профессионального обучения «Декоратор витрин» с последующим присвоением квалификации успешно прошедшим обучение студентам не противоречит ФГОС высшего и среднего профессионального образования. Соответственно, для получения квалификации в области визуального мерчендайзинга обучающийся должен освоить программу профессионального обучения, разработанную образовательной организацией самостоятельно. При разработке программ профессионального обучения следует руководствоваться Порядком организации и осуществления образовательной деятельности по основным программам профессионального обучения (далее – Порядок) [9]. Порядок определяет принципы проектирования образовательной программы, которая должна учитывать квалификационные требования применительно к профессиональным знаниям и навыкам, необходимым для выполнения конкретных трудовых функций в соответствии с запросом работодателя (индустриального партнера образовательной организации). Программы профессионального обучения могут быть реализованы образовательной организацией как самостоятельно, так и в сетевой

форме, то есть в сотрудничестве с заказчиком-работодателем [9].

В соответствии с потребностями регионального рынка труда образовательная организация может реализовать обучение будущих специалистов легкой промышленности по смежным программам профессионального обучения, например, по профессии «Декоратор витрин», регламентируя свою деятельность Порядком и ЕТКС, несмотря на то, что профессионального стандарта для данной профессии нет.

Необходимо учитывать, что современные требования к квалификации работника отрасли достаточно широки. Для эффективного выполнения основных профессиональных обязанностей отраслевые специалисты должны обладать знаниями в области маркетинга, позволяющими успешно реализовывать производимые предприятием товары. Помимо того, что производитель должен произвести уникальный продукт, способный конкурировать с другими похожими товарами, необходимо его достойно представить на рынке. Продвижение своих товаров возможно при помощи красочного оформления торговых точек, участия в выставках, презентациях. Будущий технолог, конструктор-модельер должен иметь представление о том, как его изделие будет смотреться на витринах, стендах, уметь презентовать свое изделие, выделяя его преимущества. Подготовка по программе профессионального обучения «Декоратор витрин» позволит обучающимся получить необходимые знания в области эффективной презентации своей продукции, развить эстетические навыки, найти свой уникальный стиль. Образование в области визуального мерчендайзинга будет полезно и тем, кто планирует стать индивидуальным предпринимателем в области производства товаров народного потребления, предоставляя конкурентные преимущества выпускникам.

Разработка программ профессионального обучения в области визуального мерчендайзинга должна основываться на требованиях работодателя и описаниях трудовых функций, которые выполняют декораторы витрин [8]. Данный вид профессиональной деятельности предполагает умение выполнять эскизы будущих экспозиций, работу с различными видами материалов, разработку декоративных элементов, а

также ведение оформительских работ. В программу обучения необходимо включить дисциплины, направленные на освоение методов работы с потребительскими товарами, техник раскладки изделий в различных типах пространств, приемы работы с витражами, панно, трафаретами как способами оформления витрин, и т. д. Конечно же, приобретенные в результате обучения по данной программе практические навыки и умения должны быть подкреплены прохождением практической подготовки, в ходе которой обучающийся может быть задействован в реализации реального дизайн-проекта. Для получения квалификации «Декоратор витрин» содержание программы профессионального обучения должно быть согласовано (интегрировано) с содержанием основной образовательной программы, что будет отвечать принципам многоуровневости, преемственности и непрерывности образования.

В частности, речь идет о согласовании содержания программы профессионального обучения с содержанием «художественно-технологического» блока (компетенции в области изобразительной деятельности, основ композиции, художественных приемов и техник, стилизации) основной образовательной программы подготовки будущего специалиста легкой промышленности.

Таким образом, будущий специалист по профессии «Декоратор витрин» получит необходимые для эффективной профессиональной деятельности компетенции по разработке проектов витрин, созданию выставочных композиций, применению различных техник в оформлении витрин. Можно заключить, что программы профессионального обучения в области визуального мерчендайзинга, интегрированные в основную образовательную программу, направлены на формирование уникальных специалистов, способных создавать авторский, оригинальный продукт. Это полностью соответствует современным запросам рынка труда, экономики и общества в целом.

Развитие подобных образовательных программ выполняет стратегические функции: экономическую (конкурентоспособное профессиональное образование обеспечивает эффективное и устойчивое развитие легкой промышленности); социальную (способствует трудоустройству выпускников образовательных организаций в со-

ответствии со своей специальностью); педагогическую (совместное с предприятиями проектирование образовательных программ, обновление содержания обучения в соответствии с педагогическими и отраслевыми инновациями, реализация всевозможных проектов повышают качество подготовки будущих специалистов) [1]. Основная образовательная программа подготовки отраслевых кадров, направленная на формирование широких знаний в выбранной отрасли, не всегда в полной мере отражает запросы потребителей образовательных услуг. Современный выпускник стремится получить те компетенции, которые обеспечат ему высокий уровень карьерного роста. Для ра-

ботодателей значимо, чтобы молодой специалист, пришедший на предприятие, владел несколькими квалификациями, что позволит ему эффективно выполнять трудовые функции. Постоянные изменения в отрасли требуют мобильности как от специалистов, выполняющих профессиональную деятельность, так и от образовательных организаций, осуществляющих подготовку кадров для легкой промышленности. Реагируя на запросы рынка труда, целесообразно внедрять образовательные программы профессионального обучения в процесс подготовки обучающихся, предоставляя тем самым возможность получать вторую и последующие квалификации.

### Литература

1. Абитов Р. Н., Вильданов И. Э., Корчагин Е. А., Сафин Р. С. Научно-образовательный кластер как форма взаимодействия высшего, среднего профессионального образования и производства // Формирование кадрового потенциала СПО – инновационные процессы на производстве и в профессиональном образовании: сб. науч. тр. IX Междунар. науч.-практ. конф. – Екатеринбург: РГППУ, 2016. – С. 26–38.
2. Алексеева Л. Н., Бускарова М. Ф. Особенности взаимодействия работодателей, ОУ СПО и ВО в реализации программ прикладного бакалавриата в новом формате // Новые технологии в образовании: сб. науч. тр. XVI Междунар. науч.-практ. конф. – Таганрог: Спутник+, 2014. – С. 103–106.
3. Антоненко Н. А., Асаева Т. А., Гречушкина Н. В., Тихонова О. В. Кастомизированный подход к реализации образовательных программ при подготовке инженерных кадров // Высшее образование в России. – 2020. – Т. 29, № 5. – С. 144–156.
4. Единый тарифно-квалификационный справочник работ и профессий рабочих [Электронный ресурс]. – URL: <https://classinform.ru/etks.html> (дата обращения: 27.04.2023).
5. Заводчиков Д. П., Зеер Э. Ф., Зиннатова М. В., Третьякова В. С. Исследование состава и содержания транс-профессиональных компетенций субъектов социомических профессий // Мир образования – образование в мире. – 2019. – № 4 (76). – С. 181–199.
6. Зайцева О. М., Новиков П. Н. Вопросы опережающей профессиональной подготовки кадров // Актуальные вопросы современной экономики. – 2021. – № 4. – С. 605–618.
7. Ноздрачева Т. М. Роль образовательных технологий деятельностного типа в подготовке конкурентоспособного специалиста для легкой промышленности // Образование. Наука. Карьера: сб. науч. тр. III Междунар. науч.-метод. конф. – Курск: Юго-Западный государственный университет, 2020. – С. 65–70.
8. Описание вакансии «Визуальный мерчендайзер, декоратор витрин» [Электронный ресурс]. – URL: [https://spb.hh.ru/vacancy/78431466?from=vacancy\\_search\\_list&query=](https://spb.hh.ru/vacancy/78431466?from=vacancy_search_list&query=) (дата обращения: 27.04.2023).
9. Приказ Минпросвещения России от 26.08.2020 № 438 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по основным программам профессионального обучения» [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_362051/?ysclid=lheq4luvgh597120456](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_362051/?ysclid=lheq4luvgh597120456) (дата обращения: 27.04.2023).
10. Приказ от 2 июля 2013 года № 513 «Об утверждении Перечня профессий рабочих, должностей служащих, по которым осуществляется профессиональное обучение» (с изменениями на 1 июня 2021 года) [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/499032467> (дата обращения: 27.04.2023).
11. Романова М. В., Чурилова И. Г. Современные проблемы практико-ориентированного образования в России при подготовке рабочих кадров // Сервис plus. – 2015. – Т. 9, № 1. – С. 57–62.
12. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 29.03.01 «Технология изделий легкой промышленности» [Электронный ресурс]. – URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-29-03-01-tehnologiya-izdeliy-legkoy-promyshlennosti-938/> (дата обращения: 27.04.2023).

13. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 29.02.10 «Конструирование, моделирование и технология изготовления изделий легкой промышленности (по видам)» [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202207040024?ysclid=lhelj670u0811602988> (дата обращения: 27.04.2023).
14. Федеральный закон от 29.12.2012 года № 273-ФЗ «Об образовании в РФ» [Электронный ресурс]. – URL: <https://fzrf.su/zakon/ob-obrazovanii-273-fz/> (дата обращения: 20.04.2022).
15. Хворостяная А. С. Разработка программы стратегии развития отраслевой ассоциации трансфера технологий (на примере индустрии моды и легкой промышленности) // Экономика промышленности. – 2019. – Т. 12, № 2. – С. 147–158.

#### References

1. Abitov R.N., Vildanov I.E., Korchagin E.A., Safin R.S. Nauchno-obrazovatel'nyy klaster kak forma vzaimodeystviya vysshego, srednego professional'nogo obrazovaniya i proizvodstva [Scientific and educational cluster as a form of interaction of higher, secondary vocational education and production]. *Formirovanie kadrovogo potentsiala SPO – innovatsionnye protsessy na proizvodstve i v professional'nom obrazovanii: sbornik nauchnykh trudov IX Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Formation of the personnel potential of SPO – innovative processes in production and in vocational education. Proceedings of the IX International Scientific and Practical Conference]*. Ekaterinburg, Russian State Vocational Pedagogical University Publ., 2016, pp. 26-38. (In Russ).
2. Alekseeva L.N., Buskarova M.F. Osobennosti vzaimodeystviya rabotodateley, OU SPO i VO v realizatsii programm prikladnogo bakalavriata v novom formate [OU SPO and HE in the implementation of applied bachelor's degree programs in a new format]. *Novye tekhnologii v obrazovanii: sbornik nauchnykh trudov XVI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [New technologies in education. Proceedings of the XVI International Scientific and Practical Conference]*. Taganrog, Sputnik Publ., 2014, pp. 103-106. (In Russ).
3. Antonenko N.A., Asaeva T.A., Grechushkina N.V., Tikhonova O.V. Kastomizirovanny podkhod k realizatsii obrazovatel'nykh programm pri podgotovke inzhenernykh kadrov [A customized approach to the implementation of educational programs in the training of engineering personnel]. *Vysshee obrazovanie v Rossii [Higher education in Russia]*, 2020, vol. 29, no. 5, pp. 144-156. (In Russ).
4. Edinyy tarifno-kvalifikatsionnyy spravochnik rabot i professiy rabochikh [Unified tariff and qualification directory of jobs and professions of workers]. (In Russ). Available at: <https://classinform.ru/etks.html> (accessed 27.04.2023).
5. Zavodchikov D.P., Zeer E.F., Zinnatova M.V., Tretyakova V.S. Issledovanie sostava i sodержaniya transprofessional'nykh kompetentsiy sub'ektov sotsionomicheskikh professiy [Study of the composition and content of transprofessional competencies of subjects of socioeconomic professions]. *Mir obrazovaniya – obrazovanie v mire [The world of education – education in the world]*, 2019, no. 4 (76), pp. 181-199. (In Russ).
6. Zaytseva O.M., Novikov P.N. Voprosy operezhayushchey professional'noy podgotovki kadrov [Issues of advanced professional training]. *Aktual'nye voprosy sovremennoy ekonomiki [Current issues of the modern economy]*, 2021, no. 4, pp. 605-618. (In Russ).
7. Nozdracheva T.M. Rol' obrazovatel'nykh tekhnologiy deyatel'nostnogo tipa v podgotovke konkurentosposobnogo spetsialista dlya legkoy promyshlennosti [The role of activity-type educational technologies in the preparation of a competitive specialist for light industry]. *Obrazovanie. Nauka. Kar'era: sbornik nauchnykh trudov 3-y Mezhdunarodnoy nauchno-metodicheskoy konferentsii [Education. Science. Career. Proceedings of the 3rd International Scientific and Methodological Conference]*. Kursk, Southwestern State University Publ., 2020, pp. 65-70. (In Russ).
8. Opisanie vakansii «Vizual'nyy merchendayzer, dekorator vitrin» [Job description “Visual merchandiser, window decorator”]. (In Russ). Available at: [https://spb.hh.ru/vacancy/78431466?from=vacancy\\_search\\_list&query=](https://spb.hh.ru/vacancy/78431466?from=vacancy_search_list&query=) (accessed 27.04.2023).
9. Prikaz Minprosveshcheniya Rossii ot 26.08.2020 № 438 «Ob utverzhdenii Poryadka organizatsii i osushchestvleniya obrazovatel'noy deyatel'nosti po osnovnym programmam professional'nogo obucheniya» [Order of the Ministry of Education of the Russian Federation No. 438 dated 26.08.2020 “On approval of the Procedure for organizing and implementing educational activities in the main vocational training programs”]. (In Russ). Available at: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_362051/?ysclid=lheq4luvgh597120456](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_362051/?ysclid=lheq4luvgh597120456) (accessed 27.04.2023).
10. Prikaz ot 2 iyulya 2013 goda № 513 «Ob utverzhdenii Perechnya professiy rabochikh, dolzhnostey sluzhashchikh, po kotorym osushchestvlyayetsya professional'noe obuchenie» (s izmeneniyami na 1 iyunya 2021 goda) [Order No. 513 of July 2, 2013 On Approval of the List of Professions of Workers, positions of Employees for which vo-

- cational training is carried out. (as amended on June 1, 2021)].* (In Russ). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/499032467> (accessed 27.04.2023).
11. Romanova M.V., Churilova I.G. Sovremennye problemy praktiko-orientirovannogo obrazovaniya v Rossii pri podgotovke rabochikh kadrov [Modern problems of practice-oriented education in Russia in the training of workers]. *Servis plus [Service plus]*, 2015, vol. 9, no. 1, pp. 57-62. (In Russ).
  12. Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya – bakalavriat po napravleniyu podgotovki 29.03.01 Tekhnologiya izdeliy legkoy promyshlennosti [Federal state educational standard of higher education – bachelor's degree in the field of training 29.03.01 Technology of light industry products]. (In Russ). Available at: <https://fgos.ru/fgos/fgos-29-03-01-tehnologiya-izdeliy-legkoy-promyshlennosti-938> (accessed 27.04.2023).
  13. Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart srednego professional'nogo obrazovaniya po spetsial'nosti 29.02.10 konstruirovaniye, modelirovaniye i tekhnologiya izgotovleniya izdeliy legkoy promyshlennosti (po vidam) [Federal state educational standard of secondary vocational education in the specialty 29.02.10 design, modeling and manufacturing technology of light industry products (by type)]. (In Russ). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202207040024?ysclid=lhelj670u0811602988> (accessed 27.04.2023).
  14. Federal'nyy zakon ot 29.12.2012 № 273-FZ «Ob obrazovanii v RF» [Federal Law No. 273-FZ of 29.12.2012 “On Education in the Russian Federation”]. (In Russ). Available at: <https://fzrf.su/zakon/ob-obrazovanii-273-fz> (accessed 20.04.2022).
  15. Khvorostyanaya A.S. Razrabotka programmy strategii razvitiya otraslevoy assotsiatsii transfera tekhnologiy (na primere industrii mody i legkoy promyshlennosti) [Development of the development strategy program of the Industry Association for technology transfer (using the example of the fashion and light industry)]. *Ekonomika promyshlennosti [Industrial economics]*, 2019, vol. 12, no. 2, pp. 147-158. (In Russ).

**Алфавитный указатель авторов**

Акимов С. С.	229
Акшенцев Т. Ф.	94
Алексеева Г. В.	57
Антипова Ю. В.	167
Белкина А. П.	44
Будкеев С. М.	214
Гусева К. Е.	177
Ишутина Ю. А.	27
Казаков Е. Ф.	13
Кимеева Т. И.	257
Корнева В. А.	188
Куклинова И. А.	240
Кулемзин А. М.	22
Латышева Л. П.	38
Леонов С. А.	288
Лопатин П. В.	122
Мальшина Н. А.	68
Найденова Д. А.	206
Нехвядович Л. И.	221
Носова Н. А.	281
Окунев П. А.	116
Парфенова А. С.	33
Пахомова Е. А.	267
Попова Н. С.	188
Прокопов В. Л.	98
Прокопова Н. Л.	98
Родионова Д. Д.	250
Рязанова Т. А.	274
Самутина О. С.	267
Сафарова Т. В.	50
Сердюкова А. В.	109
Сидорова Н. В.	197
Синельникова О. В.	122
Сунь На	57
Тараненко Л. Г.	74
Тимофеева Р. А.	197
Тихомирова А. А.	135
Ултургашева Н. Д.	50
Умнова И. Г.	155
Усанова А. Л.	214
Фаттахова Л. Р.	116
Федотова Н. Г.	85
Харлов А. В.	144
Цейтлина М. В.	177
Чжан Сюй	214
Шайгозова Ж. Н.	221
Шунков А. В.	188

**List of Authors in Alphabetical Order**

Akimov S.S.	229
Akshentsev T.F.	94
Alekseeva G.V.	57
Antipova Y.V.	167
Belkina A.P.	44
Budkeev S.M.	214
Guseva K.E.	177
Ishutina Y.A.	27
Kazakov E.F.	13
Kimeeva T.I.	257
Korneva V.A.	188
Kuklinova I.A.	240
Kulemzin A.M.	22
Latysheva L.P.	38
Leonov S.A.	288
Lopatin P.V.	122
Malshina N.A.	68
Naydenova D.A.	206
Nekhvyadovich L.I.	221
Nosova N.A.	281
Okunev P.A.	116
Parfenova A.S.	33
Pakhomova E.A.	267
Popova N.S.	188
Prokopov V.L.	98
Prokopova N.L.	98
Rodionova D.D.	250
Ryazanova T.A.	274
Samutina O.S.	267
Safarova T.V.	50
Serdyukova A.V.	109
Sidorova N. V.	197
Sinelnikova O.V.	122
Sun Na	57
Taranenko L.G.	74
Timofeeva R. A.	197
Tikhomirova A.A.	135
Ulturgasheva N.D.	50
Umnova I.G.	155
Usanova A.L.	214
Fattakhova L.R.	116
Fedotova N.G.	85
Kharlov A.V.	144
Tseytlina M.V.	177
Zhang Xu	214
Shaygozova Z.N.	221
Shunkov A.V.	188

# 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 (150–300 слов) на русском языке;

– ключевые слова (5–10 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 30.

5. Постраничные сноски рекомендуется использовать как можно реже, в исключительных случаях.

6. Объем статьи – 20–40 тыс. знаков с пробелами, для аспирантов – 15–20 тыс. знаков с пробелами.

7. Рисунки, нотные примеры, графики, схемы и другой иллюстративный материал необходимо располагать после Литературы и References в Приложении, проставляя в тексте статьи ссылки в круглых скобках. Например, (см. Приложение, рис. 1).

8. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

– шрифт – Times New Roman;

– размер кегля – 14 пт;

– межстрочный интервал – полуторный;

– форматирование – по ширине;

– все поля – по 20 мм;

– номер – внизу страницы.

## Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ,  
БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

**Сведения об авторе (-ах)** (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну).

E-mail:

**Аннотация на русском языке...**

**Ключевые слова на русском языке: ...**

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ,  
БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

**Сведения об авторе (-ах)** (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

**Аннотация на английском языке...**

**Ключевые слова на английском языке:...**

Текст....

**Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)**

1.

2.

...

**References (по центру, без отступа, шрифт жирный)**

1.

2.

...

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);

2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

## Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	– Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках); – ученая степень; – ученое звание; – должность; – место работы (учебы или соискательства); – контактные телефоны; – факс; – e-mail; – почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	– подписано автором; – заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей

Дата выхода номера в свет 25.03.2024

Подписано в печать 15.02.2023

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 16.

Уч.-изд. л. 30,1. Усл. печ. л. 34,9.

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 March 25, 2024

Signed for print on February 15, 2023

Format 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Offset paper. Font «Times».

Order № 16.

Author's sheets 30,1. Printer's sheets 34,9.

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