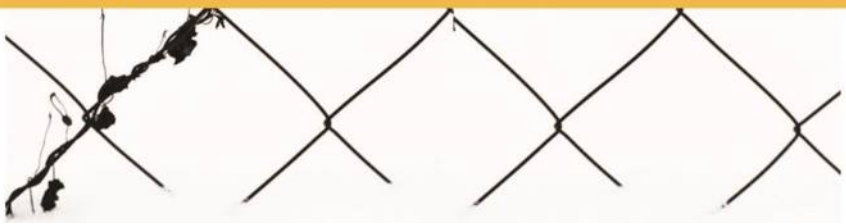
САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ



# МОДЕРНИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ:
## ПРОСТРАНСТВО, ГРАНИЦЫ, ПЕРЕХОДЫ

Материалы X Международной научно-практической конференции

7-8 ноября 2024 года



Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

# МОДЕРНИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ: ПРОСТРАНСТВО, ГРАНИЦЫ, ПЕРЕХОДЫ

Материалы X Международной научно-практической конференции

7-8 ноября 2024 года

Самара 2024

**УДК 008(1-6):[001+37+7]**
**ББК 60.523+71.0-09**
**М 74**

При поддержке Российского культурологического общества в рамках проекта РФ Десятилетия науки и технологий и Года семьи

Печатается по решению
редакционно-издательского совета института

Под редакцией Л.М. Артамоновой, А.Н. Арюткиной

**М 74** «Модернизация культуры: пространство, границы, переходы». X Международная научно-практическая конференция (2024; Самара). Материалы X Международной научно-практической конференции, Самара, 7-8 ноября 2024 г. / Самарский государственный институт культуры; под редакцией Л.М. Артамоновой, А.Н. Арюткиной. – Самара, 2024. – 308 с. – ISBN 978-5-88293-471-1.

В данный сборник вошли научные труды участников международной научно-практической конференции, проходившей в Самарском государственном институте культуры 7-8 ноября 2024 г. Издание отражает актуальные вопросы изменений пространства культуры, остро встающие в период геополитических трансформаций, радикальных вызовов и перемен.

Материалы конференции предназначены для научных работников и преподавателей высших учебных заведений, а также аспирантов и соискателей, изучающих вопросы границ искусства, культурного наследия, культурологии, музейных коммуникаций в пространстве и времени, экономики, философии и трансформации образовательных традиций в современном мире.

УДК 008(1-6):[001+37+7]
ББК 60.523+71.0-09

**ISBN 978-5-88293-471-1**

© Оформление. СГИК, 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ..... 8

Раздел 1. КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ, ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И УРОКИ ИСТОРИИ

**Ерохин Владимир Николаевич** ..... 9
Антиклерикализм и английская Реформация XVI века

**Макарова Ольга Михайловна** ..... 14
Модернизационные тенденции в изображении культовых сцен в Афинах во второй половине V в. до н. э.

**Гусева Татьяна Михайловна, Смолянко Игорь Алексеевич** ..... 20
Сакральное пространство уездных городов во второй половине XIX века

**Лепешкина Лариса Юрьевна** ..... 26
Ритуальные тексты 1920-х гг. в архивных материалах Саратовского областного музея краеведения как культурное наследие

**Дубман Эдуард Лейбович** ..... 31
Во главе Закамской экспедиции (новые данные о людях ее возглавлявших)

**Смирнов Юрий Николаевич** ..... 38
Новые источники из архивов Казани и Самары о патриотических акциях в русской провинции периода Крымской войны 1853-1856 гг.

**Степанова Лилия Геннадьевна** ..... 45
Возрождение исторических традиций виноградарства и виноделия в Крыму в конце XVIII – первой половине XIX века

**Шошкина Мария Николаевна** ..... 51
Правовое положение российского крестьянства в последней четверти XIX века

**Пономарева Варвара Витальевна** ..... 55
Инспекторы классов женских институтов Ведомства учреждений императрицы Марии (вторая половина XIX – начало XX в.)

**Артамонова Людмила Михайловна** ..... 61
Документы поволжских архивов о роли провинциальной школы в социализации молодежи в ходе модернизационных процессов XIX – начала XX века

**Крамарева Ирина Владимировна** ..... 68
«Нету мне жизни без творчества». Театральный педагог К.В. Куракина

**Бирюкова Анна Борисовна** ..... 73
Особенности социокультурного развития уездных городов Самарского Заволжья в предреформенное десятилетие XIX века

**Безгина Ольга Анатольевна, Тумасов Михаил Сергеевич** ..... **80**
Социокультурные проекты Волжского автомобильного завода на рубеже XX–XXI веков

**Карнишина Наталья Геннадьевна** ..... **84**
Образ власти глазами современников: Российская империя второй половины XIX века (опыт исторического моделирования)

**Семенова Екатерина Юрьевна** ..... **89**
Паспорт как основа независимости и достоинства: причины и механизм получения горожанками личного вида на жительство в середине 1910-х гг.

**Елисеев Андрей Иванович** ..... **96**
Чтение книг как способ проведения свободного времени участниками Первой мировой войны

**Середа Надежда Владимировна** ..... **102**
Краеведение как практика формирования жизненной среды

Раздел 2. ОНТОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ: ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ, СМЫСЛЫ

**Ионесов Владимир Иванович** ..... **108**
Артефакты наследия: может ли прошлое быть современным?

**Богатырева Елена Дмитриевна** ..... **112**
Философия арт-объекта: основные вопросы

**Чиркова Наталья Владимировна** ..... **115**
Музейная вещь как артефакт наследия и способ ретрансляции памяти

**Ткаченко Татьяна Юрьевна** ..... **120**
Современные коммуникационные музейные практики и их роль во взаимодействии с местным сообществом (на примере деятельности Тольяттинского краеведческого музея)

**Перепелкин Михаил Анатольевич** ..... **125**
Учитель рисования в «сутолоке провинциальной жизни»

**Мушинский Николай Иосифович** ..... **130**
Модернизация культуры и границы экранного искусства как проблема справедливости

**Назаров Пулат Джурамурадович** ..... **136**
Лингвокультурологический анализ фразеологических и паремиологических единиц с названиями одежды (на примере головных уборов Узбекистана, России и Германии)

Раздел 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННЫХ ПРАКТИКАХ

**Антонова Людмила Владимировна** ..... **140**
Некоторые аспекты формирования певческой дикции у начинающих вокалистов

**Батишева Валентина Николаевна** ..... **143**
Идеи мастеров пианизма о начальном обучении
как культурно-историческое наследие фортепианного искусства

**Воронков Александр Николаевич** ..... **148**
К вопросу о применении тезаурусного подхода в образовании

**Арюткин Виталий Александрович** ..... **154**
Специфика обучения студентов – будущих дирижёров

**Лигостаева Наталья Дмитриевна** ..... **158**
Современные подходы к организации занятий
по физической культуре в вузе

**Мартынова Нэля Энгелевна** ..... **161**
Фольклорная хореография в контексте этномузыкологии
и этнографии: постановка вопроса

**Григорьева Виктория Гавриловна** ..... **167**
Профессионально ориентированные тексты как средство
обучения иноязычной коммуникативной компетенции
студентов неязыковых специальностей

**Назарова Наталья Владимировна** ..... **170**
Гендерная специфика речевого репертуара сказочных персонажей
на примере английской литературной сказки начала XX века

Раздел 4. ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

**Цыкина Юлия Юрьевна** ..... **176**
Особенности развития вокальных жанров профессионального
музыкального искусства в контексте советской
государственной политики

**Князева Анна Викторовна** ..... **182**
Современный художественный текстиль

**Ковалева Дина Сергеевна** ..... **186**
Аналитическая насмотренность как метод повышения
качества творческих работ обучающихся

**Арутчева Дарья Дмитриевна** ..... **190**
Изобразительные навыки как первичный базис
профессиональной составляющей дизайнера

**Гаврилова Людмила Владимировна** ..... **194**
Техника ручной вышивки в декоре современной одежды

**Газизова Аделя Талибовна** ..... **199**
Роль тактильных пособий «Архитектурные объекты Самары»
в процессе обучения детей-инвалидов по зрению

Раздел 5. КНИГА И БИБЛИОТЕКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

**Вохрышева Маргарита Георгиевна** ..... **203**
Библиографический метод как рекомендательная технология в пространстве информации и знания

**Ерышева Светлана Станиславовна** ..... **207**
Литературные памятники Китая в фонде Самарской ОУНБ

**Губина Елена Владимировна** ..... **213**
Поддержка чтения родителей в сетевом пространстве детской библиотеки

**Потепалова Наталья Владимировна** ..... **218**
Элементы метапрозы в структуре библиографического указателя (из опыта русской дореволюционной библиографии)

**Еганова Елена Алексеевна** ..... **223**
Формирование представления культурного кода региона и исторической памяти в процессе социально-культурной реабилитации читателей в условиях работы со спецформатами специальной библиотеки

Раздел 6. ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЯХ: ПРАКТИКИ, НОВАЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

**Домнина Светлана Валентиновна** ..... **228**
Имидж организации социально-культурной сферы как инструмент повышения её конкурентоспособности в современной экономике

**Салынина Светлана Юрьевна** ..... **231**
История зарождения и развития фестивального движения: от истоков до наших дней

**Галактионова Людмила Александровна** ..... **238**
Формирование компетенций специалистов социально-культурной деятельности в условиях изменяющейся профессиональной среды

**Якимова Елена Николаевна** ..... **241**
Развитие экологической культуры как основа устойчивого профессионального развития ..... 241

Раздел 7. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ГРАНИЦ И ПЕРЕХОДОВ

**Заварницына Наталья Михайловна** ..... **244**
Разрушение традиционных ценностей в осмыслении Л.Н. Толстого (на примере пьесы «Власть тьмы»)

**Добросолец Инна Игоревна** ..... **247**
Мизансценирование как пластический образ спектакля в границах сценического перехода пьесы

**Петров Виктор Владимирович** ..... **250**
Режиссёрская трактовка пьесы в пространстве границ замысла драматурга

**Болотина Елена Владимировна** ..... **255**
Креациология и ее переходы в границах сценической речи

**Горбунов Вадим Викторович** ..... **259**
Парадигма verbatim как основа перехода в освоении актером документального театра

**Бакулева Ирина Владиславовна** ..... **263**
Анализ стихотворного текста в переходах и границах ассоциативной образности в пространстве рече-пластического решения

**Наговицын Роман Сергеевич, Муллагалиева Резеда Флюровна** ..... **266**
Развитие творческого мышления будущих режиссеров и актеров

**Каримов Павел Данисович** ..... **270**
Пространство провинциального театра: границы и переходы звукового оборудования в оперном театре

Раздел 8. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И МУЗЫКОЗНАНИЯ

**Васирук Ирина Ивановна** ..... **276**
Образно-драматургическая диспозиция полифонического цикла (на примере цикла «24 прелюдии и фуги» А. Фларковского)

**Нестерова Иулиания Андреевна** ..... **283**
Хоровая поэма Ю. А. Потеенко «Зодчие» в контексте преломления христианской символики

**Коваленко Александр Николаевич** ..... **287**
Некоторые вопросы приспособления к игре на альтгорне в свете современной теории исполнительства на духовых инструментах

**Михалева Евгения Яковлевна** ..... **294**
Династия Йовсы на Луганщине в контексте развития музыкального искусства в последней трети XX – XXI веке

**Шикина Юлия Владимировна** ..... **299**
Нижегородская домровая исполнительская школа

**Джафарова Лала Таир кызы** ..... **304**
Франгиз Ализаде: слияние Запада и Востока

**Мамед-Заде Наиля Фаик кызы** ..... **307**
Этапы развития азербайджанского хореографического искусства

# Предисловие

Сборник материалов, подготовленный по итогам X Международной научно-практической конференции, посвящен анализу новых тенденций в культуре. Конференция включила в себя культурную повестку российского общества: развитие и реализация инициатив Десятилетия науки и технологий в России (2022-2031), 300-летие образования Российской академии наук, 80-летие снятия блокады Ленинграда, Год семьи в РФ и др.

Центром притяжения смыслов научного собрания стали вопросы о специфике развития значимого культурного пространства в реестре его деятельностных форм: образование, искусство, философия, наука, история и многие другие. Выстраиваясь во многом на противоположных полюсах, культурные формы обращаются к целостному человеку, выражают себя через позицию культурной значимости, своей определенности и отличительной особенности. Пространство, как и время культуры – это основания действенности культуры, действенности ее смыслов.

Работа конференции проходила на пленарном заседании, 8 секциях, круглом столе. Среди авторов научных статей есть как известные историки, философы, искусствоведы, культурологи, филологи, так и молодые ученые из различных регионов РФ и стран ближнего зарубежья.

Редакционная коллегия выражает глубокую признательность нашим уважаемым авторам за активную научную позицию, желание делиться своими уникальными разработками, за участие в конференции «Модернизация культуры: пространство, границы, переходы», содержание которой не может быть исчерпано.

Проректор по творческой
и научной деятельности СГИК,
кандидат педагогических наук, доцент
А.Н. Арюткина

# Раздел 1
# КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ, ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И УРОКИ ИСТОРИИ


## Ерохин Владимир Николаевич

доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры социальных и гуманитарных наук Северо-Восточного государственного университета


## Антиклерикализм и английская Реформация XVI века


Аннотация. В статье обсуждается влияние антиклерикализма на происхождение религиозной Реформации и обосновывается мнение, согласно которому прослеживаются заметные различия в том, каково было значение антиклерикальных настроений в обществе на европейском континенте и в Англии. Церковь Англии накануне Реформации не была институтом, который вызывал значительную критику со стороны светских лиц, и не теряла авторитет в обществе. Происхождение Реформации в Англии, как считает автор, связано с влиянием интересов королевской власти и заинтересованных групп в лице юристов общего права и торговцев.



Ключевые слова: Церковь Англии, Реформация, протестантизм, католицизм, антиклерикализм.



## Yerokhin V.N.


## Anticlericalism and English Reformation in the 16th century


Abstract. The article discusses the influence of anti-clericalism on the origins of the religious Reformation and substantiates the opinion that there are noticeable differences in the significance of anti-clerical sentiment in society on the European continent and in England. The Church of England on the eve of the Reformation was not an institution that attracted significant criticism from secular persons, and did not lose its authority in society. The origin of the Reformation in England, according to the author, is associated with the influence of royal interests and interest groups represented by common law lawyers and merchants.



Keywords: Church of England, Reformation, Protestantism, Catholicism, Anticlericalism.


В изучении происхождения Реформации в Европе одной из причин, приведших к выступлению Мартина Лютера (1483–1546) против католической церкви, считается рост материальных злоупотреблений, появление на определенной доктринальной основе практик, которые дискредитировали католическую церковную организацию (продажа индульгенций, намеренно учащенное празднование различных дат в качестве юбилеев, во

время которых можно было внести денежный взнос и тем самым искупить грехи и т. п.). Все это породило широкое недовольство и провоцировало даже антиклерикальные настроения на европейском континенте. Но в истории религиозной Реформации в Европе позднесредневековый католицизм в Англии имел свои отличия на общеевропейском фоне.

В изучении Реформации в Англии в британской исторической науке в течение долгого времени, вплоть до 1970-х гг., доминировали историки либерального направления, которые и в XX в. демонстрировали в своих работах заметную приверженность к протестантизму и предубеждение по отношению к католицизму, считая, в том числе, появление и рост антиклерикализма фактором в происхождении протестантизма. Антиклерикализм использовался либеральными историками как удобное понятие для объяснения английской Реформации. Духовенство накануне Реформации должно было быть непопулярным, иначе труднообъяснимой становилась Реформация. Антиклерикализм позволял находить и причины религиозных изменений в эпоху Реформации. Считалось, что под его влиянием появилось антиклерикальное законодательство начала Реформации, произошел разрыв с Римом, были распущены монастыри [1, p. 56].

Оценка роли антиклерикализма в начале Реформации держится, как показали в полемике с представителями либерального направления историки-ревизионисты, на выборочном цитировании и очень узком круге примеров. Реформация не трактуется ревизионистами как быстрая революция и оценивается как долгая борьба, связанная больше со случайностями политической жизни, а не с идеологией или социальными движениями.

В начальный период Реформации среди государственных и церковных деятелей, интеллектуалов были распространены различные разновидности антиклерикализма – идеи о необходимости подчинения церкви государству, реформационное учение о всеобщем священстве, негативное отношение прихожан к священникам на основе того, что эти священники не выполняли свои обязанности. Но обычно все эти оттенки в идеях и настроениях не дифференцируются. В результате антиклерикализм начинает восприниматься как некое единое явление и определенная сила. Но более широко взятые свидетельства из жизни Англии начала XVI в. показывают, что острота противостояния светских лиц и духовенства не была сильна и выглядит спекулятивной. Исследовательская установка либеральных историков такова, что, поскольку в среде духовенства можно было найти абсентеизм, плюралитеты (служение в нескольких приходах), непотизм, формализм, значит светские лица под влиянием этих фактов и сформировали антиклерикальные настроения. Один из основоположников ревизионистского подхода К. Хейг обращает внимание, что нет достаточных свидетельств, чтобы установить, что эти явления действительно вызывали недовольство. Прослеживаются лишь единичные случаи упоминаний о том, что священники злоупотребляли своим положением в отношениях с женщинами, жалобы на нерегулярность служб, на их совершение не должным образом, о том, что священники были настолько неквалифицированны,

что не могли самостоятельно проповедовать [2, p. 3, 114, 116; 3, p. 178-179; 4, p. 27-30, 50-51; 5, p. 104-119]. С другой стороны, можно обнаружить рост числа критических выступлений против духовенства при Елизавете I Тюдор (1558–1603), но это был уже постреформационный антагонизм, так что антиклерикализм был, скорее, результатом, а не причиной Реформации [4, p. 240-246; 6, p. 219).

На основе изучения материалов источников представляется, что накануне и в начале Реформации в Англии большинство священников не могло вызвать в свой адрес антиклерикальные чувства. Низшее духовенство и социальные низы имели даже много общего – священники чаще всего были родом из этих же мест или даже из этого прихода, имели невысокие доходы. Верхушка церкви жила жизнью, похожей на образ жизни знати или верхушки джентри. В то же время существовали трения между юристами и торговцами с одной стороны и духовенством – с другой.

К. Хейг призывает осторожнее относиться к использованию в качестве исторических источников антиклерикальных литературно-художественных произведений, например стихотворений Джона Скелтона, поэм Джерома Барлоу «Burial of the Mass», Саймона Фиша «Supplication for the Beggars», Уильяма Тиндейла «Practice of the Prelates». Эти произведения были образцами пристрастной пропаганды, а трое последних авторов были вдобавок сторонниками лютеранства [1, p. 59]. К. Хейг также обращает внимание, что жалобы на духовенство, представленные реформационному парламенту в 1529 г., были выдвинуты особыми группами, имевшими свои специфические интересы, и видную роль в этом играла компания торговцев шелком и бархатом (Mercers' Company), которая была втянута в споры с кардиналом Уолси о налогообложении и своих торговых привилегиях. Уолси стремился сосредоточить в своих руках утверждение завещаний, якобы брал за это высокую плату, но заметного подтверждения этого где-либо найти не удается, хотя это, конечно, может быть объяснимо. Плата за утверждение завещаний была относительно большей для тех, кто обладал движимым имуществом, от этого страдали торговцы. В 1529 г. в связи с церковными делами парламент принял the Mortuaries Act, the Pluralities Act, the Probate Act (mortuaries – взнос священнику на помин души покойника, мог доходить до одного фунта или даже больше, но их брали не всегда, бедных стремились освободить, и споры об этом в целом были редкими). После принятия этих статутов 1529 г. в суде казначейства (the Exchequer Court) были рассмотрены 210 дел с обвинениями духовных лиц в соответствующих нарушениях, но только 14 из них были доведены до обвинения, поскольку основная масса обвинений была выдвинута доносчиками и смутьянами [1, p. 62]. К. Хейг призывает также пересмотреть оценку парламента 1529 г. как антиклерикального: парламент этого года утвердил 26 законопроектов, из которых только три относились к религиозным делам, а остальные регулировали вопросы уголовного права, аренды земли, торговли, и характеристика парламента как антиклерикального даже вызывает недоумение [10, p. 97-99].

Вопрос о влиянии антиклерикализма вызывает документ парламента 1532 г. – «Commons Supplication against the Ordinaries» [7, p. 732-736]. Предполагают, что этот документ был внесен в палату общин Томасом Кромвелем, чтобы поднять новую волну протестов и осуществить задуманную атаку на церковные суды [8, p. 107-136]. Кромвель пытался использовать палату общин, чтобы побудить Генриха VIII к проведению более радикальной политики в церковных делах [9, p. 62-63]. В тексте «Supplication» было выдвинуто обвинение против церковных судов, что они действуют медленно, неэффективно, дороги, ведут производство так, чтобы получить максимальные прибыли для служащих там должностных лиц, а не добиться справедливого разрешения дела для тяжущихся сторон, но все эти обвинения было трудно обосновать конкретными фактами. Звучали также жалобы на дороговизну процедуры получения церковного бенефиция, непотизм епископов [11, p. 62-74].

От критики церковных судов, очевидно, выигрывала одна группа – юристы общего права. По не вполне понятным причинам еще с начала XV в. наблюдался упадок в объеме производства дел вестминстерских судов King's Bench и Common Pleas. Временами объем производства в этих судах опять несколько увеличивался, но как раз в 1520-е гг. была полоса кризиса, и юристов общего права в это время было больше, чем находилось дел для них. Конкурентами юристов общего права были Звездная палата, Канцлерский суд. Суд консистории в Кентербери тоже рассматривал массу дел, связанных с долгами, нарушением контракта (под рубрикой «нарушение веры»), которые раньше рассматривались в Суде общих прошений (Common Pleas) [12, p. 15-28]. Так что появление «Supplication» в парламенте, где были широко представлены юристы общего права, видимо, было тактическим приемом в борьбе с церковными судами. К тому же разжечь корыстные интересы юристов общего права и использовать их в своих целях стремился и Кромвель. После нападок 1530-х гг., что характерно, объем дел в церковных судах вновь возрос, и в них как и прежде слушались дела о клевете, завещаниях, поскольку церковные суды были по-прежнему доступны, эффективны и относительно дешевы [1, p. 65]. С 1580-х гг. под влиянием пуританизма церковные суды усилили борьбу за внедрение моральных норм в жизнь общества, преследовали сексуальную распущенность, и увеличилось число негодующих и недовольных [13, p. 119, 126-127; 14, p. 209-212), но это был уже антиклерикализм особого рода.

Раздражение и споры в среде светских лиц вызывало также взимание церковной десятины, но надо иметь в виду, отмечает К. Хейг, что споры по поводу десятины были спорами по поводу ее размеров, а не в принципе о том, взимать ее или не взимать. Он приводит известные исследователям количественные данные о случаях судебных разбирательств по поводу десятин по отдельным епархиям и показывает, что эти случаи единичны. Сложнее было положение в Лондоне. Здесь существовала проблема личных десятин, и в 1521–1546 гг. в одной трети из лондонских приходов были судебные разбирательства о десятинах, но при этом также обращает на себя внима-

ние то, что в Лондоне 70 % завещаний включали пункт «забытые десятины», на которые оставлялись деньги, и свидетельства о таких же пунктах в завещаниях есть и по другим епархиям. Еще до Реформации встречались также случаи недовольства при выплате десятины священникам, которые не жили постоянно в данном приходе. Споры о десятинах участились в 1540–60-х гг., когда инфляция уменьшала реальную ценность обращенных в денежную форму десятин, и духовные лица пытались усиливать давление, а это вызывало недовольство [1, p. 69].

Социальный престиж священников накануне Реформации был достаточно высок. Приходский священник совершал необходимые спасающие таинства, был миротворцем, одним из самых влиятельных лиц в деревне. В любой форме коллективного действия жителей деревни представители духовенства были на первом плане, не только потому, что они были грамотными и могли сформулировать выдвигаемые требования, но также и потому, что их присутствие и участие придавало законность протесту, и люди также обращались к ним за руководством.

В начале XVI в. довольно значительным было количество тех, кто стремился к рукоположению в священники, хотя все знали, что многие из ставших священниками не будут получать больших доходов. В 1520-е гг. относительно возрастали темпы посвящения по количеству по сравнению с предшествовавшим временем. Среди духовенства, наряду с приходскими священниками, были те, кто жил на средства от завещаний на совершение поминальных служб, на средства религиозных братств, на добровольные пожертвования светских лиц, т. е. общество было согласно содержать такое количество духовных лиц. Завещания в пользу церкви стали сокращаться в объеме только в 1530-е гг. [1, p. 70].

Происхождение Реформации К. Хейг предлагает видеть в стремлениях особых заинтересованных групп: юристов общего права, придворных политиков. Стремление к более содержательной религиозности у грамотных мирян могло быть удовлетворено в рамках церкви. Более резкий по характеру антиклерикализм был порожден в ходе Реформации с распространением пуританизма с его упрощенными службами, долгими, морализирующими проповедями. В конце XVI в. священник, который подчеркивал необходимость чтения Библии в проповедях перед в значительной степени неграмотной аудиторией прихожан, который осуждал цикл постов и праздников, связанный с ходом сельскохозяйственного года, который заменил ритуальную часть службы утомительными проповедями, который отказывался заниматься протективной магией, был гораздо менее популярен, чем его предреформационный предшественник [15, p. 27-89, 209-332, 762-765].

Клерикальным по характеру, профессионально сплоченным, как полагает К. Хейг и еще ряд историков, было как раз постреформационное духовенство с университетским образованием [16, p. 1-23, 126-143]. Такое духовенство и вызывало появление антиклерикальных убеждений. Церковь в ходе Реформации, по мнению К. Хейга, стала еще более явно репрессивным учреждением, когда стали осуждаться моральные проступки и средних слоев, и верхов. А это формировало как индифферентизм, так и антиклерикализм, который не был причиной Реформации – он был ее результатом [1, p. 74].

**Источники и литература**

1. The English Reformation Revised. Ed. by Christopher Haigh. Cambridge University Press, 1990. X.
2. Bowker M. The Secular Clergy in the Diocese of Lincoln, 1495–1520. Cambridge, 1968.
3. Houlbrooke R.A. Church Courts and the People during the English Reformation. Oxford, 1979. XII.
4. Haigh C. Reformation and Resistance in Tudor Lancashire. Cambridge, 1975. XIV.
5. Heath P. English Parish Clergy on the Eve of the Reformation. London, 1969. XIII.
6. Marchant R.A. The Church under the Law. Cambridge, 1969. XIV.
7. Williams C.H. (Ed.) English Historical Documents, 1485–1558. London, 1971.
8. Elton G.R. Studies in Tudor and Stuart Politics and Government. Vol. 1–2. Cambridge, 1974. Vol. 2. X.
9. Guy J.A. The Public Career of Sir Thomas More. New Haven, 1980.
10. Lehmberg S.E. Reformation Parliament 1529–1536. Cambridge, 1970. XI.
11. Bowker M. «The Commons Supplication against the Ordinaries» in the Light of Some Archidiaconal Acta // TRHS. 5th series. XXI. 1971. P. 62–74.
12. Blatcher M. The Court of King's Bench, 1450–1550. London, 1978. XV.
13. Wrightson K. Levine D. Poverty and Piety in an English Village: Terling, 1525–1700. New York, 1979.
14. Wrightson K. English Society, 1580–1680. London, 1980.
15. Thomas K. Religion and the Decline of Magic. London, 1973. XX.
16. O'Day R. The English Clergy: the Emergence and Consolidation of a Profession. Leicester, 1979. XVI.

## Макарова Ольга Михайловна

кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории, международных отношений и документоведения Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева

## Модернизационные тенденции в изображении культовых сцен в Афинах во второй половине V в. до н.э.

Аннотация. В статье делается попытка выявить особенности модернизационных изменений в изобразительной программе ионийского фриза главного храма афинского полиса.

Ключевые слова: Афины, богиня Афина, V в. до н. э., полисный культ.

## Makarova O.M.

## Modernization trends in the depiction of cult scenes in Athens in the second half of the 5th century BC.

Abstract. The article makes an attempt to identify the features and reasons for modernization changes in the visual program of the Ionian frieze of the Athenian polis main temple.

Keywords: Athens, goddess Athena, V century BC., polis cult.

После переноса в 454 г. до н. э. казны Первого афинского морского союза с острова Делос на афинский акрополь следующим шагом, отмечающим изменения роли культа богини Афины в объединении, может быть названа строительная политика Перикла. Из всех скульптурных украшений, созданных в рамках нее, наиболее интересным является ионийский фриз центрального храма афинского акрополя. Можно согласиться с мнением Дж. Нилз, которая называет фриз Парфенона уникальным явлением в истории древнегреческой архитектуры [11, p. 6]. На протяжении вот уже более 200 лет идут споры о том, какое же событие все-таки изображено на фризе Парфенона. И даже если к настоящему времени большинство исследователей соглашаются, что изображено на фризе панафинейское шествие, то по отдельным элементам изображений сомнения ученых не разрешены до сих пор. На фризе, опоясывающем целлу храма, изображена процессия, начинающаяся у юго-западного угла здания и движущаяся двумя путями к центральной сцене, изображенной над входом на восточной стороне [2, с. 143-154]. В общей сложности на фризе изображены более 350 фигур.

Для адекватного определения места и роли ионийского фриза в скульптурном украшении Парфенона, во всей его изобразительной программе, необходимо представлять себе обстоятельства, в которых совершалась постройка всего храма. Решение об этом, по-видимому, было принято не позднее 448 г. до н. э., так как первые отчеты о постройке датированы 447 г. до н. э. [9, p. 146]. Заключение в 449 г. до н. э. Каллиева мира стало событием, повлекшим за собой начало строительства. Известно, что до середины V в. не принимались меры по реконструкции не только акрополя, но и множества других пострадавших от персов культовых мест Афин и Аттики, за исключением только храмов, посвященных богиням Элевсинских мистерий [8, p. 38]. Р. Мейггз считал, что причиной этому была клятва, принесенная греками перед битвой при Платеях (Lyc. In Leocr. 81), а мир, заключенный с персами, в глазах самих греков освободил их от данной клятвы [8, p. 39]. Об этом же свидетельствует и сообщение Плутарха о неудавшейся попытке созыва в Афинах общегреческого Съезда для, среди прочего, «совещания об эллинских храмах, сожженных варварами» (пер. С.И. Соболевского), имеющееся в жизнеописании Перикла (Plut. Per. 17. 1–4). Таким образом, программа перестройки акрополя связана с победой над персами.

Действительно, победа – это доминанта в Парфеноне [12, p. 204], о победах (греков над кентаврами, амазонками и троянцами, богов – над гигантами) повествуют метопы дорийского фриза. На западном фронтоне изображена победа Афины в споре с Посейдоном за Аттику. Образ Ники-Победы несколько раз появляется на метопах и на фронтонах. Но не только разнообразным мифическим победам посвящены скульптурные украшения храма. Совершенно нетипичным является то, что большинство их связано с Афиной – божеством, которому храм посвящен. На многих храмах, как более поздних, так и боле ранних, по точному замечанию М. Робертсона [14, p. 46], такое божество может вообще не появляться. В данном же

случае изобразительная программа в очень значительной части посвящена прославлению Афины.

Но что же все-таки изображено на ионийском фризе? Т.Б. Гвоздева [1, с. 67] очень верно отмечает, что большинство историографических подходов к проблеме можно разделить на 3 группы. Наиболее малочисленная часть ученых вообще отказываются видеть в шествии, изображенном на фризе, некие ритуалы и события, как-либо связанные с панафинейскими торжествами. Другие, памятуя о том, что фриз в очень многих своих элементах (отсутствие корабля-повозки с пеплосом, несовпадение порядка шествующих, отсутствие гоплитов и наличие колесниц среди процессии) расходится с тем немногим, что нам известно о панафинейском шествии из исторических источников, предлагают видеть в нем некое мифологическое событие, связанное с учреждением первых Панафиней.

Так, Дж. Коннели отказывается видеть во фризе нарушение многовековой традиции изображения на храмах мифологических сцен [3, p. 55]. На основании анализа центральной сцены, разворачивающейся на восточной стороне, которую часто именуют «эпизод с пеплосом», она предлагает видеть в шествии изображение мифа о жертвоприношении дочерей царя Эрехтея и царицы Пракситеи для обеспечения победы мифологических предков афинян над войском сына Посейдона Эвмолпа, пытавшегося захватить Афины [3, p. 64-66]. Однако, хотя сама автор называет Парфенон «метафорой триумфа афинян над персами» [3, p. 71] (связывая этот триумф, правда, не с Каллиевым миром, а с Марафонской битвой), она явно признает, что этот миф – прежде всего трагедия. Это был бы крайне неудачный выбор сюжета для помещения на стенах храма, который строился после завершения десятилетий напряженной борьбы афинян против персов. То, что изображение прямо над входом в Парфенон упомянутой мифологической сцены должно было напоминать о самопожертвовании, очень сомнительно. Если мы вспомним комедии Аристофана (например, «Мир», «Ахарняне»), афиняне, не меньше чем любой другой греческий полис, жаждали мира и радовались ему со всей возможной отдачей.

Большинство же ученых полагают, что на фризе изображено все-таки панафинейское шествие. Часть видит в центральной сцене ионического фриза не просто обобщенные изображения богов Олимпа, наблюдающих за процессией, а либо определяют в них конкретные культовые образы олимпийских божеств, распространенные в Аттике [7, p. 293], либо, как Дж. Элдеркин [4, p. 92-95], находят среди них изображения сугубо местных аттических мифологических персонажей: Бута, Эрехтея, Пандросы. Мысль о том, что создатель фриза был глубоко предан богам своего родного полиса и поэтому «изобразил Панафинеи именно так, как предполагает их название – т. е. полностью местным празднеством» [4, p. 98], представляется мало оправданной. Имеются свидетельства об участии как минимум отдельных союзных полисов в панафинейском торжестве к моменту начала строительства Парфенона (ML 40, v. 1–8). Шествие, изображенное на фризе, уже перестало быть событием лишь местного аттического значения.

Некоторые же из исследователей, видя в панафинейском фризе изображение современной середине V в. до н. э. процессии, заходят настолько далеко в своих предположениях, что идентифицируют в центральной сцене изображение вполне конкретных политических фигур, а именно вдохновителя и организатора всей постройки – Перикла. Среди фигур на восточной стороне фриза некоторые видят десять героев-эпонимов афинских фил [14, p. 57; 5; 11, p. 202] или изображение афинских должностных лиц: девяти архонтов и секретаря или гиеропеев [6; 14, p. 105]. Б. Нейги [10, p. 66-69] предложил видеть в них 10 афлофетов, при этом он настаивает на том, что афлофеты были избраны для изображения на фризе не только потому, что играли существенную роль в проведении торжеств (Arist. Ath. pol. 49. 3; 60; 62. 2), но и потому, что, с его точки зрения, сам Перикл был афлофетом как раз в 447-443 гг. до н. э. В центральной фигуре «эпизода с пеплосом» именно Перикл, утверждает Б. Нейги, был увековечен в рамках празднества, близко связанного с амбициями Афин середины V в. до н. э. Однако известно (Plut. Per. 31. 4.), что скульптор Фидий был подвергнут обвинению из-за того, что якобы изобразил в завуалированном виде на щите культовой статуи Парфенона себя и Перикла. Если бы в центральной сцене фриза фигура Перикла была узнаваема, то это не могло бы остаться незамеченным и так или иначе фигурировало бы в той череде нападок, которым подвергались Перикл и Фидий по завершении строительства. Кем бы из вышеперечисленных ни были 10 или 9 стоящих мужских фигур фриза, они так или иначе представляют собой олицетворение афинского полиса именно в его общности, суммируя и обобщая тем самым все те изображения, которые находились на остальных сторонах фриза.

И. Марк, также считающая сцены фриза изображением современных постройке событий, определяет в нем, и прежде всего его восточной стороне, два уровня смыслового наполнения: первый, рассчитанный на благочестие большинства афинян, – панафинейское торжество, и второй, доступный немногим избранным, понявшим аллегорический язык, – теологию Протагора [7, p. 324-342]. Крайне методичная концепция И. Марк имеет слабое место: она не учитывает, что целевой аудиторией Перикла, если уж мы считаем его той политической силой, коя вдохновившись идеями Протагора, «спланировано, намеренно и осознанно» [7, p. 333] связала изображения фриза с теологией Софиста, были вовсе не «избранные». Парфенон и его изобразительная программа обращались в первую очередь к тем многочисленным, все более увеличивающимся в числе, жителям разнообразных полисов, которые прибывали в Афины по делам союза: были ли это представители союзных полисов, привезшие свою часть фороса во время Великих Дионисий либо приехавшие для участия в Панафинеях, частные лица, посетившие Афины с целью торговли или по все учащавшимся судебным делам. Именно им должны были быть понятны и ими узнаваемы те образы триумфа и торжества (Афины и афинян), которые транслировали скульптурные украшения Парфенона.

Ионийский фриз Парфенона изображает не легендарное, а вполне реальное событие – шествие на Великих Панафинеях, однако не является «фотографией» конкретной процессии, а представляет собой идеальный образ повторяющегося действия [14, p. 56]. Необходимо отойти от современного взгляда, проводящего различия между мифом и реальностью, и мы увидим на фризе именно то, что и было изображено с точки зрения афинян – вневременной союз божественного и человеческого.

В центральной сцене фриза за ритуалом наблюдает не только Афина, в честь которой он и совершается, но и все важнейшие боги греческого пантеона. Вероятнее всего здесь мы имеем дело с теоксенией [14, p. 56; 10, p. 13-14.], и вот боги приняли приглашение афинян и в полном составе олимпийская дюжина (Гестия заменена на Диониса) присутствует на торжествах. Все боги почтили покровительницу полиса и союза Афину, и народ, ей поклоняющийся, что призвано показать, как все божества благоволят к афинянам и их начинаниям.

В ионийском фризе Парфенона мы наблюдаем отход от традиционной схемы украшения культового здания, которая использовала узнаваемые сцены из древнегреческой мифологии. В его скульптурах в единое пространство включены древнегреческие божества и представители социальных групп афинского полиса. Плутарх передает, что Периклу во сне являлась якобы сама богиня Афина, поспособствовавшая с лечением одного из пострадавших при постройке строителей (Plut. Per. 13), что можно интерпретировать как одобрение новшеств самой богиней.

Фриз Парфенона представляет изображение процессии представителей различных слоев жителей полиса, приносящих дары божеству. Увидеть все скульптуры фриза возможно, только если постоянно менять угол зрения, перемещаться, как бы следуя вместе с процессией, что делало зрителя почти участником изображаемого шествия [13, p. 98-101]. В связи с изучением фриза Парфенона возникает вопрос: можно ли среди его многочисленных изображений выявить представителей полисов союза? Это могло бы помочь в решении проблемы о характере вовлечения союзников в центральный культ афинского полиса. Х.А. Шапиро считал, что мы не располагаем критериями, согласно которым могли бы идентифицировать среди фигур фриза послов союзников, и очень скептически относится к возможности вообще когда-либо найти такие критерии [16, p. 221]. Кроме того, в Парфеноне затем хранилась казна союза, куда все союзники платили форос и казна Афины, куда поступала 1/60 со всех полученных эллинотамиями выплат. Изображение на фризе представителей отдельных общин, входивших в союз, могло вызвать к жизни нежелательные возмущения среди союзников, поводов для которых и без того хватало. Изобразить же посланцев всех полисов было невозможно. Не следует искать критерии для определения среди фигур фриза союзников и еще по одной причине: изображение носит символический характер и отнюдь не во всем детально совпадает с реальной процессией.

Модернизационные тенденции в изображении культовых сцен фриза Парфенона были обусловлены тем, что изобразительная программа фриза в символической форме должна была продемонстрировать зрителю благосклонность олимпийских богов, посетивших важнейшее в Афинах общеполисное культовое действие – панафинейское шествие с преподнесением богине Афине пеплоса.

**Источники и литература**


1. Гвоздева Т.Б. Панафинейский пеплос на фризе Парфенона // Вестник РУДН. Серия «Всеобщая история». 2014. № 2. С. 66-78.
2. Маринович Л.П., Кошеленко Г.А. Судьба Парфенона. Москва: Языки русской культуры, 2000.
3. Connelly J.B. Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze // American Journal of Archaeology. 1996. Vol. 100. № 1. P. 53-80.
4. Elderkin G.W. The Seated Deities of the Parthenon Frieze // American Journal of Archaeology. Vol. 40. № 1. P. 92-99.
5. Harrison E.B. The Web of History. A Conservative Reading of the Parthenon Frieze // Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon. Madison, 1996. P. 198-213.
6. Jenkins I.D. The Composition of the So-Called Eponymous Heroes on the East Frieze of the Parthenon // American Journal of Archaeology. Vol. 89. № 1. P. 121-127.
7. Mark I.S. The Gods on the East Frieze of the Parthenon // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1984. Vol. 53. № 3. P. 289-342.
8. Meiggs R. The Political Implications of the Parthenon // Greece & Rome. 1963. Vol. 10. Supplement: Parthenos and Parthenon. P. 36-45.
9. Meiggs R., Lewis D. A Selection of Greek Historical Inscriptions to the End of the Fifth Century. Oxford, 1969. XX.
10. Nagy B. Athenian Officials on the Parthenon Frieze // American Journal of Archaeology. 1992. Vol. 96. № 1. P. 55-69.
11. Neils J. Reconfiguring the Gods on the Parthenon Frieze // The Art Bulletin. 1999. Vol. 81. № 1. P. 6-20.
12. Neils J., Schultz P. Erechtheus and the Apobates Race on the Parthenon Frieze (North XI–XII) // American Journal of Archaeology. 2012. Vol. 116. № 2. P. 195-207.
13. Osborne R. The Viewing and Obscuring of the Parthenon Frieze // The Journal of Hellenic Studies. Vol. 107. 1987. P. 98-105.
14. Robertson M. The Sculptures of the Parthenon // Greece & Rome. 1963. Vol. 10. Supplement: Parthenos and Parthenon. P. 46-60.
15. Root M.C. The Parthenon Frieze and the Apadana Reliefs at Persepolis: Reassessing a Programmatic Relationship // American Journal of Archaeology. 1985. Vol. 89. № 1. P. 103-120.
16. Shapiro H.A. Democracy and Imperialism. The Panathenaia in the Age of Pericles // Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon. Madison, 1996. P. 214–225.

## Гусева Татьяна Михайловна

доктор исторических наук, заведующая отделом истории Научно-исследовательского института гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия;

## Смолянко Игорь Алексеевич

преподаватель кафедры экономической истории и информационных технологий Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, аспирант отдела истории Научно-исследовательского института гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия

# Сакральное пространство уездных городов во второй половине XIX века

Аннотация. В статье на примере уездных городов Среднего Поволжья рассматривается сакральное пространство, которое, по мнению авторов, является важной, иногда определяющей частью историко-культурного ландшафта населенных мест. Полноценность религиозной жизни прихожан во многом зависела от того, насколько сформированным было сакральное пространство уездного города.

Ключевые слава: уездный город, сакральное, историко-культурное пространство, православная религия, сакральный символизм.

## Guseva T.M., Smolyanko I.A.

# The sacred space of county towns in the second half of the XIX century

Abstract. Using the example of the county towns of the Middle Volga region, the article examines the sacred space, which, according to the authors, is an important, sometimes defining part of the historical and cultural landscape of populated areas. The usefulness of the religious life of the parishioners largely depended on how well-formed the sacred space of the county town was.

Keywords: county town, sacred, historical and cultural space, Orthodox religion, sacred symbolism.

Сакрализация культурного пространства являлась характерной чертой провинциального города. Данная тема исследуется архитекторами, философами, культурологами, историками, которые выделяют несколько направлений в ее изучении. Сторонники первого предполагают, что основой для строительства культовых сооружений во многих городах послужили геометрически правильные фигуры, связанные с так называемым предначертанным образом Богом хранимого города. Такой город, созданный по определенной схеме, считают авторы, является гармоничным целым. Р.М. Гаряев, рассматривая символику древнего Суздаля, выделяет в структуре города три идейно-семантических слоя: первый слой – это

тема Богородицы, второй пласт – образ Киева и третий – отражение в структуре и градостроительной композиции Суздаля топографии Иерусалима [1, с. 55-70]. Г.Я. Мокеев, говоря об уникальном градостроительном мастерстве кашинских зодчих, которые, используя форму креста (символ Иисуса), построили в городе 17 храмов по продольной оси креста и 16 по поперечной, обогатив тем самым числовой символикой архитектуру (так как число храмов в совокупности составляет 33, возраст Христа), градостроительный круг (круг есть Христос) и треугольник (символ святой Троицы), считает, что они стали основополагающими в строительстве храмов и монастырей в городе [2, с. 85-94].

Сторонники второго подхода А.Л. Баталов, Л.А. Беляев и другие историки, показывая картину жизни Москвы, Киева, Новгорода Великого через призму христианской традиции, доказывают, что основным образующим механизмом при формировании сакрального пространства является церковная жизнь во всем ее многообразии. По мнению авторов, за созданием сакральных ансамблей стоят разновременные политические и культурные события. В противовес сторонникам «геометрических, символических» концепций сакральной топографии города они говорят о появившейся тенденции связывать пространственные структуры городов с идейно-политическими концепциями. При этом они считают, что «искусственно создается модернизированный образ сакрального пространства средневекового города, происходит по-своему весьма остроумная подмена общепринятых в исторической науке источников – идеализированными схемами композиции города, основанными на геометрических формах, которым присваивается выбранное авторами символическое значение» [3, с. 13].

Исследователи, как правило, осмысливают сакральное пространство в тесной связи с религиозной жизнью и едины в том, что тотальная символизация бытия является особенностью средневековой культуры, а методом мышления – уподобление и многократное преобразование образов, в том числе в архитектурном пространстве. Д.С. Лихачев считал, что «пространство – своеобразное восприятие вечности. Время закреплялось в пространственных формах. Подвижное становилось неподвижным… В этом сказывались характерные для средневековья поиск и величественности, монументальности…» [4, с. 315].

В период становления уездных городов религия имела большое значение в духовной жизни человека, в его культуре. «Попытки анализа религиозного сознания горожан», взаимодействия «градского общества» и самоуправления с церковью составляют серьезный пласт историографии социокультурной жизни и повседневности Поволжья всего XIX столетия [5, с. 17; 6, с. 20-22; 7, с. 37]. Наличие в городе сформированного сакрального пространства являлось важной составляющей религиозной жизни прихожан. Интересным представляется наблюдение Ю.Н. Смирнова о связи строительства в последней трети XIX в. нового собора в Самаре, который было решено посвятить празднику Воскресения Христова с воплощением на Волге образов древнего святого града Иерусалима в Палестине и

Нового Иерусалима патриарха Никона в Подмосковье [8, с. 76]. Это было не случайно. Вслед за бывшим патриархом идею России как «Нового Израиля» с уподоблением городов Святой Руси и Святой Земли вынашивал самарский епископ Герасим (Добросердов), выдающийся проповедник, писатель и мемуарист, прославленный позднее в лике святителей [9, с. 61-62].

Сакральный символизм играет большую роль в православной религии. В центре сакрального пространства, связанного с церковным культом, находится храм, который является сложным символом, по сути, воплощением церковного символизма. Храм обладает целым набором сакральных символов, каждая архитектурная деталь которого имеет символическое значение, часто не одно, а несколько. Расположение храма, его убранство, роспись символически выражают то, что изобразить невозможно. В неразрывной связи с понятием «сакральное пространство» находится понятие «историко-культурное пространство». Оба понятия являются важной категорией для изучения культуры в ее историческом развитии. В отношении двух понятий историки культуры разрабатывают научный аппарат, описывают распространение и организацию духовной и материальной культуры [10, с. 241-244].

На наш взгляд, в узком смысле, можно говорить о сакральном пространстве, как пространстве, наполненном материальными артефактами: зданиями православных церквей и монастырей, другими культовыми постройками, фресковой живописью, скульптурными композициями, элементами ландшафта, которые формировали и систематизировали пространство уездного города с учетом устоявшихся традиций православной культуры. Сакральные объекты становились своеобразным символическим каркасом города. Но в данном случае речь идет скорее о физическом состоянии сакральной географии. В широком же смысле сакральное пространство наполнено не только материальными объектами, но и набором исторических и культурных смыслов, которые не только наделяли городское пространство духовностью, но и структурировали жизнь во времени, включая в себя богатейший пласт исторических сведений о соборах, монастырях, других сакральных предметах и объектах. Архитектурная среда каждого провинциального города имеет свою историю, отражает культуру народа во всем ее разнообразии, что представляет несомненную ценность при формировании среды бытования.

Важное место при формировании сакрального пространства уездного города занимал ландшафт местности. Панорамы, виды, которые открывались на город с разных точек, и панорамы, открывающиеся с высоких точек города, особенно с церковных колоколен, играли большую роль в облике старинных русских городов, они были лицом города, его визитной карточкой. Изначально многие города создавались как крепости, поэтому были расположены на естественных возвышенностях, а склоны их были своего рода пьедесталами. Так, город Карсун Симбирской губернии был расположен на живописном левом крутом берегу р. Барыша при устье р. Карсунки. «…Вид с крутого берега на юго-восток очень хорош. Здесь на огромное

пространство видны живописные лесистые горы, сопровождающие правый берег Барыша, и открывается ландшафт верст на 15… С запада и северо-запада город окружает холмистая равнина, покрытая пашнями…», – писал в 1868 г. исследователь края А. Липинский [11, с. 385-386]. Неповторимый вид создавали расположенные в уездных городах храмы. С нижней части города открывался великолепный вид на старый Саранск, зрители видели многочисленные купола и колокольни Спасского собора, Христорождественской церкви, Петропавловского монастыря и других церквей. При виде Краснослободска с юго-восточной стороны хорошо просматривались главные достопримечательности городского центра того времени: Троицкий собор, Благовещенская и Смоленская церкви, присутственные места, дом Севастьянова. Редко можно было встретить город, находящийся не в живописной местности, его расположение свидетельствовало о «встроенности» в окружающую природу, и о том, что место выбиралось очень тщательно.

Сакральное пространство уездных городов Среднего Поволжья было наполнено культовыми сооружениями и комплексами, которые определяли внешний вид города. Известным архитектором Поволжья в первой половине XIX в. был М.П. Коринфский, по проектам которого были построены многие храмы в Пензенской и Симбирской губернии. Храмы и монастыри часто реконструировались, и в начале XX в. они являлись показателем всех достижений архитектурного искусства. Так, главным храмом г. Саранска был собор, освященный в честь Нерукотворного образа Спасителя, построенный в русско-византийском стиле, который, по мнению современников, «считался одним из лучших в Пензенской губернии как по обширности, так и по красоте внутренней орнаментации». В соборе находилась известная чудотворная икона Всемилостливого Спаса (Спаса Нерукотворного), которая прославилась многими чудесами. Настоящим украшением центра исторического города являлась одна из старейших церквей города – эклектичная Христорождественская. В память о воинах, погибших в войне 1812 г., в городе была построена Владимирская церковь, в которой хранилась чудотворная Саранская Владимирская икона Богоматери. Иоанно-Богословская церковь – единственная сохранившаяся в городе церковь XVII в. Ансамбль мужского Петропавловского монастыря также являлся неотъемлемой частью сакрального пространства небольшого провинциального города.

К сакральным объектам уездного города следует отнести кладбища, а также приходские, кладбищенские и гарнизонные церкви. В каждом городе располагалось большое число часовен, связанных с различными событиями. Так, в небольшом Саранске их было 12. Часовни ставились, чтобы увековечить местонахождение разобранных или разрушенных храмов, на месте существования священных источников, в честь явления святых икон, на ярмарочных площадях, чтобы приезжающие могли помолиться. В Саранске было две часовни на месте казней пугачевцами горожан и детей помещиков, часовня в честь убиенных воинов, в память императора Александра II, несколько кладбищенских часовен. Кроме храмов и часовен, сакральное пространство уездного города насыщали: святые источники,

сакральные предметы в церквах, серебряные кресты с мощами святых, древние чудотворные иконы, считавшиеся святыми; в городах размещались подворья монастырей для сбора пожертвований.

Что лежало в основе создания и определения сакрального пространства в уездных городах? Прежде всего, следует подчеркнуть, что их культура была тесно связана с социально-демографическим типом города. Города Среднего Поволжья были населены в основном русскими православными жителями, большая часть которых занималась земледелием. Город Сызрань являлся самым крупным уездным центром Симбирской губернии. По данным Первой всеобщей переписи населения, в городе проживало 32 383 жителя, православные составляли 93,7 % от общего числа, старообрядцы – 4,1 %, мусульмане – 0,8 %. В городе Ардатове, той же губернии, с населением в 4 855 жителей, православное население составляло 99,0 % [12, с. 60-61]. Демографический анализ свидетельствует, что подавляющая часть населения обоих городов (от 93,7 % до 99,0 %) составляли православные, наличие которых оказывало влияние на архитектуру и соответственно на внешний облик города. Культовые сооружения, как правило, определяли центр, пригороды и периферию города, были главными его ориентирами. Сакральные объекты вместе с пространственной композицией составляли основную часть городского культурного пространства. Сакральную топографию Алатыря, например, представляли девять церквей (за исключением монастырских и домовой при духовном училище): из них две соборные, пять приходских, одна бывшая инвалидная и одна кладбищенская, приписанная к собору. В 1703 г., в Алатыре на месте старого собора был построен новый во имя Рождества Пресвятой Богородицы с приделом Иоанна Предтечи. Собор славился своими святынями: древним образом усекновения главы Иоанна Предтечи в окладе и ризой, подаренной Иоанном Грозным. Копия с иконы была преподнесена в дар симбирскому народному ополчению 1812 г., с тех пор она хранилась в кафедральном соборе губернского города Симбирска. Упоминание о древней иконе содержится в челобитной к митрополиту нижегородскому и алатырскому Исайе от протопопа Федора и Михаила, ключаря соборной церкви Рождества Пресвятой Богородицы. Т.Г. Масленицкий в «Топографическом описании Симбирского наместничества» упоминает о ризе, подаренной собору Иваном Грозным.

Во времена Алексея Михайловича, по решению царя, на средства, отпущенные из приказа Казанского дворца, был построен Богородице-Рождественский собор на месте старого деревянного, утраченного во времена восстания Степана Разина. В конце XIX в., на деньги братьев Поповых, алатырских купцов, была перестроена Казанская церковь, возведенная из камня в 1779 г. с двумя престолами: во имя Казанской Божией Матери и св. мученицы Параскевы Пятницы. На месте Старо-Никольского женского монастыря, разрушенного во времена Пугачева, в 1770 г. была поставлена Знаменская церковь в камне с престолами: в честь Знамения Богородицы, во имя св. апостолов Петра и Павла и св. Николая Чудотворца. На месте деревянной приходской церкви была возведена в 1774 г Успенская церковь,

известная своим иконостасом, вырезанным из дерева, деньги на ее строительство дала меценатка, вдова генерала Вера Матвеевна Иевлева. Храм считался соборным, о чем свидетельствовала надпись, отлитая на колоколе: «Лит сей колокол в соборную церковь Успения лета 1784 года». От предыдущей старой деревянной Стефановской церкви остался колокол, надпись на котором гласила: «Лит сей колокол архидиакону Стефану лета 7196 году». Три перечисленных храма считались лучшими в городе, объединяло их то, что они были построены на месте сгоревших деревянных церквей.

Сакральное пространство уездного Алатыря составляли также каменные храмы: приходская в честь Рождества Христова с двумя приделами: во имя архистратига Михаила и Владимирской Божией Матери (1755); во имя св. мученицы Софии (1787); кладбищенская церковь в честь Воздвижения Креста Господня (1826) и Троицкая, инвалидная (1778). Последние две церкви были приписаны к собору. Объектами сакральной топографии являлись ансамбли Свято-Троицкого мужского и Киево-Николаевского Новодевичьего монастырей, расположенных в городе. Свято-Троицкий монастырь был основан в 1584 г., испытав много бедствий в период смутного времени, он в 1615 г. был приписан к Троице-Сергиевой лавре, под управлением которой находился до 1764 г., когда была проведена секуляризация монастырских земель. В монастыре было расположено две церкви: Свято-Троицкая, к ней относилось два престола: во имя св. Троицы и во имя св. Дмитрия Ростовского и вторая – Сергиевская теплая каменная, тоже с двумя престолами [13, с. 22-23].

В численном выражении, сакральное пространство уездных городов Среднего Поволжья к началу XX в. состояло из значительного количества храмов: в Сызрани – 25, Саранске – 16, Бугуруслане – 15, Алатыре – 12, Нижнем Ломове – 10. Остальные города были значительно меньше по численности, и в них в общей сложности было расположено 87 православных храмов и 7 мечетей [14, с. 290].

Таким образом, говоря о сакральном пространстве как месте, заполненном предметами или зданиями (церкви, святилища), которые для народа являются священными, можно заметить, что такое пространство в уездных городах Среднего Поволжья было определяющим в городской среде. Необходимо подчеркнуть, что формирование сакрального пространства уездного города было связано не только с материальной культурой, географической топографией, но и с его духовной культурой и историей. Строительство храмов, монастырей, их деятельность на протяжении долгого времени составляют богатейший пласт истории уездных городов.

**Источники и литература**

1. Гаряев Р.М. Суздаль. Символика русского города // История СССР. 1990. № 3. С. 55-70.

2. Мокеев Г.Я. Кашин. Величие и нищета // Памятники Отечества. 1990. № 2.

3. Балалов А.Л., Беляев Л.А. Некоторые проблемы топографии средневекового русского города // Сакральная топография средневекового города. Известия Института христианской культуры средневековья. 1998. Т. 1. С. 13-22.

4. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Ленинград, 1971.
5. Бирюкова А.Б. Социокультурное пространство и повседневная жизнь поволжских городов первой половины XIX века (историографический аспект) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2009. № 1 (2). С. 15-20.
6. Смирнов Ю.Н. Религиозная повседневность Самарского края в догубернский период (первая половина XIX века) // Двадцать четвертые Иоанновские чтения: материалы науч. конф. Самара, 2020. С. 14-32.
7. Артамонова Л.М. Деятель народного образования и духовного просвещения: А.П. Херувимов в Самаре (XIX – начало XX вв.) // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2021. Т. 27, № 3. С. 36-42.
8. Смирнов Ю.Н. Взаимодействие епархиального начальства с местной администрацией в новой Самарской губернии в 1850-1870-е годы: к вопросу о характере церковно-государственных отношений // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2024. Т. 23, № 1. С. 71-81.
9. Климкина Э.В. Труды епископа Герасима (Добросердова) как церковного писателя и мемуариста // Двадцать четвертые Иоанновские чтения: материалы науч. конф. Самара, 2020. С. 58-64.
10. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Москва, 1997.
11. Материалы для географии и статистики России: в 20 т. Санкт-Петербург, 1868. Т. 2.
12. Первая Всеобщая перепись населения Российской империи. 1897. Симбирская губерния. Санкт-Петербург, 1904. Т. XXIX.
13. Алатырская старина: сб. ист. очерков В.Э. Красовского. Москва, 1995.
14. Города России в 1904 году. Т. 3. Губернии срединные и юга Европейской равнины. Санкт-Петербург, 1906.

## Лепешкина Лариса Юрьевна

кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социальных технологий и гуманитарных наук Поволжского государственного университета сервиса

## Ритуальные тексты 1920-х гг. в архивных материалах Саратовского областного музея краеведения как культурное наследие

Аннотация. На основе архивных материалов Саратовского областного музея краеведения показывается специфика ритуальных текстов населения Среднего Поволжья в 1920-е гг. Объединяющим началом во всех этих текстах является тема сиротской участи, раскрывающая причины переживаний человека при изменении его социального статуса.

Ключевые слова: Саратовский областной музей краеведения, ритуальный текст, причитание, песня, сиротство.

**Lepeshkina L.Yu.**

## Ritual texts of the 1920s in the archival materials of the Saratov Regional Museum of Local Lore as a cultural heritage

Abstract. On the basis of archival materials of the Saratov Regional Museum of Local Lore the specifics of ritual texts of the population of the Middle Volga region in the 1920s are shown. The unifying beginning in all these texts is the theme of orphan fate, which reveals the reasons for a person's feelings when his social status changes.

Keywords: Saratov Regional Museum of Local Lore, ritual text, lament, song, orphanhood.

Саратовский областной музей краеведения (СОМК), основанный 12 (24) декабря 1886 г., отличается богатой коллекцией различных предметов, посвященной истории Среднего Поволжья. Не меньшее любопытство вызывают не только экспонаты музея, но и документы, находящиеся в архивных фондах данного учреждения. К таковым документам относятся ритуальные тексты (песни, плачи), собранные в 1920-е гг. и связанные с рождением, проводами в армию, женитьбой и смертью человека. Обращение именно к этим документам обусловлено следующими причинами:

- переломностью и противоречивостью исторического периода, когда они создавались. Эти ритуальные тексты собирались в годы Гражданской войны и нэпа научными сотрудниками музея и студентами Саратовского университета. Данные фольклорные материалы служат уникальным образцом трансформации традиций региона;

- «забытостью» данных текстов. В настоящее время отсутствуют сведения об их издании и популяризации среди широких слоев населения. На наш взгляд, их систематизация и публикация могли бы существенно обогатить краеведческую литературу;

- возрастанием интереса к культурному наследию России в целом и ее регионов в частности. Ряд последних нормативных документов (Указы Президента РФ 2021 и 2022 гг.) свидетельствует о значимости историко-культурных исследований для поддержания национальной идентичности населения страны, формирования защитных механизмов по противодействию таким угрозам, как проявление русофобии, фальсификация истории и искажение исторических фактов, провоцирование межнациональных и межконфессиональных конфликтов и др. [7; 8].

Прежде чем показать специфику ритуальных текстов 1920-х гг., находящихся в архивных фондах СОМК, кратко охарактеризуем само словосочетание «ритуальный текст». Ритуальный текст представляет собой вид сообщения, который играет роль поддержания связи между адресантом и адресатом, а также обладает эмоциональной окраской, отражая отношение адресанта к адресату. Для него характерно сильное суггестивное воздействие на слушателей. К особенностям ритуального текста относятся отсутствие новых сведений для участников общения, яркие метафоры, а также доминирование формы над содержанием. В таком тексте активно

применяются различные стилистические фигуры, многократные повторы, что делает его выразительным и легко воспринимаемым. Его разновидностями выступают причитания, песни, духовные стихи, поговорки, сопровождающие переход человека из одного статуса в другой. Соответственно можно выделить несколько ключевых тем, которые встречаются в ритуальных текстах. Во-первых, это приветствие новорожденного и его интеграция в определенные социальные группы с пожеланием ему крепкого здоровья, достатка и жизненного успеха. Во-вторых, в ритуальных текстах, посвященных инициации юношей и девушек, доминирует тема свободы, а также ее утраты вследствие ухода в армию или вступления в брак. В-третьих, значительная доля текстов напрямую или косвенно связана с темой одиночества, возникающего в результате расставания с близким человеком. Указанные темы отражают глубокие психологические переживания людей при смене ими социального положения.

Большая часть найденных нами ритуальных текстов в архивных фондах СОМК посвящена свадебным, рекрутским и похоронно-поминальным обрядам русских, татар, чувашей, мордвы и немцев. География собирания данного фольклорного материала разнообразна. В Хвалынском уезде студенты профессора Б.М. Соколова собрали обрядовые песни русского населения в объеме 149 листов [1]. Студентами Богатыревой и Устиновым в 1920 г. были записаны приметы, песни и духовные стихи в разных местах Саратовской губернии и переданы в краеведческий музей [2]. Ценным источником информации об обрядовых песнях, духовных стихах, поговорках, сказках и пр. являются записи студентов-участников этнографической экспедиции профессора В.В. Буша в Вольском уезде в 1925 году. Объем рукописного материала составил 412 листов [4]. В 1926-1928 гг. в этом же уезде под руководством профессора В.В. Буша были собраны студентами свадебные, солдатские и колыбельные песни [5].

Общим объединяющим началом во всех изученных нами ритуальных текстах является тема сиротской участи. Рассмотрим ее на примере песен и причитаний, записанных студенткой В.Ю. Крупянской в с. Елшанка Саратовской губернии в 1920 году. Позднее молодая исследовательница стала старшим научным сотрудником Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая Академии наук СССР. Так, согласно записям В.Ю. Крупянской, в своем вопле невеста предлагает подругам психологически подготовить ее родителей к предстоящей разлуке с помощью громкой и «сиротской» песни. Причем атмосфера расставания невесты со своими подругами и матерью создается намеренным называнием их «лебедушками» [1, л. 10]. Нередко образ лебедя в русской лингвокультуре соотносится с неземной сущностью, порожденной в ином мире [6]:

Лебедушки мои белые, подруженьки любимые,
Запойте-ка громку песенку,
Разгрустите родимого батюшку и лебедушку-матушку.
Запойте-ка вы, подруженьки, громку песенку сиротскую.

Состояние «сиротства» у невесты усиливается перед венчанием и переездом в дом жениха [1, л. 11]:

Родимый ты мой батюшка, не прошу у тебя ни злата, ни серебра.
Прошу только одно благословеньице.
Благослови-ка меня, батюшка, во путь, во дороженьку.

Русские и мордовские причитания невесты отражают неопределенность и смятение перед будущим: «А теперь моя воля девичья в зеленых лугах замотается, в темном лесу заплутается» [3, л. 24]. По сути этот текст раскрывает сложность положения «сироты», которая может попасть при отсутствии родительской опеки в тяжелую зависимость от чужих людей.

Мотив сиротства также отчетливо проявляется в солдатских песнях. Для многих молодых людей из Среднего Поволжья их будущее было неразрывно связано с военной службой. Рекрутские обряды сопровождались множеством песен и причитаний, которые передавали ощущения утраты и одиночества в результате покидания родного дома. Поэтому песни призывников, а также их родственников больше напоминали похоронные причитания. Кроме того, в плаче супруги новобранца зачастую озвучивалась потребность задержать на время мужа, уходившего надолго на опасную службу. Аналогичным образом причитали по умершему, отправлявшемуся в вечное путешествие [1, л. 28]:

Родимый ты мой, ясен сокол,
И как-то мы с тобой расстанемся,
И приходят к нам теперь денечки разлучные,
И погости-ка ты, ясен сокол, у нас дорогих гостях
Остальные часы-минуточки.

Исследования архивных документов показывают, что рекрутские песни и причитания продолжали существовать в Среднем Поволжье до начала 1930-х гг. [1, л. 149; 3, л. 79]. В течение 1920-х гг. можно выделить две ключевые темы в подобных ритуальных текстах: материнский плач о расставании с сыном («Родимый ты мой сыночек, и загонят тебя на чужую сторонушку и дадут тебе, сыночек Николенька, в руки строево ружье, а еще-то дадут тебе саблю вострую. Пришли нам, сыночек, с чужой сторонушки весткy-грамотку…») и рассуждения призывника об армейской службе («Пришла очередь моя…») [1, л. 28, 33]. Тема свободы обретает в песнях новобранца новое звучание, поскольку молодой человек не хочет возвращаться в «голодный» край по причине каких-либо обязательств перед своей малой родиной («Холостой парень на воле, как летит соколик в поле, а женатый на печи, как собака на цепи») [1, л. 33]. Гражданская война и ее последствия в 1920-е гг. оказали серьезное влияние на восприятие юношами военной службы как гаранта государственной поддержки в условиях социальной нестабильности. Молодые люди уже не чувствуют себя «сиротами», в отличие от их матерей.

Наиболее сильно мотив сиротства выражен в похоронных причитаниях. Причем адресант занимает «лиминальное положение», демонстрирующее страх одиночества и непонимание, как жить дальше. Осознание

своего «ужасного» будущего заставляет молиться о воскрешении умершего [1, л. 19]:

Подуйте-ка, ветры буйные,
Раскроите гробаву доску.
Разьмила моя маменька,
Разложи-ка свои белы рученьки,
Раскрой-ка свои очи ясные,
Свои уста сахарные.

Также высказывается собственное желание умереть или не рождаться вовсе, чтобы прекратить свои страдания [1, л. 3]:

Милая ты моя матушка,
Зачем ты меня родила?
Не родимши лучше меня придавила,
Легче бы мне было,
А теперь-то мне тошнехинько,
А теперь-то мне грустнехинько.

Вместе с тем обнаружены причитания, в которых адресант как бы готов смириться со своей сиротской участью и горевать оставшуюся жизнь. На наш взгляд, тихая скорбь была больше характерна для материнского плача, нежели дочернего [1, л. 15]:

Мило мое дитятко,
Отлетаешь ты от меня на жизнь вечную…
А теперь-то я, мой милый сыночек,
Остаюсь одна, как горькая кукушечка…

Состояние сиротства отягощалось еще и тем, что у адресанта возникало множество обязанностей, от которых прежде он был освобожден. Об этом свидетельствует причитание «Обращение к дяде» [1, л. 5]:

Милый мой дяденька,
Как нам не плакати,
Как не горевати.
При ясном соколе
Я этого не знала,
Ничего не ведала.
А теперь мне приходится
Все знать и все ведать.

Таким образом, на основе краткого обзора ритуальных текстов, находящихся в научном архиве Саратовского областного музея краеведения, можно утверждать, что они разнообразны по своему содержанию и лексическим средствам выразительности, но одновременно обладают сходством. Все эти тексты объединяет тема сиротства, которая представляется нам перспективной при изучении сущности обрядовых практик и ментальности народов Среднего Поволжья. В этом смысле наше обращение к ритуальным текстам из архивных фондов СОМК оправданно их исторической

ценностью для познания жизненного мира людей, наполненного страхами и надеждами.

**Источники и литература**

1. Научный архив Саратовского областного музея краеведения (далее – НА СОМК). Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 149.
2. НА СОМК. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 22.
3. НА СОМК. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 79.
4. НА СОМК. Оп. 1. Ед. хр. 75. Л. 412.
5. НА СОМК. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 248.
6. Ма Лиши. Символический образ лебедя в русской лингвокультуре // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2021. № 7 (160). С. 113-117.
7. Указ Президента Российской Федерации о Стратегии национальной безопасности Российской Федерации. Москва, Кремль, 2 июля 2021 года, № 400 [Электронный ресурс]. URL: http://static.kremlin.ru/media/events/files/ru/QZw6hSk5z9gWq0plD1ZzmR5cER0g5tZC.pdf (дата обращения: 07.09.2021).
8. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей [Электронный ресурс]. URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502 (дата обращения: 26.02.2023).

## Дубман Эдуард Лейбович

доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры российской истории Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева

## Во главе Закамской экспедиции (новые данные о людях ее возглавлявших)

Аннотация. В статье рассмотрено военное освоение Заволжья в 1700-1730-х гг. как целостный процесс. Выявлена последовательность и преемственность в действиях его акторов на разных этапах. Особое внимание уделено роли в освоении региона руководства Закамской экспедиции.

Ключевые слова: Заволжье в XVIII в., этапы военно-государственной колонизации, Новая Закамская линия, командование экспедицией.

## Dubman E.L.

## At the head of the Zakam expedition

Abstract. The article considers the military development of the Volga region in the 1700s-1730s as an integral process. The sequence and continuity in the actions of its actors at different stages is revealed. Special attention is paid to the role of the leadership of the Zakamsky expedition in the development of the region.

Keywords: The Volga region in the XVIII century, the stages of military-state colonization, the New Zakamsky line, the command of the expedition.

Начальный период военно-государственного и хозяйственного освоения южной лесостепи Заволжья занимает особое место в российской истории первой половины XVIII в. Это время масштабных проектов, инициатором которых был Петр I, а исполнителями – ближайшие сподвижники самодержца и поколение наследников его идей и дел, так называемые «птенцы гнезда Петрова».

В преобразовании волжского Левобережья данного периода можно выделить несколько этапов, между которыми наблюдается очевидная преемственность. Она проявлялась в деятельности акторов этого процесса, наследственности идей и подходов к формированию своеобразной идеологии «пошагового» освоения региона. Изучение такой сукцессии позволяет понять, как, исходя из опыта предшественников, развивались взгляды на освоение Заволжья у руководителей Закамской экспедиции при сооружении новой системы укреплений и расселении по ним ландмилиции в 1731-1735 гг.

Первая стадии колонизации региона была заложена непосредственно Петром I в самом начале XVIII в. По его указам 1703-1704 гг. в среднем течении р. Сок был основан промышленный комплекс «серных заводов» с пригородом Сергиевском и рядом селений работных и военных людей, а также крестьян, наделенных землей. Эти «заводы» были связаны с транспортной артерией Волги – судовым путем по р. Сок. По правому берегу реки были устроены опорные пункты для сезонных гарнизонов, сохранившиеся до начала 1730-х гг. Позднее, в 1706 г., завершилось строительство новой «земляной крепости» в Самаре и возведен пригород Алексеевск. Создание военно-административных и промышленных объектов, перевод крупных воинских контингентов позволили успешно противостоять башкирскому восстанию 1704-1711 гг. и положили начало военно-хозяйственному освоению края [1, с. 211-219].

Следующий важный шаг в закреплении Левобережья за Россией был обусловлен резким ухудшением отношений с Турцией и ее сателлитами после неудачи Прутского похода 1711 и «Кубанского погрома» 1717 гг. Как и в предшествующем периоде, в нем отчетливо видна руководящая роль Петра I. Среди наиболее значимых его решений следует выделить указ 1717 г. бригадиру Г.С. Кропотову с предписанием занять с войсками пространство между Пензой и Саратовом на сложившейся к тому времени границе оседлого расселения в Предволжье. В задачи бригадира входило не только сооружение Царицынской линии между Волгой и Доном, но и обеспечение безопасности всего огромного региона Южного Средневолжья от Пензы и Саранска на Правобережье, включая и так называемые «Черемшанские форпосты», в Заволжье. Последние располагались к югу от «старой» Закамской линии в междуречье Б. Черемшана и Самары, т. е. именно в том регионе, где позднее строилась Новая Закамская и были заложены начальные крепости Самарской линий [2, с. 18-21; 3, с. 5-15]. При всей занятости Кропотова возведением Царицынской системы вторая задача была им воспринята (очевидно, не без специальных указаний Петра I) как

не менее значимая, требующая постоянного внимания и контроля. Особый размах деятельность, уже генерал-майора, в Южном Средневолжье приобрела после завершения строительства линии и расселения по ней гарнизонов. В конце 1720 г. Сенат утвердил разработанный Кропотовым проект обеспечения защиты юго-восточной границы от нападений кочевников с помощью 3-х дополнительных войсковых групп, располагавшихся от Керенска (Воронежская губерния) до волжского Левобережья. Одну из них, самую восточную, Кропотов предложил разместить в междуречье Б. Черемшана и Самары. Она, а также опорные пункты – форпосты по р. Б. Черемшану, Соку и Кондурче, в совокупности позволили контролировать ситуацию в Заволжье вплоть до начала 1730-х гг. [4, с. 41-43, 81-86]. Важно и то, что опираясь на подчиненные ему военные силы и опорные пункты, Кропотов смог наладить мирные отношения с башкирами. Дальнейшему усилению влияния России в Заволжье помешал Персидский поход. Вернувшись из него, Г.С. Кропотов вынужден был уйти в отставку, так и не завершив предложенное им преобразование Южного Средневолжья.

На протяжении почти всего второго выделенного нами периода весь европейский Юг и Юго-Восток России находился в подчинении Малороссийской группы войск, возглавляемой М.М. Голицыным [5, с. 147; 6, с. 19]. Именно перед ним и его командирами вплоть до начала 1730-х гг. стояла задача дальнейшего укрепления обороны всего этого пространства. Очевидно, что именно М.М. Голицын и И.Б. Вейсбах к началу правления Анны Иоанновны подготовили проект новых укрепленных линий и расселения ландмилиции [7, с. 128]. Его реализация должна была обезопасить огромный пограничный регион от нападений кочевых народов. Содержательной стороной третьего этапа стало возведение в 1730-х гг. в Малороссии Украинской линии, реконструкция в междуречье Дона и Волги Царицынской и далее, с переходом на Левобережье Волги, строительство Новой Закамской оборонительной системы [8, с. 17-20]. Однако практически уже возведенная в Заволжье Новая Закамская линия к началу 1736 г. фактически была упразднена в ходе развертывания нового альтернативного проекта, инициированного сенатским обер-секретарем И.К. Кириловым. Перед возглавленной им Оренбургской экспедицией была поставлена задача не столько защиты Заволжья новой Самарской линией, сколько утверждения России в Южном Приуралье и сопредельных территориях. Осуществление проекта Кирилова отменяло то, что в течение предшествующего пятилетия создавалось экспедицией, создавшей Новую Закамскую линию [9, с. 24-36].

Возникший конфликт вызвал повышенный интерес исследователей, пытавшихся объяснить сложившуюся ситуацию в Заволжье и Южном Приуралье. Историки по-разному интерпретировали представления руководства каждой из экспедиций о поставленных перед ними задачах и возможностях их выполнения; способах решения возникающих проблем, особенностях действий в конкретных, нередко весьма сложных, ситуациях. Вряд ли имеет смысл оспаривать ценность и необходимость таких дискуссий. Однако, на наш взгляд, они не всегда приводили к корректным, научно

обоснованным результатам. Несомненно, что Оренбургскую экспедицию не однажды возглавляли яркие неординарные личности, высоко зарекомендовавшие себя во многих областях государственной военно-административной, научной и иной деятельности. Имена И.К. Кирилова, В.Н. Татищева и ряда других ее руководителей являлись знаковыми для XVIII в. в изучении российской истории, географии, картографии и других направлений. Понимание Кириловым необходимости продвижения России на Восток – в Казахстан и Среднюю Азию или активное участие Татищева в освоении и обустройстве самарского Заволжья являлись ярким выражением их государственного и социокультурного мышления; показывало степень осознания задач, необходимых для решения дальнейшей имперской экспансии. Несомненно, что конечные результаты деятельности Оренбургской экспедиции способствовали утверждению России на Юго-Востоке, в Приуралье и в пограничье со Средней Азией. Фактически их руководители реализовали глубинные замыслы Петра Великого и идеи, складывавшиеся на рубеже 1720–30-х гг. [9, с. 16, 23, 24]. Но при изучении их экспедиционной деятельности (прежде всего И.К. Кирилова и А.В. Тевкелева), анализе конкретного воплощения задуманного и учета при этом сложной геополитической ситуации, реального баланса сил, сложившегося между народами, населяющими пространство деятельности экспедиции, очевидны серьезные просчеты и ошибки. Об этом свидетельствуют участившиеся военные столкновения с башкирами и другими народами степи; большие жертвы, понесенные с обеих сторон; возникающая в ряде моментов утрата понимания конечной цели создания экспедиции (В.Н. Татищев и др.); а также крайне протяженная длительность работы экспедиции, начавшейся в 1734 г., а реализовавшей задуманные цели только через десятилетие.

Среди командования Закамской экспедиции практически отсутствовали столь яркие личности. Ее руководители, как показывают источники, не пытались генерировать глубокие, геополитические идеи, осуществление которых могло бы коренным образом изменить развитие южной лесостепи Заволжья и Приуралья. Ф.В. Наумов и его командиры, прежде всего, выполняли распоряжения руководства страны, Военной коллегии и других центральных учреждений. Это были реалисты, сконцентрированные на решении конкретных задач. Потому-то итоги их деятельности в Заволжье были «отодвинуты» на второй план по сравнению с грандиозным предприятием по созданию Оренбургской губернии, присоединением казахских жузов; возникновением крупного района земледельческого освоения, ставшим позднее «всероссийской житницей».

Уполномоченные выполнить значительный и крайне сложный по исполнению объем работ руководители экспедиции во главе с Наумовым представляли будущую Новую Закамскую линию только как еще одну оборонительную систему, защищавшую от нападений кочевых народов сравнительно локальный и уже в значительной степени сложившийся район сельского и промышленно-промыслового освоения. Можно предположить, что руководство экспедиции, возводя новую линию в Заволжье, недалеко

отошло от предложений и действий Г.С. Кропотова начала 1720-х гг. в том же регионе. Но в своем общем проекте, утвержденном Сенатом и лично Петром I в 1720 г., Кропотов предлагал более масштабный план создания для защиты протяженных юго-восточных рубежей европейской России трех войсковых групп – Керенско-Ломовской, Пензенско-Саранской и Закамской [4, с. 38-42, 85]. Такой подход являлся для эпохи начала 1720-х гг. весьма значимой, по своим масштабам и охвату пограничных территорий, задачей. Он, в целом, соответствовал тогдашним потребностям страны. Предложения Кропотова во многом превосходили утвержденный десятилетием позднее, в начале правления Анны Иоанновны, «восточный раздел» плана Вейсбаха. Посвященный возведению системы укреплений к востоку от Царицынской линии, он был явно недоработанным. Он должен был объединить в единое целое оборонительные укрепления в Предволжье, начиная от восточных притоков Дона – Иловли, Медведицы и т. д. с переходом их в Заволжье (скорее всего, под Саратовом у устья Иргиза), и далее провести новую линию от Иргиза через Самару, Сок и Б. Черемшан к Каме) [10, л. 39-40, 41-41 об.].

От начала 1730-х гг. сохранились сведения об еще одном, более дешевом, альтернативном сооружении Новой Закамской линии, варианте защиты Заволжья. Свое видение обороны региона, не меняя ее существенно, а только несколько усилив сложившуюся ранее, предложил командующий группы войск на «Черемшанских форпостах» генерал-лейтенант В.П. Шереметев [8, с. 31-32, 33-34, 48-49; 10, л. 234-236 об.].

Изучение всех этих проектов показывает, что необходимость интенсивного заселения и хозяйственного освоения Заволжья ни руководителями экспедиций и войсковых групп, действовавших в регионе (Г.С. Кропотовым, Ф.В. Наумовым, В.П. Шереметевым), ни в вышестоящих государственных инстанциях, не рассматривалась. По мере возведения Новой Закамской линии на защищаемых ею землях не происходило массового формирования сельского крестьянского населения и дворянского землевладения. Новый ареал виделся как земли, занятые пахотными угодьями солдат ландмилиции и их командования.

Ранее нами уже рассматривались особенности формирования и деятельности командования Закамской экспедиции [8, с. 184-188; 11, с. 3-13; 12, с. 268-273]. Создается впечатление, что оно подбиралось наспех, без учета профессионального опыта кандидатов, а зачастую возраста и состояния их здоровья. Качественное и своевременное выполнение важной задачи отходило на второй план, уступая место более значимым на данный момент интересам. Это касается значительной части руководства и прежде всего начальника экспедиции тайного советника Ф.В. Наумова. Несмотря на все свои достоинства и навыки администратора и дипломата, высокое место по Табели о рангах, он был далек от воинских занятий и тем более профессиональных знаний и практики фортификационных работ. Историк Д.А. Корсаков предполагает, что высылке Наумова в далекую провинцию «поспособствовала» сама Анна Иоанновна, стремившаяся очистить столицу

от участников дворянской оппозиции [13, с. 300]. Возможна и версия, что влиятельные покровители Федора Васильевича хотели спасти его от наказания за участие в «затейке верховников». В Заволжье Наумова мог «прикрыть» покровительствовавший ему казанский губернатор М.В. Долгорукий. Этим можно объяснить тот факт, что тайный советник внезапно заменил ранее назначенного командиром экспедиции опытного военного инженера генерал-майора де Брильи [8, с. 27]. Странным выглядит и назначение в 1731 г. командиром прикомандированных к экспедиции военных сил полковника И.П. Оболдуева (Абалдуева и др. варианты), отпущенного накануне из Закавказья по состоянию здоровья. Именно он исполнял обязанности Наумова в случае отсутствия последнего. Однако уже осенью 1731 г. полковника отставили от службы и он оказался под следствием, завершившемся, кстати, безрезультатно [6, с. 554; 8, с. 188]. Должность Оболдуева в начале 1732 г. унаследовал бригадир С. Друманд (варианты Дромонт, Друмонд, из старинного шотландского рода Драммондов). Его военный опыт, хорошее знание ситуации в Заволжье вполне соответствовали задачам экспедиции. Друманд командовал полком в Казанском крае еще с 1710-х гг. После того как командующий войсками в Заволжье В.Б. Шереметев осенью 1731 г. был переведен на Украину, именно Друманд заменил его на этой должности. В экспедиции он служил вплоть до осени 1735 г. По одним данным Друманд, как и Оболдуев, попал под следствие и был отправлен для расследования в Санкт-Петербург, по другим – ушел в 1736 г. в отставку по состоянию здоровья [14, с. 154-163]. Судить об эффективности действий командования военных сил по обеспечению безопасности района строительства линии сложно. Если до начала 1730-х гг. источники содержат многочисленные известия о военных столкновениях с башкирами, каракалпаками и другими кочевыми народами в Заволжье, то о времени строительства оборонительной линии таких сведений практически не сохранилось.

Помимо И. Оболдуева, временной, хотя и значимой фигурой среди руководства экспедиции был князь, подпоручик Преображенского полка И. Давыдов. В 1731 г. он выполнял задачу сенатского и кабинетского контроля за работами в Заволжье, координировал отношения с местной администрацией. Однако в следующем 1732 г. Давыдов не вернулся в экспедицию.

Одной из самых ярких фигур среди руководства следует назвать 33-летнего капитан-лейтенанта (с осени 1732 г. капитана) И.А. Бибикова. Его командировал из Конторы главной артиллерии и фортификации, вероятно, сам Миних с поручением «…для усмотрения, в которых местах способных от неприятельских набегов по реке Соку и до Хопра (??? – Э.Д.) линеи и крепости построить» [15, л. 65]. Бибиков полностью оправдал надежды будущего главы Военной коллегии. Созданная под его началом инженерная команда внесла огромный вклад в строительство укреплений и расселение ландмилиции. Даже в ситуации, когда из Конторы главной артиллерии и фортификации с большим опозданием, только к середине лета 1732 г.,

были присланы документы с образцами чертежей укреплений и требованиями к технологии их строительства, экспедиция вовремя смогла приступить к сооружению сложных фортификационных систем. Для складывающихся в российском военном деле новых направлений фортификационного искусства, принявшего за основу западноевропейские образцы, строительство Украинской и Новой Закамской линий стало базовым для формирования целой плеяды ярких талантливых военных инженеров. Даже противники новой линии, в пылу споров заявлявшие, что она была выстроена плохо с низким качеством, вынуждены были в итоге признать профессионализм инженерной команды Бибикова. Сам капитан, единственный из руководства экспедиции, до конца (он отбыл из Заволжья лишь в 1737 г., когда вопрос о ее упразднении был окончательно решен) упорно защищал необходимость ее сохранения и использования. Действия инженерной команды во главе с Бибиковым являлись образцовыми для фортификационного искусства XVIII в. Были созданы укрепления, сохранившие свой уникальный облик до настоящего времени [11, с. 3-13]. Необходимо и отметить единую позицию командования экспедиции во главе с Ф.В. Наумовым в отстаивании выработанных ими подходов к протяженности линии, взаимоотношениях с башкирами и т. д.

Дальнейшая карьера Ф.В. Наумова и И.А. Бибикова была весьма удачной. Наумов реабилитировался перед Анной Иоанновной, сделал блестящую карьеру, дослужился до очень высоких званий. Бибиков показал себя впоследствии одним из наиболее ярких российских военных инженеров. Современники и последующие исследователи заслуженно именовали его «ученейшим генералом XVIII века» и «одним из лучших инженеров своего времени» [16, с. 8].

Изучая историю строительства Новой Закамской линии и формирования ландмилицких гарнизонов, необходимо отметить то, что руководство экспедиции смогло успешно справиться с этим крайне непростым делом. Несмотря на все трудности формирования командного состава, по нашему мнению, в процессе почти пятилетнего цикла экспедиционных работ сложился коллектив единомышленников, сумевших в сложных условиях пограничья и постоянной угрозы нападений обеспечить создание уникального комплекса фортификационных сооружений и с честью выполнить поставленную перед ним задачу.

**Источники и литература**

1. История Самарского Поволжья с древнейших времен до наших дней: в 2 т. Т. 1: Среднее Поволжье в XVI – первой половине XIX вв.: монография / [ред. кол.: П.С. Кабытов (гл. ред.) и др.; науч. ред. Э.Л. Дубман, Ю.Н. Смирнов]. 2-е изд., испр. и доп. Самара, 2020.

2. Дубман Э.Л. Исторический опыт защиты границ Южного Средневолжья в 1710–20-е гг. и Черемшанские форпосты // Модернизация культуры: диалоги о прошлом и настоящем в науке, искусстве, образовании: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф., Самара, 25-26 мая 2023 г. / под ред. Л.М. Артамоновой, М.А. Петиновой, В.И. Ионесова. Самара: СГИК, 2023. С. 18-21.

3. Дубман Э.Л. Южное Средневолжье в составе военной системы европейского Юго-Востока России в первой трети XVIII в. // Вестник военно-исторических исследований: сб. науч. тр. Пенза, 2024. С. 5-15.

4. Лавринова Т.И. Царицынская линия: история строительства в 1718–1720 и первые годы существования. Волгоград, 2012.

5. Сборник Императорского Русского исторического общества. Санкт-Петербург, 1893. Т. 84. XXX, 745, VII с.

6. Опись высочайшим указам и повелениям, хранящимся в С.-Петербургском сенатском архиве, за 18 век / сост. П. Баранов. Т. 2. Санкт-Петербург, 1875. [2], XIV, 1002, II с.

7. Петрухинцев Н.Н. Царствование Анны Иоанновны: формирование внутриполитического курса и судьбы армии и флота 1730-1735 гг. Санкт-Петербург, 2001.

8. Дубман Э.Л. Новая Закамская линия: судьба, проект, строительство. 2-е изд., испр. и доп. Самара, 2005.

9. Смирнов Ю.Н. Оренбургская экспедиция (комиссия) и присоединение Заволжья к России в 30-40-е гг. XVIII в. Самара, 1997.

10. Российский государственный архив древних актов. Ф. 248. Оп. 8. Д. 478. Л. 39-41 об., 234-236 об.

11. Дубман Э.Л. Военный инженер Илья Бибиков и строительство Новой Закамской линии // Самарский край в жизни и творчестве выдающихся личностей: сб. ст. и материалов III Междунар. науч.-практ. конф. (10-15 июня 2003). Самара, 2003. С. 3-13.

12. Дубман Э.Л. Инженерная «команда» Закамской экспедиции первой половины 1730-х гг. // Модернизация культуры: знание как инструмент развития: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. Самара: СГИК, 2019. Ч. 1. С. 268-273.

13. Корсаков Д.А. Воцарение императрицы Анны Иоанновны. Исторический этюд Д.А. Корсакова. Вып. 1. Казань, 1880. IV, XLIII.

14. Ноздрин О.Я. «Против недругов стоял и бился мужественно…» клан Драммондов на службе царю и отечеству // Война и оружие: новые исследования и материалы: Междунар. науч.-практ. конф. Санкт-Петербург, 2010. Ч. II. С. 154-163.

15. Архив Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. Ф. 2. Оп. ШГФ, Д. 82. Л. 65.

16. Наумов В.П. Записки инженер-генерал-поручика Ильи Александровича Бибикова о русско-шведской войне 1741-1743 гг. // Кровь. Порох. Лавры. Войны России в эпоху барокко (1700-1762): сб. материалов Всерос. науч. конф. Санкт-Петербург, 2002. Вып. 2. С. 8-11.

## Смирнов Юрий Николаевич

доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой всеобщей истории, международных отношений и документоведения Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева

## Новые источники из архивов Казани и Самары о патриотических акциях в русской провинции периода Крымской войны 1853-1856 гг.

Аннотация. Заметное воздействие Крымской войны 1853-1856 гг. на развитие России во второй половине XIX в. потребовало внимания к общественным событиям и процессам тех лет в русской провинции, что является недостаточно

изученным в историографии истории России в целом и отдельных регионов в частности. В статье рассмотрены примеры патриотических настроений и мероприятий среди основной массы населения и образованной части общества.

Ключевые слова: история России, регионоведение, благотворительность, общественное движение, цензура.

## Smirnov Y.N.

## New sources from the archives of Kazan and Samara about patriotic actions in the Russian province during the Crimean War of 1853-1856

Abstract. Noticeable impact of the Crimean War 1853-1856 on the development of Russia in the second half of the 19th century required attention to the social events and processes of those years in the Russian province, which is insufficiently studied in the historiography of the history of Russia in general and some regions in particular. The article examines examples of patriotic sentiments and events among the population and the educated part of society.

Keywords: History of Russia, regional studies, charity, social movement, censorship

В середине XIX в. из-за активной реакции на внешнеполитические события общественная жизнь России оживилась не только в столицах, но и в провинции. Однако региональные архивы далеко не в полной мере привлечены к изучению данного периода прошлого нашей страны.

Вполне понятно, что для реконструкции военной истории, внутренней и внешней правительственной политики необходимо в первую очередь обращение к центральным архивам. Так и происходит, если судить по современным публикациям [1], обзорам источников [2], архивным выставкам и организованным на их основе интернет-проектам [3].

Вместе с тем важные материалы и интересные сведения по данной теме также представлены на выставках, организованных архивистами отдельных городов [4] и регионов [5]. Интерес представляют публикации новых источников из местных архивов, например объемных и содержательных «Записок о Крымской войне» А.Н. Минха [6, с. 206-207], участника и летописца боевых действий на полуострове [7, с. 69-70]. На основе документов провинциальных архивохранилищ создаются работы по истории российских губерний в 1853-1856 гг. [8], в том числе Самарской [9].

Все это показывает необходимость учета региональных материалов при изучении общественных настроений и социальных ожиданий в ходе войны, а также, что не менее важно, в условиях выхода из нее и переключения административного и общественного внимания на проблемы внутри страны, на подготовку реформ. В связи с вышесказанным данное сообщение посвящено обоснованию пользы расширения источниковой базы о событиях общественной жизни рассматриваемой эпохи за счет региональных архивов на примере Самары и Казани, показу открывающихся при таком

подходе возможностей. Обращено внимание на Центральный государственный архив Самарской области (ЦГАСО) для показа отношений общественности с местными органами управления и на Государственный архив Республики Татарстан (ГА РТ) для более детального рассмотрения реакции на события тех лет учебного ведомства и самой заметной группы провинциальной интеллигенции – учительства.

Брожение в умах русского общества в 1850-е гг. вызывала и сама Крымская война, и связанные с ней события внутри страны, прежде всего наборы в армию и созыв ополчения. Некоторые авторы считают, что «патриотический пыл в 1855 г. был значительно слабее, чем в Отечественной войне» 1812 г. [10, с. 96]. Данное утверждение требует корректировки.

Тяготы различных повинностей и людские потери в ходе Крымской войны были без сомнения велики. Падение уровня благосостояния населения, произошедшее в эти военные годы, было остановлено и преодолено только к концу 1870-х гг. [11, с. 147]. Тем не менее приток большого числа добровольцев соответствовал общероссийским настроениям. Современник – крепостной человек Ф.Д. Бобков писал: «Ходят все невеселы – у кого сын убит, у кого – брат. Молодежь рвется все-таки на войну» [12, с. 610]. Так, весной 1855 г. из Самары было отправлено 300 добровольцев из удельных крестьян. Сохранилось немало сообщений о стремлении вступить в военную службу также крестьян государственных и представителей иных сословий. В самарском архиве они отложились в фондах 1 и 3 («Самарское губернское правление» и «Канцелярия Самарского губернатора») [13; 14].

Надежды на облегчение положения своего, родных и близких связывали с участием в боевых действиях и крепостные крестьяне. Такие надежды подпитывались патриотической пропагандой, усиливались в ходе политических перемен начала царствования Александра II, подкреплялись рассуждениями в верхах и народной молвой о подготовке крестьянской реформы [12, с. 610]. Эти факторы стимулировали новую волну патриотических настроений, поднятую созывом народного ополчения, объявленным 9 января 1855 г., т. е. менее чем за полтора месяца до смерти Николая I и проводимым в жизнь уже при его сыне. Новый император принимал меры по мобилизации сил для продолжения боевых действий, где важное место занял сбор ополчения, которым была отмечена, пожалуй, высшая точка общественного подъема на военно-патриотической основе.

Как и действия по пополнению и обеспечению регулярной армии, которые почти 170 лет изучают историки Крымской войны 1853-1856 гг., созыв ополчения тех лет получил некоторое освещение, особенно дружин так называемой первой очереди [15]. Вряд ли это освещение можно признать полным, чему есть определенное объяснение, поскольку существенной военной роли ополчение не сыграло. Однако с точки зрения воздействия на умы и общественное сознание недооценивать данный факт нельзя. Отсюда следует внимательное отношение к документам о созыве и формировании ополчения, которые в ЦГАСО встречаются не только в делах разных учреж-

дений, но в значительной мере сосредоточены в особом фонде 692 «Самарский губернский комитет государственного ополчения».

Эти документы показывают, что зачастую дворяне и купцы вооружали ратников за свой счет. Среди жителей для ополченцев собирались продовольствие и фураж. Для них на средства губернского комитета ополчения закупили обмундирование, обувь, шанцевый инструмент высокого качества, хотя подрядчики поставили их «ниже сметных цен». Также «по весьма невысоким ценам» снарядили обоз для ополченцев и обеспечили его лошадьми местные богатые помещики. Самарские купцы и мещане изъявили желание «безвозмездно продовольствовать приварком» ратников двух дружин ополчения, расположенных в городе [16].

Призыв и служба в ополчении отразились не только на судьбах рядовых ратников и показали отношение к ним основной массы жителей губернии. События в средневолжском тылу сказались на будущем страны, оказав прямое воздействие на взгляды и позицию одного из творцов будущей «Великой реформы» Ю.Ф. Самарина, служившего в ополчении соседней Симбирской губернии. Как полагают исследователи, «в лице простых ратников-новобранцев и ряда их дворян-командиров, разделявших патриотические и реформистские настроения, новые власти России получили достаточно надежную опору». В результате «страна не только не потеряла, но постепенно укрепляла морально-политический дух войск и населения, ожидавших перемен к лучшему» не столько от военных успехов, сколько от внутренних перемен [17, с. 256].

По мнению Б.Н. Миронова, «кризис, вызванный Крымской войной, плавно перешел в социально-экономическую перестройку российского общества, особенно интенсивно проходившую во время Великих реформ 1860-1870-х годов» [18, с. 183]. Одним из условий, способствовавших такому плавному переходу, полагаем, стал подъем патриотических настроений в 1853-1855 гг. Он же помог сохранить «Россию как огромную державу», развеяв надежды ее западных недругов [19, с. 129]. Россия не пожертвовала при этом «частичкой рая», как называли Крым российские современники, которые восхищались этой землей, «предоставлявшей все условия для изобилия, выгоды и обогащения» [20, с. 606].

Из провинциальных губерний от монашеских общин, священников с прихожанами, чиновников, купцов, мещан, сельских старшин, рядовых крестьян и их жен, вдов, дочерей для сражающихся и раненых солдат поступало большое количество пожертвований. Это были холсты, бинты, корпия, нижнее и постельное белье, ржаные сухари и другое, просто наличные деньги [21, с. 356-357]. Некоторые пожертвования носили более адресный характер. В ГА РТ одно из дел фонда 92 «Попечитель Казанского учебного округа» посвящено сбору в Казанском университете и школах Поволжья, Волго-Вятского края, Урала средств в помощь семьям моряков-черноморцев среди профессоров, учителей, служащих учебного ведомства, студентов и учеников [22]. Еще одно дело там же отразило заботу об обучении детей морских офицеров. Основной их поток направлялся в казенные военные

учебные заведения, но там мест не хватало. В связи с этим было решено «до 60 маленьких детей и родственников, убитых и раненых офицеров Черноморского флота, которых нельзя будет по каким-либо обстоятельствам поместить в военно-учебные заведения», направить на обучение в гражданские гимназии и пансионы за счет средств казначейства, министерства народного образования, дворянских обществ и других источников [23]. Это не было каким-то особым нововведением, поскольку «бедные дети военных чиновников, убитых или тяжело раненных в сражениях», получали в различных учебных заведениях России квоты при зачислении «на бесплатные вакансии» [24, с. 93].

Согласимся, что благотворительные акции, проводившиеся с учетом модернизированных форм их проведения (например, гласность, сообщения в прессе, внимание к образованию сирот), показывали движение «российского общества, в том числе, провинциального по пути выработки более современных норм общежития и морали, создания новых форм социального призрения и солидарности, роста национального самосознания и гражданской зрелости». Вместе с тем этими же акциями продолжали культивироваться «традиции православного милосердия и государственного патернализма» [25, с. 13].

Другими формами выражения патриотических чувств были прошения почетных смотрителей и преподавателей уездных училищ, других служащих по ведомству народного просвещения, которые уведомляли о желании вступить в ополчение. Одно из архивных дел составлено полностью из подобных прошений попечителю Казанского округа. Тому надлежало отдать распоряжения директорам губернских училищ для увольнения этих лиц «из учебного ведомства», а за некоторых ходатайствовать о досрочном присвоении классного чина, чтобы им стало возможно перейти на военную службу офицером, а не рядовым [26].

В ходе войны по ведомству народного просвещения ставились задачи информационного и воспитательного плана. Это также нашло отражение в архивных делах.

В деле «О цензуровании губернских ведомостей» собраны материалы, которые уточняют требования к работе цензоров. В России существовала сложная система цензуры, распределенная по ведомствам (народного просвещения, военного, внутренних и иностранных дел, Синода). Обычно в ней решающую роль играло Министерство народного просвещения. Однако в военное время во избежание взысканий и наказаний гражданским цензорам предлагалось согласовывать рассматриваемые тексты с военными властями. Кроме того, до цензоров газет, включая провинциальные, доводились личные указания Николая I по поводу публикации некоторых произведений известных авторов, например П.А. Вяземского и Ф.И. Тютчева [27].

Интересным в плане сбережения памяти о войне является дело «О внесении на траурные доски имен убитых или умерших от ран офицеров, окончивших воспитание в гражданских учебных заведениях». В нем речь шла о том, чтобы уже имевшиеся распоряжения об установлении траурных

досок с именами убитых или умерших от ран офицеров в военно-учебных заведениях, где те обучались, «распространить и на офицеров, вступивших в военную службу по окончании воспитания в университетах и других высших и средних учебных заведениях гражданского ведомства». Эти траурные доски предлагалось установить «в церквях гражданских учебных заведений, в которых окончили курс наук сии офицеры, или в актовых залах тех или иных заведений, которые не имеют собственных церквей» [28].

На примере рассмотренных нами документов местных архивов видно, что в годы Крымской войны 1853-1856 гг., особенно на ее исходе, обозначился подъем в общественной жизни не только столиц, но и провинции. По своему размаху он не уступал тому, который был связан с Отечественной войной 1812 г., и способствовал решению не только внешнеполитических задач и в целом достойному выходу из войны, но и вопросов внутреннего обновления страны, создав при этом прочную социальную поддержку для предстоящих реформ. Власти обращались к населению за помощью в преодолении негативных последствий боевых действий, для поддержки семей военнослужащих, увековечению памяти погибших и находили поддержку со стороны различных социальных слоев, в том числе образованной части общества.

**Источники и литература**

1. А.С. Меншиков в Крымской войне. Дневники. Письма. Воспоминания. Ч. 1 / сост. А.В. Ефимов. Симферополь, 2018.

2. Крымская война. Перечень документов РГВИА по теме: «О воинских чинах российской армии, погибших в Крымской войне 1853–1856 гг. и при обороне Севастополя» [Электронный ресурс]. URL: http://xn--80adcv1b.xn--p1ai/category/tegi/krymskaya-voina.shtml (дата обращения: 18.10.2023).

3. Крым в истории России [Электронный ресурс]. URL: https://krym.rusarchives.ru/vystavki (дата обращения: 18.10.2023).

4. Крым глазами петербуржцев [Электронный ресурс]. URL: https://spbarchives.ru/crimea (дата обращения: 18.10.2023).

5. В ГКУ ПО «Государственный архив Псковской области» открылась выставка документов, посвященная очередной годовщине вхождения Крыма в состав Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: https:// https://justice.pskov.ru/press-centre/news/749 (дата обращения: 18.10.2023).

6. Артамонова Л.М. Наполняя историческое знание личной и народной памятью: о новых публикациях трудов А.Н. Минха // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2023. Т. 29, № 1. С. 205-209.

7. Майорова А.С. Саратовский исследователь Александр Николаевич Минх и его связи с научными обществами // Актуальные проблемы источниковедения. материалы V Междунар. науч.-практ. конф. к 110-летию Витебской ученой архивной комиссии. Витебск, 2019. С. 68-71.

8. Холодов В.А. Крымская война 1853-1856 гг. в восприятии населения Орловской губернии // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2011. № 2 (18). С. 16-21.

9. Артамонова Л.М. Крымская война и общественная жизнь в Самарском крае // История и культура страны-победительницы: к 65-летию Победы в Великой Отечественной войне: материалы Междунар. науч. конф. Самара: СГИК, 2010. С. 492-507.

10. Фролова М.М. Формирование офицерского состава Московского ополчения 1855 г. // Вопросы истории. 2009. № 7. С. 96-110.

11. Миронов Б.Н. Модернизация имперской России и благосостояние населения // Российская история. 2009. № 2. С. 137-155.

12. Воспоминания русских крестьян XVIII – первой половины XIX века. Москва, 2006.

13. Центральный государственный архив Самарской области (далее – ЦГАСО). Ф. 1. Оп. 1. Д. 1009. Л. 29-30.

14. ЦГАСО. Ф. 3. Оп. 4. Д. 22. Л. 12, 68.

15. Антипьев М.А. Государственное подвижное ополчение в период Крымской войны 1853-1856 гг. (на примере Курской и Тамбовской губерний): автореф. дис. … канд. ист. наук. Курск, 2011.

16. ЦГАСО. Ф. 692. Оп. 1. Д. 23. Л. 3.

17. Артамонова Л.М. Активизация самарского общества в годы Крымской войны и начале правления Александра II // Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. Самара: СГИК, 2015. Ч. I. С. 253-261.

18. Миронов Б.Н. Антропометрическая история России XVIII-XX веков: теория, методика, источники, первые результаты // Труды Института российской истории. 2005. № 5. С. 173-205.

19. Климкина Э.В. Крымская (Восточная) война 1853-1856 гг.: современное прочтение // Внешнеполитические интересы России: история и современность: сб. материалов IV Поволж. науч. конгресса. Самара, 2017. С. 126-132.

20. Степанова Л.Г. Экономические примечания о межевании Крыма в конце XVIII – первой половине XIX в. // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. 2020. № 25. С. 605-621.

21. Артамонова Л.М., Дубман Э.Л., Смирнов Ю.Н. и др. Самарское Поволжье с древности до конца XIX в.: сб. док. и материалов. Самара, 2000.

22. Государственный архив Республики Татарстан (далее – ГА РТ). Ф. 92. Оп. 1. Д. 7075.

23. ГА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 7030.

24. Пономарева В.В. Женские институты в социокультурной политике Российской империи в 1764-1855 гг. // Вестник Московского университета. Серия 21: Управление (государство и общество). 2017. № 1. С. 87-103.

25. Артамонова Л.М. Отклики на Крымскую войну 1853-1856 годов в учебных заведениях Поволжья и Урала: оказание помощи морякам и их семьям // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2017. № 3 (43). С. 6-16.

26. ГА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 7047.

27. ГА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 6096.

28. ГА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 7208.

## Степанова Лилия Геннадьевна

доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории России Кубанского государственного университета

# Возрождение исторических традиций виноградарства и виноделия в Крыму в конце XVIII – первой половине XIX века

Аннотация. На основе исторических источников прослеживается возрождение традиций виноградарства и виноделия на Крымском полуострове после присоединения этой территории к России в конце XVIII в. Анализируются конкретные шаги по развитию отрасли, возникшие трудности, оценивается вклад различных выдающихся деятелей.

Ключевые слова: Российская империя, Таврическая губерния, Крым, виноградарство, виноделие, возрождение традиций.

## Stepanova L.G.

# Revival of Historical Traditions of Viticulture and Winemaking in Crimea in the Late 18th – First Half of the 19th Century

Abstract. Based on historical sources, the revival of traditions of viticulture and winemaking on the Crimean Peninsula is traced after the annexation of this territory to Russia in the late 18th century. Specific steps in the development of the industry, the difficulties that arose are analyzed, and the contribution of various outstanding figures is assessed.

Keywords: Russian Empire, Tauride Province, Crimea, viticulture, winemaking, revival of traditions.

Как показывают имеющиеся исследования по разным регионам, вхождение в состав России новых земель сопровождалось не только их инкорпорацией, заселением, освоением, но и распространением на них различных сельскохозяйственных культур в результате интродукции или возрождения традиций возделывания [1, с. 267-270]. Для южных регионов страны, в том числе российского Крыма, это особенно проявилось в сфере виноградарства и виноделия, традиции которых здесь имели большую историю, зародившись с появлением древнегреческих колоний еще в IV в. до н. э. [2, с. 94]. Однако ко времени присоединения полуострова в 1783 г. к Российской империи винодельческая отрасль на его территории находилась в упадке. Ее возрождение в южных регионах страны привлекало пристальное внимание россиян, как переселявшихся в те края, так и просто совершавших туда поездки [3, с. 200-201].

В течение долгих столетий виноградарство и виноделие в Крыму не один раз приходили в разорение, но каждый раз возрождались вследствие влияния различных благоприятных факторов. В первую очередь этому способствовали уникальные природно-климатические условия местности.

Расцвет виноделия в Крыму в VII–IX вв. был связан с активной торговлей с Хазарским каганатом, о широком распространении виноделия свидетельствуют обнаруженные в большом количестве тарапаны – выдолбленные в скалах давильни для винограда [4, с. 216]. В XIII–XIV вв. развитие виноградарства и виноделия неразрывно связано с существованием в Крыму генуэзских факторий. И хотя местное вино по своим вкусовым качествам проигрывало привозному вину из Греции, Латинской Романии и Южного Причерноморья, но оно производилось в значительных количествах для собственного потребления [5, с. 126-129]. После завоевания Крыма турками виноделие на полуострове не поддерживалось, местное население выращивало в основном столовый виноград, употреблявшийся в пищу в свежем виде. В сильнейший упадок виноградарство в Крыму пришло после переселения из Крыма в Приазовье в 1778-1779 гг. греков и армян [6, с. 59].

Возрождение крымского виноделия в конце XVIII в. связано с именем светлейшего князя Г.А. Потемкина, пригласившего французских, австрийских и венгерских садовников и виноделов для закладки садов и виноградников. П. Сумароков называл в Крыму девять долин, занятых в начале XIX в. виноградными плантациями (Судакскую, Качинскую, Альминскую, Козскую, Отузскую, Кутлакскую, Бельбекскую, Капсихорскую, Шеленскую). Имелись в Крыму небольшие виноградники и по другим местам. Однако, по его мнению, винодельческая отрасль в Крыму находилась в совершенном беспорядке. При производстве вина местные жители клали под тиски всякий виноград без разбора, в том числе еще зеленый, кислый и гнилой, не имели погребов и бочек для хранения вина, а само вино нередко разливали в неприспособленные емкости [6, с. 171-172]. Данные о количестве сортов винограда в Крыму в это время сильно разняться. По подсчетам П. Сумарокова их насчитывалось до 50 сортов, П. Паллас описывал 40 сортов местного винограда, Кеппен – 56, Габлиц – только 15. Самыми старыми местными сортами считались мавро-кара, резаки, халкия, тыртыр, кишмиш, хуш-изюм, тана-гоз [7, с. 60].

В начале XIX в. вопрос о создании винодельческих предприятий в Крыму поднял министр внутренних дел В.П. Кочубей, который предложил императору выписать из Франции специалистов и необходимые сорта винограда. Закупка виноградных лоз за границей и поиск необходимых работников во Франции и Испании были поручены коммерции советнику В. Рувье. В.П. Кочубей также обратился к академику П.С. Палласу, имевшему винодельческое хозяйство, с просьбой найти в Судакской долине подходящее место для училища, в котором можно было готовить специалистов по выращиванию винограда и производству из него высококачественных вин, выращивать лучшие сорта винограда для распространения среди местных жителей. П.С. Паллас подготовил записку, которую представили на рассмотрение Александра I. Наилучшими местами для проведения экспериментов по выращиванию винограда были признаны долины Гатчикал и Козы в окрестностях Судака [8, с. 21].

В 1804 г. в Судакской долине было открыто Крымское казенное училище виноградарства и виноделия. П.С. Паллас стал первым руководителем училища, набирал первых его учеников и выписал из Франции двух виноградарей и одного бочара. В Судакской долине под руководством П. Палласа разводились венгерские и малагские сорта винограда. В Байдарской долине при деревне Ласпи для разведения были выбраны малагские и испанские сорта [9, с. 91].

Сведения о разведении виноградников в нагорной части Крыма и производстве вина в Таврической губернии с 1804 г. стали ежегодно приводится в отчетах гражданских губернаторов. Таврический гражданский губернатор Д.Б. Мертваго в отчете за 1805 г. отмечал хороший урожай винограда в губернии, однако качество вина из-за неумеренных дождей признавал посредственным [10, л. 13]. В 1806 г. на полуденном берегу Крыма было открыто частное виноградное училище коммерции советником Рувье, которому предоставили от казны ссуду сроком на 12 лет в размере 12 рублей и для рассады иностранные виды винограда. Работать в училище прибыли испанские виноградари [10, л. 274 об.].

Но надежды на получение высококачественного вина оправдывались не всегда. В 1807 г. урожай винограда в Крыму оказался посредственным, хотя качество вина признавалось хорошим. Крымское вино, произведенное в Судакской долине под присмотром П. Палласа, было рекомендовано отправить в Санкт-Петербург для представления императору. Количество проданного вина определялось примерно в сто тысяч ведер [10, л. 162].

В 1808 г. из-за поздней весны и раннего открытия виноградных лоз урожай винограда также признавался посредственным. Количество проданного вина составило 90 тыс. ведер, непроданного – 12 тыс. ведер. Качество его оказалось лучше прошлогоднего, но не дотягивало до желаемых образцов. В Судакском виноградном училище к этому времени проводилось рассаживание иностранных сортов винограда. К разведенным ранее 11 595 кустам винограда были насажены еще 3 000 новых кустов из обрезных виноградных лоз. В виноградном училище коммерции советника Рувье особых успехов не отмечалось, в нем не хватало работников и из иностранцев работал только один испанский виноградарь [10, л. 195-195 об.].

В 1809 г. урожай винограда оказался довольно изобильным. Благоприятная осень способствовала полному созреванию, вино было признано гораздо лучшим, чем в прошлые годы. Всего было продано 110 тыс. ведер крымского вина, оставалось непроданным около 20 тыс. ведер [10, л. 234]. Благоприятная весна 1810 г. также позволила получить изобильный урожай. Но ранние морозы и снег не позволили винограду дозреть. Тем не менее из-за отсутствия иностранных вин крымское вино хорошо реализовывалось. Было продано 220 тыс. ведер вина. Цены на него по сравнению с предыдущими годами взлетели почти вдвое. Одно ведро на месте производства продавалось за три рубля [10, л. 274].

К 1811 г. производство вина в Крыму развивалось в Феодосийском и Симферопольском уездах. Произведенное в Феодосийском уезде вино

считалось лучшим. Цена его находилась в пределах 3-4 руб. за ведро. За год в другие российские губернии было продано до 60 тыс. ведер феодосийского вина, еще 25 тыс. ведер оставалось на продажу в Крыму. Надежды на хороший урожай винограда в 1811 г. в Симферопольском уезде не оправдались из-за наводнения, которое привело к разорению виноградников, занесению их илом и песком. Поэтому за год в Симферопольском уезде было произведено не более 5 тыс. ведер вина [11, л. 5]. Для ликвидации последствий этого наводнения из казны было выделено 100 тыс. рублей на восемь лет без процентов [12, л. 180].

В Судакском казенном училище виноградарства и виноделия было произведено 145 ведер вина (зантийского белого – 20 ведер, кларету – 17, корфинского – 30, французского красного – 20, таврического белого – 47, рейнского белого – 11), которое по предписанию Министерства внутренних дел было продано с публичных торгов. В виноградном училище коммерции советника Рувье было насажено 16 тыс. виноградных лоз, но из-за отсутствия хозяйственного присмотра, опытного виноградаря и работников оно находилось в плохом состоянии.

В 1812 г. все планы виноградарей нарушила эпидемия чумы, разразившаяся в августе. Наложенные карантинные ограничения не позволили из-за недостатка рабочих рук убрать весь урожай, а также продать вино [11, л. 67 об.-68]. 1813 г. начался с холодной зимы, поздняя весна не способствовала активному цветению, ранние осенние морозы побили незрелые плоды [11, л. 105]. В 1814 г. урожай винограда оказался весьма посредственным из-за весенних дождей. Количество произведенного вина достигло 36 тыс. ведер. На виноградниках казенного училища в Судакской долине было произведено более 276 ведер вина, превосходящего по вкусу обыкновенное крымское вино, однако это вино не могло долго храниться [11, л. 142 об.].

Погодные условия 1815 г. благоприятствовали получению изрядного урожая винограда, из которого было получено более 50 тыс. ведер вина. Цена одного ведра вина составляла от 2 до 4,5 руб. Более 500 ведер вина было произведено в Судакском винном училище. По представлению министра внутренних дел комитетом министров было разрешено использовать вырученные от продажи вина, а также ранее ассигнованные училищу средства на постройку винного погреба [10, л. 179].

К 1820-м гг. виноградники в Крыму располагались в основном в Судакской, Качинской, Козской и Альминской долинах. Однако на большие показатели производства крымского вина выйти не удавалось. Урожай винограда в 1823 г. по причине засухи признавался худшим. Всего было получено 80 тыс. ведер крымского вина. Более 60 тыс. ведер было продано за пределы Крыма [12, л. 4]. Значительно возросли виноградники в Судакском казенном училище. Здесь насчитывалось 89 299 кустов винограда. Несмотря на неурожай, из лучших сортов винограда было выработано более 250 ведер белого и красного вина [12, л. 5-5 об.]. Для улучшения качества винограда и производимого из него вина частные владельцы полу-

чали бесплатно из Судакского училища обрезанные виноградные лозы для рассадки в собственных виноградниках.

Посредственным оказался урожай винограда в 1824 г. На Крымском полуострове было выделено около 140 тыс. ведер вина [12, л. 34 об.]. Несмотря на изрядный урожай, в 1825 г. было получено 160 тыс. ведер вина [12, л. 61 об.]. В 1826 г. значительный урожай винограда позволил выработать в Крыму более 200 тыс. ведер вина [12, л. 89]. Уборка винограда в 1827 г. также оказалась успешной и позволила получить до 200 тыс. ведер вина. В казенном Судакском училище из лучших сортов винограда было произведено 863 ведра белого и красного вина [12, л. 135].

Новая веха в развитии крымского виноградарства и виноделия связана с деятельностью новороссийского генерал-губернатора М.С. Воронцова. При нем под виноградарство начинает осваиваться южный берег Крыма. В 1828 г. в урочище Магарач он создал новое казенное заведение для развития виноградарства. Южный берег по своим климатическим особенностям привлекал многих крупных российских землевладельцев, которые стали разводить в своих имениях виноградники. При М.С. Воронцове было заложено более 4 млн самых лучших иностранных виноградных лоз. В 1837 г. уже имелось 105 крупных помещиков, имевших большие виноградники и производящих собственное вино [5, с. 128-129].

Поскольку разведению винограда на Крымском полуострове придавалось большое значение, пригодные для виноградников земли как наиболее ценные выделялись в процессе проведения Генерального межевания. В Феодосийском уезде в 1830–1833 гг. землемеры размежевали территорию под виноградниками, принадлежащими различным хозяевам [13, л. 28]. К виноградным садам было отнесено 224 дес. 816 саж. земли. В основном виноградники располагались на хрящеватом грунте, более способном к разведению различных виноградных сортов. Нередко он сочетался с черноземом, по берегу моря – с песчаным или каменистым грунтом [14, с. 198].

В 1830-х гг. виноградники начали разводить в степных землях Крыма. В 1848 г. на Крымском полуострове насчитывалось более 2 800 виноградных садов. Из выращенного винограда производилось более 822 тыс. ведер вина [15, с. 604]. Среди наиболее благоприятных территорий в России, на которых успешно выращивался виноград, считались земли Ялтинского уезда. Вина Южного берега Крыма признавались лучшими по своим вкусовым качествам. В 1846 г. вина, произведенные в Алупском, Масандровском и Айданильском хозяйствах М.С. Воронцова, удостоились первых наград на выставке сельскохозяйственных достижений в Симферополе [16, с. 91].

Таким образом, после присоединения Крыма к Российской империи в конце XVIII в. виноградарство и виноделие считались одними из самых перспективных отраслей хозяйства. Однако завышенные ожидания, связанные в первую очередь с необъективной оценкой природно-климатических условий Крыма, сравниваемого со Средиземноморьем, не оправдались. Урожаи винограда в большинстве случаев признавались посредственными. Многие древние традиции виноградарства и виноделия в Крыму были

утеряны. Не приносила желаемых результатов и посадка на Крымском полуострове иностранных виноградных лоз, получаемое от них вино отставало по своим вкусовым качествам от импортного. Только после долгих экспериментов были найдены подходящие сорта и выявлены благоприятные для разведения винограда по климатическим и почвенным условиям местности. Большую роль в разведении винограда сыграли крупные землевладельцы, развивавшие свои имения в Крыму. Использование новых технологий и прогрессивных форм хозяйствования дало свои результаты и превратило виноградарство и виноделие в Крыму в доходную часть хозяйства.

**Источники и литература**


1. Кабытов П.С., Артамонова Л.М., Дубман Э.Л. и др. История Самарского Поволжья с древнейших времен до наших дней. Т. 1. 2-е изд., испр. и доп. Самара, 2020.
2. История Крыма. Т. 1. Москва, 2019.
3. Смирнов Ю.Н. Описание поездки А.Н. Минха с Волги на Кавказ в 1868 г. как источник по истории российских регионов и повседневности // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2024. Т. 30, № 1. С. 198-203.
4. Айбабин А.И. Городище на плато Эски-Кермен в период господства хазар в Крыму // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. 2010. Вып. XVI. С. 214-239.
5. Карпов С.П. Итальянские морские республики и Южное Причерноморье в XIII-XV вв.: проблемы торговли. Москва, 1990.
6. Сумароков П.И. Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду. Санкт-Петербург, 1803. Ч. 1.
7. Универсальное описание Крыма В.Х. Кондараки, члена Императорских обществ сельского хозяйства Южной России, Одесского истории и древностей и Ялтинского садоводов и виноделов. Ч. 6. Санкт-Петербург, 1875.
8. Кравчук А.С. К истории Крымского виноградного училища (1804-1841) // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Серия «Исторические науки». 2018. Т. 4 (70). С. 20-32.
9. История Крыма. Т. 2. Москва, 2019.
10. Российский государственный исторический архив (далее – РГИА). Ф. 1281. Оп. 11. Д. 131.
11. РГИА. Ф. 1281. Оп. 11. Д. 132.
12. РГИА. Ф. 1281. Оп. 11. Д. 133 б.
13. Российский государственный архив древних актов. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 1564.
14. Степанова Л.Г. Генеральное межевание и земельное освоение южных территорий Российской империи в XVIII – начале XIX в. Краснодар, 2020.
15. Из обзора Департамента сельского хозяйства // Земледельческая газета. 1849. № 76. С. 604.
16. Извлечение из Отчета министра государственных имуществ за 1846 г. Санкт-Петербург, 1847.

## Шошкина Мария Николаевна

начальник сектора инновационного консалтинга Пензенского государственного университета

# Правовое положение российского крестьянства в последней четверти XIX века

Аннотация. В статье рассмотрена трансформация крестьянского правосознания в российской деревне в последней четверти XIX в., которая являлась следствием Крестьянской реформы 1861 г., введением Положений в 1889 и 1890 гг. Результатом стало укрепление позиций сельской общины, где ключевую роль играли традиции и обычаи, и сословных учреждений, которые расширяли административный контроль дворянства в провинции. Малограмотность, непонимание законов и гражданских прав со стороны сельского населения усиливало применение норм обычного права. Однако с развитием капиталистических отношений становилась все более актуальной необходимость применения только формальных правовых норм.

Ключевые слова: отмена крепостного права, правовой статус, правовые нормы, община, крестьянство, Положение о земских участковых начальниках от 12 июня 1889 года.

## Shoshkina M.N.

# The legal status of the Russian peasantry in the last quarter of the 19th century

Abstract. The article examines the transformation of peasant legal consciousness in the Russian countryside in the last quarter of the XIX century, which was a consequence of the Peasant Reform of 1861, the introduction of Regulations in 1889 and 1890. The result was the strengthening of the position of the rural community, where traditions and customs played a key role, and estate institutions that expanded the administrative control of the nobility in the province. Illiteracy, lack of understanding of laws and civil rights on the part of the rural population strengthened the application of customary law. However, with the development of capitalist relations, the need to apply only formal legal norms became more and more urgent.

Keywords: abolition of serfdom, legal status, legal norms, community, peasantry, Regulations on zemstvo district chiefs of June 12, 1889.

В историографии современности область социально-правовых аспектов крестьянского правосознания в условиях пореформенной реальности, восприятие крестьянским населением новых чиновников в лице земских начальников и взаимодействие с ними отражены в работах Ч.Н. Ахмедова [1], Н.А. Бузановой [2], М.И. Вострышева [3], К.П. Краковского [4].

Источниковая база исследования также представлена дореволюционными периодическими изданиями: газетой «Пензенские губернские ведомости» [5], журналом «Пензенские епархиальные ведомости» [6]; а также очерками-рассказами А.И. Фаресова «Мужики и начальство» [7], с помощью

которых представляется возможным проанализировать социально-правовые аспекты жизни крестьянского населения последней четверти XIX в. Методология исследования опирается на историко-сравнительный метод и метод контент-анализа, что позволяет получить более полное представление о заявленной проблематике периода конца XIX в.

В середине XIX в., после поражения в Крымской войне, отставание России от передовых стран того времени становится очевидным. Царское правительство Александра II решается на проведение широкомасштабных реформ при условии сохранения монархического уклада и власти дворянства.

Обострение конфликта между новыми экономическими формами и устаревшим крепостным строем стало ключевым фактором, повлекшим модернизационные мероприятия в России. Нарастание напряженности в крепостной деревне было неизбежно. Возникшие противоречия четко демонстрировали, что старая система уже не могла эффективно соответствовать потребностям изменяющегося общества и экономики.

Крестьянская реформа 1861 г. стала ключевым шагом к освобождению крестьян от феодальной зависимости и установлению новых социальных отношений в обществе. Отмена крепостного права означала не только освобождение крестьян, но и переход к новому этапу в развитии общества, где индустриальная революция была одним из приоритетов. Именно реформирование аграрного сектора дало толчок к перерождению и трансформации правового статуса крестьянина российской деревни, а дальнейшие законодательные изменения в этой области показали, что правительство продолжило начатый курс. Проведенные реформы предоставили крестьянам личную свободу, освободив их от крепостной зависимости. Бывшие крепостные становились все более активными участниками общества наравне с другими сословиями, в результате чего произошло обособление крестьян и закрепление слоя общинников. Сельские общины стали крепостью традиционных ценностей и порядков. Сословные учреждения самоуправления продолжали функционировать, поддерживая порядок и стабильность в сельской жизни. В управлении общинами ключевую роль играли традиции и обычаи, а не формализованные правовые нормы.

В 1889-1890 гг. Александром III были приняты новые положения, изменяющие организацию и функции земских учреждений. 12 июля 1889 г. было принято Положение о земских участковых начальниках, направленное на усиление государственного контроля над земскими учреждениями. Следующее Положение о губернских и уездных земских учреждениях от 12 июня 1890 г. дополнительно ограничивало автономию земских органов. Ключевой идеей данных законодательных актов было усиление административного контроля в провинции. Это предполагало не только административную опеку, но и стремление к созданию условий, при которых дворянство могло бы удерживать свое ведущее положение в обществе.

Таким образом, эти политические меры были направлены не только на деконструкцию всесословного строя, закрепленного предыдущим Земским

Положением, но и на формирование нового порядка, где власть и привилегии были бы перераспределены в пользу помещиков-дворян. Эта переориентация на укрепление местной власти и одновременное усиление положения дворянства стала заметным отходом от более либеральных начинаний земской реформы 1864 г., подчеркивая изменчивость политического курса России в тот период.

Введение 12 июля 1889 г. Положения о земских участковых начальниках значительно усилило административную власть дворянства над крестьянами. На основании данного законодательного акта земские начальники, которые преимущественно были лицами дворянского происхождения, получали широкий спектр, в том числе судебно-полицейских полномочий, что противоречило принципу разделения властей.

Решение об упразднении мировых судов усиливало централизацию власти и уменьшало доступ общественности к справедливому разрешению судебных споров. В каждом своем участке земские начальники стали ключевыми фигурами, контролирующими все сферы крестьянской жизни. Данный факт подтверждается речью, сказанной 1 июля 1891 г. Преосвященным Митрофаном перед приведением к присяге земских начальников Пензенской губернии: «Новому учреждению и его деятелям предстоят великие и многосложные заботы о благоустроении нравственной и хозяйственной, семейной и общественной жизни народа, о водворении среди его правды и о приучении его к строгому порядку в жизни. Поэтому уже на земских начальников возлагаются и широкие полномочия, и великие надежды. От них зависит благотворно употребить эти полномочия и оправдать эти надежды Государя и Отечества» [5, с. 3].

Уже с течением короткого периода времени повсеместно процветало превышение должностных полномочий, а порой и произвол со стороны земских начальников. На что реакция крестьянского населения последовала незамедлительно. В своем произведении «Мужики и начальство» А.И. Фаресов приводит следующий пример: «Земского начальника Бизюкина мужики в Синекольщине едва не избили, обвиняя его в том, что он взял из волостной кассы 500 рублей и пополнил их рентой, не внеся разницы вследствие падения ренты и не имея разрешения схода заменить наличные деньги бумагами. Озлобление против него было столь велико, что мужики избили даже его лошадей, а самого его с трудом защитила полиция» [7, с. 248].

В российской деревне система управления и судопроизводства была нацелена на общинное правосудие, преимущественно ориентированная на укрепление финансовой и организационной стабильности общины. Каждый член сообщества рассматривался, прежде всего, как участник общей хозяйственной системы и только потом как индивид с личными интересами, т. е. «во главу угла» ставили приоритет коллективного блага. В таком контексте правосудие крестьянской общины стремилось не столько к формальной справедливости, сколько к поддержанию работоспособности и экономической устойчивости общества. В основе такого правопорядка лежала работа волостных судов, которые выступали главными арбитрами в общинной

жизни крестьян. В то же время сельский сход и сельские старосты также имели ряд судебных функций, например рассмотрение дел, связанных с неисполнением мирских повинностей. Параллельно с официальными судебными учреждениями продолжала функционировать система патриархальных «судебных» учреждений, например суды стариков. Они, хотя и были лишены законодательной основы для вынесения окончательных решений, играли важную роль в поддержании общинного порядка и мира – склоняли конфликтующих субъектов к примирению.

Длительный период господства крепостного права оставил глубокий отпечаток на правовом сознании крестьянского населения России. Эта система не только лишала крестьян личной свободы, но и перекрывала их доступ к культурным и образовательным возможностям, что, безусловно, отражалось на уровне грамотности населения. Именно поэтому крестьяне, часто не понимая сложных правовых норм, опирались на обычное право для регулирования социальных и правовых взаимоотношений. В Епархиальных Ведомостях № 140 за 1891 г. была опубликована статья под заглавием «Пятница в народном почитании». В ней приводится случай, когда крестьяне деревни З. обратились к своему земскому начальнику с просьбой перенести из соборной церкви г. Краснослободска икону св. Параскевы Пятницы в их часовню, где она прежде находилась. Свою просьбу они мотивировали тем, что у них не было урожая с того времени, как взята была из часовни эта икона. При этом крестьяне выразили твердое убеждение, что если будет возвращена им святыня, то и земля по-прежнему будет награждать их хорошими урожаями. «Нужно полагать, поясняет автор заметки, что мысль о перенесении иконы нашла себе только благоприятную почву в народном суеверии, а навеяна она была извне какими-нибудь проходимцами, чаще всего слывущими под именем странников или богомольцев» [6, с. 836, 837].

Таким образом, система крепостничества, поддерживавшая длительную изоляцию, серьёзно замедляла развитие личности крестьянина и возможности для изменения его правового статуса. В первые десятилетия после крестьянской реформы для поддержания стабильности и контроля самодержавие активно опиралось на существующие общинные структуры, сохраняя их традиционное право. Этот подход оказался во многом оправданным, поскольку община продолжала выполнять ключевые функции в регулировании социальной и экономической жизни сельского населения. Однако в дальнейшем данный подход необходимо было менять.

В России на исходе XIX в. уровень понимания законов и гражданских прав среди крестьян оставался исключительно низким. Большинство из них, составлявших основу сельского населения, не имели даже базовых знаний о правовой системе, считали «законным» то, что соотносилось с желаниями и указаниями вышестоящего лица. Эта тенденция глубокого непонимания законодательства, малограмотность среди крестьян отражала более широкую проблему – страх перед законом, что приводило к распространению обезличенного отношения к собственной гражданской идентификации. Каждый акт взаимодействия с государственными структу-

рами крестьянами воспринимался как личная выгода вышестоящего лица. Многие были уверены в том, что благорасположение властей можно и даже нужно купить. В дальнейшем из-за нарастания капиталистических отношений в сельской местности начали происходить заметные изменения, которые стимулировали социальное расслоение внутри крестьянской общины. Все это неизбежно привело к тому, что правовые нормы обычного права крестьянской жизни больше не работали. Зрела необходимость повсеместного применения только формальной законности. Эти условия создавали двойственность, отражающуюся в конфликте между старыми общинными практиками и новым порядком вещей.

**Источники и литература**

1. Ахмедов Ч.Н. Земские участковые начальники в правоохранительной системе Российской империи // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД. Санкт-Петербург, 2014. С. 27-34.
2. Бузанова Н.А. Земские начальники Тамбовской губернии и их роль в жизни русского крестьянства // Социально-экономические явления и процессы. 2013. № 6 (52). С. 182-187.
3. Вострышев М.И. Повседневная жизнь России в заседаниях мирового суда и ревтрибунала, 1860-1920-е годы. Москва, 2004.
4. Краковский К.П. Земские начальники и мировая юстиция (Реформа местного суда 1889 г.) // Историко-правовые проблемы: новый ракурс. 2017. № 1. С. 53-95.
5. Е.М. Речь, сказанная Преосвященным Митрофаном перед приведением к присяге земских начальников Пензенской губернии // Пензенские губернские ведомости. 1891. №140. С. 3.
6. Троицкий А. Пятница в народном почитании // Епархиальные ведомости. 1893. № 21. С. 836-853.
7. Фаресов А.И. Мужики и начальство. Санкт-Петербург, 1906.

## Пономарева Варвара Витальевна

доктор исторических наук, старший научный сотрудник Исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

## Инспекторы классов женских институтов Ведомства учреждений императрицы Марии (вторая половина XIX – начало XX в.)

Аннотация. В статье на основе изучения широкого круга источников рассматривается образовательный уровень и специализация инспекторов классов женских институтов Российской империи, преимущественно в пореформенный период.

Ключевые слова: женское образование, Смольный институт, женские институты, Ведомство учреждений императрицы Марии, инспектор классов.

Ponomareva V.V.

# Class inspectors of girls' boarding schools of Empress Maria's institutional Department (second half of the 19th – beginning of the 20th century)

Abstract. Based on wide range of sources, this article looks at the educational level and specialization of class inspectors of girls' boarding schools of Russian empire, primarily in the post-reform period.

Keywords: women's education, Smolny institute, girls' boarding schools, Empress Maria's institutional Department, class inspector.

История женских учебных заведений дореволюционной России, в том числе провинциальных, вызывала большой интерес еще у их современников [1; 2]. Не ослабевает он и у исследователей, которые сейчас работают в столичных [3] и региональных научных центрах [4; 5]. Тем не менее ряд проблем данной тематики остается недостаточно изученным, включая вопрос о роли и составе инспекторов классов в указанных воспитательных и образовательных учреждениях. Данному вопросу и посвящена настоящая статья.

Должность инспектора классов являлась ключевой в женских институтах пореформенной эпохи. Однако подобное положение сложилось не сразу. Первоначально подобной должности в старейшем Воспитательном обществе благородных девиц Уставом не предусматривалось. Общего систематического надзора за учебным процессом не было, и учителя вели преподавание по собственному усмотрению. Однако в ходе общей реформы русской школы, проводившейся Комиссией об учреждении народных училищ, в 1783 г. в Смольном институте была введена должность «особого Надзирателя для присмотра за ходом учения… с возложением на него обязанности подавать в Комиссию отзывы об успехах находящегося под присмотром его учения» [6]. С тех пор постановка учебного дела постепенно становилась все более серьезной. Первым «надзирателем» был назначен сотрудник Комиссии М.С. Пахомов, «находившийся не у дел студент» [7, л. 99]. В 1792 г., когда его сменил воспитанник Академической гимназии Т.П. Кириак, «надзиратель» был переименован в «инспектора классов». Кириак, как и Пахомов, был сотрудником Комиссии об учреждении народных училищ, по заданию которой также занимался переводами учебников на русский язык. Следующий инспектор классов Смольного института Я.И. Малоземов, учитель «российского писания, чтения и арифметики», давал уроки великим княжнам Марии, Анне и Екатерине, однако о полученном им образовании сведений не сохранилось.

Последующие инспекторы Смольного института являлись выпускниками высших учебных заведений, нередко – обладателями ученых степеней. В первой трети XIX в. это – профессора П.Д. Лодий (1813–1819), выпускник Львовского университета и К.Ф. Герман (1819–1838), питомец

Геттингена, академик российской Академии наук. В других институтах, открывавшихся в этот период, должность инспектора не являлась обязательной. Так, в петербургском Екатерининском институте эту обязанность выполнял инспектор классов Смольного института, в Москве инспектор классов Екатерининского института контролировал учебную часть остальных институтов.

В 1839 г. министр народного просвещения С.С. Уваров, являвшийся членом Совета Воспитательного общества и Екатерининского института по учебной части, составил новое «Положение» по организации учебного процесса. Постепенно его действие было распространено на остальные институты. Благодаря Уварову в конце 1830-х – начале 1840-х гг. в институты пришло новое поколение педагогов, большинство институтов получили собственных инспекторов классов, многие из которых прошли стажировки за границей, где знакомились с новейшими педагогическими практиками [3].

В губернских институтах обязанности инспекторов классов обыкновенно ложились на директоров местных гимназий и губернских училищ, а в женских институтах, некогда отделившихся от кадетских корпусов, также сохранялся общий инспектор классов (Оренбургский женский институт и Неплюевский кадетский корпус, Павловский институт и Павловский кадетский корпус). Понятно, что подобный порядок не мог способствовать совершенствованию учебной части. Изменить ситуацию в губернских институтах удалось лишь после реформирования институтской системы. Так, Совет Тамбовского института добился назначения инспектором классов своего преподавателя русского языка в 1860 г. [1, с. 19–20], а в Саратовском институте подобная перемена произошла в 1867 г. [2, с. 41]. На должность учителей наук и языков, из которых избирались инспекторы классов, по правилам Ведомства императрицы Марии, могли «определяемы быть: а) лица, кончившие курс учения в высших или средних учебных заведениях и б) все, имеющие свидетельства на звание домашнего учителя». С 1866 г. Советы губернских институтов должны были состоять из начальницы, инспектора классов как члена по учебной части, и управляющего хозяйственной части [8, § 19, 194], что поднимало статус инспектора классов, расширяло рамки его полномочий.

В эпоху Великих реформ происходило серьезное преобразование всей системы женских институтов, начавшееся с 1856 г. Но запустить радикальную перестройку предстояло инспектору классов Смольного института – образца для прочих. После нескольких отвергнутых кандидатур был избран К.Д. Ушинский, имевший опыт работы инспектором классов в Гатчинском Сиротском институте Мариинского ведомства и обладавший необходимыми чертами характера. Всего за период реформирования институтской системы, с 1856 по 1864 г. в 16 из 24 женских институтов сменились инспекторы классов (и в 17 – начальницы).

С 1866 г. инспекторам классов запрещалось «соединение в одном лице надзора за классным преподаванием двух, нередко значительных

учебных заведений». Более того, им предписывалось оставить преподавание, за исключением уроков педагогики, «в том заведении, при коем они состоят» [8, § 42, с. 137–138]. Однако на практике этот запрет повсеместно нарушался.

На основе выборки данных об 11 из 26 женских институтов, открытых до середины 1850-х г., можно рассмотреть уровень квалификации и специализацию инспекторов классов второй половины XIX – начала XX в. Источниками работы послужили, помимо архивных данных, исторические очерки институтов, «Памятные книги» Ведомства учреждений императрицы Марии, губерний и областей России, «Адрес-календари», биографические словари и т. п. (Полностью восстановить информацию о службе всех инспекторов классов, их деятельности пока возможным не представляется.)

В Воспитательном обществе благородных девиц с 1859 по 1917 г. сменилось 6 инспекторов, из них пятеро окончили университеты: 2 чел. Петербургский, Московский, Харьковский и Казанский, еще один учился в Ришельевском лицее, преобразованном в Новороссийский университет (1865). Четверо из них являлись преподавателями русского языка и словесности, двое остальных – арифметики и немецкого языка. Помимо К.Д. Ушинского, в Воспитательном обществе служили: К.А. Тимофеев (1862–1881), преподававший в Пажеском корпусе и Институте инженеров путей сообщения, автор биографического очерка о Г. Песталоцци; П.В. Евстафьев (1881–1889), автор популярных учебников по истории русской литературы и педагогике, прежде бывший помощником инспектора классов в петербургском Сиротском институте и, подобно К.Д. Ушинскому, инспектором классов Гатчинского института; А.Г. Воронов (1889–1896), автор нескольких учебников и учебных пособий по математике; М.К. Прейс (1896–1916), преподаватель немецкого языка цесаревича Николая и его сестры великой княжны Ксении, автор учебника и ряда пособий по немецкому языку.

В Патриотическом институте в Петербурге с 1958 по 1916 г. служили четыре инспектора классов, трое из которых окончили курс Петербургского, один – Дерптского университетов. Из них один не преподавал, два вели уроки истории, один – русского языка. Петербургский Елизаветинский институт, управлявшийся Советом Патриотического, был с ним тесно связан и имел общего инспектора классов до 1867 г. С 1857 по 1917 г. здесь сменилось девять инспекторов. Восемь из них – выпускники университетов: трое окончили Петербургский, двое – Казанский, по одному – Дерптский, Московский, Харьковский университеты; еще один окончил курс Ришельевского лицея. Доктор медицины Н.К. Шпейер (1857–1867) исполнял функции инспектора одновременно в Елизаветинском и Патриотическом институтах, а также являлся наставником-наблюдателем во 2-м Кадетском корпусе и преподаванием не занимался. Русскому языку обучали 6 из 9 инспекторов классов, из них В.И. Классовский (1867–1877) до поступления на службу в женский институт преподавал русский язык наследнику, великому князю Николаю Александровичу, вел занятия в Пажеском корпусе; Н.Х. Вессель (1877–1884) редактировал журнал демократического направ-

ления «Учитель» (где женские институты не раз подвергались критике); профессор А.С. Архангельский (1909–1914), поступивший на службу по выходе в отставку из Казанского университета, был автором многих научных работ, в том числе одного из первых систематических курсов истории русской литературы до середины XVIII в. Два инспектора классов преподавали арифметику, среди них – уже упоминавшийся А.Г. Воронов (1884–1889), перешедший впоследствии на службу в Воспитательное общество, другим являлся В.Б. Струве (1892–1895), автор учебных пособий, преподававший также психологию и педагогику.

В московском Екатерининском институте с 1859 по 1917 г. насчитывалось шесть инспекторов, выпускников Страсбургского, Киевского, Московского, Новороссийского, Казанского университетов; один получил «заграничное образование», двое являлись преподавателями французского языка, двое – естествоведения, один вел уроки географии, один – русского языка. В отличие от Воспитательного общества в самом привилегированном женском институте Москвы практически до конца XIX в. два инспектора классов преподавали французский язык. Первый, Е.Ф. Шор (1859–1875), лектор французской словесности Московского университета, состоял на службе Ведомства с 1848 г. Возможно, его назначение было связано с попыткой более «политичного» проведения реформы в отличие от Смольного института, где перестройка оказалась связанной с публичным скандалом. Примечательно, что на подобную же должность в другом московском институте, Елизаветинском, в эпоху Великих реформ был назначен А.И. Пако, также лектор французского языка Московского университета. В институте он преподавал естествоведение на французском языке. Оба эти инспектора были немолоды – первому был 51 год, второму 60 лет (инспекторам классов Воспитательного общества К.Д. Ушинскому и К.А. Тимофееву в те годы было 36 и 35 лет соответственно). Е.Ф. Шора сменил И.Ф. Дюмушель (1875–1893), автор французской грамматики, выдержавшей несколько изданий, читавший также курс истории французского языка и литературы в Лазаревском институте восточных языков. Инспектор классов В.А. Вагнер (1896–1907), преподаватель естествоведения, родоначальник зоопсихологии в России, позже стал профессором Психоневрологического института (после 1917 г. – профессор Ленинградского университета). Инспектор классов, преподаватель географии Л.Д. Синицкий (1906–1907) – автор многих научных работ и учебников по географии.

В московском Елизаветинском институте, управлявшемся Советом Екатерининского института, за рассматриваемый период сменилось 10 инспекторов классов. Двое получили образование за границей, Московский университет окончили 5 чел., Дерптский – 1, Новороссийский – 1, Главный педагогический институт – 1. Из них преподавателей естествоведения – 4 чел., в том числе естествоведения и французского языка – 1, естествоведения и математики – 1, истории и географии – 1, географии – 1, французского языка – 1, педагогики – 1, русского языка – 1. Инспекторы Г.Ф. Головачев (1868–1869), С.В. Зенченко (1896–1898), А.П. Минин (1899–

1905), Д.Д. Каринский (1906–1913) являлись авторами учебников и учебных пособий, научных статей по своим предметам.

В Киевском институте за рассматриваемый период сменилось 6 инспекторов. Из них окончили университеты: Петербургский – 3 чел., Киевский – 2, киевскую Духовную академию – 1. Русский язык из них преподавали 2 чел., историю – 2, математику – 1, русский язык и педагогику – 1. Долгое время инспектором классов Киевского института был В.Я. Шульгин (1850–1871), профессор университета св. Владимира, редактор газеты «Киевлянин», автор нескольких учебников по истории для средних учебных заведений. Примечательно, что тема его магистерской диссертации – «О состоянии женщин в России до Петра Великого» (1850). Его сменил И.П. Хрущов (1871–1878), доцент университета св. Владимира, впоследствии попечитель Харьковского учебного округа, автор работ по этнографии и истории русской литературы.

Из пяти инспекторов классов Нижегородского института окончили курс университетов: Петербургского – 2 чел., Московского – 1, один являлся выпускником Главного педагогического института; образование и специализация последнего, Ник. Спасского (1916?), неизвестны. Естествознание преподавали 2 чел.: С.С. Сивицкий (1882–1909), автор «Краткого курса физиологии» (1891) и А.Л. Ященко (1903–1911), участник многих научных экспедиций, в том числе в Австралию в 1903 г. от Академии наук. Остальные двое преподавали: один русский язык, другой – математику, физику и космографию.

Четыре инспектора классов Полтавского института являлись выпускниками Харьковского и Киевского университетов, а также московской и киевской Духовных академий. Они преподавали: русский язык – 2 чел., математику и естествоведение – 1, историю – 1. В Саратовском институте в этот период также сменилось четыре инспектора, из них 2 выпускника Казанского университета, 1 – Главного Педагогического института, 1 – петербургской Духовной академии, преподававшие: историю и географию – 2 чел., естествоведение и математику – 2. В Тамбовском институте в рассматриваемый период служили 10 инспекторов. Данных об образовании первого из них, Л.Е. Кованько (1860–1865), найти не удалось, 4 кончили курс Петербургского, 3 – Московского, 1 – Дерптского и 1 – Харьковского университетов. Из них 4 чел. – преподаватели математики, 3 – русского языка, 4 – естествоведения, 2 – истории и географии, 3 – педагогики. В Харьковском институте с 1859 г. сменилось 5 инспекторов, обучавшихся: 1 чел. – в Петербургском и 3 – в Харьковском университетах, 1 – в московской Духовной академии. Двое из них, профессора Харьковского университета П.В. Тиханович (1859–1868) и Г.С. Рындовский (1868–1891), в своем институте, по всей видимости, не преподавали. Выпускник Духовной академии С.В. Булгаков (1901–1911) вел уроки педагогики, Д.С. Георгиевский (1891–1901) – математики, М.П. Савинов (1911–1916) – русского языка и педагогики.

Приведенные данные позволяют сделать вывод о том, что на должность инспекторов классов женских институтов в подавляющем большинстве избирались выпускники университетов. Многие из инспекторов являлись авторами учебников, учебных пособий и научных работ. В большинстве институтов срок службы инспекторов был длительным. Если в Петербурге значительную часть инспекторов классов составляли учителя русского языка и словесности (11 из 19), то в целом в 11 институтах, рассмотренных в работе, выбор преимущественно падал на преподавателей естественных наук и математики.

**Источники и литература**

1. Верещагин П. Исторический очерк по Тамбовскому Александринскому институту благородных девиц. 1843–1893 // Тамбовская ученая архивная Комиссия. Тамбов, 1893. Вып. № 38. С. 57-101.
2. Теодорович Н.И. История Саратовского Мариинского института благородных девиц. 1854–1916. Саратов, 1916.
3. Пономарева В.В. Министр народного просвещения С.С. Уваров и закрытые женские институты Российской империи // Исторический журнал: научные исследования. 2019. № 3. С. 80-92.
4. Артамонова Л.М. Трансформация социальной потребности в женском образовании в уездном городе XIX в. // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. 2020. № 1 (53). С. 34-46.
5. Смирнов Ю.Н. Учительство и образованное общество волжского города середины XIX в. в гражданских инициативах и самодеятельном творчестве // Центр и периферия. 2023. № 3. С. 8-14.
6. Российский государственный исторический архив (далее – РГИА). Ф. 730. Комиссия об учреждении народных училищ. Инв. опись 1. Реестр уничтоженным делам по описи Комиссии об учреждении народных училищ с 1782 по 1803 г.
7. РГИА. Ф. 2. Оп. 2. Д. 227.
8. Устав женских учебных заведений Ведомства учреждений имп. Марии, высочайше утвержденный 30 августа 1855 г. Санкт-Петербург, 1884.

## Артамонова Людмила Михайловна

доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения СГИК

## Документы поволжских архивов о роли провинциальной школы в социализации молодежи в ходе модернизационных процессов XIX – начала XX века

Аннотация. На примере Самарского Поволжья и относящихся к нему новых архивных источников показано большое значение школьного дела в провинции для социально-культурного развития региона и для продвижения модернизационных нововведений, которые считала нужным поддерживать имперская власть. Заметные успехи в сфере образования давали способной и желающей учиться молодежи возможность заняться более квалифицированным трудом, повысить социальный статус, несмотря на сословные барьеры, сохранявшиеся в обществе.

Ключевые слова: региональная история, источниковедение, Среднее Поволжье, модернизация, народное образование.

## Artamonova L.M.

## Documents from the Volga region archives on the role of provincial schools in the socialization of youth during the modernization processes (the 19th – early 20th centuries)

Abstract. Using the example of the Samara Volga region and new archival sources related to it, the importance of school affairs in the province for the socio-cultural development of the region and for the promotion of modernization innovations, which the imperial authorities considered necessary to support, is shown. Notable successes in the field of education gave capable and willing youth the opportunity to engage in more skilled work and improve their social status, despite the class barriers that persisted in society.

Keywords: regional history, source studies, Middle Volga region, modernization, public education.

Современные исследования в области социальной, интеллектуальной и культурной истории показывают, что в течение XIX – начала XX в. получение образования в публичной школе становилось все более распространенной формой социализации молодежи в России в целом [1; 2; 3] и в её отдельных регионах [4; 5; 6; 7]. Одним из важных направлений деятельности имперской администрации и местного самоуправления на разных уровнях стало, как показано исследователями, «развитие народного просвещения» [8, с. 14]. Представители различных органов власти прямо или косвенно осознавали необходимость всё более весомого участия государства в социализации молодых подданных Российской империи различной гендерной, сословной и этноконфессиональной принадлежности.

Учебные заведения разных типов и для разного контингента играли важную роль в социализации городской молодежи наряду с другими общественными формами, свойственными новому времени. Среди них можно отметить предприятия капиталистического производства и торговли, учреждения культуры и добровольные ассоциации [9, с. 9]. Что же касается сельской молодежи, то, как верно указывает Б.Н. Миронов, «проводником инноваций и каналом модернизации» в ее среде могла выступать только общеобразовательная школа, поскольку семья, определявшая практически всю повседневную жизнь в российской деревне, «являлась носительницей традиции» [10, с. 751-752].

Если в традиционном обществе преобладало домашнее обучение детей и «неформальная родительская социализация», то в условиях модерна этого стало недостаточно для целого ряда социальных групп и значительной части населения. Возросший уровень требуемых знаний и практических умений было не по силам предоставить детям ограниченными силами отдельных семей.

Власть шла навстречу общественным потребностям в создании и расширении школьной системы, не только выполняя «социальный заказ» различных слоев населения, но и преследуя собственные интересы. Дело было не только в подготовке необходимых специалистов или чиновников. Этот интерес включал также желание контролировать с помощью системы образования процесс социализации молодежи, чтобы ускорить проведение в жизнь инноваций, направлять формирование убеждений подданных в желательном направлении, получить, как считают специалисты, инструмент «целенаправленного систематического идеологического воздействия, формировавшего личность в интересах государства» [12, с. 10-11]. Получение образования также могло выполнять функцию действенного социального лифта.

Для исследования роли провинциальной школы в социализации российской молодежи на примере одной из крупнейших поволжских губерний важными источниками являются документы, отражающие деятельность руководства учебного ведомства и отдельных образовательных учреждений в архивохранилищах Казани, Самары, Ульяновска. В казанском архиве особый интерес вызывают дела попечителя Казанского учебного округа, так как в его состав входили в дореволюционную эпоху школы в городах и селах Самарского края, пребывавших первоначально в составе Симбирской, Оренбургской и Саратовской губерний, а с 1851 г. – в Самарской губернии [13].

Что касается самарского архива, то в нем для рассматриваемой темы важны, прежде всего, фонды губернских учреждений учебного ведомства [14]. Их дополняют многочисленные дела, относящиеся к школьному делу, из фондов местных органов власти и самоуправления, а также общественных организаций. К этому надо добавить схожие материалы ульяновского архива, поскольку к Симбирской губернии до 1851 г. относились все правобережные уезды Самарского края.

Нет возможности и необходимости перечислять все архивные документы по заявленной здесь теме. Частично они уже отражены в ряде новейших исследований о школах, подведомственных как правительственным [15], так и церковным учреждениям [16]. В том числе они указаны в обобщающих трудах по истории рассматриваемого региона как до образования Самарской губернии [17], так и в ее составе [18]. В этой связи остановимся преимущественно на документах, которые позволяют по-новому взглянуть именно на те аспекты социализации молодежи, которые были обусловлены модернизационным вектором развития страны и ее культуры.

1. Отметим, прежде всего, наличие многочисленных дел о создании первых начальных школ в уездных городах края на исходе первой четверти XIX в., об открытии первых средних учебных заведений в середине века (мужской гимназии, духовной семинарии, женского училища I разряда), об опыте создания массовой сельской школы со второй четверти этого столетия. В данной связи особо отметим начавшееся при Николае I широкое привлечение к обучению в публичной школе сельской молодежи, об

этом, например, говорят многие дела ульяновского архива [19]. При Александре II стали быстро развиваться общеобразовательные школы для девочек, которые активно поддержаны самарским губернатором и будущим видным деятелем Великих реформ К.К. Гротом. На этот счет можно указать в ГА РТ на целый ряд дел об устроенных в конце 1850-х гг. женских общественных и частных школах. Отметим следующие материалы этого архива (фонд 92): д. 7203 «Об открытии в г. Самаре женского училища 1-го разряда», д. 7483 «Об открытии в г. Самаре женского приходского училища», д. 7501 «О разрешении домашней учительнице Нине Фляндeн учредить в г. Самаре женский пансион», д. 7872 «О дозволении домашней учительнице Загоровской открыть в Самаре частный пансион для девиц». Этот список можно продолжить. Добавим, что некоторые дела перекликаются в разных архивах. Например, дела «Об учреждении Черкасовою в г. Самаре женского учебного заведения» есть и в ЦГАСО (Ф. 360. Д. 45), и в ГА РТ (Ф. 92. Оп. 1. Д. 7209). Уже сами по себе эти два шага по созданию сельских и женских школ способствовали заметному увеличению контингента обучавшихся по утвержденным государством пособиям, программам, методикам. Тем самым большой молодежный контингент вовлекался в процесс социализации, контролируемый властями.

2. Во второй половине XIX в. в документах отразилось увеличение числа учебных заведений, в том числе благодаря общественным инициативам, усилиям земского и городского самоуправления, а также церкви. Возрастает интерес к техническому и различным видам профессионального образования, в связи с чем появляются реальное училище, медицинские, педагогические, сельскохозяйственные, ремесленные и иные специальные учебные заведения.

3. Наряду с предоставлением необходимых знаний, публичные учебные заведения повышали культурный уровень учащихся, привлекая тех к музыкальному, театральному и литературному творчеству, к концертной деятельности, занятиям наукой и спортом. Эти стороны школьной жизни также нашли отражение в архивных документах. Например, в деле о создании филармонического общества (ГА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 7640) одной из целей его учреждения было указано создание условий для обучения школьников музыке.

4. Учащаяся молодежь была основным контингентом, привлекавшимся к акциям праздничного юбилейного характера. Большим празднованием местного значения в 1901 г. стало 50-летие Самарской губернии и Самарской епархии. В нем активно задействовали учеников мужской губернской гимназии и воспитанниц женского епархиального училища [20]. Об этом, в частности, свидетельствует посвященное этому юбилею дело из фонда Канцелярии самарского губернатора (ЦГАСО. Ф. 3. Оп. 117. Д. 27). Широко отмечались общественностью, в том числе школьной, юбилейные даты, связанные с именами выдающихся русских писателей [21]. Фонд Самарской городской управы, например, содержит дела (ЦГАСО. Ф. 153. Оп. 36. Д. 940, 1019) о привлечении школьников к мероприятиям к 100-летию А.С. Пушкина

(1899 г.) и 50-летию со дня кончины Н.В. Гоголя (1902 г.). В значительной мере именно учащаяся молодежь стала целевой аудиторией тех мемориальных мероприятий, которые особенно активно проводились правительством, сословными и общественными организациями после революции 1905-1907 гг. [22]. Не касаясь рассмотрения в данном случае содержания и действенности «политики памяти» той эпохи, отметим её особое внимание к школьникам, что также видно из сохранившихся документов. В них отражено широкое и организованное привлечение учащихся к самым ярким юбилейным мероприятиям предвоенного времени. Сохранились обширные дела о праздновании 100-летия Отечественной войны 1812 г. в самарском учительском институте (ЦГАСО. Ф. 106. Оп. 1. Д. 23), в реальном училище и мужской гимназии Самары (ГА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 1484), а также о торжествах по случаю 300-летнего юбилея Дома Романовых (ЦГАСО. Ф. 106. Оп. 1. Д. 35).

5. Добавим в перечень коммеморативных практик, которые должны были оказывать воспитательное воздействие на учащихся, меры по увековечению памяти о выдающихся выпускниках тех или иных школ. Например, на это было нацелено Высочайшее повеление «О внесении на траурные доски имен убитых или умерших от ран офицеров, окончивших воспитание в гражданских учебных заведениях», которое было принято к исполнению и в образовательных учреждениях Казанского учебного округа, о чем сохранилось соответствующее дело: ГА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 7208.

6. В общественную и политическую жизнь молодежь вовлекалась различными путями. Те из них, что были связаны с революционным и иными формами протестного движения, в архивных документах образовательных учреждений или органов государственной власти и местного самоуправления, занимавшихся школьным делом, отражены слабо. Сведения о них следует искать в архивах иных органов и ведомств. Однако в документах, нами рассматриваемых, отразилось вовлечение учащихся в процессы формирования элементов гражданского общества. Это особенно касается благотворительных акций, связанных с помощью больным и голодающим или проводившихся в военные годы для оказания помощи воинам и их семьям. Примером тому может служить участие школьников в сборе пожертвований в пользу воинов, моряков и их семей во время Крымской войны 1853-1856 гг., а также в многочисленных благотворительных кружечных сборах накануне и в период Первой мировой войны.

Подводя итоги исследованию, отметим, что в течение XIX-XX вв. Самарский край в границах одноименной губернии, образованной в 1851 г. накануне Великих реформ [23, с. 246, 252], прошел путь от полного отсутствия общеобразовательных школ на его территории в начале XIX столетия до создания массовой и разветвленной региональной системы обучения. В указанном регионе накануне революции 1917 г. имелись многочисленные школы: начальные и средние, мужские, женские и смешанные, казенные и частные, общедоступные и закрытые, специализированные и профессиональные. Были поставлены и обсуждались вопросы об обязательном

начальном обучении детей и о создании в губернии высших учебных заведений. Эти предложения не были реализованы по причине начавшейся мировой войны, но к осуществлению которых оказалось возможным приступить сразу после революции даже в обстановке серьезных политических и социальных потрясений.

Рассмотренные документы региональных поволжских архивов свидетельствуют о том, что поддержку в создании общеобразовательных и профессиональных школ, в том числе женских, оказывали верховная власть, местные органы управления, сословные корпорации, общественность в лице как ее организаций, так и отдельных активистов или частных благотворителей. Эти учебные заведения давали способной и желающей учиться молодежи по их окончании возможность заняться квалифицированным, творческим, интеллектуальным трудом, повысить социальный статус, несмотря на существовавшие в обществе сословные барьеры и материальные трудности. Выявленные источники раскрывают интересные страницы из истории духовной, культурной и повседневной жизни в имперский период в России в целом и в Самарском регионе в частности.

**Источники и литература**


1. Пономарева В.В. Программа социализации воспитанниц в женских институтах Мариинского ведомства (конец XIX – начало XX в.) // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2013. № 5. С. 12-26.
2. Дашкевич Л.А. Образование как фактор модернизации российской провинции // Модернизация в цивилизационном контексте: российский опыт перехода от традиционного к современному обществу. Екатеринбург, 2011. С. 93-113.
3. Климкина Э.В. Споры о значении национальных традиций в воспитании в русском обществе первой половины XIX века // Человек и общество в условиях войн и революций: материалы III Всерос. науч. конф. Самара, 2016. С. 163-166.
4. Калинина Е.А. Система народного просвещения на Европейском Севере России в первой половине XIX века: дис. … д-ра ист. наук. Москва, 2018.
5. Куршева Г.А. Общество, власть и образование в России в конце XIX – первой трети XX в. (на примере Мордовского края): дис. … д-ра ист. наук. Чебоксары, 2007.
6. Монякова О.А. Образовательные реалии провинциальной России накануне реформ 1860-х годов: духовный и светский аспекты (на материалах губерний Верхнего Поволжья) // Образование и общество. 2012. № 1. С. 100-106.
7. Гусева Т.М. Развитие профессионального образования в уездных городах во второй половине XIX в. (на примере городов Среднего Поволжья) // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2010. № 1. С. 43-48.
8. Кабытов П.С., Дубман Э.Л., Кабытова Н.Н. и др. Изучение истории Самарского края XVI – начала XX вв.: историографический обзор // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2020. Т. 26, № 2. С. 8-24.
9. Смирнов Ю.Н. Учительство и образованное общество волжского города середины XIX в. в гражданских инициативах и самодеятельном творчестве // Центр и периферия. 2023. № 3. С. 8-14.
10. Миронов Б.Н. Российская империя: от традиции к модерну: в 3 т. Т. 2. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург, 2018.
11. Бугаева С.Я., Побережников И.В., Уколова О.С. и др. Профессиональные группы и общества как акторы российской позднеимперской модернизации (на материалах Урала второй половины XIX – начала XX в.). Екатеринбург, 2016.

12. Илюха О.П. Школа и детство в карельской деревне в конце XIX – начале XX в.: модернизация и энокультурная традиция: автореф. дис. … д-ра ист. наук. Санкт-Петербург, 2010.

13. Государственный архив Республики Татарстан. Ф. 92 «Попечитель Казанского учебного округа».

14. Центральный государственный архив Самарской области. Ф. 360 «Дирекция народных училищ Самарской губернии»; Ф. 361 «Инспектор Народных училищ Самарской губернии», Ф. 364 «Самарский губернский училищный совет».

15. Бирюкова А.Б. Государственные образовательные учреждения в городах Среднего Поволжья в конце XVIII – первой четверти XIX в. // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Исторические науки. 2021. Т. 3, № 4 (12). С. 5-14.

16. Якунин В.Н. Религиозное образование, духовное просвещение и благотворительность в Самарской епархии в 1851-1917 гг. // Поволжский вестник науки. 2021. № 3 (21). С. 16-22.

17. Кабытов П.С., Дубман Э.Л., Леонтьева О.Б. и др. История Самарского Поволжья с древнейших времен до наших дней. Т. 1. 2-е изд., испр. и доп. Самара, 2020.

18. Кабытов П.С., Кобозева З.М., Тюрин В.А. и др. История Самарского Поволжья с древнейших времен до наших дней. Т. 2. 2-е изд., испр. и доп. Самара, 2020.

19. Государственный архив Ульяновской области. Ф. 147 «Контора Усольской вотчины гр. Орловых-Давыдовых»; Ф. 322 «Сызранская удельная контора»; Ф. 323 «Самарская удельная контора».

20. Фролова К.В. Празднование памятных дат местного значения в дореволюционной Самаре // Модернизация культуры: от культурной политики к власти культуры: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. Самара: СГИК, 2016. Ч. 1. С. 409-414.

21. Цыганова Я.М. Инициативы органов самарского городского самоуправления по проведению мероприятий в память об отечественных литераторах на рубеже XIX–XX вв. (на материалах Самарской городской управы) // XX век и Россия: общество, реформы, революции. 2018. № 6. С. 6-14.

22. Артамонова Л.М., Смирнов Ю.Н. Самарское дворянство, потомки Г.С. Аксакова и местная общественность в осуществлении мемориальных мероприятий и «политики памяти» начала XX века // Наследие семьи Аксаковых в русской культуре, отечественной истории и общественной жизни: материалы III Всерос. науч.-практ. конф. Самара: СГИК, 2022. С. 258-280.

23. Смирнов Ю.Н. Переход с охранительных на реформистские принципы устройства Самарской губернии в первое десятилетие ее существования: губернаторы С.Г. Волховский и К.К. Грот (1850-е гг.) // Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. Самара: СГИК, 2015. Ч.1. С. 246-253.

## Крамарева Ирина Владимировна

заместитель директора по научно-экспозиционной работе Самарского областного историко-краеведческого музея им. П.В. Алабина

# «Нету мне жизни без творчества». Театральный педагог К.В. Куракина

Аннотация. На основе неопубликованных архивных источников раскрываются неизвестные факты истории семьи Алабиных, их потомков по линии дочери П.В. Алабина М.П. Алабиной (в замужестве Вилламовой). В статье представлена биография К.В. Куракиной, правнучки П.В. Алабина, внёсшей свой вклад в культурную сферу России в 1920–70-е годы.

Ключевые слова: Алабин, Куракина, Вилламовы, Стракач, сценическая речь, театральный педагог.

## Kramareva I.V.

# «I don't have a life without creativity». Theater teacher K.V. Kurakina

Abstract. On the basis of unpublished archival sources, unknown facts of the history of the Alabin family and their descendants through the daughter of P.V. Alabin M.P. Alabina (married to Villamova) are revealed. The article presents the biography of K.V. Kurakina, the great-granddaughter of P.V. Alabin, who contributed to the cultural sphere of Russia in the 1920s-1970s.

Keywords: Alabin, Kurakina, Villamovs, Strakach, stage speech, theater teacher.

В ходе научных исследований в рамках подготовки к 200-летию со дня рождения государственного и общественного деятеля, основателя самарского музея П.В. Алабина в федеральных архивах, библиотеках и музеях были выявлены новые документы, раскрывающие неизвестные факты истории семьи Алабиных. Эти материалы позволили проследить потомков по линии Марии Петровны Алабиной (в замужестве Вилламовой), которые, как и их знаменитый предок, внесли в последующие десятилетия свой вклад в культурную сферу России.

Среди них актриса и театральный педагог Ксения Владимировна Куракина, правнучка П.В. Алабина. В свидетельстве о рождении на основании записи в метрической книге церкви 53-го драгунского Новоархангельского полка читаем, что она родилась 23 февраля (крещена 9 марта) 1903 г. Отец – старший адъютант 3-й отдельной кавалерийской бригады, штабс-ротмистр Владимир Станиславович Стракач, лютеранского вероисповедания. Мать – Ольга Николаевна, православного вероисповедания. Среди восприемников присутствовал дед новорожденной, начальник 3-й отдельной кавалерийской бригады генерал-майор Николай Артемьевич Вилламов [12, л. 3]. Согласно документам «Дела классной дамы Императорского воспитательного общества благородных девиц, жены ротмистра Ольги Николаевны Стракач», она

обучалась в 1892-1897 гг. и окончила курс общих классов данного заведения с награждением большим шифром. Об этом свидетельствует аттестат от 24 мая 1897 г. № 1228 [11, л. 13]. Шифр выдавали за хорошее поведение и исключительные успехи в учебе. Ольга Вилламова получила блестящее воспитание и образование. У нее были отличные успехи по следующим предметам: закон Божий, русская, французская и немецкая словесность, математика, география, история, естествоведение, педагогика, рисование, пение, музыка. Также она обучалась рукоделиям и танцам. Журнальным постановлением Совета Императорского воспитательного общества благородных девиц от 18 августа 1916 г. № 262 О.Н. Стракач была определена, согласно её прошению, классной дамой на испытательный срок с 15 августа. 14 июля 1917 г. утверждена в этой должности. Жалование не получала, имела квартиру и стол [11, л. 2]. Вместе с О.Н. Стракач в Смольном институте бесплатно учились и проживали дочери Ксения и Татьяна, которых она воспитывала одна [11, л. 5]. В октябре 1917 г. О.Н. Стракач с дочерьми переехала в Новочеркасск в связи с эвакуацией Смольного института [13, л. 4-4 об.]. Ксения Стракач окончила институт в 1919 г. Это был последний выпуск воспитанниц. В 1920 г. она поступила в Новочеркасске в драматическую школу в класс Н.М. Шульгина, актёра 4-й студии МХАТ. В 1921 г. начала работу в театре, получив роль Поликсены в пьесе А.Н. Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» [1, л. 1]. Выступала под псевдонимом «Вольская». В августе 1921 г. вернулась в Петроград, поступила в театр Пролеткульта и в школу актерского мастерства Ю.М. Юрьева. В 1922 г. она вышла замуж за студента технологического института М.Ф. Куракина. В этом же году родился сын Николай [1, л. 1 об.]. Николай Михайлович Куракин (1921-1988) в 1950–60-е гг. работал режиссёром детской редакции Ленинградской студии телевидения.

В 1922 г. К.В. Куракина перешла в театр Севзапдорог под руководством В.И. Лукашевича, играла роли молодых героинь и инженю-драматик. К этому времени относятся её первые выступления на концертной эстраде с жанровыми песенками. В 1924 г. она дебютировала в Большом Драматическом театре (ныне театр им. Г.А. Товстоногова). Играла в пьесах А.Н. Толстого «Бунт машин», А.М. Файко «Учитель Бубус» и др. В 1925 г. К.В. Куракина уехала в Киев в качестве исполнительницы жанровых песен и актрисы малых форм. Для её выступлений песни писали композиторы Давид Прицкер, Константин Листов, Зиновий Майман. В автобиографии К.В. Куракина писала: «Я не жалею об этом времени, т. к. много работала над словом, над музыкальной выразительностью» [1, л. 2 об.]. В 1928 г. в Ленинграде Ксения Владимировна вышла замуж за А.Л. Авербаха (1896-1966), сына рыбинского судовладельца, на тот момент заместителя директора треста производственных предприятий. В 1934 г. в семье родился сын Илья. Илья Александрович Авербах (1934-1986) – известный кинорежиссёр, сценарист, заслуженный деятель искусств РСФСР (1976).

С 1926 по 1928 г. Ксения Владимировна служила в театре «Кривое зеркало» под руководством А.Р. Кугеля. Репертуар К.В. Куракиной в этот

период составили дореволюционные эстрадные песни «В старом Латинском квартале (Из песен Парижа)», «Крошка Долорес», а также номера в стиле «Интимных песенок», «Песенок Пьеро», «Песенок настроения». Часть вокальных миниатюр хранится в её личном фонде в отделе «Рукописи и документы» СПбГБУК «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства». Здесь же репертуарный список К.В. Куракиной периода «Кривого зеркала» (35 позиций) [8]. Репертуар певицы в жанровом и тематическом отношении был разнообразен, отражал вкусы и предпочтения советской публики 1920-х гг. Наряду со старыми «хитами» появились новые. Например, «Шахта № 3 (Песнь о шахтёре)», «Письмо матери», а также «Песни улицы»: «Яблочко», «Трошка», и знаменитые «Кирпичики» (Песня о кирпичном заводе) [2]. Также в репертуаре К.В. Куракиной появились песни беспризорников («Сашка-фитилёк») [2]. На подмостках «Кривого зеркала» К.В. Куракина не просто исполняла песни, а «проигрывала» сюжет, используя «декламационное пение». Таким образом, её интермедии представляли собой «театр песни», основы которого были заложены до 1917 г. А. Вертинским, И. Кремером, И. Ильсаровым [2]. После «Кривого зеркала» К.В. Куракина перешла в театр «Живая книга» под руководством учеников мхатовской школы М.В. Кастальской и А.Н. Орбелова. В 1832 г. её пригласили в Новый Драматический театр (ныне Санкт-Петербургский государственный академический театр имени Ленсовета) под руководством ученика Мейерхольда И.М. Кролля. «И я снова взялась за строительство нового дела. Меня всегда увлекали молодые и интересные коллективы, и творческие замыслы», – писала Ксения Владимировна [1, л. 3]. Среди замечательных актеров-основателей вместе с Ксенией Куракиной служили Роман Рубинштейн, Михаил Розанов, Александр Жуков [7]. В 1937-1946 гг. театром руководил воспитанник К.С. Станиславского народный артист РСФСР Б.М. Сушкевич. К.В. Куракина играла ведущие роли: А.Н. Островский «Бешеные деньги» – Лидия, А.П. Чехов «Три сестры» – Маша, Шиллер «Мария Стюарт» – Елизавета, Шекспир «Укрощение строптивой» – Катарина и др. В 1940 г. театр отправился в длительные гастроли на Дальний Восток. В автобиографии читаем: «Война застала нас во Владивостоке. Семьи были в Ленинграде. Мой старший сын Николай ушёл добровольцем на фронт. Муж ушёл в армию. Младший сын был эвакуирован как большинство ребят. Вернуться в Ленинград нам не пришлось. Мы включились в напряженную работу по обслуживанию воинов Красной армии и моряков Тихоокеанского флота» [1, л. 3 об.-4]. К.В. Куракина была награждена медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.».

В 1943-1947 гг. по поручению Б.М. Сушкевича К.В. Куракина вела в Студии при Новом театре преподавательскую работу по сценической речи, которая стала её второй специальностью. С 1945 г. она начала преподавать сценическую речь в Ленинградском государственном театральном институте. К.В. Куракина работала на кафедре с 1 января 1945 г. по 27 августа 1951 г. и с 5 июня 1956 г. по 31 мая 1979 г. [9, с. 21]. Вот что она писала о своем приходе в педагогику: «Считая, что научная работа в области слова,

постановки голоса и дыхания – тесно связана с практикой, – не оставляю театра, хотя дело педагогики увлекает все больше и больше и вместе с растущими и крепнущими учениками – растет желание целиком уйти в педагогическую и научную работу» [5, л. 12]. Перейдя на педагогическую работу, К.В. Куракина не порывает с театром: в Ленинградском драматическом театре в 1947-1953 гг. она сыграла десять больших ролей, таких как Катарина («Укрощение строптивой» У. Шекспира), Ева («Жизнь в цитадели» А. Якобсона), Авдотья («Дети Ванюшина» С.А. Найдёнова), Ольга («Три сестры» А.П. Чехова), Анна Петровна («Сомов и другие» М. Горького), Сурмилова («Лев Гурыч Синичкин» Д.Т. Ленского).

В первые годы работы на кафедре она подготовила доклад «О роли дыхания в сценической речи», вела большую исследовательскую работу по вопросам техники речи в трудах Станиславского. В 1959 г. в Москве вышла из печати книга К.В. Куракиной «Основы техники речи в трудах К.С. Станиславского». «Как не бывает двух совершенно одинаковых лиц, рук, ног, так не бывает и совершенно схожих голосов. Всякий голос и манера речи отличаются целым рядом признаков от другого. Эти различия в той или иной степени помогают раскрыть и выразить характер поведения того или иного человека (образа)» [3, с. 3]. Её новый методологический взгляд перевернул представления о преподавании «техники речи», которая перешла теперь в разряд творческих дисциплин. Кафедра сценической речи с этого времени обращается к поискам и применению новых направлений обучения театральной речи. Разработки К.В. Куракиной явились трамплином для таких направлений речевой педагогики, как «воспитание речи в движении» и «игровой метод» [9, с. 20, 23]. В 1961 г. опубликована вторая книга К.В. Куракиной в соавторстве с Н.И. Колосовской и О.И. Герасимовой «Речь на сцене» [4]. Наталья Ипполитовна Колосовская преподавала в ЛГТИ с 1938 по 1959 г. По окончании драматических курсов С.В. Халютиной в 1916-1918 гг. играла в Камерном театре, в 1918-1923 гг. – в Театре студийных постановок. В этом же театре начала преподавать сценическую речь для актёров. В 1923-1925 гг. играла и преподавала в Государственной студии имени Ф.И. Шаляпина. В последующие тринадцать лет совмещала актёрскую и педагогическую работу в театрах разных городов СССР [9, с. 20]. Ольга Ивановна Герасимова преподавала в Театральном институте с 1946 по 1966 г., в 1953-1962 гг. возглавляла кафедру сценической речи. До педагогической деятельности четверть века играла в ленинградских театрах [9, с. 17]. Н.И. Колосовская, О.И. Герасимова и К.В. Куракина много лет совмещали актёрскую профессию с речевой педагогикой, увлекались научной работой в области сценического слова, обращали особое внимание на эмоциональные и физические ощущения в процессе занятий дикцией и дыханием, понимали важность техники речи при формировании голосо-речевых навыков учащихся, на основе актёрского опыта на своих уроках уделяли много времени развитию чувства ритма в речи, в дыхании, в искусстве словесного воплощения [9, с. 23].

К.В. Куракина работала также на курсах Бориса Вольфовича Зона (1898-1966) – театрального режиссёра и педагога, заслуженного артиста РСФСР [9, с. 20]. Он родился в Сызрани в семье врача. После окончания реального училища в Сызрани учился в Коммерческом институте на юридическом факультете Московского университета, затем в школе-студии при Театре В.Ф. Комиссаржевской в Москве. В 1918-1920 гг. играл в Сызрани в Пролетарском театре. Является одним из основных деятелей тюзовского движения. В 1921-1935 гг. работал в Ленинградском ТЮЗе. Режиссёр-постановщик первых восьми пьес Евгения Шварца. В 1935-1945 гг. был директором и художественным руководителем Ленинградского Нового театра юного зрителя. С 1940 г. преподавал в Ленинградском театральном институте. В Малом драматическом театре – Театре Европы находится его архив, в котором сохранилась переписка с Ксенией Владимировной. Б.В. Зон высоко ценил её педагогический талант. Осенью 1957 г. пригласил её преподавать сценическую речь на свой курс, на котором учились Эммануил Виторган, Сергей Коковкин, Евгений Меркурьев. Б.В. Зон нашёл в лице К.В. Куракиной единомышленника. В 1961 г. они вместе набрали курс, среди выпускников которого были Наталья Тенякова, Ольга Антонова, Лев Додин, Леонид Мозговой [10, с. 115]. Ксения Владимировна умерла в 1988 г., похоронена на Богословском кладбище Санкт-Петербурга.

В качестве названия статьи «Нету мне жизни без творчества» использована цитата, отражающая жизненное кредо К.В. Куракиной. Это строки из письма к мужу А.Л. Авербаху от 11 февраля 1944 г., написанного в период пребывания её на Дальнем Востоке [6, л. 1]. В 2003 г. к 100-летию актрисы и педагога К.В. Куракиной кафедра сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства провела «Куракинские чтения», на которых выступили с воспоминаниями о Ксении Владимировне её ученики и коллеги: Л.М. Субботовская, Л.П. Мозговой, О.Д. Зорин, Д.И. Золотницкий. К юбилейной дате академия выпустила отдельным изданием статью К.В. Куракиной «Восемнадцать упражнений вокального характера для голоса и дикции драматического актёра» [10, с. 119]. Период работы Ксении Владимировны на кафедре называют «куракинским». Ей принадлежит первенство в изучении наследия К.С. Станиславского с позиции техники сценической речи, в применении новых возможностей объединения «вокального» и «речевого» подходов к воспитанию голоса и речи драматического артиста. Ксения Владимировна была выдающимся театральным педагогом с новаторскими исканиями в методике преподавания сценической речи, «человеком культуры» с высоким интеллектуальным и духовным потенциалом.

**Источники и литература**

1. Автобиография К.В. Куракиной / СПбГБУК «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства» // СПбГМТМИ ГИК 17290/92.

2. Енукидзе Н.И. «В своём репертуаре»: Ксения Куракина на подмостках театра миниатюр «Кривое зеркало» [Электронный ресурс] // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 128-139. URL: https://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/view/1360/1490 (дата обращения: 12.03.2024).

3. Куракина К.В. Основы техники речи в трудах К.С. Станиславского. Москва, 1959.
4. Куракина К., Колосовская Н., Герасимова О. Речь на сцене. Ленинград; Москва, 1961.
5. Личное дело К.В. Куракиной // Архив Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ).
6. Письмо К.В. Куракиной к А.Л. Авербаху от 11.02.1944 г. / СПГБУК «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства» // СПбГМТМИ ГИК 17752/2.
7. Санкт-Петербургский академический театр имени Ленсовета [Электронный ресурс]. URL: https://lensov-theatre.spb.ru/istoriya/istoriya-teatra/ (дата обращения: 14.03.2024).
8. Сборник эстрадных песен из репертуара К.В. Куракиной. 1920-е гг. // СПбГМТМИ. Ф. 13, Ед. хр. 329. ГИК 17290/96.
9. Сценическая речь: прошлое и настоящее: избр. тр. кафедры сцен. речи С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. Санкт-Петербург, 2009.
10. Теория и практика сценической речи: кол. моногр. / отв. ред. В.Н. Галендеев. Санкт-Петербург, 2005.
11. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (далее – ЦГИА СПб.). Ф. 2. Оп. 1. Д. 19017. Л. 2.
12. ЦГИА СПб. Ф. 2. Оп. 1. Д. 19092. Л. 3.
13. ЦГИА СПб. Ф. 2. Оп. 1. Д. 19093. Л. 6.

## Бирюкова Анна Борисовна

кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и социально-гуманитарных наук Самарского государственного технического университета

## Особенности социокультурного развития уездных городов Самарского Заволжья в предреформенное десятилетие XIX века

Аннотация. Настоящее исследование посвящено выявлению как общих типичных черт, характерных для уездных городов Самарского Заволжья, так и специфики их социального, территориального и культурного развития в предреформенное десятилетие.

Ключевые слова: уездные города, Самарская губерния, Самарское Заволжье, социокультурная инфраструктура, городское пространство.

## Biriukova A.B.

## Features of the socio-cultural development of the county towns of the Samara Volga region in the pre-reform decade of the XIX century

Abstract. The article is devoted to identifying both common typical features characteristic of the county towns of the Samara Zavolzhye area, also the specifics of their territorial, social and cultural development in the pre-reform decade.

Keywords: county towns, Samara province, Samara Zavolzhye area, socio-cultural infrastructure, monasteries, county towns area.

Административно-территориальная реформа, осуществленная в середине XIX в., изменила не только статус Самары [1; 2; 3; 4], но и повлияла на развитие уездных городов новой Самарской губернии (1851 г.), в состав которой вошли 7 уездов. Два уезда с центрами в Самаре и Ставрополе были выделены из Симбирской губернии. Бузулукский, Бугурусланский и Бугульминский уезды во главе с одноименными городами (и заштатный Сергиевск) были переданы из Оренбургской губернии. Из Саратовской губернии были присоединены два уезда, во главе которых находились самые молодые города региона – Новоузенск и Николаевск, основанные в 1835 году.

Все города, легко классифицируемые по территориальному принципу, имели существенные историко-генетические различия. Самым старым городом изучаемого региона была Самара, основанная как город-крепость в 1586 г. В первой половине XVIII в. были основаны Сергиевск (1703 г.), Ставрополь (1737 г.) и Бузулук (1736 г.). Их городской статус был подтвержден в ходе административно-территориальной реформы Екатерины II. Слободы Бугульминская (1736 г.) и Бугурусланская (1748 г.) были преобразованы в города в 1781 г. в составе Уфимского наместничества (позднее – Оренбургской губернии). К той же губернии был отнесен Сергиевск, выведенный «за штат» в 1804 г. Интересно, что Бугульма не была включена в засечную линию, но в ней была построена крепость (указана на плане города 1764 г.), которая в конце XVIII в. уже не была обозначена на плане города [5, с. 293]. Новоузенск был преобразован в город из села Чертанла, а Николаевск – из слободы Мечетная. Таким образом половина уездных городов Самарской губернии «выросла» из слобод, а половина напрямую была связана с фронтирным предназначением региона.

Города-крепости, в той или иной мере, сохраняли свою функцию вплоть до конца XVIII в., что отражалось на их планировочной структуре. Бузулукская крепость была отмечена на плане города конца XVIII в. На плане Ставрополя 1806 г. фигурировали вал и ров. В Сергиевске подобные элементы сохранялись вплоть до середины XIX в. Длительное время здесь же находились пушки, пока их не отправили в Бугуруслан для продажи как лом [6, с. 312; 7, л. 1; 8, с. 99].

Значительный отпечаток на облик городов накладывали ярмарки: Покровская (Новоузенск), Спасовская (Николаевск), Семеновская (Бугуруслан). Одной из лучших в регионе была Бугульминская Воздвиженская ярмарка, проходившая во второй половине сентября. Местное купечество здесь «кредитовалось» «колониальными и другими товарами, привозимыми с Нижегородской ярмарки» [9, л. 28]. Здесь же был значительный торг башкирскими лошадьми. Специально под ярмарку в городе (1838 г.) была отведена отдельная площадь [10, л. 1]. Ярким событием была ярмарка в Новоузенске, который, по замечанию саратовского исследователя А.С. Майоровой, географически «принадлежал к Европейской России, а по характеру своей экономики стоял на пороге Азии» [11, с. 311]. На этой ярмарке, по словам путешественника В.И. Беккера, производился «немало-

важный торг» с киргиз-кайсаками. Здесь же можно было встретить степных торговцев с «товарами, навьюченными на верблюдах» [12, с. 26].

Уездные города Самарской губернии отличала крайняя отдаленность как от столицы, так и губернского центра. Это затрудняло коммуникативные процессы и эффективную управленческую деятельность на местах, а также способствовало их обособлению, складыванию самобытного сознания горожан. Так, почтовый тракт между губернской Самарой и Новоузенском был открыт только в 1853 г. В 1854 г. было налажено почтовое сообщение между Самарой, Ставрополем и Симбирском, осуществлявшееся по берегу Волги [13, с. 25].

Весьма примечательно, что из всех восьми городов новой губернии только Самара и Ставрополь были непосредственно связаны с Волгой, все остальные города в торгово-экономическом отношении хотя и тяготели к волжскому торговому пути, но находились на притоках основной водной магистрали региона. Строго говоря, Ставрополь также располагался не на самой Волге, а на протоке Кунья Воложка. Основанный как столица крещенных калмыков в 1737 г. к середине XIX в. он полностью утратил свое первоначальное предназначение. Неимение здесь удобной пристани тормозило развитие торговли и препятствовало наполнению бюджета города. Отсутствие значимых экономических стимулов развития города способствовало обсуждению во властных кабинетах проекта по перенесению уездного центра в активно развивающуюся слободу Мелекесс и вывод Ставрополя «за штат» [14, с. 98]. Вероятность подобного исхода событий была весьма высока. К тому же в 1851 г. в городе случился страшный пожар [15, с. 322]. Однако горожане спасли город, в кратчайшие сроки отстроив его заново на выделенные императором и благотворителями деньги.

Большая площадь и широкие прямые улицы, которые возникли после пожара 1839 г. были отличительной особенностью Николаевска [11, с. 312]. Большинство городов Заволжья испытывали нехватку зеленых насаждений, включая самый «казачий» город Бузулук. Дело в том, что «в казачьих хозяйствах было принято располагать сады и огороды не в самом поселении, а отдельным районом около реки или озера» [16, с. 138]. Самым неказистым городом, больше похожим на небольшое село с домами, крытыми соломой, был заштатный Сергиевск. Элементы благоустройства в пореформенное время только начали проникать в уездные города. Так, в Бугуруслане, благодаря стараниям местных купцов М. Брандовского и А. Усачева, в 1847-1848 гг. на площади был построен бассейн с фонтаном, обеспечивавший горожан водой во время пожара. Кроме того, вода поступала еще в 8 обывательских домов и острог [8, с. 155-156; 17, с. 140].

В большей мере социокультурный облик дореформенного города определялся социальным составом его жителей, наличием образовательных и культурных учреждений, почитаемых религиозных объектов. Так, самым населенным и самым «дворянским» из уездных городов губернии был Бузулук. По данным 1861 г., здесь проживало 7 892 чел., а на долю дворян приходилось 2,86 % всех горожан. Значительна доля купечества

была в составе населения Новоузенска (26,9 %), Бугуруслана (15,5 %) и Бугульмы (13 %). Наибольшая численность купцов наблюдалась в Николаевске (37,2 %) и Бузулуке (36,8 %). В Бугуруслане и Сергиевске в составе населения сохранялась значительная доля крестьян 23,6 % и 84,7 % соответственно. В Бузулуке проживало немало военных (14,3 %) [Подсчитано по: 18, с. 108].

Города Заволжья отличались более многоликим этноконфессиональным составом жителей, чем правобережные волжские центры. Существенное влияние на жизнь Николаевска оказывали старообрядческие Иргизские монастыри (слобода Мечетная была основана староверами). Несмотря на их разгром в конце 1830 – начале 1840-х гг., Николаевский уезд продолжал оставаться центром притяжения для приверженцев «древнего благочестия». В конце 1840-х гг. на долю староверов и сектантов в Новоузенске – приходилось 16 % горожан, в Николаевске – 30 % [Подсчитано по: 19, л. 119, 123 об.-126 об.]. Эти города рассматривались властью как административные форпосты и миссионерские центры в Заволжье. Социокультурный облик Николаевска определялся наличием в городе различных этноконфессиональных групп – православных, старообрядцев и мусульман [12, с. 28]. В 1854 г. в Николаевске было уже две мечети и два муллы [20, с. 3]. Еще одним городом, в котором существовала мусульманская община, была Бугульма. В середине XIX в. мусульмане составляли почти 30 % местного купечества [Подсчитано по: 17, с. 90].

Одним из важнейших маркеров идентичности города являлись монастыри и храмы. Здесь пребывали особо почитаемые иконы, при участии иноков совершались значимые крестные ходы, на погостах обителей находили упокоение представители городской элиты. Примечательно, что православные горожане Заволжья испытывали затруднения в удовлетворении своих религиозных потребностей. В отчете самарского архиерея за 1857 г. указывалось: «Недостаток в церквях ощутителен, не исключая Самары… и в самих уездных городах, потому что города сии большею частию в недавнее время образовались из сел, в коих было только по одной церкви» [21, л. 11 об.]. Самой сложной была ситуация в Новоузенске, который вплоть до 1860-х гг. имел только один православный храм.

Отличительной особенностью развития городов Заволжья в предреформенную эпоху является функционирование в них православных обителей. Массовый характер приобрело создание самими ревнительницами православия женских религиозных общин, которые впоследствии преобразовывались в монастыри. Подобные обители появились в Бузулуке (Тихвинско-Богородицкий женский монастырь 1859 г. и мужской Бузулукский Спасо-Преображенский монастырь 1853 г.), в Бугуруслане (женская общежительная община 1859 г., впоследствии преобразованная в Покровский женский монастырь), в Николаевске (Вознесенская женская община 1860 г.) и Новоузенске (1859 г.) [22, с. 12, 14, 17, 114; 23, с. 154]. Относительно последней, самарский архиерей сообщал в Синод: «Возведение общины в окрестностях Новоузенска признается нужным для пользы Православия,

ибо в городе Новоузенске при 6 650 душах жителей существует только одна церковь; между жителей Новоузенска значительное число разных сектантов; граница оренбургских киргизов, к которой примыкает Новоузенск, населена инородцами, да и сами православные усерднее посещают монастырскую службу, нежели отправляющую в своих приходских церквах» [Цит. по: 24, с. 242].

Важнейшим условием модернизации явилась институционализация культурной жизни городских центров Заволжья и развитие социокультурной инфраструктуры. К 1850 г. только в 3 из 6 уездных центров региона функционировали светские учебные заведения. Уездные училища были созданы в Ставрополе (1816 г., объединено в 1826 г. со школой для крещеных калмыков с преподаванием калмыцкого языка), Бузулуке (1810 г. или 1817 г.), Бугуруслане (1823 г.). Уездные приходские училища были открыты в Николаевске (1848 г.), Бузулуке (1834 г.), Бугуруслане. В 1836 г. при Ставропольском уездном училище были отрыты приготовительные классы [25; 26, с. 1; 27; 28, с. 82]. Духовные школы были созданы в Бугульме (духовное приходское и уездное училища) и Ставрополе (переведено из Самары в 1843 г. и вновь вернулось в Самару в 1851 г.) [29; 30, с. 65].

В предреформенное десятилетие было открыто уездное училище в Бугульме (1854 г.). Приходские училища появились в Бугуруслане (1853 г.) и Бугульме. С 1853 г. велась работа по преобразованию в Ставрополе приготовительных классов в приходское училище и по открытию училища в Новоузенске [29; 31]. На качественно новый уровень вышла городская духовная школа. В 1860 г. в Николаевске открылось духовное училище с миссионерской направленностью. В середине 1860-х гг., согласно исследованиям В.Н. Якунина, «в духовных училищах епархии… обучалось 617 человек» [32, с. 279]. Важнейшим делом, находившимся на особом контроле самарского губернатора К.К. Грота, являлось развитие женского образования. Так, в 1859 г. женские приходские училища открылись в Бугульме и Ставрополе. Вскоре было принято решение об открытии женских школ в Николаевске и Новоузенске [31]. В Ставрополе училище содержалось за счет горожан, плативших добровольный взнос в 15 коп. с души [33]. В 1857 г. при уездном училище Бугуруслана было открыто женское отделение, через год преобразованное в женское приходское училище. В том же году женское отделение было открыто в приходском училище Бузулука. Школа играла важную роль в жизни уездного города. Развитие сети образовательных учреждений способствовало утверждению интеллектуального труда в системе ценностей горожан. В уездных училищах проводились публичные экзамены учащихся, которые занимали важное место в культурной и светской жизни городов. На публичные испытания обязательно приглашались светская элита и представители духовенства. При училищах создавались первые библиотеки [28, с. 82].

Важным показателям модернизации городского социокультурного пространства была разветвленность медицинской инфраструктуры. В Бугульме, Бугуруслане и Бузулуке городские больницы начали функцио-

нировать во второй четверти XIX столетия. Значительная роль в их открытии принадлежала благотворителям. Так, в Бугульме больница на 8 коек была открыта в 1827 г. купцом А.И. Старковым, а в Бузулуке больница была возведена в 1828 г. на пожертвования разных лиц (823 руб. и 300 бревен) [17, с. 141]. К моменту создания Самарской губернии больницы функционировали во всех уездных городах Заволжья, но только в Ставрополе была открыта аптека. По результатам обозрения Самарской губернии в 1851 г., оказалось, что больницы в Николаевске и Новоузенске находились «в посредственном положении». Бугурусланская больница была переведена в относительно удобный большой дом, и усилиями городского врача Ягодинского была устроена «относительно хорошо, так же как больницы Ставрополя, Бугульмы и Бузулука» [15, с. 65].

Таким образом, в социокультурном пространстве уездных городов Самарского Заволжья в предреформенное десятилетие укрепились уникальные черты, которые отличали их как от правобережных волжских городов, так и городов Южного Урала. С другой стороны, во многом городская жизнь региона еще не получила существенного импульса для осуществления кардинальных перемен и перехода на качественно новый уровень развития городских центров Заволжья.

**Источники и литература**

1. Артамонова Л.М. Получение Самарой губернского статуса и расширение культурного пространства провинциального города // Городская культура и город в культуре. Мат. Всерос. науч.-практич. конференции. Самара: СГАКИ, 2012. Ч.1. С. 266-275.

2. Артамонова К.К. Грот и открытие первого женского приходского училища в Самаре // Гротовские чтения: материалы III Межрегион. науч.-практ. конф. Самара, 2013. С. 46-59.

3. Смирнов Ю.Н. Добровольные ассоциации и самодеятельное творчество жителей Самары середины XIX века как проявление общественной активности // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы X Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. М.А. Петиновой, Л.М. Артамоновой, В.И. Ионесова. Самара: СГИК, 2023. С. 17-20.

4. Смирнов Ю.Н. Учительство и образованное общество волжского города середины XIX века в гражданских инициативах и самодеятельном творчестве // Центр и периферия. 2023. № 3. С. 8-14.

5. Пономаренко Е.В. Архитектурно-градостроительное развитие казачьей крепости Бугульма в Среднем Поволжье // Инновационные научные исследования: теория, методология, практика: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. Г.Ю. Гуляева. Пенза, 2016. С. 291-296.

6. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗ РИ-I). Книга чертежей и рисунков. Санкт-Петербург, 1839.

7. Российский государственный исторический архив (далее – РГИА). Ф. 1293. Оп. 168. Д. 13.

8. Военно-статистическое обозрение Российской империи, издаваемое по высочайшему повелению при I отделении департамента Генерального штаба / сост. Буйвид, Безносиков. Санкт-Петербург, 1853. T.V. Ч. 3.

9. РГИА. Ф.1281. Оп.4 (1847 г.). Д.142.

10. РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 4.

11. Майорова А.С. Русская культура в Саратовском Поволжье в конце XVIII – первой половине XIX века. Саратов, 2015.

12. Беккер В.И. Воспоминания о Саратовской губернии. Москва, 1852.

13. Годы и события. Хроника (150-летию Самарской губернии) / сост. Т.И. Ефимова, К.А. Катренко. Самара, 2000.

14. Воронов Н.А. Описание Волжского Прибрежья Самарской губернии и замечательнейших его местностей (1857 г.). Санкт-Петербург, 2015.

15. Самара в конце XVIII – 60-е годы XIX вв.: город и горожане. Документы и материалы: в 2 ч. Ч. 1. / авт.-сост. А.Б. Бирюкова. Самара, 2023.

16. Пономаренко Е.В. Архитектурно-градостроительное развитие казачей крепости Бузулук в Среднем Поволжье // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (79). С. 135-138.

17. Бурлуцкая (Банникова) Е.В. Купечество Южного Урала в первой половине XIX века. Санкт-Петербург, 2004.

18. Корнеева Ю.В. Историческая трансформация городов Самарской губернии во второй половине XIX века // Самарский научный вестник. 2016. № 3(16). С. 107-112.

19. РГИА. Ф. 1281. Оп. 5 (1851 г.). Д. 68.

20. Самарские губернские ведомости. 1854. 2 янв. (№ 1).

21. РГИА. Ф. 746. Оп. 442. Д. 21.

22. Денисов Д.Н. Монастыри Оренбургского края. Оренбург, 2017.

23. ПСЗ РИ-2. Т. 35, № 35486. Санкт-Петербург, 1860.

24. Новиков А.П. Новоузенская Свято-Троицкая обитель: страницы истории // История и историческая память. 2014. № 10. С. 239-249.

25. РГИА. Ф. 733. Оп. 40. Д. 92.

26. Адрес-Календарь и памятная книжка Оренбургской губернии на 1895 год. Оренбург, 1894.

27. Трифонова Е.В. История развития образования Ставрополя-Тольятти с 1738 по 1996 гг. [Электронный ресурс]. URL: http://tltmuseum.ru/en/proterritoriyu/chitat/nauchnye-publikatsii/istoriya-razvitiya-obrazovaniya-stavropolya-tolyatti-s-1738-po-1996-gg.html (дата обращения: 29.08.2024).

28. Курмаев М.В. Книжная культура Среднего Поволжья (конец XVIII – начало XX вв.). Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2008.

29. Татарская энциклопедия «Tatarica» [Электронный ресурс]. URL: https://tatarica.org/ru/razdely/municipalnye-obrazovaniya/gorodskie-poseleniya /bugulma (дата обращения: 29.08.2024).

30. Якунин В.Н. Православие и взаимодействие культур в истории дореволюционного Ставрополя – Тольятти // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 54-72.

31. Центральный государственный архив Самарской области. Ф. 3. Оп. 69. Д. 20.

32. Якунин В.Н. Духовное образование, церковно-приходские школы и воскресные школы в Самарской епархии во второй половине века [Электронный ресурс] // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. 2019. № 3 (31). URL: http://vestospu.ru/archive/2019/articles/19_3_2019.html?ysclid=m0e5nqewvb902065651 (дата обращения: 29.08.2024).

33. Ярчук Д.В. 160 лет женскому образованию в Ставрополе-Тольятти [Электронный ресурс]. URL: https://tgl.ru/structure/department/1851-1900-g./11353/?ysclid=m1iaag918n 387384634 (дата обращения: 29.08.2024).

## Безгина Ольга Анатольевна

доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории и философии Тольяттинского государственного университета;

## Тумасов Михаил Сергеевич

Тольяттинский государственный университет

# Социокультурные проекты Волжского автомобильного завода на рубеже XX–XXI веков

Аннотация. В статье раскрываются процессы, связанные с перестройкой социокультурной работы промышленных предприятий. На примере крупнейшего автомобильного завода РФ показано, как в условиях становления рыночных отношений одни направления прекращали существование, но возникали новые. Анализ показал, что социокультурная работа ВАЗа в исследуемый период касалась не только поддержания материального положения людей, но и развития культуры, спорта, образования и науки.

Ключевые слова: социокультурные проекты, промышленные предприятия, АВТОВАЗ, постсоветская кооперация, автоматизация библиотек, кабельное телевидение, переходный период.

## Bezgina O.A., Tumasov M.S.

# Sociocultural projects of the Volzhsky Automobile Plant at the turn of the 20th-21st centuries

Abstract. The article reveals the processes associated with the restructuring of the socio-cultural work of industrial enterprises. Using the example of the largest automobile plant in the Russian Federation, it is shown how, in the conditions of the formation of market relations, some areas ceased to exist, but new ones arose. The analysis showed that the socio-cultural work of VAZ in the period under study concerned not only the maintenance of the financial situation of people, but also the development of culture, sports, education and science.

Keywords: socio-cultural projects, industrial enterprises, AVTOVAZ, post-Soviet cooperation, library automation, cable TV, transition period.

В советский период отечественной истории была создана система социокультурной работы промышленных предприятий и других организаций. Профессиональные коллективы брали шефство над детскими садами и школами, возводили и содержали спортивные объекты, оздоровительные детские лагеря, дома культуры и многое другое.

Город Тольятти как крупный промышленный центр, сформировавшийся в 1950–70-е гг., к концу советской эпохи накопил колоссальный опыт в этом направлении деятельности различных предприятий города. Специфика Тольятти заключалась в том, что он создавался буквально на пустом месте, так как его предшественник – Ставрополь – был затоплен в результате

строительства Куйбышевской ГЭС и создания Волжского водохранилища. Создание системы образовательных, воспитательных, культурных и других социальных объектов было жизненно необходимо для вновь формирующегося Ставрополя (Тольятти). В 1972 г. в Тольятти появилась структура, имевшая серьезное влияние на его развитие, – Совет директоров промышленных предприятий. «В руках руководителей предприятий – членов Совета директоров находились государственные финансы, выделяемые на социальное развитие. Поэтому каждое крупное начинание в Тольятти, будь то строительство нового квартала, дворца культуры, санатория или пионерского лагеря, рассматривалось на Совете» [1, с. 322].

Распад СССР не только разрушил кооперационные связи между предприятиями, но для многих из них на первое место поставил вопрос о самосохранении. Этот непростой период совпал с деятельностью на посту генерального директора Волжского автомобильного завода Владимира Васильевича Каданникова (1941-2021). Под его руководством крупнейшему предприятию страны предстояло кардинально перестроить свою работу. Позднее, он так оценивал это время: «…в первые годы либеральных реформ современной России стратегией АВТОВАЗа поневоле была стратегия выживания» [2, с. 12]. В новых условиях предприятие вынуждено было постепенно отказываться от большинства социокультурных объектов, передавая их муниципалитету. Вместе с тем нельзя говорить о том, что социальные проекты вовсе остались в прошлом. Новые социально-экономические условия повлекли за собой и новые проекты и направления деятельности ВАЗа.

Одним из первых в стране коллектив ПО «АВТОВАЗ» поставил вопрос о приватизации. «На фоне дискуссий по возможным формам приватизации “АВТОВАЗа” 31 августа – 4 сентября 1990 г. Тольятти стал площадкой для проведения Всесоюзного совещания представителей советов трудовых коллективов более 60 крупнейших предприятий страны» [3, с. 174]. Сама процедура приватизации завода, так же, как и многих других предприятий в стране, произошла в 1992 году.

Оперативно управлять финансами в условиях становления рыночной экономики позволило создание в 1988 г. одного из первых в СССР коммерческого банка – АВТОВАЗбанка. В обосновании необходимости его открытия руководством АВТОВАЗа, в частности, говорилось, что он создается с целью: «усиления воздействия финансово-кредитного механизма на ускорение научно-технического, экономического и социального развития… расширения хозяйственной самостоятельности и повышения ответственности предприятия…» [4, с. 167]. Для того чтобы обеспечить работников предприятия промышленными и продовольственными товарами, которых крайне не хватало в тот период, было создано управление рабочего снабжения (УРС). В 1992 г. по инициативе В. Каданникова был создан благотворительный фонд «Надежда», усилия которого были направлены на оказание помощи неработающим пенсионерам – бывшим работникам ВАЗа, поддержку различных общественных организаций города Тольятти, военнослужащих, принимавших участие в боевых действиях и пострадавших в них (в соот-

ветствии с Указом Президента РФ от 3 декабря 1995 г. «Об увольнении с военной службы и дополнительных Мерах социальной защиты военнослужащих, принимающих (принимавших) непосредственное участие в боевых действиях и выполняющих (выполнявших) задачи в условиях вооруженных конфликтов»), многодетных семей, несовершеннолетних детей-инвалидов 1 и 2 групп [5, с. 316].

Еще одним важным направлением социально-экономической работы внутри предприятия стало создание кооперативных организаций. Одним из таких стал кооператив «Участие», созданный 4 мая 1995 г. на территории сварочно-кузовного производства ОАО «АВТОВАЗ». Это был первый в Самарской области кредитно-потребительский союз (кооператив). Целью своей деятельности его участники провозгласили «социальную адаптацию своих членов к условиям рыночной экономики, повышение доступности ряда жизненно важных социальных благ на основе взаимного кредитования и коллективного приобретения товаров, работ и услуг» [6, с. 237].

В условиях переходного периода, когда страдали многие системы, в частности программы жилищного строительства и медицинского обслуживания, при содействии АВТОВАЗа была организована финансово-строительная компания «Лада-дом», появилась система добровольного медицинского страхования для работников предприятия. АВТОВАЗ спонсировал строительство Спасо-Преображенского кафедрального собора и православной часовни св. Архистратига Михаила, ставшей подобием домовой церкви автозавода [7, с. 624]. Все эти годы оба храма – не только центры духовной жизни горожан, но и важные архитектурные доминанты города Тольятти. 5 октября 2000 г. В. Каданников, подписав от имени Совета директоров соответствующее решение, поддержал инициативу создания Технического музея (Паркового комплекса истории техники им. К. Сахарова), уникального и единственного в России по занимаемой площади и многообразию экспонатов, причем непрерывно развивающегося и прирастающего все новыми территориями и экспонатами. Технический музей стал значимым общественно-культурным центром Автограда, предлагающим широкую программу развития и отдыха [8, с. 376-377]. В эти годы в стране активно выстраивались международные связи. При участии непосредственно В. Каданникова в Самаре возник Международный центр культуры «Волга», а в Германии и Франции экспонировалась художественная выставка «Два Автограда», включившая работы художников Набережных Челнов и Тольятти [9, с. 52].

Приказом генерального директора АВТОВАЗа от 10 апреля 1990 г. предприятие способствовало развитию местного кабельного телевидения: в Тольятти появились собственная телекомпания («Лада-медиа») и телеканал, которые существуют уже более тридцати лет, став крупным медиахолдингом. Совместно с зарубежными специалистами в 1990-е гг. начался процесс компьютеризации и автоматизации системы деятельности библиотеки Волжского автомобильного завода (Библиотека КЦ «Автоград») [8, с. 91].

В.В. Каданников, будучи руководителем АВТОВАЗа и председателем Попечительского Совета городского драматического театра «Колесо», зани-

мался его спонсированием, которое включало и реконструкцию бывшего ДК имени 50-летия Октября для нужд современного театрального здания, его зарубежных гастролей и проведения Международного театрального фестиваля «С Россией – в XXI век». В 1991 г. благодаря поддержке АВТОВАЗа появился Тольяттинский городской симфонический оркестр, Дворец молодёжи «МИР», музейно-выставочный комплекс «Экспо-Лада», собственный пресс-центр ВАЗа [9, с. 52-53]. Следует также сказать, что в 1990-е гг. Волжский автомобильный завод был одним из немногих предприятий, которое сохраняло на своем балансе спортивные сооружения, доступные всем жителям города, а также оказывало существенную поддержку профессиональным спортивным клубам (хоккейному, гандбольному и футбольному). Помимо этого, АВТОВАЗ в 1990-е гг. был «генератором» насыщенной культурной программы Тольятти: многие именитые артисты, спортсмены, деятели культуры приезжали в город с выступлениями в обмен на автомобиль или льготы при покупке автомобиля.

Еще одним важным направлением социокультурной работы АВТОВАЗа явилась поддержка научно-исследовательских проектов. Наиболее успешным из них стала программа «Научная историография “АВТОВАЗа”», выразившаяся в двух успешно прошедших всероссийских (с международным участием) научных конференциях «История ОАО “АвтоВАЗ”: уроки, проблемы, современность» в 2003 и 2005 гг. Эти конференции были организованы совместно с Академией наук РФ, Российской академией народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Тольяттинским государственным университетом. Развитие этой программы воплотилось в создании нескольких книг и монографий, посвящённых корпоративной истории предприятия, в частности итогам невероятного проекта «ВАЗ-Fiat» за первые 40 лет истории завода [9, с. 52-53]. Кроме того, АВТОВАЗ был постоянным участником и одним из организаторов международной конференции института Адама Смита, посвященной развитию российской автомобильной промышленности. Стоит также отметить, что на базе АВТОВАЗа проводилось большое количество всесоюзных и всероссийских конференций по многим наиболее актуальным вопросам социально-экономического характера [10, л. 13, 14].

Таким образом, анализ показал, что на рубеже XX-XXI вв., в годы становления новой российской государственности, формировались новые формы взаимоотношения бизнеса, промышленных предприятий и общества. На примере Волжского автомобильного завода мы видим, что социокультурная работа в исследуемый период касалась не только поддержания материального положения людей, но и развития культуры, спорта, образования и науки. Несмотря на тяжелую социально-экономическую ситуацию, в 1990-е гг. в Тольятти были основаны или получили развитие очень важные проекты, позволившие городу совершить важный качественный скачок в процессе развития его не только как промышленного, но и культурного центра. Этот опыт очень важен для понимания различных процессов, роли промышленных предприятий и отдельных людей в переходную эпоху.

**Источники и литература**

1. Ставрополь – Тольятти: история города: электрон. учеб. пособие. Тольятти: Изд-во ТГУ, 2016. URL: https://dspace.tltsu.ru/handle/123456789/2964
2. Каданников В.В. История ВАЗа и его роль в экономике страны: уроки и современность // История ОАО «АВТОВАЗ»: уроки, проблемы, современность: материалы I Всерос. науч. конф. 26–27 нояб. 2003 г. Тольятти, 2003. С. 9-15.
3. Безгина О.А. Становление новых форм российской власти на рубеже 1980-1990-х годов (на примере г. Тольятти) // Сибирь гуманитарная. 2023. № 2 (2). С. 169-177.
4. Ставрополь-Тольятти в истории Самарского края: хрестоматия / сост. Д.В. Янчарук, Е.Л. Налетова, О.А. Безгина. Тольятти: Изд-во ТГУ, 2022.
5. Егорцева Н.А. Благотворительная деятельность ОАО «АВТОВАЗ» // История ОАО «АВТОВАЗ»: уроки, проблемы, современность: материалы I Всерос. науч. конф. 26–27 нояб. 2003 г. Тольятти: ОАО «АВТОВАЗ», 2003. С. 316–318.
6. Безгина О.А., Карманников Н.В. К вопросу о кооперативных формах социальной работы // История ОАО «АВТОВАЗ»: уроки, проблемы, современность: материалы II Всерос. науч. конф. 26–27 окт. 2005 г. Тольятти, 2005. С. 235-238.
7. Журавлёв С.В., Зезина М.Р., Пихоя Р.Г. Соколов А.К. АВТОВАЗ между прошлым и будущим: история Волжского автомобильного завода, 1966–2005 / под ред. Р.Г. Пихоя. Москва: РАГС, 2006.
8. ВАЗ: Страницы истории: воспоминания и факты: Кн. 5: [апрель 1999 г. – июнь 2005 г.] / ред.-сост. А. Шаврин. Тольятти: АВТОВАЗ, 2005.
9. Пахута Л. Один из нас: [3.06.2021 г. ушел из жизни В.В. Каданников: из биографии] // Свежая газета. Культура. 2021. 25 авг. (№ 15/16). С. 52–53.
10. МКУ «Тольяттинский архив» (ТГА). Ф. Р-352. Оп. 5. Д. 868 «Приказы с № 135 по № 208 генерального директора ПО “АВТОВАЗ” по основной деятельности. Том 3».

## Карнишина Наталья Геннадьевна

доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры истории Отечества, государства и права Пензенского государственного университета

## Образ власти глазами современников: Российская империя второй половины XIX века (опыт исторического моделирования)

Аннотация. На основе широкого круга источников проведен анализ формирования у представителей различных сословий российского общества образа власти в сложный переходный период российской истории. Персонализация власти проявлялась в вере в Царя и чиновника, как представителя верховной власти и выразителя воли монарха. Особая роль в анализе отводится изучению роли Русской православной церкви в механизме формирования образа власти. Каналы воздействия на население пролегали через сложившиеся практики, используемые органами власти, правоохранительными органами, религиозными организациями, земствами, а также периодической печатью, различными общественными организациями, благотворительными обществами. Проведен анализ спектра мнений так называемого образованного общества о реформах царского правительства и представлений, сложившихся в крестьянской среде,

при учете существовавших различий в возможностях трансляции политического опыта в крупном университетском городе, небольшом уездном городке и сельском поселении пореформенной России.

Ключевые слова: образ верховной власти, сословия российского общества, пореформенная Россия, периодическая печать, образованное общество, правительственная политика.

## Karnishina N.G.

## The image of power through the eyes of contemporaries: The Russian Empire of the second half of the XIX century (experience of historical modeling)

Abstract. Based on a wide range of sources, the analysis of the formation of the image of power among representatives of various classes of Russian society in a difficult transitional period of Russian history is carried out. The personalization of power manifested itself in faith in the Tsar and the official, as a representative of the supreme power and an expression of the will of the monarch. A special role in the analysis is given to the study of the role of the Russian Orthodox Church in the mechanism of formation of the image of power. Channels of influence on the population ran through established practices used by government agencies, law enforcement agencies, religious organizations, zemstvos, as well as the periodical press, various public organizations, and charitable societies. The analysis of the spectrum of opinions of the so-called educated society on the reforms of the tsarist government and the ideas that have developed in the peasant environment, taking into account the existing differences in the possibilities of broadcasting political experience in a large university city, a small townand a rural settlement in post-reform Russia.

Keywords: image of supreme power, estates of Russian society, post-reform Russia, periodical press, educated society, government policy.

Политический процесс в России второй половины XIX в. выражался обострением проблемы взаимодействия власти и общества. Среди факторов российской действительности того времени отдельное место занимает национально-религиозный. Каждый этнос, особенно на национальных окраинах Российской империи, помимо религии, верований, языка характеризовался еще и сложившимся традиционным укладом жизни местного населения. Поликонфессиональный состав страны неизбежно порождал бюрократическую централизацию и унификацию управления и создавал дополнительные сложности при подготовке и проведении реформ [1, с. 20]. Верховная власть апеллировала к самым широким слоям населения при проведении преобразований сверху, встраивая новые институты в сложившийся строй жизни. В свою очередь, специфика пореформенного периода заключается в расширении влияния модернизационных изменений на провинциальную повседневность, зачастую достаточно рутинную и традиционную.

В частности, при проведении крестьянской реформы 1861 г. реакции крестьян на объявление Высочайшей Воли в различных губерниях зачастую довольно сильно различались. Так, в рапорте В.А. Арцимовичу «О настроении крестьян при обнародовании манифеста» от 30 марта 1861 г. Мещевского квартального надзирателя Высоцкого содержатся следующие наблюдения: «Во исполнение предписания Вашего Превосходительства от 10 марта за № 1293 имею честь донести, что при чтении Священниками Высочайшего манифеста, а мною Указа, крестьянам и дворовым людям в приходах сел Барятине и Сенькове, помещики находились в городе, их в имениях не было. Были вотчинные начальники и в это время все было тихо, чинно, спокойно. Не было никаких выражений восторга и радости. По окончании Благодарственного молебствия крестьяне и дворовые люди все разошлись спокойно по своим домам» [2, с. 1-2].

В докладной записке Медынского уездного предводителя дворянства Воейкова В.А. Арцимовичу «О волнениях среди крестьян после объявления манифеста» от 16 марта 1861 г. изложены следующие события: «После объявления Высочайшего Манифеста в некоторых имениях оказалось проявление ослушаний крестьян сельским начальникам. Я тот же час вызвал к себе из деревни Степановской трех более ослушивающихся крестьян, и также из других, которым в присутствии приглашенного мною Медынского исправника прочел статьи Высочайшего Рескрипта и разъяснил им волю Государя Императора, чтобы они, до учреждения волостных управлений и мировых посредников не имея еще навыки власти, оставались в повиновении помещику и исполняли прежние их обязанности» [3, с. 1].

Сам В.А. Арцимович в черновике записки о том, как происходило в Калужской губернии обнародование Манифеста и списка лиц, участвующих в обнародовании Манифеста» за 1861 г. писал: «Важность самого события требовала, чтобы обнародование Манифеста и законоположений производилось через правительственные органы, публично и официально, только этим способом можно было показать освобожденным крестьянам, что возрождение нас в новую жизнь совершается Верховной Волей и что Правительственная власть, являясь им лишь милующею и благоделающею, бдительно будет охранять нового трудолюбивого землепашца, тогда как, к сожалению, эта власть до настоящего времени большею частью представлялась ему в виде требований и наказаний, нередко производимых по одному произволу помещика. Кроме того, посылки должностных лиц и быстрота при объявлении Манифеста и законоположений необходимы для отклонения превратных толков и различных недоразумений. Некоторые уездные чиновники оказались недостойными орудиями Правительства в великом деле. В своих донесениях по настоящему предмету они не выражают ни малейшего сочувствия к общей радости, и крестьяне представляются у них то существами тупыми и ничего не понимающими, то крайне недоверчивыми и боязливыми. Люди, мало знающие крестьян, и, особенно мелкие владельцы, мучившие их тяжелыми работами, перед объявлением Манифеста и Положений находились в самом тревожном состоянии.

Воображая, что реформа, касающаяся более 23 миллионов человек, может обеспечиваться только военной силой, а не нравственными правилами селянина и народной любовью к Царю» [4, с. 1, 2, 30].

На наш взгляд, В.А. Арцимович достаточно точно описал надежды царского правительства на лояльность населения к тем нововведениям, которые производились от имени императора.

Особое место в системе взаимодействия власти и общества играла Русская православная церковь. Православное духовенство в условиях низкой правовой грамотности прихожан, особенно в сельских приходах, доводило до сведения населения суть правительственных документов и помогало внедрять нововведения на местах [5, с. 35]. В механизме воздействия на население роль так называемой «духовной бюрократии» резко возрастала в период серьезных потрясений. В рассматриваемый период таковыми были: войны, эпидемии, голод 1891-1892 гг., акты политического террора и, особенно, покушения на царя и цареубийство.

В канцелярии Московского губернатора сохранился рапорт Коломенского уездного исправника Шамонина «О предоставлении адресов с выражением верноподданнических чувств по поводу чудесного избавления Государя Императора от злодейского покушения» от 2 апреля 1879 г. Исправник Шамонин пишет: «Сегодня в Коломенском соборе было совершено при участии всего духовенства торжественное молебствие о чудесном спасении Государя Императора, по окончании молебна в соборе все духовенство с хоругвями и чудотворными иконами отправились на городскую площадь, где вторично совершено было молебствие. На молебнах была масса народонаселения, исключительно собственно городских жителей, обыватели пригородных селений поспешили, как один человек принести самую горячую и задушевную молитву за спасение бесценной жизни обожаемого монарха. Воодушевление всеобщее и небывалое» [6, с. 14].

После убийства Александра II в Указе Святейшего Синода от 5 апреля 1881 г. содержится следующее указание: «Святейший Правительствующий Синод в глубокой скорби и Богом ниспосланном Отечеству нашему тяжком испытании и в заботливости огородить чад Православной Русской Церкви от соблазна, предписывает разослать послание Святейшего Синода для прочтения оного во всех церквах по совершении литургии при возможно большом стечении богомольцев. О чем указ сей, с препровождением экземпляров послания Святейшего Синода для подлежащего распоряжения по вышеизложенному Указу Святейшего Синода и посылается» [7, с. 124].

Органам периодической печати, даже официальным, в этом механизме воздействия власти на общество была отведена довольно скромная роль. Е.М. Феоктистов в работе «За кулисами политики и литературы 1848-1896 гг.» писал о начале 1860-х гг.: «Не забудем, что в то время наша печать вовсе не пользовалась свободой; все периодические издания были подчинены цензуре. Это отзывалось в высшей степени прискорбно даже на тех из них, которые желали бы добросовестно служить поддержкой правительству в его реформаторской деятельности, но всякое откровенное,

смелое слово было так непривычно для наших государственных людей, что приходилось говорить о многом намеками или даже вовсе молчать. Пора было убедиться, что за крайне редкими исключениями наша, так называемая "интеллигенция" была вовсе лишена здравого политического смысла. Вскоре, месяца через два после воцарения императора Александра Николаевича, мне пришлось быть в Петербурге; я посетил К.Д. Кавелина, который буквально захлебывался от восторга, говоря о новом государе… "теперь, просыпаясь утром, с радостным чувством сознаешь себя верноподданным"» [8, с. 112, 115].

В целом надо отметить, что трактовка форм государственной власти и идеи монархической власти, особенностей российского царизма при наличии существенных различий в подходах, в одном была едина – признание устойчивости монархического начала в российском обществе. Государство трактуется как всеобщий союз воль, где монархия выступает средством для реализации волевых желаний гражданского общества. Мы встречаем этот исходный тезис и в теории правомерной монархии Н.М. Коркунова, и в концепции монархического правосознания И.А. Ильина.

Самодержавная монархия, по представлениям Б.Н. Чичерина, может быть охарактеризована как «…полностью неограниченная воля. При этом политическая свобода, как одна из четырех (власть, закон, свобода, всеобщее благо) движущих причин общества, в самодержавии занимает второстепенное место. В конечном итоге, господство самодержавного монарха, который создает для укрепления своего могущества огромный бюрократический аппарат, приводит к владычеству бюрократии» [9, с. 5]. Именно монархическое правление, возвышающееся над частными интересами, заботится о благосостоянии народа и поэтому является самой совершенной формой власти.

Показательна позиция, выраженная мировым судьей Звенигородского уезда П.Д. Голохвастовым в письме «Об отношении народа к политическому положению России и ко введению Конституции» от 10 декабря 1879 г. (г. Воскресенск Московской губернии). Он писал: «По рассуждению наших европейцев Петербургских и прочих, власть царская неограниченна и все тут. По нашему народному не все: она и неограничима, ибо, как власть Помазанника Божия, она Святыня перед Церковью, а потому и перед людьми, всеми и каждым и, прежде всего, перед самим Царем. Святыня же неприкосновенна, стало быть, и неделима. Неделима поэтому и власть царская между помазанником Божиим и кем-бы то ни было, между Царем Русским и парламентом, хотя бы и самым ничтожным, вроде Прусского. Коснуться святыни, ограничить власть свою, уничтожить самодержавие не властен следовательно и сам самодержец» [10, с. 10, 12].

Мы видим, с одной стороны, сложившуюся практику персонализации власти в Российской империи, при которой весь административный ресурс государства направлен на создание благоприятного образа верховного правителя. Кроме того, сама модель самодержавной власти предполагала безусловную поддержку официальной церковью политики Помазан-

ника Божьего, что в конечном счете и предопределило практики, которые использовали представители духовной и светской бюрократии при проведении политики от имени Царя на местах

**Источники и литература**

1. Карнишина Н.Г. Положение Царства Польского в составе Российской империи в XIX в. в оценках современников // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2010. № 3 (15). С. 19-26.
2. Государственный архив Российской Федерации (далее – ГАРФ). Ф. 815. Оп. 1. Д. 135. Л. 1-4.
3. ГАРФ. Ф. 815. Оп. 1. Д. 143. Л. 1-2.
4. ГАРФ. Ф. 815. Оп. 1. Д. 268. Л. 1-30.
5. Карнишина Н.Г. Церковные реформы в России второй половины XIX в. // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2015. № 3 (35). С. 34-40.
6. Центральный государственный архив г. Москвы (далее – ЦГАМ). Ф. 17. Оп. 50. Д. 122. Л. 14.
7. ЦГАМ. Ф. 203.Оп. 528. Д. 26. Л. 124-126.
8. Феоктистов Е.М. За кулисами политики и литературы. 1848-1896 гг. Москва, 1991.
9. Чичерин Б.Н. Опыты по истории русского права: сб. ст. Москва, 1858.
10. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 587. № 10.

## Семенова Екатерина Юрьевна

доктор исторических наук, доцент, профессор Самарского государственного технического университета; старший научный сотрудник Самарского федерального исследовательского центра РАН

## Паспорт как основа независимости и достоинства: причины и механизм получения горожанками личного вида на жительство в середине 1910-х гг.

Аннотация. В статье на материалах Самарской губернии выявлены причины, побуждавшие состоявших в браке женщин добиваться личного вида на жительство. Раскрыт механизм последовательных действий получения данного документа. Автор пришел к заключению о том, что подобная практика являлась следствием стремления женщин к обеспечению себя финансовыми ресурсами, к ликвидации опасности со стороны бывшего или действующего супруга, возможностью решать насущные жизненные ситуации. Обосновано, что вид на жительство был многофакторным основанием свободы женщины, включал духовно-нравственную, экономическую, социальную, биологическую составляющие.

Ключевые слова: вид на жительство, «женский» вопрос, эмансипация, Самарская губерния.

**Semenova E.Y.**

## Passport as a Basis for Independence and Dignity: Reasons and Mechanism for Obtaining Personal Residence Permits by City Women in the mid-1910s

Abstract. The article on the materials of the Samara province revealed the reasons that prompted married women to seek a personal residence permit. The mechanism of sequential actions of obtaining this document is disclosed. The author concluded that this practice was the result of the desire of women to provide themselves with financial resources, to eliminate the danger from the former or current spouse, to solve urgent life situations. It is justified that the residence permit was a multifactorial basis for a woman's freedom, included spiritual, moral, economic, social, biological components.

Keywords: residence permit, «women's» issue, emancipation, Samara province.

Тема борьбы женщин за эмансипацию исследована в отечественной и зарубежной научной литературе. Авторы разработали проблематику данного вопроса: стремление женщин к независимости [1], поиск своего места в общественной жизни на основе образования [2] и трудовых практик [3; 4], личностно-атрибутивные характеристики внешнего облика [5, с. 154-155], формирование и деятельность женских объединений [6; 7; 8; 9]. В ракурсе семейной повседневности изучены правовые основы брачных отношений [10; 11], аспекты причин бракоразводных процессов по инициативе женщин и мужчин [12, с. 139-185; 13; 14]. Е.В. Бурлуцкая по материалам Оренбурга отметила, что часто аморальное поведение жены, как причина развода для мужчины, являлось следствием финансовых проблем, жестокого обращения со стороны мужа, его длительного отсутствия, посягательства на честь женщины со стороны родственников мужа [12, с. 184]. По материалам верхневолжских губерний авторы выявили причины семейных конфликтов, приводивших к разводам, – ревность и измену, экономические разногласия, наличие у женщины трудовой практики, жестокое обращение со стороны мужчины [14, с. 6-7].

В данной статье на примере горожанок Самарской губернии середины 1910-х гг. мы остановимся на проблеме стремления женщин к эмансипации в ином ракурсе – причин и механизмов получения замужними женщинами отдельного вида на жительство.

К началу XX в. вид на жительство продолжал играть значимую роль, хотя в его применении были введены существенные правовые послабления [15]. Согласно законодательным нормам, для замужней женщины согласие супруга было обязательным не только для получения отдельного вида на жительство, но и поступления на государственную и общественную службу, в учебное заведение, для участия в гражданском процессе, выдачи векселя, заключения договора по найму [11, с. 36]. И.И. Юкина справедливо пишет, что самый сильный разрыв в юридической неравноправности

женщин с мужчинами заключался в получении собственного удостоверения личности или вида на жительство [16, с. 96]. Только по закону «О расширении личных и имущественных прав замужних женщин» от 12 марта 1914 г. женщина могла обрести отдельный вид на жительство без разрешения супруга.

Анализ материалов Центрального государственного архива Самарской области позволяет утверждать, что стремление замужних женщин получить отдельный вид на жительство было связано с комплексом причин. Изученные документы содержат прошения крестьянок и мещанок, жительниц городов Самарской губернии – Самары, Бузулука, Бугуруслана, посада Сергиевск.

Частым обстоятельством ходатайства о личном паспорте являлась вынужденная необходимость зарабатывать деньги на жизнь для себя и детей. Предпосылкой для такого исхода становились разные обстоятельства раздельного проживания с мужем при формальном сохранении брака. Паспорт для заработка требовался в случае, когда супруг без развода бросал жену, в том числе с детьми, уходя сожительствовать с другой женщиной или требуя от жены выполнения невозможных для нее условий. Так, Анна Спиридоновна Богородицкая из Бузулука в марте 1913 г. просила отдельный паспорт, поскольку ей нужно было содержать четверых детей, троих их которых супруг, перебравшийся жить и работать столяром в Самару, не признавал и требовал «куда-нибудь пристроить», при этом отказывал в отдельном виде на жительство и заявлял, что «с дочерью Александрой я ее возьму» [17, л. 28, 30, 32]. В январе 1914 г. самарская мещанка Мария Ивановна Багина обратилась к губернатору с прошением о виде на жительство со словами: «Ради Бога просьбу мою удовлетворите», отмечая: «Меня мой муж, самарский мещанин Лука Иванович Багин бросил и переселился со своей возлюбленной… За мужем я не гонюсь… но я имею крупную необходимость в паспорте, которого у меня нет» [17, л. 16]. В марте 1914 г. самарская мещанка Ольга Николаевна Афанасьева ходатайствовала перед губернатором об отдельном паспорте, поскольку муж бросил ее «на произвол судьбы без всяких средств к жизни», а сам «живет с любовницей, с которой уже прижил незаконно одного ребенка». Женщина указала: «Будучи состояния весьма бедного и не имея от мужа никакой материальной поддержки, я поставлена в безвыходное положение, так как мой муж, ведя распутную жизнь, не дает мне добровольно отдельного от него паспорта, без которого я лишена возможности поступить на какую-нибудь должность, чтобы таким образом я могла честно зарабатывать себе на пропитание» [18, л. 13]. В этом же месяце жена чиновника Евдокия Николаевна Александрова просила об отдельном виде на жительство, чтобы иметь материальное обеспечение, поскольку муж бросил ее с малолетним ребенком, а все имущество было описано за долги [18, л. 24]. Отметим, что данные прошения были удовлетворены губернатором [17, л. 17 об., 25, 36; 18, л. 19, 30].

Кроме вопроса трудоустройства актуальной являлась и ситуация свободного перемещения в другой регион. Так, в марте 1914 г. самарская

мещанка Анна Ивановна Валаева обратилась к губернатору с прошением об отдельном паспорте в связи с тем, что ей, «по совету врачей», был «необходим выезд из Самары для поправления своего здоровья» и, соответственно, прописки на новом месте жительства. С мужем они не жили совместно уже двенадцать лет, и Валаевой не было известно, где он находится [19, л. 38, 41, 45].

Необходимость личного вида на жительство возникала, когда женщина принимала самостоятельное решение уйти от мужа из-за невозможности дальнейшего совместного проживания с супругом, поведение которого стало опасным для жизни и здоровья женщины и ее детей, в связи с чем создавалась проблема обеспечивать себя самостоятельно. Так, в феврале 1914 г. крестьянка Александра Васильевна Богатыренко, жившая в Самаре, просила о собственном паспорте, отмечая: «…вынуждена уйти из квартиры мужа и вернуться к нему не могу, а предпочту искать средств своим трудом, нежели жить под вечным страхом быть изуродованной», указала, что хочет иметь работу, чтобы дать своей дочери образование. Женщина жаловалась на то, что муж, с которым прожила пять лет, ее бил, сдал в ломбард ее одежду, затем к побоям присоединился сын мужа от первого брака, оба угрожали Богатыренко облить серной кислотой и зарезать ее саму и заступавшуюся за нее мать, а сын супруга Николай «имел покушение на изнасилование» дочери Антонины. Описание жизни в браке завершалось констатацией: «…совместная дальнейшая наша жизнь приведет только к уголовщине» [17, л. 38-39, 42]. Губернатора, очевидно, убедили доводы женщины, сопровождавшиеся свидетельскими показаниями, в том числе семейной пары, приложенные к ходатайству, и прошение Александры Васильевны уже через десять дней было удовлетворено.

Похожие истории произошли и с другими женщинами – самарскими мещанками. В январе 1914 г. на имя губернатора было подано прошение об отдельном паспорте, с жалобой, что муж ведет нетрезвый образ жизни, «будучи буйным всячески в пьяном, а равно и трезвом виде притесняет… изгоняет из дома, ввиду чего я вынуждена с двумя малолетними детьми жить отдельно от него и трудами рук своих снискивать средства на пропитание себе и… детей» [18, л. 1]. Евдокия Макеевна Аверьянова в мае 1914 г. просила о паспорте, сетуя на то, что муж начал сильно пьянствовать, грубо обращаться и даже наносить побои [18, л. 46]. Мария Степановна Вахрамеева в мае 1914 г., уже спустя четыре месяца замужества, писала губернатору: «…войдите в мое невыносимое положение», отмечая, что с первых дней от мужа «терпела невыносимые… обиды нанесением… побоев», которые заставили ее уйти за данный период уже второй раз, просила о предоставлении паспорта для возможности самообеспечения [19, л. 47]. Лидия Владимировна Воронина, временно проживавшая в Тюмени, просила о продлении отдельного вида на жительство в связи с окончанием срока действия годового паспорта, указав, что четыре года не живет с мужем, поскольку он ей «наносил увечья» [19, л. 58]. Мещанка из посада Сергиевск Агафья Арсентьевна Варламова просила губернатора о выдаче паспорта,

чтобы «заработать на пропитание себе и ребенку», поскольку ушла от мужа в связи с его систематическим жестоким обращением, пьянством, после очередного случая побоев как ее, так и ребенка [19, л. 10].

Личный вид на жительство являлся вынужденной мерой дальнейшего существования женщины, состоящей в браке, в случае безвестного отсутствия супруга. Прошения с указанием данной причины подавались женщинами, столкнувшимися с необходимостью иметь паспорт для решения различных жизненных ситуаций. Частым основанием была необходимость в отсутствии супруга самостоятельно обеспечивать себя и детей. Данную причину указала в феврале 1914 г. в своем прошении крестьянка из Самары Екатерина Ефремовна Бастина [17, л. 43]. В мае 1914 г. крестьянка из Самары Анна Константиновна Братухина обратилась к губернатору о выдаче паспорта, чтобы кормить себя и будущего ребенка, поскольку супруг «скрылся… год назад и пропал без вести» [17, л. 64, 68]. Мещанка из Бузулука Александра Александровна Башкатова в январе 1914 г. обращалась с подобным ходатайством уже не в первый раз, прося о выдаче паспорта не на год, а на пять лет в связи с тем, что муж уже шесть лет находится «в безвестной отлучке» [17, л. 50-50 об.]. Двенадцать лет в «безвестном отсутствии» был супруг мещанки из посада Сергиевск Афросиньи Ивановны Вагановой, которая в связи с этим должна была работать и просила о получении паспорта, находясь в «безвыходном положении», чтобы поступить на службу [19, л. 56]. Крестьянка из Самары Анпияда Ивановна Березина в январе 1914 г. ходатайствовала о соответствующем документе в связи с проблемами трудоустройства, сообщив, что муж отсутствует уже пятнадцать лет, а она желает «кормиться от своих трудов» [17, л. 55]. Наиболее продолжительный, «выдающийся» период отсутствия супруга выявлен нами по материалам прошения мещанки из посада Сергиевск Татьяны Павловны Баракиной, сообщавшей самарскому губернатору в марте 1914 г., что муж Василий Дмитриевич «находится в безвестной отлучке около 31 года… а без паспорта меня на должность не принимают, ввиду чего я лишаюсь насущного куска хлеба» [17, л. 107].

Механизм получения отдельного вида на жительство замужней женщиной требовал подписки-согласия супруга и обращения, в соответствии с местом прописки супруга, в волостное правление или в мещанскую управу, или в полицейское управление по месту жительства. Прошение на имя губернатора являлось крайней мерой, к которой прибегали замужние женщины, когда не могли получить согласия мужа, согласия волостного правления или мещанской управы, не отступавших от буквы закона. Отметим, что решение губернатора по выявленным нами материалам почти во всех случаях было положительным, даже при несогласии мужа на предоставление супруге такого документа и до выхода закона от 12 марта 1914 г. Прямого отказа не выявлено. Установлены только отсылки к соответствующим органам (к волостному правлению или к мещанской управе, в полицейское управление) в случаях, когда данная ступень не была пройдена просительницей, когда она напрямую обращалась сразу к губер-

натору [17, л. 54, 62, 81; 18, л. 4; 19, л. 47]. Также выявлен случай отсылки к уже пройденной структуре – мещанской управе, которая вопреки закону от 12 марта 1914 г. отказала в выдаче паспорта. Однако просительница сообщала о том, что состоит в браке только четыре месяца и доказательств грубого обращения супруга не предоставила, что, очевидно, вызвало вопросы у губернатора [19, л. 47]. Более того, из Канцелярии губернатора по данной ситуации в нижестоящие структуры поступали соответствующие распоряжения о необходимости рассмотреть данные прошения [18, л. 19].

Действенность механизма обращения к губернатору за получением отдельного паспорта женщиной, состоящей в браке, но не проживающей вместе с супругом по разным причинам, наиболее ярко, по нашему мнению, демонстрирует случай с самарской мещанкой Марией Ивановной Багиной, о прошении которой упоминалось выше. Багина подала прошение 21 января (по Юлианскому календарю) 1914 г., т. е. до выхода закона от 12 марта. Уже 23 января из Канцелярии губернатора поступил запрос самарскому полицмейстеру с пометкой «Срочно» с требованием «отобрать у него и прислать в Канцелярию написанную на отдельном листе и заверенную чиновником полиции подписку о согласии или несогласии мужа просительницы на выдачу ей отдельного паспорта, причем в случае нежелания его выдать жене свой отдельный паспорт произвести дознание через опрос свидетелей об образе жизни, поведении, причинах разрыва, есть ли дети и с кем, оказывает ли муж жене материальную поддержку» [17, л. 17]. От мужа была получена бумага, в которой он отмечал, что «выдать жене своей Марии Ивановне… отдельный вид на жительство я не желаю, как она меня с квартиры выгнала и жить со мной не пожелала, а жить хотела со своими детьми, оставшимися от первого мужа» [17, л. 19], что расходилось с характеристикой ситуации самой Марией Ивановной. Были собраны показания соседей и знакомых Багиных, самой заявительницы [17, л. 20-22 об.]. В результате 5 марта полицмейстер указал, что «препятствий к удовлетворению ходатайства просительницы с моей стороны не встречается», а 10 марта губернатор на основании указа Правительствующего Сената № 4753 от 9 апреля 1912 г., циркуляра Департамента полиции № 17161 от 12 сентября 1912 г. и проведенного дознания направил в самарскую мещанскую управу документ с реляцией «признать заслуживающим удовлетворения ходатайство самарской мещанки Марии Ивановны Багиной» [17, л. 17 об., 25].

Для горожанок из мещанской и крестьянской среды, состоящих в браке, в середине 1910-х гг. совместное проживание с супругом в случае его отсутствия, проявляемой жестокости, измены и ухода не являлось панацеей, прекращалось. Инициатива раздельного проживания, причем без развода, исходила как от мужа, так и со стороны женщины. Однако женщина сталкивалась с необходимостью решать насущные жизненные ситуации, для чего ей требовался личный вид на жительство. Распространенной потребностью являлась добыча средств к существованию, а также возможность жить спокойно без угроз жизни и здоровью как лично себе, так и своим близким.

Механизм получения отдельного вида на жительство женщиной, состоявшей в браке, даже при раздельном проживании с супругом был законодательно разработан. Однако распространённой практикой для женщин стали прошения на имя губернатора, который превратился в гаранта получения женщиной отдельного паспорта. Подчеркнем, что подробное изложение жизненных обстоятельств, вынужденность получения документа, наличие свидетельских показаний в защиту женщины являлись весомым аргументом выдачи документа даже при явном несогласии супруга на его предоставление в тот период, когда мнение мужа еще было законодательно значимым.

**Источники и литература**

1. Беличков Е. Социальные сети: «новая женщина» в борьбе за инициативу и право на труд [Электронный ресурс] // Познавательный журнал о русскоязычной цивилизации. URL: https://vatnikstan.ru/history/novaya-zhenshchina/ (дата обращения: 25.07.2024).

2. Колос Л.Н. Женское освободительное движение в России: русские женщины в борьбе за образование (1861–1917) // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2009. № 2. С. 280-283.

3. Веременко В.А. Дворянская семья и государственная политика России. Санкт-Петербург: Европейский дом, 2007.

4. Пушкарева Н.Л., Секенова О.И. «Неужели нельзя быть умной, высоконравственной и счастливой?»: семья и научное творчество первых российских женщин-историков второй половины XIX – начала XX в. // История науки и техники. Музейное дело. Вып. 14. С. 231-236.

5. Вознесенская А.П. Образ женщины-нигилистки как отражение смены ценностной парадигмы в культуре России XIX в. // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 2 (23). С. 153-156.

6. Бородина Е.В., Куськало Ю.В. Женское движение и попытки организации Национального женского совета в России начала XX в. // Genesis: исторические исследования. 2022. № 5. С. 43-55.

7. Пушкарева И.М., Пушкарева Н.Л. Женское участие в российской политической жизни начала XX в. (Советская и постсоветская историография) // Женщина в российском обществе. 2017. № 2 (83). С. 15-34.

8. История развития женского движения в России / сост. Е.Я. Башун. Москва: ООО «ПТ-Колор принт», 2021.

9. Патрикеева О.А. Женские организации России начала XX в.: борьба за политическое равноправие // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. История. 2013. № 3, т. 4. С. 18-28.

10. Белякова Е.В., Белякова Н.А., Емченко Е.Б. Женщина в православии. Церковное право и российская практика [Электронный ресурс]. Москва: Кучково поле, 2011 // Азбука веры. Православная библиотека. Официальный сайт. URL: https://azbyka.ru/otechnik/antropologiya-i-asketika/zhenshhina-v-pravoslavii-tserkovnoe-pravo-i-rossijskaja-praktika/9_4 (дата обращения: 23.08.2024).

11. Ворошилова С.В. Правовое положение женщин в России в XIX – начале XX вв.: автореф. дис. … д-р юрид. наук. Саратов, 2011.

12. Бурлуцкая Е.В., Абдрахманов К.А., Куренкова Ю.О., Фот А.Г., Клементьева Н.В. Повседневная жизнь провинциальной горожанки в пореформенной России (на материалах Оренбургской губернии второй половины XIX – начала XX века). Оренбург: Оренбург. кн. изд-во им. Д.П. Донковцева, 2020.

13. Веременко В.А. Женщины на службе в Министерстве внутренних дел России: вторая половина XIX – начало XX вв. // Былые годы. 2020. № 57. С. 1202-1217.

14. Трефилова М.Н., Котлова Т.Б. Конфликт как фактор трансформации семьи горожан в конце XIX – первой четверти XX в. (На материалах Владимирской, Костромской, Ярославской губерний) // Женщина в российском обществе. 2011. № 1 (58). С. 3-16.

15. Конькова А.Ю. Документы, удостоверяющие личность, в Российской империи [Электронный ресурс] // Научный вестник Крыма. 2017. № 4 (9). URL: file:///C:/Users/DNS/Downloads/dokumenty-udostoveryayuschie-lichnost-v-rossiyskoy-imperii%20(1).pdf (дата обращения: 23.07.2024).

16. Юкина И.И. На пути к женскому гражданству в России: 1860-е – 1917 год // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2021. Т. 13, № 3. С. 92-111.

17. Центральный государственный архив Самарской области (далее – ЦГАСО). Ф. 3. Оп. 130. Д. 4.

18. ЦГАСО. Ф. 3. Оп. 130. Д. 5.

19. ЦГАСО. Ф. 3. Оп. 130. Д. 7.

## Елисеев Андрей Иванович

кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры отечественной истории и историографии Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева

## Чтение книг как способ проведения свободного времени участниками Первой мировой войны

Аннотация. В статье на основе анализа воспоминаний, дневников и писем современников рассматривается роль чтения книг в повседневной жизни участников Первой мировой войны. Показано, как чтение книг решало проблему организации свободного времени военнослужащих. Прослеживается влияние книг на восприятие войны и воздействие войны на осмысление печатного слова.

Ключевые слова: чтение, Первая мировая война, повседневная жизнь, военный быт, книги.

## Eliseev A.I.

## Reading books as a way for participants of the First World War to spend their free time

Abstract. The paper analyzes memoirs, diaries and letters of contemporaries; it is devoted the role of reading books in the daily life of participants in the First World War. The paper is focused how the problem of organizing free time for military

personnel was solved by reading books. The author examines the influence of books on character of war and the influence of war on the understanding the books.
Keywords: reading, The First World War, daily life, military life, books.

Одной из форм досуга участников Первой мировой войны было чтение книг и периодических изданий. При следовании на фронт, перемещении с одного участка фронта на другой, в перерывах между боями, находясь на лечении в госпитале, офицеры и нижние чины обращались к печатному слову. Потребляемая печатная информация оказывала влияние на восприятие окружающей их реальности.

Сегодня чтение понимается как чрезвычайно сложный, многогранный феномен, теснейшим образом связанный с формированием письменной культуры [21, с. 346]. Процесс чтения на протяжении времен трансформировался. Поэтому нередко исследователи обращаются к изменениям в практике чтения, происходившим в различные исторические периоды [8; 11]. Отдельного внимания заслуживает изучение процесса чтения в чрезвычайных условиях, к которым относится военное время. За последние десятилетия вышел ряд научных работ, где авторы анализируют вопросы распространения печатной продукции среди участников Первой мировой войны. Зачастую данная проблема рассматривается в контексте функционирования различных типов библиотек [13; 14; 6; 15]. Аспектам издания и распространения особого вида печатных изданий – военной книги, посвящена диссертация С.Н. Лютова [10]. Историк Д.Г. Гужва [5] в своей диссертации исследует функционирование российской военной периодической печати в годы Первой мировой войны. Процесс чтения был связан с организацией повседневной жизни солдат. Различные стороны фронтовой повседневности в годы Первой мировой войны освещены в работах Е.С. Сенявской [16; 17]. Она изучает не только вопросы снабжения и обеспечения войск, санитарно-гигиенические условия, медицинское обслуживание, но и менталитет, психологию человека в экстремальных условиях войны. Изучению фронтового быта посвящены также исследования Я.В. Валяева [2; 3]. В них автор отдельное внимание уделяет анализу роли отдыха и досуга в жизни военнослужащих, находящихся на фронте. Однако до настоящего времени недостаточно изучены вопросы, связанные с отдельными досуговыми практиками участников Первой мировой войны. В данной статье мы рассмотрим роль чтения книг в повседневной жизни участников Первой мировой войны. Источниковой базой данного исследования стали личные свидетельства (письма, дневники и воспоминания) непосредственных участников.

Позиционный характер Первой мировой войны поставил проблему поиска досуга для фронтовиков. Как отмечает историк А.М. Панченко, при наличии свободного времени офицеры и нижние чины были рады любой книге или периодическому изданию [14, с. 81-82]. Сестра милосердия Лидия Захарова в своем дневнике писала: «По вечерам, когда выдавалось свободное время, писали письма на родину или – верх удачи – с жадным интересом читали случайно попавшийся листок старой газеты, с закруглив-

шимися углами и краями, замусоленными и захватанными прикосновеньями многого множества давно немытых рук. Надо было видеть, как добросовестно, без пропуска, поглощались газетные статьи, и какие занимательные сценки разыгрывались во время чтения» [7, с. 41-42]. В источниках личного происхождения тех лет мы находим высказывания о потребности в печатной продукции. Военный врач Ф.О. Краузе в письме к своей невесте просил ее в случае приезда захватить с собой книги, добавляя: «Жаждем духовной пищи не менее телесной!» [9, с. 68].

Отметим, что возможности для занятия чтением у тех, кто находился на фронте, были различны. В первую очередь, участники боевых действий имели различный уровень образованности и грамотности. К тому же читать приходилось чаще всего в свободное время, а наличие этого времени было обусловлено распорядком дня и особенностями фронтового быта. Кроме этого, возможность занятия чтением банально зависела от обеспеченности печатными изданиями. Сведения о наиболее важных событиях из жизни фронта и тыла военнослужащие получали из газет. По ним фронтовики пытались составить представление о театре военных действий и положении дел внутри страны. Это позволяло им синхронизировать свои эмоции, чувства и действия, во-первых, по всему русскому фронту, во-вторых, с союзниками на других фронтах, и, в-третьих, с тылом, с населением, оставшимся дома.

Наряду с газетами военнослужащие читали и книги. Нередко фронтовики жаловались на нехватку книг. В личных свидетельствах мы находим упоминания о печатном голоде, недостаточном количестве печатной продукции. Исследователь А.М. Панченко в своей диссертации делает вывод, что книги были случайной редкостью среди вещей, взятых в военный поход. Связано это было с тем, что у командования русской армии, командиров воинских частей и большей части российского общества бытовало мнение, будто на войне читать станет некогда. Была недооценена роль походных библиотек на театре военных действий [13, с. 327]. Проблему обеспечения военнослужащих книгами пришлось решать уже по ходу войны. В 1915 г. Московская городская управа получала от офицеров с фронта письма с просьбой организовать снабжение литературой. «Нельзя ли, – писал один из офицеров, – дамский комитет Московского городского управления или какой-либо другой комитет натолкнуть на мысль о присылке для офицеров действующей армии литературы. Иногда бывают минуты, когда собираем клочки из старой “Нивы”, где-либо разбросанные, кое-как составляем из продолжений рассказы и зачитываемся ими. При окопном образе жизни каждая строка печатного слова представляет собой огромный интерес и ценность. Литература нужна легкая для чтения» [1, с. 191-192]. Большую роль в обеспечении военнослужащих литературой сыграли различные общественные организации и отдельные граждане. Командование армии старалось контролировать этот процесс. Например, были составлены списки произведений печати, которые дозволялось читать солдатам, находившимся в госпиталях [15, с. 100].

Присылаемые на фронт книги пользовались большой популярностью. Из воспоминаний полковника Б.В. Веверна: «…6-я батарея получила в свое распоряженее из Всер. Земск. Союза, целую библиотеку в несколько сотен томов, поместившуюся, конечно, в нашей землянке, куда, с этого времени, ежедневно, началось паломничество офицеров и солдат всего дивизиона за книгами» [4, с. 135]. Чтение книг решало одну из проблем фронтового быта на позиционной войне – проблему поиска занятий для военнослужащих. Историк Е.С. Сенявская отмечает, что нередко были особые периоды позиционного этапа войны, когда заполнить время было очень сложно. И тогда главными проблемами становились элементарная скука, однообразие, невозможность найти достаточно целесообразных занятий для солдатской массы. Люди были рады любому развлечению [16, с. 211].

Чтение оказывало определенный психотерапевтический эффект, оно позволяло военнослужащим отвлечься от тягот окружающей их действительности, получить психологическую разрядку. А.Е. Снесарев признавался: «Я нахожу, что это очень хорошо, забыться иногда в боевой обстановке над чтением занимательной книги» [19, с. 169]. В письме к своей жене он также размышлял: «Чтение вообще и отвлечение человека умными вещами дает отдых нервам, поддерживает нервную систему, которая несет теперь столь большое испытание» [19, с. 261]. Офицер Я.Е. Мартышевский делился в своих воспоминаниях: «Каждый день я спокойно оставлял позицию и уходил на несколько часов куда-нибудь в тыл, конечно, недалеко, в какое-нибудь уединенное место в лесу, чтобы не видеть и не слышать никого и чтобы ничто мне не напоминало позицию. Я даже раздобыл из обоза какую-то книгу и, как вырвавшийся на свободу школьник, чуть не вприпрыжку, торопливо шел на свою прогулку. Выбрав какое-нибудь хорошенькое местечко, я ложился на шелковистую мягкую траву и, утопая в ней как в перине, нежась на солнышке, предавался своим не то думам, не то мечтам или просто читал. В такие минуты я забывался. Мне казалось, что все пережитое было каким-то кошмарным сном и что этого ничего уже больше не будет» [12, с. 501-502].

Новый опыт, получаемый участниками войны на фронте, накладывал определенный отпечаток на их прочтение и восприятие книг. Фронтовики нередко подчеркивали, что этот опыт шел вразрез с тем, что было ими почерпнуто ранее из книг. Я.Е. Мартышевский признавался: «Я много читал книг про войны, а также и про то, как раненым ампутируются конечности, но никогда я не мог думать, чтобы в действительности это производило такое потрясающее впечатление» [12, с. 114]. Или А.Е. Снесарев, который записал 16 февраля 1916 г. в дневнике: «Еду на позиции, хожу по окопам и лезу в минную галерею. Это очень интересно; в книжках об этом написано далеко иначе…» [18, с. 42]. В новых условиях военной действительности книжная информация не считалась актуальной, она не могла пролить свет на интересующие вопросы, касающиеся современной войны. Получаемый в бою опыт казался настолько уникальным, что его неспособно было передать печатное слово. Я.Е. Мартышевский заявлял: «Ни перо писателя, ни

кисть художника не в состоянии воспроизвести даже сколько-нибудь близкое к тому, что происходит вокруг человека во время боя, особенно в нем самом, за этой чертой видимого и осязаемого. Мы имеем в этом отношении прекрасные образцы величайшего художника Льва Николаевича Толстого, как, например, "Севастопольские рассказы" и особенно "Война и мир"! Но все же как это далеко от действительности! Я совершенно уверен в том, что каждый, кто теперь во время этой войны испытал на себе хоть небольшую перестрелку с австрияками или немцами, испытал гораздо больше, чем прочитав "Войну и мир" Толстого» [12, с. 367].

Фронтовые реалии оказывали определенное влияние на выбор книг и их осмысление. Подчеркивая, что читательские интересы были очень индивидуальны в силу неоднородности контингента участников войны, мы не можем не отметить воздействия войны на мысли последних касательно тех или иных литературных произведений. Например, А.Е. Снесарев о прочитанных им рассказах Григория Брейтмана написал в дневнике следующее: «…в каждом убийство или несколько, все передергано, перетянуто, люди страдают сильнее, чем они могут, кричат, ерзают… послать бы автора под хороший огонь, где больше смертей, и он увидел бы, что жизнь проще и нормальнее, и только через очки нервности и преувеличения она рисуется иной… надо снимать такие очки» [18, с. 385]. Люди, погруженные в пучину жертв и страданий войны, уже по-иному воспринимали описания подобного в книгах. В прочитанной на войне заново книге мог быть найден новый смысл, ранее не замеченный. Любопытны в этом отношении размышления артиллерийского офицера Федора Августовича Степуна после перечитывания им романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо». Степун признается, что, прочитав последний раз роман за несколько лет до войны, для него на первом плане стояла трагедия любви героини – Лизы. Перечитав же роман на фронте, Степуна «потрясла вовсе не трагедия Лизиной любви, но совсем иная трагедия присужденности всего живущего к старости и смерти». Федор Августович писал: «Я понял, что Лиза уходит в монастырь совсем не потому, что к Лаврецкому вернулась Варвара Павловна. Совсем нет. "Христианином нужно быть вовсе не для того, – заговорила не без усилий Лиза, – чтобы познавать небесное там, земное, а потому что каждый человек должен умереть"… И от этих слов неизбежной смерти, прочитанных мною между двумя батарейными очередями по окапывающимся австрийцам, совсем по-новому раскрылся мне весь роман» [20, с. 64-65].

Таким образом, с самого начала Первой мировой войны среди ее участников наблюдалась потребность в печатном слове. При этом возможности для чтения у тех, кто находился на фронте, были различны. Чтение книг решало проблему поиска занятий для фронтовиков в свободное время. Нельзя не отметить, что оно оказывало психотерапевтический эффект, так как позволяло фронтовикам отвлечься от тягот окружающей их действительности, получить психологическую разрядку. Фронтовики отмечали разницу между новым опытом, получаемым ими в ходе войны, и тем, о чем они читали в книгах. Им казалось, что печатное слово не в состоянии пере-

дать все те чувства и эмоции, которые испытывали участники войны. Военные реалии оказывали определенное влияние на осмысление прочитанных книг. Солдаты, находясь постоянно перед лицом смерти и страданий, уже по-другому воспринимали описания подобного в книгах.

**Источники и литература**


1. Библиографические известия: журн. 1915. № 3/4.
2. Валяев Я.В. Фронтовая жизнь солдат Российской Императорской армии в годы Первой мировой войны // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История, Политология, Экономика, Информатика. 2010. № 19 (90). С. 159-164.
3. Валяев Я.В. Фронтовой быт военнослужащих российской армии в годы Первой мировой войны: август 1914 – февраль 1917 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Белгород, 2012.
4. Веверн Б.В. 6-я батарея, 1914-1917 гг. Повесть о времени великого служения Родине. Т. 2. Париж, 1938.
5. Гужва Д.Г. Российская военная периодическая печать в годы Первой мировой войны 1914-1918 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва, 2008.
6. Егорова Н.А. Книга, библиотека и чтение в лагерях для военнопленных Российской империи в Германии и Австро-Венгрии в период Первой мировой войны // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. Москва, 2018. [Вып.8]. С. 244-274.
7. Захарова Л. Дневник сестры милосердия: на передовых позициях. [1914-1915 гг.]. [Петроград], 1915.
8. История чтения в Западном мире от Античности до наших дней = Histoire de la lecture dans le mond occidental: [сб. ст.] / [ред.-сост.: Г. Кавалло, Р. Шартье, пер. с фр. М.А. Руновой, Н.Н. Зубкова, Т.А. Недашковской]. Москва, 2008.
9. Краузе Ф. Письма с Первой мировой (1914-1917) / отв. ред. Л.А. Булгакова. Санкт-Петербург, 2013.
10. Лютов С.Н. Военная книга в России: вторая половина XIX – начало XX века: дис. ... д-ра ист. наук. Москва, 2004.
11. Мангуэль А. История чтения; [пер. с англ. Марии Юнгер]. Екатеринбург, 2008.
12. Мартышевский Я.Е. По скорбному пути. Воспоминания. 1914-1918. Москва, 2016.
13. Панченко А.М. История военных библиотек в контексте развития библиотечного дела России: 1802-1917 гг.: дис. ... д-ра ист. наук. Новосибирск, 2016.
14. Панченко А.М. Распространение произведений печати среди офицеров и солдат Русской армии в Первой мировой войне (1914-1918 гг.) // Труды ГПНТБ СО РАН. Вып. 3. Книжная культура Сибири и Дальнего Востока в условиях общественных кризисов XIX – начала XXI в. Новосибирск, 2013. С. 81-101.
15. Рубанова Т.Д. Библиотеки для раненых воинов и военнопленных в годы Первой мировой войны // Библиотековедение. Москва, 2015. № 6. С. 98-106.
16. Сенявская Е.С. Окопный быт Первой мировой войны: очерк фронтовой повседневности // Историческая психология и социология истории. 2014. Т. 7, № 1. С. 192-219.
17. Сенявская Е.С. Фронтовая повседневность // Очерки русской культуры. Начало XX века. Москва, 2022. С. 385-428.
18. Снесарев А.Е. Дневник, 1916-1917. Москва, 2014.

19. Снесарев А.Е. Письма с фронта, 1914-1917. Москва, 2012.
20. Степун Ф.А. Из писем прапорщика-артиллериста. Томск, 2000.
21. Чтение: энцикл. слов. / под ред. Ю.П. Мелентьевой. Москва, 2021.

## Середа Надежда Владимировна

доктор исторических наук, профессор кафедры архивоведения, историографии и документоведения Тверского государственного университета

## Краеведение как практика формирования жизненной среды

Аннотация. В статье рассмотрены механизмы взаимного влияния процесса становления краеведения в г. Твери и формирования жизненной среды и культурного пространства города.

Ключевые слова: Россия, реформы Екатерины II, провинциальная историография, краеведение, жизненная среда, культурное пространство, местные сообщества.

## Sereda N.V.

## Local history as a practice of forming a living environment

Abstract. The article considers the mechanisms of mutual influence of the process of formation of local lore in Tver and the formation of the living environment and cultural space of the city

Keywords: Russia, reforms of Catherine II, provincial historiography, local history, living environment, cultural space, local communities.

Феномен краеведения за последние два десятилетия неоднократно становился объектом исследования и обсуждения представителей научного сообщества, региональных краеведческих организаций, а также государственных управленческих структур, занятых поисками средств и методов воспитания молодежи, оптимальных путей развития регионов и др. В литературе отмечалось влияние на процесс зарождения и развития краеведения «общественной и культурной среды», в том числе политики правительства [1, с. 49-50], деятельности столичных научных обществ [2 с. 141–151; 3], «увлеченности малообразованных людей самим процессом научного исследования» и др. [1] Анализируется и вопрос о влиянии процесса изучения региональной истории на формирование региональной элиты и местных сообществ. Многого достигли в этом направлении ученые Сибири, особенно сотрудники Омского государственного университета, исследуя в качестве объекта культурный потенциал и культурный ландшафт своего региона [4]. Подход к исследованию краеведения как процесса, который обладал своеобразными чертами в каждом из регионов и в то же время имел некоторые закономерности в своем развитии, был представлен в выступлениях участников на Международном семинаре «Методология региональных исторических исследований: Российский и зарубежный

опыт» (СПб., 2000). Интересные варианты взглядов на изучение истории регионов, в том числе как бы взгляд «со стороны» наших зарубежных коллег, на проблемы развития краеведения (регионоведения) в России представлен в материалах целого ряда конференций [5, с. 124–125]. Однако специфика протекания культурных процессов в каждом из регионов и механизмы взаимовлияния развития краеведения и формирования социокультурного пространства и жизненной среды территорий, становление региональных элит исследованы в гораздо меньшей степени, чем краеведение как результат их деятельности. Эта проблема в значительной мере связана с вопросом о положении яркой индивидуальности в конкретном культурно-временном пространстве. Попробуем рассмотреть этот тезис на примере из истории краеведения Тверского края, ситуация в котором существенно отличалась от ситуации в г. Архангельске.

Исторически сложилось так, что централизация российского государства сопровождалась сознательной политикой, направленной на разрушение местных территориальных сообществ и размывание местных элитных групп населения [6]. Политика Екатерины II дала толчок для восстановления, скорее даже для создания заново, территориальных сообществ и элит. Жалованная грамота дворянству (1785) подтвердила Манифест о вольности дворянства (1762) и освобождение дворян от службы, предоставила им право создавать дворянские территориальные корпорации, Жалованная грамота городам – всесословные городские сообщества (1785).

Воспользовавшись предоставленной свободой выбора занятий и образа жизни, дворянство стало проводить в провинции большую часть года, предаваясь чтению, размышлениям, хозяйственной деятельности в своих имениях. Отнюдь не все провинциальные дворяне были подобны «недорослям» Фонвизина, отнюдь не все военные, проживавшие по долгу службы в губернских и уездных городах, являлись «скалозубами», не все чиновники напоминали героев повести М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города».

Учреждение о губерниях, развивая идеи децентрализации управления [7, с. 222–227], привело к увеличению в провинции численности чиновников. Формированию региональных и локальных сообществ и местных элит несомненно способствовал тот факт, что Екатерина II разрешила чиновникам покупать земли в местах, где они служат. Благодаря этому дворяне, присланные в провинцию для выполнения государственной службы, «прирастали» к региону. Вложив большие деньги в устройство усадьбы, они уже не слишком рвались за чинами в другой регион или в столицу. В своих имениях наиболее состоятельные из них пестовали свою, пусть и крепостную, но все же интеллигенцию: музыкантов, актеров, художников, архитекторов. Даже портные и горничные начинали жить жизнью более духовно наполненной, приобщаясь к явлениям культуры в роли слушателей и зрителей. Такие поместья являлись настоящими культурными гнездами, куда съезжались и столичные знаменитости, и соседи-помещики. В городах роль культурных гнезд играли дома наиболее крупных губернских

чиновников. В Твери таким домом во второй половине 70-х гг. XVIII в. стал дом Никиты Артамоновича Муравьева, служившего председателем палаты гражданского суда. В этом доме бывала местная интеллигенция, в том числе нотариус губернского магистрата, первый тверской историк Д.И. Карманов. В конце 1778 г. здесь побывал Н.И. Новиков по делам подписки на «Древнюю российскую вивлиофику» [8, с. 65].

В связи с проведением административно-территориальной реформы 1775 г. возникло еще одно направление в формировании культурного пространства в регионах. Некоторые представители дворянства, осевшие в провинции после издания Манифеста о вольности дворянской, были привлечены к службе в создаваемых учреждениях. По сведениям, приведенным в работе И. де Мадариага, общее число провинциальных должностных лиц было равно 15 тыс., из них выборных было 10 тыс. [9, с. 481]. В Тверском крае к числу таких людей несомненно следует отнести В.А. Приклонского. Выходец из дворян Кашинского уезда, он окончил Московский университет, некоторое время служил на государственной службе, а затем жил в своем имении, занимаясь переводами с французского и агрономическими опытами. Видимо в связи с созданием системы губернских учреждений и подбором служащих для них он перебрался в Тверь в конце 1778 г. Приклонский занимал должность директора дворянского училища, а затем работал в губернской администрации.

Дворяне, присланные из столицы, а также привлеченные на службу в губернский город из окружающих поместий, выполняя свои служебные обязанности, в эпоху Екатерины были вынуждены приобщиться к проблемам истории регионов. Это было связано с попытками Академии наук собрать сведения о городах, затем с необходимостью ответить на анкету Сената по истории региона, с проведением историко-географического описания. Собираемые сведения были необходимы для выяснения ресурсов регионов, их традиций и возможностей дальнейшего развития. При проведении разного рода описаний и анкетирования правительство опиралось прежде всего на государственные губернские учреждения. Последние для исполнения такой масштабной задачи, в свою очередь, вынуждены были обращаться к выборным органам самоуправления, прежде всего – к городским магистратам, а также к местным знатокам истории и просто к образованным людям регионов. Это была как раз та ситуация, в которой образованные люди «могли стать востребованными», хотя и не всегда [10, с. 26].

В Твери с 1724 г. существовала Тверская духовная семинария. Ее преподаватели, ученики и вольнослушатели внесли большой вклад в развитие региона и формирование жизненной среды высокого по тем временам культурного уровня. Одним из таких людей стал Д.И. Карманов. Диомид Иванович Карманов (1740-1795) – уроженец Твери, принадлежал к посадскому населению. Щедро одаренный от природы способностями к творчеству, уже будучи сформировавшимся человеком он как вольнослушатель посещал занятия в Тверской духовной семинарии, в том числе слушал лекции по философии. У него сложились достаточно близкие отношения не

только с учениками, но и с преподавателями, в том числе с Арсением Верещагиным, будущим архиепископом Тверским и Кашинским. С его ведома Д. Карманов составлял проповеди, выступал с ними. Одним из обстоятельств, способствовавших росту известности Карманова среди горожан и в российском обществе стало составление им в 1774 г. по просьбе архиепископа Тверского и Кашинского Платона (Левшина) «сведений о начале и приключениях города Твери особливо о бывших в нем князьях, дабы оное в пристойных местах на стенах (соборной церкви. – Н.С.) к сведению будущим родам кратко изъяснить» [11, с. 8]. Факт обращения архиепископа именно к Диомиду Карманову свидетельствует о сложившейся уже к тому времени у него репутации образованного и сведущего в истории города человека. Немногое, что известно нам о составе его библиотеки позволяет говорить, что Диомид Иванович серьезно интересовался историей (См. подробнее: [8]).

Замысел Платона о размещении сведений на стенах собора предполагал ознакомить с историей города как можно большее количество людей, соответствовал идеям и принципам философии Просвещения и Просвещенного абсолютизма. На роспись собора отводилось мало времени, к тому же, как писал сам Карманов в предисловии к своим трудам, сказывался «недостаток летописцев и прочих принадлежностей». Поэтому для размещения на стенах собора были собраны лишь сведения о бывших в Твери архиереях. Д.И. Карманов сообщает также, что «приставленный к украшению собора отец архимандрит Феофилакт, зная мою к истории охоту, призвав меня, советовал и просил, чтоб я сколько возможно постарался изыскивать тверские древности, почему я, собрав несколько повестей, написал краткое известие о Твери и поднес оное Его Преосвященству» [11, с. 8-9].

Итак, можно говорить, что человеком, разбудившим интерес Карманова к истории города Твери и Тверского княжества, стал архиепископ Платон. Диомид Карманов не ограничился подарком этому замечательному человеку и продолжал сбор сведений по истории Твери и еще через год, в 1775 г. им были составлены «Исторические известия Тверского княжества» [12, с. 9]. Это сочинение тверского историка, благодаря активной деятельности Михаила Никитича Муравьева, стало хорошо известно в столичных кругах уже в первой половине 1777 г. Обсуждался вопрос об его издании в трудах Вольного российского собрания при Московском университете и в «Древней российской вивлиофике» Н.И. Новикова. Михаил Никитич был знаком с Диомидом Кармановым прежде всего потому, что в конце 1776 г. долго жил в Твери, у своего отца Никиты Артамоновича, в начале года назначенного на службу в губернскую судебную палату. Диомид Иванович Карманов, как известно, был назначен публичным нотариусом созданного в этом же 1776 г. губернского магистрата. Знакомство Михаила с Диомидом Кармановым несомненно стало следствием тесных контактов Карманова с Никитой Артамоновичем, что было совершенно оправдано, учитывая должности каждого из них.

В 1777-1778 гг. и, возможно, в последующие годы Карманов продолжал работать над историей Тверского края. Он собирал из летописей сведения по древней истории уездных городов губернии, а также сведения по истории Твери в период после присоединения к Московскому княжеству, в том числе по истории XVIII в. Эти сведения оказались востребованными государственными чиновниками в период составления историко-топографического описания губернии. Из предисловия Карманова к его работам известно, что в Твери были «незнатные партикулярные люди», которые имели «летописцы». Некоторыми из них Карманов пользовался, когда готовил свои исторические труды, на что он сам и указывает в предисловии к своей работе [11, с. 8-9].

Имя Д. Карманова осталось в памяти потомков. Всему этому в значительной мере способствовала заинтересованность в его работе губернских чиновников и их родственников, архиепископов, которые достаточно часто сменяли один другого, других священнослужителей города. Нельзя не отметить явную заинтересованность в трудах по изучению истории региона таких блистательных людей времени, как Н.И. Новиков, Г.Ф. Миллер, И.И. Мелиссино. В контексте данной статьи важны и хлопоты Муравьевых об издании трудов Карманова, интерес к истории края и деятельности Карманова со стороны местных властей и церковнослужителей, деятельность самого Диомида Ивановича по исполнению заказов сначала архиепископа, а затем губернского правления, труды В. Приклонского, который осуществлял окончательное сведение и редактирование материала с учетом данных четвертой ревизии. Из его переписки известно, что в 1782 г. он «сочинял» историко-топографическое описание городов Тверской губернии (1782) [8, с. 79]. Все это объединяло перечисленных лиц и было выражением того явления, которое сегодня можно называть процессом формирования местного общества, культурного пространства и региональной элиты. По сути, в данном случае мы можем говорить о деятельности по изучению края как важнейшей составляющей формирования жизненного пространства.

Для нас важно, что инициаторами занятий Карманова историей края были представители церкви и государственной власти, и они всячески способствовали продолжению его труда и его популяризации. Фактически Карманов являлся официальным городским историографом. Значение трудов Карманова по истории края невозможно преуменьшить. Они способствовали сохранению памяти о прошлом, развитию мемуаротворчества в Твери и др. Появление трудов Карманова, пожалуй, не являлось результатом внутренних процессов развития тверского городского сообщества, направленных «на формирование идентичности», однако нельзя не признать и другого – огромного положительного влияния на процесс самоидентификации населения региона.

По мнению автора, пример такого сотрудничества может быть хорошей иллюстрацией одного из путей складывания региональных сообществ и культурного ландшафта региона в конце XVIII в. на почве интеллектуального взаимодействия представителей разных слоев общества. В Твери этот

процесс начался, по сути, с благословения церкви и при поддержке светских властей. Составление истории края стало поводом для консолидации усилий образованных слоев региона.

**Источники и литература**

1. Севастьянова А.А. Русская провинциальная историография XVIII века. Москва, 1998.

2. Середа В.Н. «Обитатель предместья»: провинциальный историк в жизни и литературе // Экономика, управление, демография городов европейской России XV–XVIII веков. Тверь, 1999.

3. Бердинских В.А. Уездные историки: русская провинциальная историография. Москва, 2003.

4. Рыженко В.Г., Быкова А.Г. Культура Западной Сибири: история и современность. Омск, 2001.

5. Уолкер Л. Историческая память и местное самосознание в Нижнем Новгороде 1889-1913 // Региональная история в российской и зарубежной историографии. Рязань, 1999. С. 124-125.

6 Кобрин В.Б. Власть и собственность в средневековой России. Москва, 1985.

7. Середа Н.В. Реформа управления Екатерины Второй: Источниковедческое исследование. Москва, 2004.

8. Середа В.Н. У истоков тверского краеведения // Тверская старина. 1994. № 1-2.

9. Мадариага И. де. Россия в эпоху Екатерины Великой. Москва, 2002.

10. Севастьянова А.А. Ритмы самосознания в истории российской провинции // Методология региональных исследований. Санкт-Петербург, 2000.

11. Карманов Д,И. Собрание сочинений, относящихся к истории Тверского края. Тверь, [б. г.]. Репринт с издания 1893 г.

12. Колосов В. Диомид Иванович Карманов и его сочинения // Собрание сочинений, относящихся к истории Тверского края. Тверь, [б. г.]. Репринт с издания 1893 г.

# Раздел 2
# ОНТОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ: ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ, СМЫСЛЫ


## Ионесов Владимир Иванович

доктор культурологии, профессор кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения СГИК


## Артефакты наследия: может ли прошлое быть современным?


Аннотация. Наследие содержит в себе ответы на многие проблемы быстро меняющегося мира и помогает нам понять смысл происходящих глобальных трансформаций. Мы всё больше убеждаемся в том, что не всемирное наследие и общечеловеческие ценности должны объясняться через национальные культуры и самобытные этнические традиции, а наоборот, всякая культурная уникальность должна быть осмыслена через всемирное наследие, историческую память и межкультурный диалог. Наследие может быть понято не столько через современность, сколько современность может быть определена, признана, осмыслена и оценена через наследие. Современную эпоху можно по-настоящему оценить только в свете тысячелетий (Д.С. Лихачёв).



Ключевые слова: артефакты наследия, прошлое, современность, меняющаяся культура, музеефикация, нарративы, ценности, культурный круг, культурный слой.



## Ionesov V.I.


## Heritage Artifacts: Can the Past Be Modern?


Abstract. Heritage contains answers to many problems of a rapidly changing world and helps us understand the meaning of the ongoing global transformations. We are increasingly convinced that it is not the world heritage and universal human values that should be explained through national cultures and distinctive ethnic traditions, but, on the contrary, any cultural uniqueness should be understood through the world heritage, historical memory and intercultural dialogue. Heritage can be understood not so much through modernity as modernity can be defined, recognized, comprehended and appreciated through heritage. The modern era can only be truly appreciated in the light of millennia (D.S. Likhachev).



Keywords: heritage artifacts, past, modernity, changing culture, museumification, narratives, values, culture circle, culture layer.


> Простое подражание старому не есть следование традиции. Творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, а не механическое подражание иногда отмершему.
>
> *Д.С. Лихачёв*

Как соотносятся между собой ценности прошлого и наследия? В информационном обществе возрастает значение музея как культурной институции по транспортировке в современность и экспонированию образцов наследия. «Музеи и формируются как собрание следов времени, сквозь которые пробиваются вневременные шедевры» [4, с. 94], иными словами, образцы наследия. Наследие как бы осуществляет поглощение времени, переживание времени, торжество бытия над небытием. Тогда как прошлое лежит в плоскости отстранения времени и в известном смысле фиксирует недостаток, нехватку, смерть бытия.

Может ли прошлое быть современным? Утвердительный ответ на этот вопрос проистекает из двух императивов визуализации прошлого как наследия [1; 5]. Первый основан на приверженности всецело сохранять наследие как священный каркас культуры, а второй обращён к переквалификации и идентификации проблем сегодняшнего дня, к поиску в наследии намёков и подсказок для актуального разговора о настоящем. Именно второй императив служит определяющей мотивацией нашего интереса к наследию как идеальному воплощению и символической регистрации прошлого (Клэр Бишоп). Необходимо также различать два важных действия в музеефикации наследия: 1) от современности к прошлому – сбор исторических образцов для мемориализации опыта прошлого (наследия); 2) от прошлого к современному – распространение наследия в направлении современности (для публики/аудитории) позволяет генерировать новые ценности, решать насущные проблемы современной культуры. Двойная направленность управления наследием – на мемориальное прошлое и актуальное настоящее – делает наследие не только площадкой для разностороннего сотрудничества, но и чрезвычайно важным и эффективным инструментом социальных преобразований.

В музеефикации наследия генерируются и различаются два набора ценностей, основанные на:

а) функции удержания (охранительные ценности, культурные константы): мемориальные артефакты, коллекции, архивы, традиции представления экспонатов, знания и опыт, общечеловеческие ценности, церемониально-символические действия, социальные стереотипы поведения, привычные функционально-целевые установки и т. д.;

б) функции продвижения (ценности новаторского характера, инновации): креативность действия, формообразующие визуально-коммуникативные эксперименты, предметно-атрибутивная открытость и мобильность, новый диалог с артефактами, широкая социальная вовлеченность, принципы участия и соучастия, новые информационные и технологические методы отбора объектов, арт-дизайнерские решения, язык и дизайн мероприятий и т. д. При этом в процессе музеефикации и визуализации наследия важно различать и учитывать коммуникативные свойства артефактов наследия, их историческую предметность и содержательные нарративы.

Каждый экспонат наследия, представленный в музее, содержит как минимум две поучительные (познавательные) истории.

- Первичный нарратив является основным, он рассказывает о происхождении и бытовании артефакта в конкретной исторической культуре (времени).
- Вторичный нарратив описывает процесс регенерации и переноса артефакта в музейное пространство (это превращение исторического артефакта в экспонат).

Эти два нарратива включают серию событий и переживаний, часто драматических и познавательных. Таким образом, у каждого выставочного артефакта есть своя уникальная миротворческая история, которая может научить диалогу и сближению культур. Нельзя забывать о том, что «запас культурной среды крайне ограничен в мире, и он истощается со всё прогрессирующей скоростью» [2].

В культуре следует выделять её возобновляемые и невозобновляемые ресурсы:

1) невозобновляемые – это само культурно-историческое наследие;

2) возобновляемые – это творчество, наука, знания, искусство.

Невозобновляемые ресурсы культуры в силу свойственной им единичности и неповторимости тяготеют к убыванию, т. е. объективно предопределены к сокращению. Полностью остановить этот процесс не получится, но его можно замедлить или частично затормозить. И здесь на помощь могут прийти возобновляемые ресурсы культуры. Опираясь на них и овладевая искусством эффективного управления передовыми знаниями, новыми технологиями и креативностью действия, культура способна затормозить процесс объективного распада наследия и даже частично вернуть себе то, что утрачено. Данное обстоятельство актуализирует проблему отношений возобновляемого с невозобновляемым в культурном процессе.

В условиях быстро меняющейся культуры важным представляется переосмысление наследия, новый диалог с ним и, шире, коммуникативное сцепление прошлого и настоящего. В этом процессе можно отметить два аспекта коммуникации: 1. Управление наследием как процесс культивирования опыта и социальной практики, включающий исторические артефакты в диалог с людьми. 2. Образцы наследия могут быть полезны обществу только тогда, когда удаётся творчески связать их прошлое с современным [3, с. 286].

Наследие не есть одномерный срез прошлого или застывшая, неподвижная реальность, но предстаёт в культуре как своего рода «многослойный пирог», где каждый слой состоит из множества компонентов – они коммуницируют друг с другом как по горизонтали, так и вертикали. Полагаю, уместно вспомнить концепцию культурных кругов в темпоральном пространстве социума Вильгельма Шмидта, где время культуры предстаёт в виде многослойного образования с ранжированием на первичные, вторичные и третичные конгломерации или своего рода страты.

Эту модель вполне можно применить к культурной стратификации наследия в заданном территориальном масштабе. По существу, в данном ракурсе любое поселение (город) следует рассматривать как последо-

вательный набор пяти основных слоёв: 1) материк, 2) культурный слой наследия, 3) культурный слой прошлого, 4) культурный слой настоящего, 5) культурный слой будущего.

К первому слою относится не затронутый культурой круг, т. е. не подверженный антропогенному воздействию и служащий изначальным природным субстратом для последующего его окультуривания.

Второй слой – фундамент самой культуры, устоявшийся и зафиксированный памятью, отцеженный, отфильтрованный от утилитарных и эпизодических вкраплений, удерживаемый и охраняемый через сцепление поколений. Этот слой образует само основополагающее наследие социума, плодоносящую почву его культуры – то, что неподвластно времени и связывает знания, ценности, эпохи и чаяния людей.

Третий слой включает всё то прошлое (по отношению к настоящему), что было когда-то создано вследствие утилитарных потребностей людей в качестве продуктов культуры, но не преодолевших или всё ещё испытывающих давление современности, т. е. обременённых печатью своего времени. Этот слой предстаёт в двух своих вышеотмеченных проекциях как повторяющееся и нечто предшествующее настоящему.

Четвёртый слой выражает современный срез функционирующей культуры, в котором взаимодействуют и актуализируются отношения между людьми, их объектами, атрибуциями в режиме и пространстве злободневной повседневности. Этот слой есть видимое вершины или конус реально происходящего в культуре, в границах которого поддерживается и воспроизводится так или иначе прямой диалог прошлого и настоящего. На этом уровне развёртывается современная жизнь людей во всём её драматизме и многообразии.

Пятый слой состоит из комплекса культурных инноваций – насущных устремлений, надежд, порывов, экспериментов, креативной деятельности людей, и служит своего рода стартовой площадкой, где производится запуск новых идей и проектов, прокладывающих культуре путь в будущее. Это область ещё неустоявшихся сущностей, которые отталкиваются от настоящего и прошлого (всех нижележащих уровней культуры) – место за пределами памяти и устоявшейся повседневности.

Данная модель многослойного строения культурного наследия в дискретно заданных границах социума выступает как опредмеченное коммуникативное пространство или культурный круг, внутри которого аккумулируются знания, опыт, достижения и ценности людей [1, с. 247]. Каждый страт наследия имеет свою спецификацию, социальную значимость, свои ценности и познавательные ресурсы, достойные того, чтобы обратить их на службу современности. У каждого отдельного круга есть своя насыщенная история, свои герои и события – свой нарратив. Здесь каждый слой – мощный ресурс для историко-культурного повествования и визуализации памяти. Возникает необходимость включить выделенные круги в активный и живой диалог с современностью и привести все пять слоёв в сцепление, повернуть их к взаимодействию как по вертикали, так и горизонтали много-

составной культурной стратификации. Этот процесс есть ещё одна проекция транспликации времени или темпоральная стратификация культуры.

**Источники и литература**

1. Ионесов В.И. Люди и вещи: то, что мы создаём и что создаёт нас. Самара: Самарама; Прайм, 2024.
2. Лихачёв Д.С. У нас есть опыт преодоления падения культуры // Университетские встречи. Санкт Петербург: Изд-во СПбГУП, 2006. С. 48-49.
3. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. Москва: Прогресс, 1993.
4. Ямпольский М.Б. Без будущего. Культура и время. Санкт-Петербург: Порядок слов, 2018.
5. Heritage as an Action Word: Uses Beyond Communal Memory, eds. by Susan Shay and Kelly M. Britt. Series in Heritage Studies. Washington-Malaga: Vernon Press, 2024. P. 3-33.

## Богатырева Елена Дмитриевна

кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии Самарского национально-исследовательского университета им. академика С.П. Королева

## Философия арт-объекта: основные вопросы

Аннотация. Задача философии искусства – получить доступ к тому, как искусство существует на самом деле. Решение этой проблемы заставляет более внимательно отнестись к модернистскому этапу его истории, на котором наблюдается распад внутреннего единства его общей истории, растворение в окружающем пространстве культуры и общества, к которому её причисляли. Мир техногенной культуры и свободного обмена только добавил свои возможности для определения множества его «историй», включая новые, что имело последствия для переопределения его новых течений и практик, настраиваемых на бесконфликтное сосуществование. Возможность технической воспроизводимости произведений искусства изменила и сами эти произведения, и отношение к ним, их восприятие. Одним из последствий выступил отказ от самой категории произведения искусства и предъявление арт-объекта как более релевантного понятия для описания разных способов существования искусства сегодня. В статье поднимаются также вопросы, связанные с утратой монополии, которую имела философия искусства для описания его истории и положения дел в настоящем.

Ключевые слова: арт-объект, модернизм, философия искусства.

## Bogatyreva E.D.

## Philosophy of an art object: the main issues

Abstract. The goal of philosophy of art is to gain access to how art actually exists. The solution to this problem forces us to take a more careful look at the modernist stage of its history, at which there is a disintegration of the internal unity of its general history, the dissolution of the culture and society to which it was classified in the surrounding space. The world of technogenic culture and free exchange only

added its possibilities for defining many of its “stories”, including new ones, which had consequences for redefining its new trends and practices, tuned to conflict-free coexistence. The possibility of technical reproducibility of works of art has changed both these works themselves, and the attitude towards them, their perception. One of the consequences was the rejection of the very category of a work of art, and the presentation of an art object as a more relevant concept for describing the different ways of existence of art today. The article also raises questions related to the loss of the monopoly that the philosophy of art had to describe its history and state of affairs in the present.

Keywords: art object, modernism, philosophy of art.

На протяжении последнего века искусство встраивалось в индустриальный дизайн массового культурного производства и свободного рынка, желая того или нет, но циркулируя внутри его разнообразного обмена. Всё это отразилось и в развиваемых здесь мыслительных практиках, связанных с искусством, и в самой художественной деятельности. Так, формообразование искусства, которое мы здесь наблюдаем, во многом курируется свободной циркуляцией его продукта и, в целом, определяется форматированием общественного поля, которое подвижно и включает время в своё определение. В этом плане переименование произведения искусства в арт-объект, который обнаруживает свою повсеместность и утрачивает рамки только художественного функционирования, произошло повсеместно.

Своим явлением арт-объект обязан культурной модернизации, он, безусловно, побочный продукт политики и индустриализации. Напомним, что современное поле искусства включает в себя не только такие стационарные предметы, как скульптуры, статуи, станковые картины, изделия из стекла и т. д., но и объекты, изначально ориентированные на временные события: так называемое партиципаторное искусство, перформансы, хеппенинги, инсталляции. Выведение искусства в область событийных практик наложило отпечаток и на восприятие исторического искусства (того, которое заявляло о себе в западной культуре, начиная с эпохи Возрождения и вплоть до XX в.). Стало проблематичным удерживать противопоставление современное – традиционное, подлинное – неподлинное искусство, на территории образуемого множества оно утрачивает своё назначение. Важно заметить, что различные практики искусства способны сегодня сосуществовать бесконфликтно, в парадигме реди-мейд, под которым нужно понимать не только готовые вещи, но и известные технологии, исторические формы искусства, осуществлённые культурные практики. Разнообразие форм искусства определяется как подробностями контекстов, с которыми оно по видимости сообщается, как наличием исторического архива (его расширение и форматирование за счёт виртуального ресурса постоянно происходит), так и трансформацией самих основ развиваемого здесь опыта, его не только «художественных» последствий. Переставая быть стационарным артефактом, арт-объект утрачивает как обязательные, так и традиционно приписываемые искусству свойства – оригинальность, доступность восприятию в любой момент времени, собственно воспроизведению.

Связь арт-объекта и его качеств не может быть положительно, раз и навсегда определена, сведена к какому-то принципу или, наоборот, выведена из какой-то сущности искусства. Арт-объект играет с его фикцией, выказывая как полезные, так и бесполезные свойства, возможность обслуживать самые разные идеи, включая утилитарные, передавать информацию, не связанную ни с какой пользой. В этом плане арт-объект более свободно, нежели то было принято в истории искусства, выбирает форматы для своего бытования и сбыта.

Текстура арт-объекта собирательна, кажется, что он слоист и многогранен, но не потому, что такова его «природа», а в силу двойственности присутствия и отсутствия набранных «качеств». Можно сказать, что арт-объект, подобно «объектам» из ООО Хармана, скорее отсутствует, чем присутствует [2]. Несводимость арт-объекта как к внутренним компонентам, так и производимым внешним эффектам формирует его новое «предназначение». А оно в том, чтобы создавать прецедент новых и зачастую всё ещё невозможных (не открытых) сцеплений вещей, форм, идей, смыслов. Логика «прогресса» тем не менее здесь не линейна, она отвечает возможности циркуляции продукта, логике его обновления и связана с требованиями рынка.

Способность «возмутиться» своим настоящим положением (вещей, а не только местом среди них, дел) и даже оспорить собственное происхождение, равно как и принадлежность к образцовой истории искусства, делает арт-объект уязвимым к бесконечным идентификаторам, он открыт любым смешениям и переходам, чувствителен к любому роду использования и пророчествам.

Очевидность арт-объекта, но и неуловимость его границ порождает избыточные споры о том, что такое искусство. Речь идёт не о простом исчезновении, схлопывании границ, но, скорее, о какой-то новой и динамичной (всегда временной) их разметке, в которой арт-объект участвует. Его вездесущность, включение в разные культурные и общественные практики тем не менее не ведёт к утрате его автономии, что проявляется в относительной свободе самоопределения и специфичности (двойственности) его как продукта, независимо от того, что предлагается: конструкция или ситуация, а также в том, что искусство всё ещё остаётся в авангарде креативных практик.

Кажется, что философия искусства здесь утрачивает свою монополию на описание положения дел в искусстве. Но дело не в том, что философия более не нужна, особенно когда «искусство начинает поднимать философский вопрос о сущности искусства» и тем самым, как замечает Ханс Бельтинг, «само становится философией в пространстве искусства», уходя из своей истории [1, с. 47]. Искусство выступает здесь в новой эстетической функции, оно демонстрирует свободу соединения арт-объекта с любыми «качествами», его описание технично, его форма исчезает из осмотра зрения, она идеальна, потому что идейна, концептуальна и не связана напрямую с материальностью представляемого. Философия, сбываясь в пространстве

искусства, в свою очередь, утрачивает свой стационарный характер, становится не менее событийной, нежели искусство.

Следует уточнить, что по своему способу существования арт-объект отделён от мира (среды, единства), так что технически способен существовать в любой точке мира и в любой момент времени (вопрос: только ли как искусство). Собственно, за современным искусством стоит не что иное, как техническое множество арт-объектов, которое легко переопределяется смешением самых разных начал и определением задач доступа к конкретной аудитории и базе данных. Техничность здесь понимается не только как фаза отношения человека и мира, которое арт-объект опосредует, но и как выход за его ограничения, включая в игру («и это тоже искусство») новые (и по умолчанию бесконечные), безразличные к его старой и новой истории, процессы и возможности. Вопрос: можно ли здесь говорить о новом синтезе и символизме, остаётся открытым.

**Литература**

1. Бельтинг Ханс. История искусства после модернизма. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2024.
2. Харман Грэм. Искусство и объекты. Москва: Изд-во «Институт Гайдара», 2023.

## Чиркова Наталья Владимировна

кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения СГИК

## Музейная вещь как артефакт наследия и способ ретрансляции памяти

Аннотация. В современной музейной деятельности вещи занимают одно из важнейших мест. По сути, музей – есть мир вещей и предметов, которые способны рассказать посетителю о его прошлом. Через вещи происходит визуализация наследия, перенос культурных ценностей и смыслов из одной исторической эпохи в другую. В музейном пространстве вещь становится транслятором культуры и рассказчиком истории. Для этой цели музеи нередко используют современные музейные технологии.

Ключевые слова: музейная вещь, артефакт культуры, визуализация наследия, ретрансляция памяти, современные музейные практики.

## Chirkova N.V.

## A museum piece as a heritage artifact and a way of relaying memory

Abstract. In modern museum activities, things occupy one of the most important places. In fact, a museum is a world of things and objects that can tell a visitor about his past. Through things, the visualization of heritage takes place, the transfer of cultural values and meanings from one historical epoch to another. In the museum space, a thing becomes a translator of culture and a storyteller. For this purpose,

museums often use modern museum technologies.
Keywords: museum item, cultural artifact, heritage visualization, memory relay, modern museum practices.

Центральным звеном любой музейной экспозиции являются вещи, которые в процессе музеефикации преобразуются в объекты музейного показа для максимального сохранения их ценности с историко-культурной, научной или художественной точки зрения. Ж. Бодрийяр в своем исследовании выделяет четыре основных ракурса рассмотрения системы вещей:

- «функциональная система, или дискурс вещей;
- внефункциональная система, или дискурс субъекта;
- мета- и дисфункциональная система: гаджеты и роботы;
- социо-идеологическая система вещей и потребления» [1, с. 9]. Таким образом, вещь – единица предметного мира культуры, которая включает в себя множество функций, идей и смыслов.

В музей, как правило, попадают вещи, особо значимые для человека, наполненные памятью и хранящие информацию о прошлом народа: его повседневной культуре, обычаях, традициях, религиозных практиках. Именно процесс музеефикации позволяет одновременно и «сберечь» вещь, и «разговорить» ее, сделать своеобразным «мостом» между прошлым и настоящим.

В широком смысле слова под музеефикацией принято понимать переход в музейное состояние любого объекта. Впервые данное понятие было употреблено в 1920-х гг. в трудах отечественного археолога и теоретика искусства Ф.И. Шмидта, однако в научный оборот термин прочно вошел после Великой Отечественной войны. В этот период осуществлялась деятельность по сохранению, реставрации и восстановлению исторического и культурного наследия [2, с. 656]. Также велась интенсивная работа по созданию музеев-заповедников. Именно в это время оформилось два типа музеефикации: первый тип подразумевал извлечение вещи из привычной среды и включение ее в определенную музейную экспозицию. В этом случае вещь становилась неподвижным свидетелем прошлого (музеефикация «под музей»). Второй тип предполагал не просто изъятие вещи из привычного контекста и помещение ее в пространство музея, а сохранение этой вещью ее первоначальных функций, включение в современные музейные практики (неполная музеефикация или «как музей»). В настоящее время наибольшей популярностью пользуется именно частичная музеефикация («как музей»), которая не предполагает полноценное изъятие объекта из среды его бытования и допускает реализацию им изначальных функций.

Основные принципы музеефикации на практике можно представить следующим образом: сохранность, достоверность, маркирующая визуализация (дает возможность обозначения важных и значимых компонентов реальности с символической точки зрения), целостность, или стремление к созданию единого природно-культурного археологического ансамбля, обратимость и функциональность, многослойность. Таким образом, музее-

фикация предполагает следование целому комплексу принципов, каждый из которых в действительности важен и значим, а потому заслуживает внимания.

Как было отмечено ранее, в процессе музеефикации вещь приобретает статус музейного экспоната, однако она продолжает нести в себе важную информацию об эпохе, в которой была создана, и людях, которым она была важна и которым служила. В музейном пространстве вещь, по сути, становится транслятором культуры и рассказчиком истории. Например, антикварные предметы, произведения искусства, старинные книги и предметы быта могут прекрасно передавать информацию о прошлом и традициях того или иного народа. Ведь вещь – это не просто безжизненный элемент прошлого, а ценный источник информации. Предмет, изготовленный человеком, содержит в себе память о нем, его ценности и смыслы. Как справедливо отмечает профессор В.И. Ионесов «Люди создают вещи и вкладывают в них не только свою энергию (деятельность), но и своё видение мира, ценностные представления, чувственно-художественные переживания, социальный опыт. По существу, вещь выражает, фиксирует и удерживает гармонию той части мира, из которого она сделана. Когда-то изготовленная вещь не только хранит память о своем времени, его социальных и художественных ценностях, но и показывает нам то, для чего она была сделана, то, в чем человек больше всего нуждался, к чему стремился» [3, с. 77].

В самых разных объектах предметного мира культуры мы можем проследить процесс ретрансляции наследия: от возникновения идеи вещи до ее утраты, последующего открытия и нового применения уже в качестве артефакта наследия. В.И. Ионесов выделяет этапы жизни вещи как исторического артефакта, выражающего несколько последовательных ракурсов меморативной информации: «пред-история вещи (необходимость); возникновение вещи (пред-назначение); самость вещи (назначение, функциональность, актуальное использование, т. е. собственно “жизнь” вещи, её событийность); позициональность вещи (её отношение к другим вещам (людям), социальную вовлеченность); распад вещи; утрата вещи (“смерть” вещи); исчезновение или консервация вещи; открытие вещи или её архивация; возрождение вещи, т. е. включение ее в современный социокультурный контекст; новая жизнь вещи в качестве меморативного объекта культурного наследия» [4, с. 59].

Таким образом, вещи в процессе музеефикации, сохраняя свою историческую память, переносят культурные ценности и смыслы из одной исторической эпохи в другую. Пространство музея становится локусом (средоточием) этой памяти, позволяющим транспортировать артефакты прошлого в наши дни. При этом современная культурная реальность насыщается общечеловеческими ценностями, важными для развития общества в целом. Артефакты прошлого служат источником развития современной культуры, фундаментом нового. На первый взгляд, чем больше возникает в культуре различных новаций, тем меньше в ней остается места для традиционного, «старого». Но это не совсем так: в период нововведений «старое»

не забывается, а посредством музеефикации преобразовывается в настоящее, становясь таким образом источником выживания и жизнеспособности трансформирующейся культуры.

Может сложиться впечатление, что музейная вещь есть некий предмет, который застыл в прошлом и смотрит на нас оттуда своим неподвижным взглядом. Однако это не так. Вещь способна концентрировать в себе информацию о прошлом и накапливать ее. Здесь речь идет о так называемой «памяти вещи», которая имеет динамический характер, а не статический. Она постоянно подвергается реорганизации в соответствии с запросами современности, а музей в данном случае выступает в качестве особого пространства для ретрансляции культурной памяти. Как точно отмечает исследователь А.П. Супрунчук: «Память реактуализуется не в процессе самого хранения духовно-материальных ценных для общества "реликтов" исторического прошлого, а только в процессах живой коммуникации, в рамках данного института, когда "реликты" исторического прошлого становятся объектом внимания субъектов коммуникации. Через эмоциональную насыщенность экспозиции современных музеев, в актах коммуникации с посетителем, репрезентируют историко-культурную память. Процесс общения музея и посетителя приобрел более индивидуальный характер – прошлое представляется субъекту музейной коммуникации не путем прямого насаждения включенных в экспозицию идей, а посредством личностного эмоционального переживания и восприятия субъектом музейного диалога» [5].

Э. Сепир в своей статье «Культура, подлинная и мнимая» пишет о том, что «прошлое представляет интерес для культуры только тогда, когда оно все еще является настоящим или даже может стать будущим» [6, с. 485]. Этот тезис основан на идее о том, что культура – это живой диалог прошлого и настоящего. Только тогда, когда этот диалог налажен, когда прошлое и настоящее являются не соперниками, а равноправными партнерами, культура способна устойчиво и целенаправленно развиваться. Слепая ориентированность общества на инновации, так же, как и зацикленность на событиях прошлого, недопустимы. Недооценка прошлого может привести к пренебрежению будущего, а зачарованное восхваление достижений прошлого – к мумификации культуры и тем самым к отстранению от настоящего и отгораживанию от всего инновационного, ориентированного на будущее. Таким образом, важно обеспечить включение ценного опыта прошлого в общественную жизнь современности, где прошлое обретает свою социальную и культурную значимость, а современное обретает функциональную завершенность благодаря опыту прошлого и устремлению в будущее.

Рассматривая музейные вещи, мы, естественно, воспринимаем их как свидетелей прошлого, так как они сохраняют память об исторических событиях, личностях и традициях. Но особенность некоторых музейных предметов (в частности, имеющих статус наследия) заключается в том, что они, в отличие от других категорий, с одной стороны, менее подвержены

изменениям и трансформациям, а с другой – прекрасно адаптируются к новым условиям, интерпретируются и переосмысливаются в соответствии с актуальными проблемами и запросами социума. Нельзя не согласиться с мнением, что в современных условиях музей является «пространством для "тысячи" диалогов с разной аудиторией, часто ей же санкционированных, где ведущее место занимает взаимодействие музея и сообществ» [7, с. 328]. Это делает музейную вещь и культурное наследие в целом более динамичным и актуальным, способным отвечать вызовам времени.

В результате вечное и временное в артефактах наследия взаимодействуют и создают уникальную форму – «фигурную вечность» – вечные ценности в предметном виде. Фигурная вечность в артефактах наследия является свидетельством неизменной ценности культурного наследия, его способности адаптироваться к изменяющимся условиям и сохранять свою актуальность для будущих поколений.

Очень важно соблюдать баланс между прошлым, настоящим и будущим. Это касается музейных вещей, в частности. Если экспонат все время представляется посетителю как артефакт прошлого, отстраненный от современности, то, скорее всего, он быстро станет неинтересным и скучным для тех, кто пришел на него посмотреть. Но если полностью уйти в музейной деятельности в инновационный контекст, то можно потерять ту самую базу, основу наших представлений о прошлом, без которых нет и не может быть музея. Важно сохранить баланс между прошлым и будущим. Эти слова подтверждают факт о том, что ретрансляция памяти и социальная репрезентация вещи требуют от музейщиков соблюдения баланса в этих процессах, и только при опоре на современность они могут стать эффективными.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что предметный мир культуры представляет собой особую сферу культурологического анализа, ретрансляции памяти и социальной репрезентации наследия. В этом контексте предметный мир рассматривается как совокупность материальных объектов, созданных человеком и отражающих культурные ценности, традиции и обычаи, а также путь исторического развития. В этой системе вещь представляется как единица предметного мира культуры. Безжизненная на первый взгляд, она служит ценным и весомым источником информации о жизни и культуре народа, которым она была сделана. Вещь хранит в себе множество тайн и смыслов, наследия, оставленного нам предками. Анализ предметного мира культуры позволяет изучать взаимосвязь между материальными объектами и духовными аспектами жизни общества, выявлять закономерности развития культуры и ее влияние на формирование идентичности и самосознания людей. Музейные предметы в таком случае являются некими маркерами культуры, лучшими и наиболее ценными образцами творчества, хранителями наследия. Музей же представляет собой форму культурной памяти народа, которая не только сохраняет и интерпретирует ценные для социума образы, представления,

традиции, символы, но и переосмысливает, актуализирует и включает историческое наследие в активные взаимосвязи с реалиями современной жизни.

**Источники и литература**

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва: Рудомино, 1995.

2. Чирков М.С. «Все завоевания культуры станут общенародным достоянием»: революционные события в России 1917 года и трансформация русской культуры // Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности: материалы Междунар. науч.-практ. форума: в 2 т. Самара: СГИК; Согласие, 2019. Т. 2. С. 655-659.

3. Ионесов А.И., Ионесов В.И. Музей как миротворчество: способны ли артефакты культуры нас примирить? // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. № 19 (374). С. 75-81.

4. Ионесов В.И. Всемирное наследие в дискурсе культурно-антропологического знания // Наследие и гуманизм: культурная антропология на службе человечества = Heritage and Humanism: Cultural Anthropology in Service to Humankind: материалы междунар. науч. конф., 29 нояб. 2009 г. / СГАКИ; Междунар. комиссия по срочным антропологич. исслед.; под ред. В.И. Ионесова, С. Хоэнварт-Герлахштайн. Самара: ВЕК#21, 2010. С. 58-87.

5. Супрунчук А.П. Музей – пространство для ретрансляции культурной памяти на примере современных еврейских музеев [Электронный ресурс] // Studia Humanitatis. 2015. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-prostranstvo-dlya-retranslyatsii-kulturnoy-pamyati-na-primere-sovremennyh-evreyskih-muzeev (дата обращения: 28.07.2024).

6. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. Москва: Прогресс, 2002.

7. Чекмасова А.А., Климкина Э.В. Роль музеев в формировании образов прошлого и исторической памяти // XLIX Самарская областная студенческая научная конференция: тез. докл. СПб.: Эко-Вектор, 2023. С. 328-329.

## Ткаченко Татьяна Юрьевна

заведующая отделом развития и информационных технологий Тольяттинского краеведческого музея, аспирант Поволжского государственного университета сервиса

## Современные коммуникационные музейные практики и их роль во взаимодействии с местным сообществом (на примере деятельности Тольяттинского краеведческого музея)

Аннотация. В статье рассмотрен вопрос музейной коммуникации с местным сообществом в формате разноплановых музейных практик. Определены виды коммуникации, очерчены понятия и границы внутреннего и внешнего уровней коммуникации. Описаны конкретные коммуникационные практики Тольяттинского краеведческого музея, применяемые в его деятельности, их роль и влияние на местное сообщество.

Ключевые слова: музейная коммуникация, коммуникативные практики, музейная экспозиция, местное сообщество, региональная история, культурное наследие, музей, Тольятти.

**Tkachenko T.Yu.**

# Modern communication museum practices and their role in interaction with the local community (on the example of the Togliatti Museum of Local Lore)

Abstract. The article considers the issue of museum communication with the local community in the format of various museum practices. The types of communication are defined, the concepts and boundaries of the internal and external levels of communication are outlined. The specific communication practices of the Tolyatti Museum of Local Lore used in its activities and their role and impact on the local community are described.

Keywords: museum communication, communication practices, museum exposition, local community, regional history, cultural heritage, museum, Tolyatti.

Среди множества функций музея как социокультурного института одной из важнейших стоит считать коммуникационную. В теории музейной коммуникации музей рассматривается как коммуникационная система. Первоначально определяющим в ней считался процесс взаимодействия музея и посетителя. Современные исследователи сходятся на том, что, если предметом современного музееведения является «музейность» как специфическое отношение человека к действительности, стремление к ее вещественному сохранению, то музейная коммуникация – это вся совокупность отношений, происходящих в этом процессе. В этой работе для нас важна музейная коммуникация как процесс взаимодействия музейной аудитории с культурным наследием. При этом музейной аудиторией в данном случае являются все участники этого инициированного музеем процесса, как посетители, так и не посетители музея.

По определению Э.А. Баллера, культурное наследие – это «совокупность доставшихся человечеству от прошлых эпох культурных ценностей, критически осваиваемых, развиваемых и используемых в контексте конкретно-исторических задач современности, в соответствии с объективными критериями общественного прогресса» [1, с. 56]. Оно является как полноправным участником процессов музейной коммуникации, так и содержательным ядром этого процесса.

Вопросами музейной коммуникации занимались А.Б. Закс, А.П. Валицкая, Е.Г. Ванслова, В.Ю. Дукельский, М.Ю. Кряжевских, Е.Н. Мастеница, Н.А. Никишин, О.С. Сапанжа, Б.А. Столяров, Л.М. Шляхтина и другие исследователи. Сама теория коммуникации пришла в музееведение из теории информации, пионером ее разработки в музееведении стал Д. Кэмерон, который предложил рассматривать музей как коммуникационную систему, а процесс коммуникации как процесс общения посетителя с музейным предметом. Этот процесс исследователи рассматривали и как односторонний, в котором посетитель – молчаливый объект, принимающий информацию, и как двусторонний, в котором посетитель становится субъектом,

полноправным участником. В настоящее время можно выделить следующие виды музейной коммуникации:

1. Посетитель общается с экспонатом. В этом процессе экспонат выступает как самоценность, он апеллирует к чувствам человека, а не к его опыту или знаниям. Такая практика характерна, например, для художественных музеев.

2. Посетитель общается с экспозицией, которая является «текстом», «высказыванием» на музейном языке, составленным хранителями и экспозиционерами. Экспозиционный образ обращается к личному опыту посетителя и, если совпадает с ним, то проникает во внутренний мир созерцающего.

3. Посетитель общается с сотрудником музея. В этом процессе экспонат является предметом и средством общения. Сотрудник интерпретирует музейный предмет, «переводит» и транслирует образ экспозиции посетителю.

4. Посетитель «общается» с теми, кто «создал, владел или пользовался выставленными предметами» (Х. Хелленкемпер) [Цит. по: 2, с. 24], тем самым проводя мысленную связь через время и расстояние.

5. Посетители общаются между собой. Или возникает беседа с самим собой, внутренний диалог, который экспозиция может запланировать и «срежиссировать».

6. Музей – место межпрофессиональной коммуникации представителей разных областей деятельности, место общения специалистов, чья деятельность направлена на решение социокультурных и историко-культурных проблем (научные работники, историки, архивисты, строители, архитекторы, урбанисты и пр.).

7. Посетитель общается с «цифровым» музеем: пользуется оцифрованными коллекциями, смотрит виртуальные выставки и т. п. Данный вид общения можно отнести к п. 1 этого списка, но важным для нас различием является качество участника процесса коммуникации – оригинал или цифровая копия.

В музейной коммуникации выделяются внешний и внутренний уровни. Традиционно уровнем внутренней коммуникации принято считать все, что связано с извлечением информации из музейного предмета, его изучением и интерпретацией, введением его в экспозицию, т. е. с созданием музейного пространства. А внешний уровень – это постижение и понимание музейного предмета посетителем. Есть также точка зрения, которая определяет внутреннее коммуникационное пространство как пространство коммуникации, находящееся внутри музея, а внешнее – за его пределами [3, с. 65]. В данной работе мы предлагаем считать внутренним уровнем любое взаимодействие посетителя с музеем, происходящее на территории музея: посещение экспозиций, выставок и лекций, общение с куратором или экскурсоводом, участие в тематических занятиях или интерактивных практиках и др. А внешним уровнем считать вертикальные и горизонтальные связи музея с сообществом: вертикальные – иерархические, характеризующие место музея в административном пространстве, горизонтальные – его партнерские связи (научное сообщество, творческие организации, социальные и образо-

вательные институты, другие музеи); информативные каналы коммуникации, такие как издания, социальные сети или сайт музея. Ко внешнему уровню мы отнесем и взаимодействие музея с посетителем за пределами музея: использование цифровых копий музейных предметов, просмотр выездных или виртуальных выставок, участие в пешеходных экскурсиях.

Тольяттинский краеведческий музей (ТКМ) в своей деятельности использует разнообразные каналы коммуникации и коммуникационные практики, направленные на трансляцию культурного и исторического наследия, ценностей и опыта местному сообществу и туристам. Мы отметим несколько каналов и практик, которые нам кажутся значимыми в контексте музейной коммуникации.

На внутреннем уровне коммуникации важнейшим актом является взаимодействие посетителя с постоянными экспозициями и временными выставками. Показательным в этом плане является его коммуникация с постоянной исторической экспозицией «20 век: Ставрополь-Тольятти». Экспозиция является эмоционально-образной, принцип ее построения – хронологический. Она представляет собой целостную картину, состоящую из отдельных фрагментов – событий, явлений, судеб людей, уникальных или типичных предметов, которые вызывают удивление или, наоборот, узнавание и ностальгию. Посетитель, изучая ее, самостоятельно выбирает уровень погружения в материал – может просто смотреть на предметы и читать этикетки, может воспользоваться аудиогидом или уровнем дополненной реальности, может изучить дополнительный материал, расположенный в тач-панелях в каждом зале. Во время погружения в экспозицию посетитель может отметить участие горожан в ее создании, об этом говорят видео- и аудиоинтервью с ветеранами ВАЗа, архитекторами, строителями города, расположенные в экспозиции, отметки о том, что какие-то предметы и документы были подарены музею жителями города.

Некоторые посетители выбирают непосредственное взаимодействие с экспозицией, некоторые – опосредованное, через экскурсовода, который интерпретирует и транслирует экспозиционное высказывание. Также опосредованно происходит взаимодействие посетителей с экспозициями и выставками во время разнообразных интерактивных программ. Среди таких программ ТКМ можно отметить игры с ролевым погружением («Честное пионерское»), квесты («От кибитки до высотки» – о «жилищной» истории города, «Дело о потерянном городе» – о «переезде» Ставрополя на новое место в связи со строительством Куйбышевской ГЭС, «Большая химия» – о химических предприятиях города, «О героях былых времен»). Также музей предлагает большой выбор образовательных занятий для школьной аудитории на разные темы, от исторических – о крестьянском быте и уроков в старой школе до экологических. Для взрослых в музее работает лекторий, лекции в котором посвящены городу Тольятти и вопросам его развития. Таким образом, музей с помощью разнообразных коммуникационных каналов и практик транслирует культурное наследие территории ее жителям и гостям, тем самым способствуя формированию ценностного отношения к ней, у горожан – осознания себя как жителя этой территории.

На уровне внешней коммуникации Тольяттинский краеведческий музей выходит за пределы своих стен, становится системой создания культурных ценностей, в которой объектом показа является город, придает городской территории историческую и эстетическую ценность, музеефицирует ее и инициирует взаимодействие горожанина с культурным наследием, представленным в ней. В аксиологическом дискурсе культурная среда – это форма культурного наследия, представляющая собой совокупность элементов предметной, пространственной, природной организации окружающей нас действительности. Если быть более точным, то она является культурно-исторической средой, так как в ней представлены различные слои дошедшей до нас среды прошлых эпох. Музей включает ее в свою сферу деятельности, проводя по ней пешеходные экскурсии, участвуя в присвоении ей статуса «культурный объект», «историческое поселение». Тем самым музей снимает с нее утилитарное значение (как среды, которая выполняет функции жилой, деятельностной), и тогда ее ценность становится очевидной. «Из условия практической деятельности культурная среда превращается в новый, дополнительный источник развития» [4]. В рамках этой деятельности музей разработал и проводит пешеходные экскурсии по трем районам города Тольятти и микрорайону Шлюзовой. Горожане и туристы, участвующие в этих экскурсиях, становятся участниками музеефикации городской среды, постигают ее историческую, культурную и эстетическую ценность. Музей таким образом вызывает у участников коммуникационного процесса уважение к истории территории, восхищение ее эстетикой, что способствует формированию у них патриотизма, любви к родине, ощущения себя как жителя территории, как части большой общности – народа и страны.

Музеефикация территории в результате деятельности музея происходит не только в абстрактном смысле – в глазах и представлениях участников пеших экскурсий, посетителей музея, слушателей лекций и т. п., но и в реальности. Так, ТКМ принял участие в процессе присвоения исторической части микрорайона Шлюзовой статуса «историческое наследие регионального значения», подготовив подтверждение историко-культурной ценности объектов. Тем самым музей утвердил ценность этой территории и в глазах жителей микрорайона, дав им повод для гордости и формируя у них локальный (и глобальный) патриотизм.

Коммуникационный подход в музейной деятельности дает широкие возможности для взаимодействия с сообществом. Используя их, Тольяттинский краеведческий музей инициирует социальное взаимодействие по поводу истории и культуры территории, осуществляя в нем процесс передачи и усвоения культурных кодов, тем самым упрочивая связь современных жителей с историей родного города. Его деятельность направлена на передачу культурного наследия и социального опыта, формирование у участников процесса коммуникации осознания себя жителем этой территории, идентифицирование себя как шлюзовчанина, тольяттинца, россиянина, понимание ими исторической и культурной ценности своей Родины.

**Источники и литература**

1. Баллер Э.А. Социальный вопрос и культурное наследие. Москва, 1987.

2. Гнедовский М.Б. Современные тенденции развития музейной коммуникации // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. Москва, 1989.

3. Кряжевских М.Ю. Модель коммуникационного пространства музея // Вестник Челябинского государственного университета. Философия Социология Культурология. Вып. 23. 2012. № 4.

4. Дукельский В.Ю. Образцы и образы современной музейной деятельности [Электронный ресурс] // Bestmuseums.ru. URL: https://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2015/12/dukelskiy_obrazcu_i_obrazu_sovr_muz_deyat.pdf

## Перепелкин Михаил Анатольевич

доктор филологических наук, директор Самарского литературно-мемориального музея им. М. Горького, профессор Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева

## Учитель рисования в «сутолоке провинциальной жизни»

Аннотация. В центре статьи – судьба самарского художника и педагога К.Н. Воронова. На основе мемуаров, переписки и других источников устанавливается, что он стал прототипом одного из героев цикла очерков Н.Г. Гарина-Михайловского «В сутолоке провинциальной жизни» – художника Болотова.

Ключевые слова: К.Н. Воронов, художник, учитель, А.Н. Толстой, Н.Г. Гарин-Михайловский, прототип.

## Perepelkin M.A.

## Art teacher in the «hustle and bustle of provincial life»

Abstract. The article is centered on the fate of the Samara artist and teacher K.N. Voronov. Based on memoirs, correspondence and other sources, it is established that he became the prototype of one of the heroes of the series of essays by N.G. Garin-Mikhailovsky «In the hustle and bustle of provincial life» – artist Bolotov.

Keywords: K.N. Voronov, artist, teacher, A.N. Tolstoy, N.G. Garin-Mikhailovsky, prototype.

Каждого, кто приходит в Самарский художественный музей на улице Куйбышева, 92 и поднимается по широкой мраморной лестнице на второй этаж, сейчас же встречает портрет работы художника Ф.Е. Бурова: прекрасное лицо задумчивого бородача с грустным взглядом – таким изобразил Фёдор Буров своего коллегу, художника Кирика Воронова.

Известно, что Кирик Николаевич Воронов родился в 1857 г. в Самаре. Его семья имела поместье в Старом Буяне, а отец длительное время служил в Самаре и Казани. Годы юности Воронов провёл в Петербурге, где в возрасте 20 лет поступил в Академию художеств, но, окончив первый год обучения, перешёл на педагогические курсы и начал давать частные уроки рисования.

После этого он пытался продолжать образование в Париже, затем вновь поступил вольнослушателем в Академию и наконец, закончив в 1886 г. второй курс по наукам и фигурный класс по рисунку, окончательно забрал из Академии свои документы. По свидетельству его учеников Подбельского и Зайцева, в молодости Воронов много путешествовал, учился музыке и даже брал уроки живописи у Репина. Наконец, лишившись своего имения в Старом Буяне, переехал в Самару, где начал педагогическую работу и даже открыл собственную художественную школу-мастерскую. Школу Воронова посещало около 20 учеников одновременно. Обучение было трёхгодичным. Здесь серьёзно занимались рисунком и живописью, выезжали на этюды, а лучшим из учеников даже разрешалось рисовать обнажённую модель. Замечательно, что одним из учеников школы Воронова был юный Алексей Толстой, хоть и не сделавшийся живописцем, но зато ставший большим и настоящим ценителем искусства.

Воронов регулярно участвовал в художественных выставках, проводившихся в Самаре в 1897-1907 гг. Причём в течение нескольких лет на выставках экспонировались не только его работы, но и работы учащихся мастерской. Критика особенно положительно отмечала портретное искусство художника, прекрасное представление о котором даёт написанный в 1889 г. «Портрет сына». Большие пытливые и немного грустные глаза, красноватые воспалённые веки, бледная кожа и разбросанные по лбу нестриженые золотистые волосы, писанные лёгкими мазками, – таким запечатлела кисть художника ребёнка, о котором не сохранилось больше никаких сведений. В 1907 г. Воронов переехал в Крым и поселился в Симферополе, где три года спустя организовал в собственной мастерской большую персональную выставку своих работ. Судя по каталогу, на выставке экспонировались почти полторы сотни произведений, среди которых особое место занимали пейзажи Волги, Крыма, Кавказа и мотивы, запечатлённые в этюдах во время поездок по Франции, Италии и Швейцарии. Были среди выставленных работ и портреты, и в том числе – портрет жены художника Юлии Степановны Калачёвой и её дочери Ольги. Брак с Ю.С. Калачёвой не был единственным в жизни К.Н. Воронова: ранее он был женат на Е.А. Боровской, второй его женой стала А.С. Шварсалон, а третьей – О.А. Виноградова.

О том, как складывалась жизнь художника в первые десятилетия XX в. известно совсем немного: сохранились сведения, что вначале 1910-х он увлёкся модными в эти годы религиозно-философскими учениями и в 1914 выставлял в Лондоне картину «Крещение по вере», в которой выразилось его теперешнее сектантское мировоззрение. В годы революции и гражданской войны Воронов жил в Симферополе, откуда выехал вначале 1920-х сначала в Архангельск, а потом окончательно поселился в Петрограде, где, видимо, он и нашёл своё последнее земное пристанище [См.: 1, с. 95-102].

Сохранились многочисленные воспоминания учеников и коллег К.Н. Воронова, среди которых воспоминания выпускника Самарской духовной семинарии В.Д. Свечникова: «Как сейчас представляю эффектную наружность нашего художника. Высокий рост при умеренной полноте.

Красивая голова с седыми длинными волосами, голубые глаза. Обладал он большой чувствительностью, как человек увлекающийся, живой, впечатлительный. Эти его качества благотворно действовали и на нас, заставляя нас с любовью и интересом относиться к делу. Всё это отозвалось на многих из нас впоследствии хорошими результатами» [2, с. 54].

А это – художник Никифор Захарович Котельников: «Кирик Николаевич Воронов был человек особенный как по внешности, так и по натуре. Он был атлетического телосложения, высокого роста, огромная чёрная шевелюра, всегда в опрятном сюртуке, с цилиндром на шевелюре. Он напоминал арбитра-силача, и действительно он был таков. Я видел, как он вскинул вверх шестипудовую тяжесть. Прежний помещик, про него ходили слухи, что он прожил в короткое время два имения, стоящие не менее двухсот тысяч. Он таскался по всем заграницам, но, вероятно, не для усовершенствования в искусстве, а для своего удовольствия. Это видно по вещам, которые были на выставке. Писал он больше пейзаж, любил солнечные дни, но они были слишком жёлтые и неприятно смотрелись. Он был во главе организаторов, у него были большие связи, плюс к тому родственник губернатору, насколько помнится Свербееву. Публика его вещи не уважала. Но как человека его все любили, он не был заносчив, имелись у него ученики, которым он давал уроки бесплатно. И молодым художникам дверь всегда была открыта. Помню Шахова, которого он отправил в Москву и помогал ему как бедняку. Вот этот человек промотал имения и остался человеком очень отзывчивым, не был ханжой, не плакался на свою жизнь. Алчности к деньгам у него не было. Гордость была в меру, вёл себя с подобающим достоинством, но был приветлив и добр» [1, с. 101-102].

Имя К.Н. Воронова не однажды упоминается и в семейной переписке родителей А.Н. Толстого друг с другом и с А.Н. Толстым, который, как указывалось выше, был одним из учеников Воронова, посещавших его студию. Так, в январе 1893 г. А.Л. Толстая сообщила мужу А.А. Бострому из Самары в Сосновку: «У Тейс и у Виноградовых всё ещё не известен день свадьбы. Виноград<овы> мать и невеста были у меня вскоре, как ты уехал, обе были любезны (О<льга> А<лександровна> насколько можно) и благодарили за моё внимание, т<о> е<сть> за подарок. Н<адежды> П<авловна> приглашала к себе. Воронов жалуется, что свадьбу хотят сделать пышной, снять залу в клубе, нанять оркестр и т. д. Ему не хочется, но вероятно он сделает так, как Виноградовым хочется. Это будет очень неприятно, потому что у меня соответствующего платья даже нет. Надя хлопочет с квартирой. У Над<ежды> Павловны голова болит, потому что она не придумает, как перевернуться и всё устроить» [2].

Однако отсутствие «соответствующего платья» оказалось не единственной и не самой главной причиной, взволновавшей получившего это письмо Бострома. Гораздо больше его обеспокоили совсем другие обстоятельства, о которых он рассказал в ответном письме жене: «Как жаль, что Виноградовы затевают свадьбу шикарную! И кто же у них будет шиковать? Как они обойдутся без родственничка своего – Осоргина? И как они зовут в

таком случае тебя? Если бы я был дома, меня это не смущало бы, я не боюсь никакой встречи; но без меня я боюсь за тебя, – как бы мою гуленьку не обидели. А я защитить-то издалека не могу. Если же в этом отношении дело будет улажено хорошо, то относительно платья, нельзя ли чего-нибудь из старого шелковья переделать? Расходы я разрешаю. Видишь ли, как громко сказано? Только бы Виноградовы не подвели. Пригласить-то по необходимости пригласят, а потом поставят своей нелюбезностью в неловкое положение. Я всё не уверен в выдержке, солидности и деликатности Кир<ика> Николаевича» [4].

В письме от 15 ноября 1897 г. А.А. Бострома Алексею Толстому из Сосновки в Сызрань Бостром рассуждает о том, что пришла пора сыну «вдумываться в жизнь», «разбираться в людях» и т. д. «У тебя уже есть некоторый опыт», – говорит он и приводит в пример свои отношения с матерью подростка, отношения прислуги друг с другом и то, что наблюдает он теперь в Сызрани. «Наконец, есть у тебя и такой тип. Человек имеет понятие о высоких предметах, и испытал их прелесть, и временами тянет его к жизни нравственной, но слабость воли мешает ему побеждать мелкие страстишки, и он делает зло и себе и другим: Кирик Никол<аевич>» [5].

В январе 1894 г. у К.Н. Воронова родилась дочь Галя. Вот как рассказал отчиму о её рождении Алексей Толстой: «Милый папа, я был в театре с Шишковыми, там шла драма “Убийство Корвелей”. Очень хорошо играли; кончилось в 2 часа. Я там видел Кирика Николаевича. Он на следующий день пришел к Тейтел<ям> и рассказывал много чудного. Ольга Александровна родила дочку, и её назвали Галина» [6].

А это 18 октября 1898 г. и письмо А.Л. Толстой А.А. Бострому: «Лёлька ходил в цирк и остался очень доволен лошадьми и акробатами. Он ещё сообщил мне, что Кирик хочет по субботам устроить художественные литературные вечера для своих учеников. Они будут рисовать кого-нибудь из присутствующих, а кто-нибудь будет читать вслух или петь. Кирик рассчитывает и на меня, но у меня нет ничего здесь из моих мелких произведений. Пожалуйста, Лешурочка, не пороешься ли ты в моём бюро в ящике с правой стороны и не пришлёшь ли ты мне мелкие мои рассказы?..» [7].

А вот она же, 15 декабря 1898 г.: «В субботу, как мы тебя проводили, мы с Лёлей были у Кирика, я опять читала, Миллер играл на скрипке, было довольно приятно и весело. Кирик пристал ко мне, чтобы Лёля опять к нему ходил, говорил, что не хочет с нас ничего брать, т<ак> к<ак> у нас год неурожайный, что мы так были хороши, что он надеется, что я не обижусь и т. д. До тех пор не отстал от меня, пока я не сказала, что не буду запрещать Лёле ходить, когда у него есть время, что я благодарю Кирика и т. д. Лёлька теперь опять ходит и рисует с увлечением. Все ученики-товарищи были обрадованы возвращением Лёли, говорили, что без него скучно, что он всех оживляет. Мне очень приятно видеть, как он сумел всех к себе расположить. Я только наблюдаю, чтобы увлечение рисованием не было во вред его занятиям, и сегодня, например, ни за что его не пущу, т<ак> к<ак> у них задано сочине-

ние “Времена года” по “Евгению Онегину”. Времени до праздника остаётся немного, и надо сочинение подать завтра или послезавтра» [8].

И, наконец, письмо уже самого Толстого матери от 11 октября 1901 г. из Петербурга: «Что мне предстоит неотложно сделать? Господи Боже мой, разве можно, дорогая мамочка, так спрашивать? Чтобы на это ответить, нужна стопа бумаги… Нужно лечить руку. Взять шубу и сюртук; заплатить каналье прачке; ругаться с хозяйкой; сходить к некоторым знакомым… Написать письмо Женьке, Саше и другим, купить Кирику гири; а главное, уравновеситься самому, войти в норму и т. д. и т. д.» [6].

Итак, какой же облик встаёт перед читателем всех этих свидетельств и документов? Как нам представляется, это облик беззлобного человека атлетического сложения, увы, подверженного «мелким страстишкам» и лишённого твёрдой воли. Видимо, именно таким был «учитель рисования» К.Н. Воронов, и таким он запомнился своим современникам. И именно таким – беззлобным и безвольным – изобразил своего собрата по искусству и Ф.Е. Буров на упоминавшемся портрете, до 1976 г. хранившемся у падчерицы последнего, которая в 1976 г. сдала его на реставрацию в Русский музей, а уже после этого портрет оказался в Самаре. «Интересно заметить, – пишет об этом портрете В.И. Володин, – что автор не просто создавал портрет своего самарского товарища, а решал сложную композиционную задачу. Буров ставит собрата по искусству перед холстом, задавшись целью проникнуть в самое сокровенное и самое индивидуальное – в таинство творчества. Эта картина о вдохновении артиста, его поисках и сомнениях. Художник прервал работу: слева от него столик с палитрой и кистями, которыми он только что писал; перед ним мольберт с новым полотном. Поставив колено на сиденье стула и облокотившись на его резную спинку, живописец вновь и вновь погружается в раздумья. Вольная, задумчивая поза, сосредоточенный взгляд, погасшая в руке папироска и предметы, окружающие художника, – рояль, картины, скульптуры, папки, – придают работе творческое, поэтическое настроение…» [1, с. 82].

Пожалуй, нет ничего странного и в том, что столь колоритная фигура, как К.Н. Воронов, стала прототипом героя художественного произведения – цикла очерков Н.Г. Гарина-Михайловского «В сутолоке провинциальной жизни», где он выведен как «местный горемыка-художник» [9], с которым центральный герой очерков познакомился у судебного следователя Абрамсона [См. об этом: 10].

Сделаем выводы из сказанного.

Первое. Как следует из сохранившихся воспоминаний и некоторых других документов, живший в Самаре художник К.Н. Воронов представлял собой очень яркую и выделяющуюся на фоне «провинциальной сутолоки» фигуру, отличающуюся внешне, по образованию, характеру, интересам и т. д. Перипетии судьбы К.Н. Воронова привлекали к нему внимание современников и вплоть до сегодняшнего дня являются любопытным и не до конца изученным предметом, интересующим исследователей.

Второе. Колоритная во всех отношениях и неоднозначная фигура К.Н. Воронова привлекала к себе столь же ярких и неординарных современников, среди которых были родители юного А.Н. Толстого А.Л. Толстая и А.А. Бостром, Я.Л. Тейтель, Ф.Е. Буров и многие другие. Самарское окружение К.Н. Воронова, в свою очередь, представляет собой любопытнейший объект исследования, характеризующий как его самого, так и то провинциальное пространство, в которое он был интегрирован, и которое оказывало мощное влияние на его собственное духовное и интеллектуальное развитие.

Третье. Проведённое «биографическое» исследование, посвящённое личности К.Н. Воронова, позволило нам утверждать, что именно эта фигура послужила прототипом для одного из героев цикла очерков Н.Г. Гарина-Михайловского «В сутолоке провинциальной жизни» – «художника-горемыки» Болотова. Таким образом, яркая фигура К.Н. Воронова нашла своё место в художественной литературе, а ещё один персонаж гаринских очерков обрёл прототипа в исторической реальности «провинциальной жизни».

**Источники и литература**

1. Володин В.И. Из истории художественной жизни города Самары. Самара: Агни, 2006.

2. Свечников В. Призма времени. Часть первая. Саратов: Амирит, 2016.

3. Самарский литературно-мемориальный музей им. М. Горького. Книга поступлений-203 (далее – СЛМ. КП).

4. СЛМ. КП-367.

5. СЛМ. КП-383.

6. СЛМ. Фонд А. Н. Толстого, б/н.

7. СЛМ. КП-212/6.

8. СЛМ. КП-212/1.

9. Гарин-Михайловский Н.Г. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1958.

10. Перепелкин М.А. К вопросу о прототипах цикла очерков Н.Г. Гарина-Михайловского «В сутолоке провинциальной жизни» // Гротовские чтения – 2022: материалы Всерос. науч. конф. Самара: СОУНБ, 2023. С. 191-200.

## Мушинский Николай Иосифович

кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских учений Белорусского национального технического университета

## Модернизация культуры и границы экранного искусства как проблема справедливости

Аннотация. Границы экранного искусства развиваются от «модерна» к «постмодерну» в контексте преодоления техногенных проблем современности. Процессы модернизации культуры обусловлены необходимостью переосмысления инновационных критериев справедливости.

Ключевые слова: границы экранного искусства, модернизация культуры, проблемы техногенеза, принципы справедливости.

## Mushinsky N.I.

# Modernization of culture and the boundaries of screen art as a problem of Justice

Abstract. The boundaries of screen art are developing from “modern” to “postmodern” in the context of overcoming the man-made problems of our time. The processes of cultural modernization are driven by the need to rethink innovative criteria of Justice.

Keywords: the boundaries of screen art, modernization of culture, problems of technogenesis, principles of Justice.

В современном мире *границы экранного искусства* отражают объективные процессы существования общественной системы в условиях обострившегося глобального *техногенного кризиса*. Эстетика *экранного жанра* тесно переплетается с проблемами морали, в частности с инновационным переосмыслением *критериев справедливости*, направленным на объединение усилий всего человечества для обеспечения дальнейшего устойчивого развития в контексте конструктивной *модернизации культуры*.

Среди других видов и жанров эстетического творчества *киноискусство* в наибольшей степени имеет техногенную природу, появилось сравнительно недавно, живо реагирует на всё новые изобретения в передаче звука и образа, в духе «информатизации», «цифровизации» и т. п. В силу своей прикладной «заземлённости» оно есть совершенно специфический объект философского анализа: «Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику» [1, с. 615]. Анализируя основные этапы развития *экранного* жанра, от его изобретения до настоящего времени, исследователь получает возможность косвенно проникнуть в процессы «коллективного бессознательного» (в духе фрейдовского психоанализа), а также – осмыслить основополагающие бытийственные тенденции (в контексте хайдеггеровского высказывания – «Язык – дом бытия»). Поскольку *кино* представляет собой сложную знаковую систему, оно имеет свой собственный «язык», оперирующий не словами, а «движущимися картинами», символическими образами. В этом отношении создатели фильмов – это не только представители творческой сферы, но и выразители «чувства эпохи», желаний и чаяний широких масс: «Великие кинорежиссеры… сравнимы не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с мыслителями. Основа их мышления не понятие, а образ: образ-движение и образ-время» [1, с. 39]. На *широком экране* в разные периоды отразились основные вызовы и угрозы современного общественного развития: всеобщая *техногенная* конфронтация, мировые войны и социальные революции, ракетно-ядерное противостояние, борьба за истощающиеся природные ресурсы и обострение экологической проблемы, стремление очертить инновационное содержание принципов *справедливости*.

Чисто исторически *экранное искусство* возникло в период, когда «классическая» эстетика уступала место «неклассической» и, далее, «пост-неклассической». Если «*классика*» строилась на «рационалистических» принципах гармонии и симметрии, то «*модерн*» обращается к глубинным тенденциям «иррационального», «абсурдного», «дисгармоничного» и «диссонансного», чтобы объяснить подсознательные деструктивные мотивы немотивированной агрессии, управляющие современным человечеством, заставляющие его в условиях *техногенного кризиса* вопреки требованиям «здравого смысла» и «критического разума» разворачивать новые витки взаимной конфронтации. Всё это в той или иной мере отразилось в наиболее выдающихся произведениях экранного жанра. «*Постмодерн*», в свою очередь, проложил человечеству путь дальнейшего саморазвития, объединив негативные тенденции под общей рубрикой «логоцентризма» и разработав проект их «деконструкции» [2, с. 91]. По мнению ведущих представителей *философии постмодернизма* (Деррида, Делёз, Лиотар и др.), научно-технический переворот современности (в «центре» которого находится формализованный «научный» дискурс, абстрагированное «логическое мышление») сформировал в человеческой психике бездумно-потребительское отношение к окружающей природе и «Другому» человеку, стремление действовать в отношении них с позиции силы, неограниченно использовать в своих собственных корыстных интересах, «одна из устойчивых черт… – это неспособность вообразить себе Другого. Инакость – понятие, к которому "здравый смысл" испытывает более всего неприязни» [3, с. 68-69]. По мере совершенствования технических средств коммуникации, когда передовые научные достижения постепенно становятся всеобщим достоянием, набирает обороты «*догоняющая модернизация*». Эфемерные претензии любыми средствами сохранить «мировое лидерство», опираясь на авторитет «науки» («свободы», «демократии» и т. п.), заставляют страдать население самих западных стран, ставят под угрозу выживание всего человечества.

С точки зрения морально-этической, «логоцентризм» («фоноцентризм» – как доминирование «звука», «голоса», навязчивой пропаганды и массовой культуры, «системы моды» над «грамматологией», разными типами «письма», обеспечивающими равноправный диалог, полифонию многообразных позиций; «фаллоцентризм» – как господство маскулинной агрессии, игнорирующей объективные процессы расширения гендерного равноправия в современном информационном социуме) нарушает универсальные общезначимые критерии *справедливости*. «Эта проблема… столь же не чужда кинематографу, сколь и театру, и претерпела сложную эволюцию. Начиная с экспрессионизма, метафизику истинного… формирует борьба добра и зла, воплощенная в борьбе света и тьмы» [1, с. 447]. Трудность заключается в том, что «логоцентризм», артикулируя собственные необоснованные претензии на «мировое лидерство», тоже обращается к принципам *справедливости*, искажая их в свою пользу, как «право сильного»; тем самым дискредитирует критерии *справедливости* как таковой (наряду со «свободой», «демократией», «научным мировоззрением» и т. п.) в глазах современного человека: «В контексте меркантилизации знания… вопрос

означает “Можно ли это продать?” А в контексте повышения производительности – “Эффективно ли это?” Однако… прекращает существовать как раз компетенция, определяемая по другим критериям: …справедливое – несправедливое» [4, с. 124]. *Справедливость* очевидно нуждается в радикальном переосмыслении в интересах всего «глобального» человечества как «многополярный мир», «множественный вектор силы», а не только для «избранных» представителей «золотого миллиарда», исторически успевших раньше других вступить на путь научно-технической *модернизации*.

Сам термин «*модернизация культуры*» (от. англ. *modern* – новый, современный) подразумевает непрерывное совершенствование понятия «*справедливость*», распространение его границ на всё более обширные человеческие общности, соприкасающиеся по мере расширения ареала *технических средств коммуникации*: «Модернизация отражает непрерывный процесс обновления… Научно-технический прогресс является более узким по содержанию… Прогресс как понятие фиксирует концептуальное представление о том, что изменения… носят направленный характер в сторону… социальной справедливости» [5, s. 43]. В условиях всеобщей информатизации технологическое отставание стран «третьего мира» стремительно сокращается; настало время организовать с ними взаимовыгодное сотрудничество на основе добросовестной конкуренции, а не пытаться дестабилизировать их политику и обложить «режимом санкций» вплоть до военного вмешательства; необходимо распространить на них универсальные критерии *справедливости*.

Совсем недавно логоцентристский дискурс аналогичным образом посредством «жёлтой прессы» и «массовой культуры» создавал «искажённую реальность», новые мифологемы, «симуляцию и симулякры» относительно других геополитических противников. Использовался в своём роде «миф о марсианах» (как о чём-то «Другом», инаковом и непостижимом), когда «западная мифология приписывает коммунистическому миру ту же чужеродность, что и какой-нибудь планете: СССР – это мир, промежуточный между Землёй и Марсом» [3, с. 67]. От коммунистической идеологии Россия давно отказалась (сохранив только принцип интернационализма в силу своей полиэтничности), распустила Советский Союз и Варшавский договор, однако *несправедливое* отношение к ней со стороны «коллективного запада» осталось и ещё усилилось. В результате она вынуждена защищать свои жизненные интересы, что делает вполне успешно, хотя находится в неизмеримо худших условиях, чем это было даже в период холодной войны поздней советской эпохи. При этом она группирует вокруг себя ряд других стран, пытающихся проводить независимую экономическую политику под напором «коллективного запада» (таких как Беларусь и др.), по *справедливости* учитывая интересы каждого из своих союзников и партнёров во всём их многообразии.

В терминологии *постмодернизма* подобный подход, как сказано выше, артикулируется в качестве «деконструкции логоцентризма», утверждающей в вопросе о *справедливости* состояние многоголосия (полифонии) равноценных точек зрения; «смерть Автора», стремящегося «надзирать и

наказывать»; взаимоуважительный диалог разных типов дискурса и соответствующих нарративных практик. «Научную» эпистему эстетически «уравнивают в правах» с иными стилями «письма» (художественный образ грибницы – «ризомы» в отличие от «древесной» структуры «бинарных оппозиций»: научное – ненаучное, «*справедливое*» – «*несправедливое*). Хотя от науки как двигателя технического прогресса (в том числе в военной сфере, с чем связано во враждебном окружении выживание всей социальной системы) постмодернисты не отказываются окончательно, поскольку «вопрос о легитимации науки еще со времен Платона… не может не зависеть от права решать «что справедливо», даже если высказывания, подчиненные соответственно той и другой власти, имеют различную природу» [4, с. 27]. Они деструктурируют всего лишь необоснованные претензии «запада» на «научный дискурс», позволяющие ему, прикрываясь «логоцентристским» авторитетом науки (а также «свободы», «демократии» и т. п.), продвигать в ущерб другим свои собственные корыстные геополитические интересы. В современном мире «устарела не необходимость спрашивать себя, что… справедливо, а манера представлять науку как позитивистскую и обреченную на… полузнание» [4, с. 131]. Разумеется, «запад» сопротивляется «деконструкции», отстаивая свои «логоцентристские» приоритеты с помощью тенденциозной государственной пропаганды, перекрывая информационные каналы для любых иных точек зрения с использованием передовых интернет-технологий, разжигая «цветные революции» и вооружённые конфликты на постсоветском пространстве и в остальном мире. Поэтому по-прежнему в общечеловеческом масштабе «вопрос… о справедливом обществе… остается открытым» [4, с. 12], хотя можно констатировать, что постепенно «политика, в которой будут равно уважаться стремление к справедливости и стремление к неизвестному, обретает свои очертания» [4, с. 159]. В своём эстетическом и *модернизационно-культурологическом* преломлении указанные процессы отразились на всём протяжении развития *экранного искусства*.

Научно-техническая *модернизация* влияла на эстетику *киноискусства* уже в период его становления, преобразуя статичную последовательность моментальных фотоснимков в иллюзию движения. Тем самым «кино представляет собой систему, воспроизводящую собой движение *в зависимости от произвольно взятых моментов*… подобранных так, чтобы производить впечатление непрерывности» [1, с. 45-46]. Оно связывает «движение и мгновение»; переходит от «привилегированных моментов» (в традиционном изобразительном искусстве) к «каким-угодно-мгновениям» [1, с. 44]; соединяет «движение и изменение» (Целое, Открытое или длительность) через три уровня: множество и его части, движение, целое и его изменения.

Уже на ранней стадии американская школа через Гриффита («Нетерпимость»), Чаплина, Хичкока («Исступление», «Птицы») и др. с помощью органической композиции и монтажа акцентировала два аспекта времени – интервал и целое, переменное настоящее и безмерность [1, с. 55-63]. Советская школа (Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Дзига Вертов) применила в композиции художественного и документального жанра диалектико-материалистический метод – борьбу противоположностей органического и

патетического, качественный скачок «от старого к новому», движение «по спирали»: «Фактически мы имеем дело с тремя концепциями диалектического монтажа… Но общая их идея – в том, что материализм прежде всего историчен, а Природа диалектична… Оригинальность же Вертова состоит… в радикальном утверждении диалектики самой материи» [1, с. 85]. Французская предвоенная школа («Верное сердце», «Падение дома Эшеров» – Эпштейн; «Эльдорадо» – Л'Эрбье; «Смотритель маяка», «Мальдона», «Странный господин Виктор» – Гремийон; «Париж уснул» – Рене Клер) обращается к «количественной композиции», основанной на взаимодействии ритма и механики, выявляет два аспекта количества движения – абсолютный и относительный [1, с. 88-96]. Школа немецкого экспрессионизма (Ланг, Мурнау) применяет «интенсивную композицию», где сменяют друг друга «свет и тьма», экспрессия и «динамическое возвышенное».

В дальнейшем был создан «Фильм» (в главной роли Бастер Китон), автор которого Беккет соединил три разновидности «образа-движения», такие как образ-перцепция, образ-действие и образ-эмоция [1, с. 119]. Первую из них используют в своём творчестве также Ромер и Пазолини. Типичный пример второй демонстрируют Фриц Ланг в картине «Доктор Мабузе – игрок» и другие фильмы ужасов. Наоборот, американские вестерны дополняют образы-действия третьей разновидностью, образом-эмоцией (например «Винчестер-73», «Человек с Запада» Энтони Манна, «Ветер» Шёстрема, «Дикая банда» Пекинпа [1, с. 236-237]); в наиболее чистом облике её представляют «Страсти Жанны д'Арк» (Дрейер). Вообще, исторический жанр *кино* заслуживает особого внимания, поскольку здесь с наглядностью через образ-эмоцию проявляется морально-этический фактор *справедливости*. Создавая монументальные картины прошлого и с «антикварной» точностью воспроизводя особенности быта и нравов эпохи, исторический фильм, как правило, выражает какую-либо духовно-нравственную идею через имплицитную антитезу древности и современности: «Наконец, справедливо, что монументальная и "антикварная" концепции истории не могли бы столь успешно сочетаться без… этического образа… Необходимо, чтобы суровый этический приговор изобличил несправедливость… возвестил о новой цивилизации» [1, с. 217]. Первоначально голливудские экранизации на библейскую и античную темы («Бен Гур» Уильяма Уайлера, «Клеопатра» Джозефа Манкевича) действительно сосредоточились на мельчайших подробностях архитектуры, одежды, вооружений и других особенностях зрелищных акций древности (сражения, гладиаторские бои, гонки колесниц, триумфы полководцев), пренебрегая идейной основой. «Вот этот существенный изъян Эйзенштейн и хочет устранить: он требует показа подлинных причин, который подчинит монументальное "диалектической" конструкции (…классовая борьба, а не какие-то… злодеи)» [1, с. 216]. Например, в фильме «Александр Невский» накануне битвы русский князь через притчу о зайце и лисице непосредственно получает откровение от «простого народа», как ему окружить и уничтожить немецкую рыцарскую «свинью». В американском кинематографе тоже со временем проявляется «вера в целесообразность всемирного исторического процесса, ведущего в Америке к процветанию американской

нации» [1, с. 214]. Разного рода авторитарные эксцессы прошлого («Спартак» Стэнли Кубрика, «Калигула» Тинто Брасса) наполняются внутренним смыслом как «предыстория», ведущая к современной реализации «американской мечты» о *справедливом* «равенстве возможностей», «свободе» и «демократии». Имеются и другие не менее важные идеи: поиски патриотического начала («Семь самураев» – Акира Куросава [1, с. 259-263], «Потоп» – Ежи Гофман), отношение свободного творчества и государственной власти («Андрей Рублёв» – Тарковский)… Постепенно кинематограф уходит от «линеарной нарративности», стремления навязать другим «правильную» точку зрения («Смерть автора»), реализует принципы полифонии, диалога, стремления услышать «мотив Другого» – Антониони, Феллини, Пазолини, Бунюэль, Шахин, Лино Брокка [1, с. 294-300; 317; 355-357; 489-491; 535-539].

Исходя из проведенного анализа, можно сделать вывод, что *границы экранного искусства* поступательно развиваются от «модерна» к «постмодерну» в общем контексте преодоления *техногенных проблем современности*, отражая необходимость согласовать усилия в универсальном общечеловеческом измерении. Процессы *модернизации культуры* в условиях глобального кризиса связаны с переосмыслением инновационных критериев *справедливости*.

**Источники и литература**

1. Делёз Ж. Кино. Москва: Ad Marginem, 2004.
2. Деррида Ж. Позиции. Киев: Л. Д., 1996.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1994.
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва: Ин-т эксперимент. социологии; Санкт-Петербург: Алетейя, 1998.
5. Лойко А.И. Детерминизм и модернизация деятельности // Sociokulturna realita a priroda. Zbornik recenzovanych vedeckych prac s medzinarodnou ucastou. Presov: Fakulta vyrobnych technologij TU Kosice, 2005.

## Назаров Пулат Джурамурадович

кандидат педагогических наук, доцент, профессор Языкового центра Самаркандского международного технологического университета

## Лингвокультурологический анализ фразеологических и паремиологических единиц с названиями одежды (на примере головных уборов Узбекистана, России и Германии)

Аннотация. Статья посвящена раскрытию лингвокультурных особенностей фразеологических и паремиологических единиц. Центральное место в статье отводится сопоставлению фразелогизмов, связанных с названиями одежды русского, узбекского и немецкого народов. Практическая значимость данной статьи заключается в том, что предложенная автором методика актуальна для тех, кто интересуется взаимосвязями языка и культуры.

Ключевые слова: язык, культура, национальная культура, сопоставление, фразеологические и паремиологические единицы, компонент, лингвокультурологический анализ.

## Nazarov P.D.

## Linguocultural analysis of phraseological and paremiological units with clothing names (on the example of Uzbek, Russian and German headwear)

Abstract. Article is devoted to revealing the linguocultural features of phraseological and paremiological units. The central place in the article is given to the comparison of phraseological units associated with the names of clothes of Russian, Uzbek and German peoples. The practical value of this article lies in the fact that the methodology applied by the author is relevant for those, who are interested in the relationship between language and culture.

Keywords: language, culture, national culture, comparison, phraseological and paremiological units, component, linguocultural analysis.

Лингвокультурология, как самостоятельное направление языкознания, пережила довольно длительный период становления и бурно начала развиваться именно в XXI в. Актуальность лингвокультурологических исследований обусловлена тем, что изучение способов отражения культуры в языке способствует познанию других культур и ментальности, служит развитию межкультурной коммуникации. А каждое национально-культурное явление отражается в языке.

По нашему мнению, особую ценность в отношениях языка с культурой и бытием представляют языковые единицы, которые отражают лингвокультурологический аспект того или иного народа. Когда речь идет о лингвокультурологическом аспекте языковых единиц, то, прежде всего, вспоминаются фразеологические и паремиологические единицы, в составе которых есть компоненты, отражающие национальные ценности и специфику того или иного народа. В образовании таких фразеологических и паремиологических единиц особую роль играют названия национальных костюмов, в том числе названия головных уборов.

Проведенные нами исследования показывают, что в русских устойчивых словосочетаниях с компонентами одежды сравнительно часто используется именно слово «шапка». Например, нами было определены такие русские фразеологизмы с компонентом «шапка»: **на воре шапка горит; шапочное знакомство; шапки долой; по Сеньке и шапка; пустить шапку** (по кругу)**; заломить шапку; под красную шапку; к шапочному разбору; аршин с шапкой** (уст., шутл.,) **= метр с кепкой** (шутл.)**, полтора метра с кепкой** (шутл.).

В кандидатской диссертации Цзинь Яна «Русские фразеологизмы с названиями одежды в аспекте лингвокультурологии (на фоне китайского языка)» слово «**шапка**» отмечается самым распространенным из всех видов одежды (28 раз), за ним следует «карман» (11 раз), «платье» (9 раз) и «сапоги» (7 раз) [4].

Если из головных уборов шапка считается наиболее характерной для русской национальной культуры, то у немцев в этом ракурсе используется слово «**шляпа**» (der **Hut**), а у узбеков национальный головной убор – «**дўппи»** и **«қалпоқ**» играет особую роль. Например в немецком языке:

Hut **ab!**
den **Hut** nehmen
über die **Hutschnur** gehen
so klein mit **Hut**
unter einen **Hut** bringen
an den **Hut** stecken
auf den **Hut** sein
**ein alter** Hut
**den** Hut **abnehmen [5].**

Следует отметить, что реже, чем русские, немцы тоже использует шапку в качестве головного убора. Поэтому слово «шапка» (die **Kappe**) встречается также в некоторых немецких устойчивых выражениях. Ярким доказательством этого являются следующие фразы:

**auf seine Kappe nehmen (взять на себя ответственность на что-либо)**
**neben der Kappe sein (быть в замешательстве)** [5].

В узбекском языке:

Бош омон бўлса, **дўппи** топилар [7, с. 29]
**дўппи**(си)ни яримта қилиб
**дўппи**(си)ни ол деса (…), калласини олмоқ
**дўппи**(си)ни (**қалпоғ**ини) осмонга ирғитмоқ (отмоқ) [3, с. 77-78].

Значит, русские мужчины в основном надевают шапку, немцы – шляпу, узбеки, киргизы, татары носят тюбетейку с названием «қалпоқ». Еще у узбеков и таджиков есть специальный внутренний головной убор, который называется «дўппи» (от уйгурского языка), означающий «легкий головной убор». Поэтому именно с этими словами образуется множество фраз.

Стоит отметить, что значение этих головных уборов почти одинаково, т. е. «головное покрытие»:

**ша́пка** (фр. *chape* – «крышка», «колпак», от лат. *cappa*) [8]

**der Hut** – от старонем./средненем. «huot» (защита, прикрытие) [9]

**қалпоқ** (образованной с помощи метатезы «коплок», т. е. существительное от глагола «копламок» (покрывать) [1, с. 31].

Таким образом, приведенное в данной статье межъязыковое сравнение фразеологизмов с компонентом «головной убор» и лингвокультурологический анализ данных выражений в трех языках позволяет сделать вывод о том, что любая одежда может служить источником не только общечеловеческих ценностей, но и играть особую роль в совершенствовании межкультурных отношений между людьми, а также в более глубоком понимании культуры того или иного народа.

Подытоживая, можем подчеркнуть, что население Самарканда и Самары формировалось в течение многих столетий и является многонациональным. В этих городах живут не только узбеки и русские, но и татары, таджики, казахи, украинцы, корейцы, немцы, армяне, азербайджанцы, белорусы, евреи и многие другие народы. Всего на территории Самаркандской и Самарской областей проживает более 100 национальностей, представители которых хранят свои богатейшие культурные традиции и передают их из поколения в поколение. Примечательной особенностью Самарканда и Самары является то, что в этих местах отсутствуют межнациональные конфликты и столкновения. Многолетнее мирное сожительство, использование всего ценного в быте и хозяйстве оказывают благодатное влияние на создание прочных связей различных народов в Самарканде и Самаре. Хотя жители Самарканда и Самары говорят на разных языках, одевают различные национальные костюмы, имеют разные национальные традиции, у них одинаковые условия хозяйствования и тесные контакты в процессе освоения земель на берегу реки Зеравшан и в Среднем Поволжье.

**Источники и литература**


1. Асомиддинова М. Кийим-кечак номлари. Тошкент: Фан, 1981.
2. Галиуллина М.Д., Юсупова Л.Г. Фразеологические единицы с компонентом «одежда» в русском, английском и немецком языках [Электронный ресурс]. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/222815812.pdf
3. Раҳматуллаев Ш. Ўзбек тилининг изоҳли фразеологик луғати. ошкент: Ўқитувчи, 1978.
4. Люй Цзиньянь. Русские фразеологизмы с названиями одежды в аспекте лингвокультурологии: на фоне китайского языка [Электронный ресурс]: автореф. дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2008. URL: https://www.dissercat.com/content/russkie-frazeologizmy-s-nazvaniyami-odezhdy-v-aspekte-lingvokulturologii-na-fone-kitaiskogo-
5. Dagmar Breitenbach. Beliebte Redewendungen mit “Hut” [Электронный ресурс]. URL: https://www.dw.com/de/gut-beh%C3%BCtet-auf-der-hut-deutsche-redewendungen-rund-um-die-kopfbedeckung/a-49209396
6. Manfred Frühauf, Nazarov P. Abenteuer Redensarten // Phraseologisches Wörterbuch. Samarkand, 2024. S. 262.
7. Usmanova Sh. Lingvokulturologiya (darslik). Toshkent, 2019.
8. Электронный ресурс. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Шапка
9. Электронный ресурс. URL: https://ru.wiktionary.org/wiki/Hut

# Раздел 3
# ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННЫХ ПРАКТИКАХ


## Антонова Людмила Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкального образования Самарского государственного социально-педагогического университета, доцент кафедры вокального искусства СГИК


## Некоторые аспекты формирования певческой дикции у начинающих вокалистов


Аннотация. В статье выделяется понятийный аппарат: «артикуляция», «артикуляционный аппарат», «дикция», «певческая дикция». Анализ литературы и практический опыт позволили автору теоретически обосновать содержание понятия «певческая дикция», охарактеризовать общие и частные аспекты рассматриваемых понятий, выявить некоторые дикционные проблемы у начинающих вокалистов, обозначить методы и приёмы формирования певческой дикции. Это расширит теоретико-методологическую базу и усовершенствует методический инструментарий преподавателя академического пения.



Ключевые слова: академическое пение, артикуляция, артикуляционный аппарат, дикция, певческая дикция, методы и приёмы обучения.



## Antonova L.V.


## Some aspects of the formation of singing diction among novice vocalist


Abstract. The article highlights the conceptual framework: «articulation», «articulation framework», «diction », «singing diction». The analysis of literature and practical experience allowed the author to theoretically substantiate the content of the concept «singing diction», characterize general and particular aspects of the concepts under consideration, identify some diction problems of novice vocalists, identify methods and techniques for the formation of singing diction. This will expand the theoretical and methodological base and improve the methodological tools of the academic singing teacher.



Keywords: academic singing, articulation, articulation framework, diction, singing diction, teaching methods and techniques.


Формирование певческой дикции у начинающих вокалистов традиционно является одной из важнейших задач вокального воспитания и всегда

остаётся в центре внимания педагога-вокалиста. Понятие «певческая дикция» неразрывно связано с такими определениями, как «артикуляция», «артикуляционный аппарат», «дикция». «Артикуляция» в переводе с латинского означает расчленять, артикулировать, членораздельно, ясно произносить. Основы артикуляции, дикции закладывались в деятельности древних учёных и изучаются современными авторами. Аристотель говорил о физиологии произнесения звуков: гласные произносятся при помощи голоса и гортани, а безгласные – языка и губ [1]. Д. Галикарнасский характеризовал долгие и краткие гласные звуки, описывал особенности их произношения. Учёный обращал внимание на дыхание во время произношения, положение языка, губ, горла, гортани, нёба [2, с. 36]. В.Л. Живов под артикуляцией в музыке понимает «способ “произношения” мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности составляющих её тонов» [3, с. 179].

Артикуляционный аппарат – система органов (губы, язык, челюсти, твёрдое и мягкое нёбо, маленький язычок, гортань, задняя стенка глотки (зева), голосовые складки) благодаря работе которых формируются звуки речи. Дикция (от лат. diction – произносить (произнесение), dicere – произношение) – ясность, разборчивость, отчётливость произнесения каждой гласной и согласной в отдельности, слогов, слов, фраз, текста в речи, пении и декламации. Основным правилом дикции является полное освобождение артикуляционного аппарата от напряжения.

Существуют три вида произношения: бытовое (разговорное), сценическое и певческое (сценическая и певческая речь). Певческое произношение имеет особенности: 1) вокальные: певческое дыхание, певческий тон, точный ритмический рисунок; 2) вокализация звуков: нейтрализация гласных, продолжительное выдерживание звука на гласных, произношение гласных в разных регистрах с меньшей степенью редуцирования, произношение согласных с отнесением их внутри слова к последующему гласному; 3) музыкальные: характер музыки, содержание произведения и его эмоционально-художественный образ.

В речи и в пении мы произносим гласные и согласные звуки. Певческая дикция связана с вокальной орфоэпией, отличающейся от речевой. Она заключается в том, что при пении артикуляционный аппарат активируется и одинаково задействован при произношении как гласных, так и согласных. Певцу важны такие действия: нахождение и попадание в певческую форманту, в «высокую позицию», выработка певческого дыхания и достижение яркого и близкого звучания голоса. Формирование певческой дикции происходит в процессе фонации. При пении все гласные звуки формируются в певческом куполе и имеют округлую форму, т е. «округлённое звучание» (ближе к гласному «о») или «нейтрализация гласных»: «а» к «о», «ы» к «и», «о» к «у» и т. д., а согласные произносятся близко, быстро и чётко, в то же время «вокально». Важно фиксировать и удерживать на дыхании гласные звуки, на которых происходит фонация. При формировании певческой дикции все слова организованно выстраиваются по своей звуковой высоте и строго в ритмическом рисунке.

Современная практика показывает, что иногда начинающие вокалисты сталкиваются с различными речевыми, дикционными проблемами (картавость, шепелявость, мелкая «пулемётная» речь и т. д.), которые могут оказывать отрицательное влияние на исполнение вокальных сочинений. Перечислим их.

1. Нечёткое произнесение звуков и слогов.
2. Склонность пропускать и искажать звуки, что делает исполнение вокальных сочинений менее понятным для слушателей.
3. «Проглатывание» последнего слога в слове, что влияет на фразировку. При этом окончание певческой фразы не поётся, а сбрасывается с певческого дыхания. Из-за этого вокальная мелодия постоянно прерывается.
4. Дробление слов по слогам. Это происходит от того, что начинающие певцы не умеют правильно брать, применять и контролировать певческое дыхание. Это приводит к недостаточной фразировке и неравномерности в исполнении вокальных фраз.

Для решения выявленных проблем можно применить следующие методы: слухового и визуального контроля, вербальный, фонетический [4; 5; 6, с. 11, 16] и соответствующие приёмы.

Метод слухового контроля связан со специфическим вокальным слухом и вибрационно-мышечными ощущениями. С помощью этого метода преподаватель вокала и обучающийся академическому пению контролируют и регулируют костно-мышечную, слуховую и дыхательную системы, отрабатывая и закрепляя нужные навыки работы голосового аппарата.

Метод визуального контроля необходим для контролирования всего вокального процесса и наглядных материалов в обучении. Некоторые приёмы: демонстрация педагогом правильного положения певческого корпуса, артикуляционного аппарата, ротоглотки во время пения. Соответствующие иллюстрации анатомии артикуляционного аппарата помогают обучающимся понять, как правильно применять органы артикуляции для ясного и чёткого произношения текста.

Вербальный метод разъясняет причинно-следственные взаимоотношения в работе голосового аппарата и позволяет начинающему вокалисту более осознанно и чётко понять его работу. С помощью метода объясняется дидактический материал. Возможные приёмы: выразительное прочтение стихов; чтение и проговаривание скороговорок, рифмованных текстов с последующим их повторением с разной скоростью и интонацией, анализом и исправлением ошибок в произношении.

Фонетический метод ориентирован на изучение звукового состава языка и связывает постепенный перевод речевых гласных на певческие. Начинающим вокалистам предлагается выполнение упражнений на различение звуков, выравнивание гласных в пении, работа над развитием певческого дыхания, интонации, длительности звуков, что способствует улучшению их артикуляции и певческого мастерства.

При формировании певческой дикции у начинающих вокалистов возможно применение современных мультимедийных средств и техноло-

гий: интерактивные программы, видео- и аудиоматериалы, специализированное программное обеспечение, что будет увлекательно и продуктивно.

Таким образом, формирование певческой дикции – сложный и многогранный процесс. Он включает несколько аспектов, имеющих сходство и определенные отличия. Артикуляция абстрактна и применима как в речи, так и в пении. Она обозначает способность чётко произносить каждый звук или слог, что особенно важно при исполнении слов в музыке. Дикция включает в себя артикуляцию, интонацию, а также музыкальные аспекты, такие как фразировка и выразительность. Певческая дикция вбирает в себя содержание этих концепций и дополняет их, сосредотачиваясь на специфических требованиях вокального исполнения. Обозначенные методы и приёмы помогут сделать процесс формирования певческой дикции более эффективным.

**Источники и литература**

1. Аристотель. Поэтика. Риторика / [вступ. ст. и коммент. С.Ю. Трохачева; пер. с греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой]. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.

2. Виноградов К.П. Работа над дикцией в хоре. Москва: Музыка, 1967.

3. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студентов вузов. Москва: ВЛАДОС, 2003.

4. Антонова Л.В. Особенности формирования певческой дикции: учеб.-метод. пособие для студентов муз. учеб. заведений. Самара: ПГСГА, 2009.

5. Антонова Л.В. Методы обучения сольному пению студентов-музыкантов на основе педагогических традиций итальянской и русской вокальных школ // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14, № 2. С. 250-255.

6. Антонова Л.В. Формирование навыков академического пения у бакалавров профиля «Музыкальное образование» на основе традиций итальянской и отечественной вокальных школ: автореф. дис. … канд. пед. наук. Екатеринбург, 2020.

## Батишева Валентина Николаевна

доцент, доцент кафедры фортепиано и музыковедения СГИК

## Идеи мастеров пианизма о начальном обучении как культурно-историческое наследие фортепианного искусства

Аннотация. В статье обобщается ряд идей корифеев пианизма о начальном обучении, делается вывод об их значимости в культурно-историческом наследии фортепианного искусства.

Ключевые слова: начальное обучение, А. Артоболевская, Л. Баренбойм, А. Гольденвейзер, И. Гофман, В. Дельнова, Г. Нейгауз, С. Савшинский, Е. Тимакин, С. Фейнберг.

Batisheva V.N.

## Ideas of piano masters about the elementary instruction as a cultural and historical heritage of piano art

Abstract. The article summarizes the series of ideas of the coryphaeuses of pianism about the elementary instruction, the conclusion is made about their significance in the conclusion is made about their significance in the culturel and historical heritage of piano art.

Keywords: elementary instruction, A. Artobolevskya, L. Barenboym, A. Goldenveyzer, L. Gofman, V. Delnova, G. Neygauz, S. Savshinsky, E. Timakin, S. Pheynberg.

Начальное обучение – существенный период в подготовке пианиста, когда закладывается базис для его эволюции и творческого роста. Задача преподавателей различных музыкально-образовательных учреждений (от школы до вуза) – ввести обучающегося в сферу фортепианного искусства, понять его внутренний мир, степень одарённости, сообщить ему основополагающие исполнительские принципы и установки («школу»), помочь проявить свои способности, индивидуальность. Ключевая задача – воспитание музыканта, обладающего интеллектом, художественно-творческим мышлением, двигательно-техническими, исполнительски-интерпретационными, практическими компетенциями, способного к личному самосовершенствованию, духовно-эстетическому развитию. Данные проблемы, как показывает исследование, волновали мастеров пианизма всех времён и народов, излагавших свои концепции в методических, научных трудах. Цель статьи – краткий обзор и актуализация их, возможность эффективного использования в педагогической работе. Однако «прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся – будь то ребёнок, отрок или взрослый – должен духовно владеть какой-то музыкой: так сказать, хранить её в своём уме, носить в своей душе и слышать своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу уже живёт полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснётся к клавише или поведёт смычком по струне; вот почему младенцем Моцарт “сразу” заиграл на фортепиано и на скрипке», – говорил Г.Г. Нейгауз [1, с. 5]. Е. Тимакин продолжил мысль Генриха Густавовича: «…для начала обучения на инструменте ребёнок должен “созреть”. Созревание происходит либо естественным путём, либо под руководством опытного специалиста, который развивая музыкальные данные ребёнка, пробуждает в нём интерес к мелодии, к характеру и настроению музыки. Преждевременное обучение на инструменте так же неправильно и опасно, как и искусственное “натаскивание” музыкальных данных. И то и другое часто бывает причиной потери интереса к музыке» [2, с. 7].

Каков же должен быть возраст для обучения игре на фортепиано? А. Артоболевская считает, что «музыке необходимо учить в раннем возрасте всех детей независимо от того, откроется ли в ребёнке к четы-

рём-пяти годам музыкальная одарённость. (Часто бывает, что способности проявляются не сразу.) Именно в этом возрасте легче всего приобщить ребёнка к музыке, чтобы она стала близкой и понятной ему на всю жизнь. Ведь в четыре-пять лет малыш не только начинает познавать то, что его окружает, но и испытывает желание подражать, пробовать свои силы во всём, что он воспринял и накопил» [3, с. 6]. Но «при наличии способностей, сообразительности, желания и возможности заниматься, возраст не должен быть препятствием», – отмечал И. Гофман [4, с. 191]. Эта аксиома великого пианиста подтверждается практикой современного обучения в вузе студентов-непианистов. Так, генеральной стратегией студентов-звукорежиссёров в классе фортепиано делается «общемузыкальное, эстетическое развитие, приобретение основных пианистических умений и навыков, изучение разнообразного репертуара различных эпох, жанров, стилей, расширение музыкального кругозора, овладение практическими приёмами музицирования (чтение с листа, подбор по слуху, транспонирование, импровизирование и др.)» [5, с. 64]. Систематические, целенаправленные, ежедневные занятия – залог успешной учёбы студентов, интеграция их знаний в будущую профессиональную деятельность.

Что же становится первоосновой всякого музыкального исполнения? По мнению Нейгауза, – «взятие одной ноты. Действительно любознательный и пытливый пианист не может не заинтересоваться и этой “амёбой” в царстве фортепианной игры» [1, с. 133]. А «раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком» [1, с. 165]. «…Предпосылка хорошего звука – полная свобода и непринуждённость предплечья, кисти и руки от плеча до кончиков пальцев, которые должны быть всегда начеку, как солдаты на фронте (ведь решающим для звука является прикосновение кончика пальца к клавише, всё остальное: рука, кисть, предплечье, плечевой пояс, спина – это “тыл”, который должен быть хорошо организован – “всё для фронта!” – если уж дозволено продолжать военную метафору)», – объяснял мастер [1, с. 82]. «Конечно, работа над звуком есть самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и будем откровенны – душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук. Развивая слух (а для этого, как известно, есть много способов), мы непосредственно действуем на звук; работая на инструменте над звуком, добиваясь неустанно его улучшения, мы влияем на слух и совершенствуем его. Коротко и ясно: овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепианных технических задач, которые должен разрешить пианист…» – резюмировал Нейгауз [1, с. 67]. Детям же, по наблюдению А.Б. Гольденвейзера, «свойственно играть слабым звуком, так же как говорить детским голосом. Если ребёнка приучать слишком рано добиваться полного звука, у него от этого получится перенапряжение и пальцы начнут гнуться» [6, с. 76], что недопустимо. «Живая рука и живые активные пальцы – это необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец и руку на клавиатуру, а брать, извлекать звук; не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук; не поднимать руку, а брать дыхание» [2, с. 48]. Эти постулаты

способствуют организации игрового аппарата, выработке правильных пианистических движений, выразительности исполнения. В дальнейшем «умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки поможет приобретению певучего легато, цельности музыкальной фразировки и живому развитию музыкальной ткани» [2, с. 48]. С метафорически-поэтической точки зрения Тимакина, «звук рождается и расцветает всеми красками в кончике пальца, как цветок на конце растения. Но, так же как цветок, он должен питаться “соками” изнутри, от самого корня. Лишённый поддержки “изнутри” звук теряет глубину, певучесть и становится сухим и колючим (так как извлекается короткими “рычагами”). <…> В результате исполнение становится статичным» [2, с. 54].

Ещё один животрепещущий вопрос – о начале игры на фортепиано. Опытные педагоги-пианисты (А.Б. Гольденвейзер, А. Артоболевская, С. Савшинский и др.) утверждают, что приступить к игре на инструменте можно лишь тогда, когда «ученик хорошо усвоит ноты и их местонахождение на клавиатуре» [6, с. 70]; что успеха в освоении нотной грамоты можно добиться в игровой форме, что важно «будить воображение ребёнка, связывая сказку, фантазию с музыкой. Не уставая, рассказывать и показывать, “колдовать” вокруг музыки» [3, с. 7]; что доминирующая цель преподавателя – воспитание духовно и нравственно богатой личности, осознание, что «фортепианная игра – только средство», поэтому «музыкальный язык должен стать для ребёнка родным языком, непосредственной выразительной речью», что «надо открыть для восприятия музыки душу и уши ребёнка и научить его читать нотный текст, как читают текст словесный, то есть научить читать не только буквы и слова, а понимать кроющийся за ними смысл», постигая одновременно тайны инструмента [7, с. 7]. Вместе с тем нужно прививать учащемуся любого возраста общечеловеческие качества: эмпатию, терпение, усидчивость, трудолюбие, ответственность, самостоятельность. Здесь актуально известное кредо Нейгауза: «…сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство» [1, с. 194]. Метод совместной работы поможет «элементарные задачи сделать интересными и волнующими» [2, с. 10]. Приоритетна и злободневна идея и о музыкально-ритмическом воспитании, о чём афористично высказывался Нейгауз: «И не забывайте никогда, что библия музыканта начинается словами: вначале был ритм» [1, с. 64]. Ритм – понятие всеобъемлющее, определяющее всю жизнедеятельность людей. Он присущ природным, социально-политическим и иным явлениям, событиям. «Под чувством ритма в широком смысле понимается способность воспринимать, воспроизводить и создавать ритм» [8, с. 8]. «…Первыми помощниками в изучении ритма являются слух и музыкальная память, физическое ощущение движения» [3, с. 21]. Вследствие этого «сведения из области ритма должны перейти в сознание ребёнка неразрывно с чувством времени, оно состоит

из звуков, “бегущих” по законам времени и остановок звука на определённый отрезок времени» [3, с. 21]. Заниматься музыкально-ритмическим воспитанием следует заблаговременно: до освоения учеником игровых приёмов посредством яркого образного материала, способного вызвать чёткие зрительно-слуховые ассоциации (В. Ребиков «Медведь», Р. Шуман «Охотничья песенка», П.И. Чайковский «Баба-Яга», С. Прокофьев «Дождь и радуга», В. Гаврилин «Шествие солдатиков», А. Хачатурян «В день рождения», С. Рахманинов «Итальянская полька» и т. п.). Большое значение имеет «переживание» ритма как нечто натуральное, получающее «смысл лишь в тесной связи со звуком» [8, с. 8], а «ритмически-двигательные проявления ребёнка, показательные для его музыкальности, могут и должны служить исходной точкой для развития чувства музыкального ритма» [8, с. 11].

Для технического прогрессирования «учащемуся полезно ознакомиться и усвоить классическую аппликатуру гамм и арпеджий» [9, с. 201], поиграть многообразные упражнения, этюды. «Правильная посадка за инструментом, приёмы звукоизвлечения, предполагающие естественность и рациональность движений рук и пальцев, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами – та основа, без которой немыслимо техническое и музыкальное продвижение ученика» [10, с. 3]. В. Дельнова отмечает, что единой «постановки рук» и единого пути развития техники быть не может по объективным причинам (психофизиологическим, физическим, эмоциональным и др.). Тем не менее «принципы, составляющие основу для воспитания пианистических навыков должны быть неизменны. Главный же принцип – научить школьника (как и студента. – добавлено В.Б.) слышать звуковой результат того или иного движения рук на клавиатуре» [10, с. 3]. При этом надо выбирать репертуар, отвечающий художественно-техническому уровню подготовки играющего и не содержащего непреодолимых сложностей. «Каждое, даже самое маленькое произведение должно запечатлеться в сознании ученика как целостный образ, который может заинтересовать и пробудить фантазию ребёнка» [3, с. 7]. По убеждению Нейгауза, нужно добиться того, чтобы учащийся мог сыграть «грустную мелодию – грустно, бодрую – бодро, торжественную – торжественно и т. д., и т. д. и довёл бы своё художественно-музыкальное намерение до полной ясности» [1, с. 15] в соответствии с характером и «содержанием» исполняемой пьесы. Отметим, что с первых шагов юный пианист должен привыкать к публичным выступлениям в доступной ему форме (семейные вечера, академические концерты, конкурсы и т. п.) для тренинга воли, выдержки, «чувства эстрады». Всё это «явится свидетельством созревания исполнительской индивидуальности ученика, его умения самостоятельно работать; это будет также показателем успеха в работе педагога» [2, с. 118].

Итак, идеи мастеров пианизма о начальном обучении глубоки, многоаспектны, подкреплены многолетней педагогической, творческо-исполнительской практикой. Они – не догма, а продуктивные рекомендации, способствующие расширению научно-методического кругозора преподавателей, обогащению учебно-образовательного процесса, являющиеся спец-

ифическим культурно-историческим наследием фортепианного искусства, не утерявшего своего значения в современных реалиях.

**Источники и литература**

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / ред. Д.В. Житомирский; вступ. ст. Я.И. Мильштейна. Москва, 1958.
2. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. Москва, 2010.
3. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. Из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего возраста: учеб. пособие. Москва, 1985.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / ред., вступ. ст. и примеч. Г.М. Когана; пер. с англ. Г.А. Павлова. Москва, 1961.
5. Батишева В.Н. Курс «Фортепиано» в вузе культуры и искусств: учеб. пособие. Самара, 2013.
6. Уроки Гольденвейзера. Москва, 2009.
7. Савшинский С. Детская фортепианная педагогика // Вопросы фортепианной педагогики. Москва, 1976. Вып. 4. С. 3-30.
8. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. Москва, 2007.
9. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва, 2003.
10. Дельнова В.В. Развитие фортепианной техники в младших классах музыкальной школы. Москва, 1972.

## Воронков Александр Николаевич

аспирант, преподаватель кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства СГИК

## К вопросу о применении тезаурусного подхода в образовании

Аннотация. В статье обсуждаются возможности применения тезаурусного подхода в образовательном процессе, особенно в контексте профессиональной подготовки студентов художественных и творческих специальностей. Тезаурусный подход, предложенный Вал.А. и Вл.А. Луковыми, рассматривается как методологический инструмент, позволяющий интегрировать различные типы знаний, включая художественные и технологические аспекты, в единую систему. Автор подчёркивает значимость концепции понимания в процессе трансформации знаний в умения и навыки, предлагая внедрение тезаурусного подхода в контексте формирования профессиональных знаний умений и навыков.

Ключевые слова: тезаурусный подход, субъектный тезаурус, профессиональный тезаурус, знание, понимание, умение, педагогика, профессиональное образование, художественные специальности, методологический подход.

## Voronkov A.N.

## On the Issue of Applying the Thesaurus Approach in Education

Abstract. This article discusses the possibilities of applying the thesaurus approach in the educational process, particularly in the context of professional training

for students in artistic and creative disciplines. The thesaurus approach, proposed by Val. A. and Vl. A. Lukov, is considered as a methodological tool that allows integrating various types of knowledge, including artistic and technological aspects, into a unified system. The author emphasizes the importance of the concept of understanding in the process of transforming knowledge into skills, proposing the implementation of the thesaurus approach to support the development of professional knowledge, skills, and abilities.

Keywords: thesaurus approach, subject thesaurus, professional thesaurus, knowledge, understanding, skill, pedagogy, professional education, artistic disciplines, methodological approach.

Термин «тезаурус» используется в лингвистике, психологии, информатике и социологии. Хотя он научно актуален и эффективно внедряется в практику обучения и воспитания, в педагогике его значение до сих пор не устоялось. Также, несмотря на широкое применение в исследованиях, посвящённых проблемам содержания образования, общепринятого определения этого понятия нами не обнаружено [2].

В этом контексте становится особенно значимым вклад Валерия и Владимира Луковых, которые в своей монографии [4] не только определили тезаурус как форму существования гуманитарного знания, но и пришли к выводу, что тезаурус в слове и образе воспроизводит часть действительности, освоенную социальным субъектом (индивидом, группой) и соответственно «представляет собой **субъектно организованное гуманитарное знание»** [4, с. 67]. Исследователи определяют, обосновывают и предлагают варианты применения тезаурусного подхода (далее – ТП), подразумевающего существование тезаурусной структуры знаний, полифункциональной и методологически эвристичной для многих, а может быть и для всех гуманитарных наук. В том числе, ТП актуален для педагогики, где может быть результативно применен в части, связанной с содержанием обучения и воспитания. Его актуальность существенно возрастает в контексте стоящей на повестке дня потребности в изменении содержания образования как узлового вопроса «образовательной революции», которая разворачивается в мире под напором новых реальностей XXI века [4, с. 577].

Поскольку ТП учитывает и описывает сочетание «знаниевых» аспектов разной природы в структуре гуманитарного знания, он обнаруживает междисциплинарный потенциал и может быть применен в качестве интегрирующего основания корреляции гуманитарных дисциплин со сложно совместимыми научными областями (этика и биоинженерия, изобразительное искусство и технология, философия и искусственный интеллект и т. п.).

Полагаем, что названный подход играет подчиненную роль в отличие от традиционных методологических исследований [8, с. 45], однако его можно рассматривать и в качестве методологического понятия, наряду с такими категориями, как «метод», «программа», «алгоритм» [6, с. 9], и – на более высоком уровне – методологического обеспечения научного исследования, в том числе в области педагогики, где, по мнению Е.В. Ушакова, подход как таковой выступает теоретическим основанием для более конкретных

методологических предписаний и предоставляет ориентиры для проведения специально-научных изысканий, имеющих своей задачей выявление закономерностей и конструирование систем практической педагогической деятельности [7].

Вал.А. и Вл.А. Луковы в рамках ТП вводят понятие *субъектного тезауруса*, который уникален для каждого и зависит от опыта, образования, профессиональной деятельности, личных интересов, культурного окружения человека и *включает в себя не только непосредственно накопленные знания, но и способы их структурирования и осмысления*. Авторы концепции также отмечают, что тезаурус всегда ограничен по сравнению с истинным содержанием, он неполон и фрагментарен. Однако, несмотря на эту фрагментарность, тезаурус сохраняет целостность, поскольку его единство обеспечивается самой личностью субъекта познания.

ТП, как методологический инструмент современного гуманитарного познания, является системным по охвату. Доктор педагогических наук, специалист в области профессиональной педагогики и методологии научного исследования в образовании Т.Б. Гребенюк доказывает, что задачей преподавания любой дисциплины является представление своего предмета в виде соответствующего тезауруса, а целью обучающегося – его присвоение, превращение в *личностный (субъектный) тезаурус* специалиста с целью эффективного функционирования в профессиональной сфере [2]. Ответ на вопрос: как работать с субъективной составляющей знаний, не теряя при этом научной объективности, можно найти у Людвига Витгенштейна, который утверждал, что пределом знаний человека является язык, который он использует: человек может знать только то, что можно выразить с помощью языка [1].

Ключевыми характеристиками субъектного тезауруса являются:

***личностная система значений:*** каждый человек формирует собственное понимание понятий и явлений в зависимости от своего опыта, что делает субъектный тезаурус личностно окрашенным;

***организация знаний:*** тезаурус – это не просто сумма знаний, а их систематизация и организация в виде структурированных взаимосвязей, которая помогает человеку ориентироваться в информации и принимать решения;

***динамика развития:*** субъектный тезаурус не статичен – он постоянно изменяется и обновляется под воздействием новых знаний, опыта и ситуаций, в которых оказывается человек.

Субъектный тезаурус — широкая, многослойная и сложная по структуре система, которая связывает различные аспекты жизни и деятельности человека. Он включает в себя множество составляющих: культурную, социальную, эмоциональную активности и т. д. Для более точного анализа можно дифференцировать внутри него взаимодействующие подсистемы, различающиеся в зависимости от характера и специфики включенности субъектов в познавательную деятельность, введя понятие «*профессиональный тезаурус*».

Профессиональный тезаурус – это более узкая структура, фокусирующаяся на знаниях и навыках, связанных с конкретной профессией. Применительно к областям профессиональной деятельности, он может быть разделён на ещё более специализированные подсистемы. Например, для людей творческих профессий – *художественный тезаурус* как совокупность визуальных (аудиальных, пластических и т. д.) образов, художественных техник и стилей, которые субъект осознаёт и использует в процессе творческой деятельности. Данная тезаурусная подсистема базируется на широких познаниях в области знания истории искусства, эстетики, неотрывных от способности создавать новые художественные решения на основе накопленного опыта. Для художников-дизайнеров свойственен *технологический тезаурус*, охватывающий знания и навыки, связанные с технологическими процессами, применением материалов, оборудованием и методами их обработки. Он также включает знания об инструментах, правилах работы, технике безопасности и современных технологических тенденциях. Когда эти две подсистемы – художественный и технологический тезаурусы – взаимодействуют в рамках одной профессиональной области, можно говорить о *технолого-художественном тезаурусе*, охватывающем совокупные знания о художественных аспектах производимого творческого продукта (форма, стиль, композиция) и технологических умениях и навыках деятельности (материалы, методы обработки, технологические процессы), что необходимо, например, в профессии художника-керамиста или промышленного дизайнера.

Применение тезаурусного подхода в образовании предполагает особое внимание к категории понимания, которая является ключевым элементом в процессе трансформации знаний в умения и навыки. В контексте ТП понимание не просто отражает мыслительные операции, связанные с накоплением информации, но становится активным процессом осмысления и структурирования знаний в сознании обучающегося. Тезаурус, как совокупность знаний и представлений, играет важную роль в создании внутренних связей между различными элементами знаний, что и позволяет перейти от уровня теоретической осведомленности к практическому их использованию.

Для того чтобы описать взаимосвязь между знанием, пониманием и умением, обратимся к одноименной «триаде И.М. Ильинского», имеющей иной философский смысл, нежели принятая в педагогике формула «знание – умение – навык» (ЗУН). Элементы формулы ЗУН не составляют логического движения от одного к другому: из непосредственно знания не вытекает умение, а из умения не обязательно возникает навык. Связь элементов в триаде «знание – понимание – умение» не следует рассматривать как линейную, т. е. представлять дело так, что сначала существует знание, потом оно проходит через понимание и, наконец, через тестирование реальностью становится умением. Все элементы сплочены взаимосодействием [4, с. 22].

Авторы ТП определяют также различия между свойствами знания и понимания: знания накапливаются постепенно и могут сохраняться

«про запас», даже если в текущий момент они не требуются для решения конкретной задачи. Понимание же всегда связано с актуальной задачей, и знания могут долго существовать без их осмысления и обработки до определенного момента. Из этого следует, что постепенное накопление знаний может сталкиваться с прерывистым характером понимания.

Процесс понимания, несмотря на его развитие во времени, не обладает свойством накопления. Иными словами, понимание не накапливается постепенно, хотя оно требует постоянного пополнения исходной информации. Данный процесс развивается скачкообразно, иерархично и базируется на особых механизмах, отличных от тех, что используются при накоплении знаний. Одним из таких механизмов является «*тезаурусный щелчок*», близкий по смыслу и значению с архимедовым «Эврика!». Этот феномен запускает процесс понимания и заключается в том, что некий определенный стимул в какой-то момент привлекает внимание и вызывает интерес у человека, что приводит к началу осмысления.

Всякое знание – это информация, но информация – не обязательно знание. Вал. и Вл. Луковы задаются вопросом: на какой же основе информация признается важной, входит в круг интересов, становится предметом исследования, умственных манипуляций, тезаурусно обрабатывается и, наконец, становится знанием? Авторы вводят понятие «*квазипонимание, предпонимание*», означающего, что информация когда-либо может быть понята, а поэтому должна быть присвоена и стать знанием, а затем – умением и навыком.

Исследователи Луковы предлагают использовать тезаурусный подход только в решении вопросов воспитания и гуманитарном образовании. К примеру, в проектировании образовательных программ спецкурсов, которые не могут, ввиду ограниченности по времени в учебных планах, покрывать всю предметную область в ее развитой форме. Как правило, состав учебных предметов нередко является результатом логической процедуры отбора только необходимых предметов и исключения избыточных. Практика показывает, что многие предметы сохраняются по традиции, другие – особенно спецкурсы и спецсеминары – предопределены наличным составом профессуры и преподавателей, третьи привнесены из внешней для данной специальности среды [4, с. 630]. Если же рассматривать полноту учебного курса сквозь призму ТП, то появляется возможность, несмотря на обозначенный дефицит, приблизиться к показателю достаточности отведенного объема дисциплины в рамках учебного плана в зависимости от специальности, при соответствующем уровне методического обеспечения.

Нельзя не отметить, что, несмотря на относительно небольшой срок нахождения в научном дискурсе (примерно с 1992 г.), тезаурусный подход получил и сторонников, и последователей. Так исследователь Э.А. Погосян считает тезаурусный подход мощным инструментом, который может эффективно применяться в образовании для сопровождения процесса саморазвития обучающихся. Педагогический процесс, основанный на принципах тезаурусного подхода, способствует не только расширению словар-

ного запаса, но и развитию креативного мышления, умению анализировать информацию, систематизировать знания и качественно выражать свои мысли [5].

Тезаурусный подход нашел широкое применение в диссертациях по филологии, культурологии, социологии, искусствоведению (авторы докторских диссертаций: И.В. Вершинина, С.И. Есина, А.Б. Тарасова, кандидатских: Д.Л. Агранат, М.Ю. Русаков, В.В. Воробьев, Н.В. Соломатина, Я.В. Миневич, А.А. Ситникова, А.А. Останин, В.М. Монетов, С.Н. Доведов, О.О. Намлинская, А.Г. Русанов и десятки других исследователей, в том числе зарубежных). В 2006 г. вышла монография, обобщающая обширные материалы по применению тезаурусного подхода в гуманитарных науках «Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке», среди авторов которой такие видные ученые, как члены-корреспонденты РАН Ю.Л. Воротников и Б.Г. Юдин, доктора наук С.И. Плаксий, А.Б. Тарасов, Н.В. Захаров [4].

Считаем, что потенциал тезаурусного подхода в сфере профессионального образования значителен и достоин самого серьезного изучения и применения в профессиональной педагогике, в частности при реализации программ подготовки студентов художественных специальностей. Подчеркнем, что именно данная категория обучающихся сталкивается со значительными трудностями в силу того, что студентам-дизайнерам необходимо в рамках спецкурса «Технология» сформировать знания, умения и навыки из «незнакомой» им технической области. При этом, как правило, преподавателем традиционно является выходец из «технической среды», обладающий отличным от обучающихся тезаурусом.

**Источники и литература**

1. Витгенштейн Л. Философские исследования / [пер. с нем. Л. Добросельского]. Москва: АСТ, 2018.
2. Гребенюк Т.Б. К вопросу о формировании профессионального тезауруса будущего специалиста // Известия БГАРФ. 2012. № 21. С. 76-82.
3. Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке. В честь 70-летия Игоря Михайловича Ильинского / под общ. ред. Вал. А. Лукова. Москва: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2006.
4. Луков В.А., Луков В.А. Тезаурусы. Субъектная организация гуманитарного знания. Москва: Изд-во Нац- ин-та бизнеса, 2008.
5. Погосян Э.А. Личностный тезаурус – инструментарий в педагогическом сопровождении саморазвития обучающихся на основе тезаурусного подхода // Вестник педагогических наук. 2024. № 4. С. 175-181.
6. Пургина Е.И. Методологические подходы в современном образовании и педагогической науке: учеб. пособие. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2015.
7. Теоретические основы содержания общего среднего образования / под ред. В.В. Краевского, И.Я. Лернера. Москва: Педагогика, 1983.
8. Юдин Э.Г. Методология науки. Системность. Деятельность. Москва: Эдиториал УРСС, 1997.

## Арюткин Виталий Александрович

преподаватель кафедры народных инструментов СГИК, аспирант Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова

## Специфика обучения студентов – будущих дирижёров

Аннотация. Рассматриваются ключевые аспекты дирижирования как особого вида деятельности, акцентируется внимание на дирижёрских способностях и их многокомпонентной природе. Особое внимание уделяется методам обучения будущих дирижёров. Исследование направлено на понимание взаимосвязи между теоретическими знаниями и практическими навыками.

Ключевые слова: дирижирование, дирижёрские способности, специфика деятельности, специфика обучения дирижёров, многокомпонентность.

## Aryutkin V.A.

## The specifics of teaching students – future conductors

Abstract. The key aspects of conducting as a special type of activity are considered, attention is focused on conducting abilities and their multicomponent nature. Special attention is paid to the methods of training future conductors. The research is aimed at understanding the relationship between theoretical knowledge and practical skills.

Keywords: conducting, conducting abilities, specifics of activity, specifics of conductor training, multicomponence.

Профессиональное образование, во всем мире являясь одной из стратегически важных сфер человеческой деятельности, способно решить противоречия между современными тенденциями глобализации, сближения, унификации и стандартизации образа жизни и опасностью потери уникальности каждого человека, его собственной культуры, этнонациональных традиций и корней; между нарастающей конкуренцией в достижении жизненного успеха и стремлении общества к соблюдению норм справедливости и социального равенства; между постоянно увеличивающимся объёмом информации и возможностями отдельного человека в её усвоении [1, с. 14]. Обучение будущих дирижеров также может помочь в решении некоторых из упомянутых проблем.

О дирижировании как профессии существует множество противоречивых мнений и ни один вид музыкального искусства не вызывает столько споров. Некоторые считают, что дирижирование коллективом не является искусством, и обучение ему не нужно – достаточно просто встать перед музыкальным коллективом и выполнять простые тактирующие движения. Другие утверждают, что дирижером нужно родиться, и никакое профессиональное обучение не может заменить врожденный талант, тем самым оспаривая возможность научиться дирижированию. Однако жизнь сама опровергает оба этих мнения, предоставляя множество примеров, которые показывают, что взгляды на дирижерское искусство ошибочны. Дирижирование существенно отличается от других видов музыкально-исполни-

тельского искусства: музыканты-исполнители работают с музыкальными инструментами, качество игры которых зависит от уровня мастерства и самого инструмента. В то время как дирижер взаимодействует с множеством индивидуальностей – хористами или оркестрантами, которых он должен объединить так, чтобы они звучали как единый, хорошо настроенный инструмент под его руководством. Поэтому профессия дирижёра явно имеет свою специфику и особенности [2], которые мы постараемся рассмотреть далее.

В рамках изучения дисциплины «Дирижирование» происходит формирование важнейших профессиональных компетенций, таких как создание индивидуальной художественной интерпретации музыкального произведения, инициативность, художественный и стилевой вкус, организационные качества, самостоятельность мышления и принятия решений, практические умения управления музыкальным коллективом. В результате освоения образовательной программы у будущего дирижёра должны быть сформированы общекультурные, общепрофессиональные и профессиональные компетенции. Одним из главных препятствий на пути овладения этими компетенциями является то, что обучающиеся имеют мало возможностей практиковать свои навыки с оркестром, а ведь только при непосредственной работе с коллективом формируются основы коммуникации с музыкантами-исполнителями [3].

Несмотря на то, что процесс передачи исполнительских намерений осуществляется при помощи системы специальных мануальных жестов, исследователи дирижирования отмечают три главные стороны этого феномена – музыкальную, психологическую и физиологическую. С музыкальной стороны дирижирование является процессом отражения в выразительной жестикуляции главнейших элементов музыки в их совокупности и обобщенности. Дирижерский жест состоит не из разрозненных движений, а из логически связанных, функционально напряженных жестов, вызванных такой же сопряженностью элементов музыки в их логике развития и становления. С психологической стороны – дирижирование есть процесс эмоционального переживания музыки, опирающийся на выразительность человеческих телодвижений: жестикуляцию рук, мимику лица, выражение глаз. Каждый жест дирижера должен быть эмоционально окрашен, психологически достоверен, естественно выражен. С физиологической стороны – правильность дирижирования обуславливается периодичностью процессов возбуждения и торможения нервных клеток мозга, что определяет и правильность работы мышц – антагонистов рук дирижера, их попеременное включение и выключение, напряжение и «расслабление». Дирижирование предполагает не только навыки и умения правильного тактирования в указанной дирижерской сетке – иначе говоря, приемы дирижерской техники, – но и комплекс сопутствующих обязательных условий, включающих степень образно-эмоционального воздействия на коллектив (сообразно художественным задачам произведения), исполнительский артистизм и др. Причем моменты дирижерского управления коллективом существуют в своей

последовательности и четко регламентированы. Дополнительно нужно подчеркнуть непременное условие дирижирования – наличие дирижерской воли, без чего коллективное музицирование может просто не состояться. Как в любой музыкально-исполнительской деятельности, в дирижировании есть собственные профессиональные установки: дирижерский аппарат и дирижерская сетка (схема); они в итоге определяют понятие – средства дирижерского управления. В понятие «дирижерский аппарат» входят: лицо (мимика, глаза, артикуляция), положение корпуса дирижера (плечевой пояс, корпус, ноги), а также руки дирижера в их составляющих (кисть, предплечье и плечо, локоть). Дирижерская сетка – это графический рисунок, осуществляемый дирижерским мануальным аппаратом. Средства дирижерского управления включают передачу темпа, метроритма, динамики, штрихов музыкального сочинения, а также аспект психологического воздействия на исполнителей. Ожидаемый результат профессиональной подготовки по дисциплине «Дирижирование»: мотивация выбора профессии; личностное и профессиональное самоопределение обучающихся; положительная динамика состояния деятельностной сферы обучающихся; готовность к профессиональному саморазвитию [4].

Таким образом, анализ деятельности дирижёра позволяет нам сделать вывод о ее комплексном и сложном характере. Дирижирование – это способ исполнения музыкального произведения, т. е. умение посредством выработанной практикой техники движения, мимики, пантомимики воздействовать на коллектив исполнителей, передавать им свои исполнительские намерения. Специфика деятельности дирижера требует определенных знаний – музыкально-теоретических, эстетических и исторических; многообразных способностей – организаторских, педагогических, исполнительских; а также наличия воли, умения общаться с людьми, коллективом. Для успешной реализации процесса обучения дирижированию педагогам следует определить ключевые дирижерские способности, которые необходимо развивать. Эти способности формируют творческий и профессиональный потенциал будущего специалиста [5]. К основным способностям относятся:

– дирижерский слух, который проявляется в умении воспринимать многоуровневое звучание партитуры как через внутренний анализ, так и во время исполнения. Эта способность включает в себя тонкое восприятие динамических оттенков и звуковых пропорций произведения. Хотя дирижерский слух часто рассматривается как врожденный дар, его можно развить с помощью продуманной методики музыкального образования. Поэтому обучение дирижированию должно включать занятия, направленные на развитие осознанности дирижерского слуха и музыкального восприятия, используя как инновационные, так и традиционные подходы, а также развивая критическое мышление и творческий потенциал;

– способность к музыкально-эмоциональному переживанию, которая связана с индивидуальным восприятием и трактовкой музыкальных произведений. В процессе обучения дирижированию важно учитывать не только

теоретические аспекты, но и индивидуальные творческие способности обучающегося, что формирует его художественный и эстетический вкус и в конечном итоге влияет на его личностное развитие в области музыкального воспитания;

– способность к выразительным движениям, что связано с социализацией и развитием уверенности в себе. Педагогическая подготовка должна быть ориентирована на формирование у обучающегося объективного мнения о своей деятельности, что поможет ему успешно реализовать себя как организатора и управленца;

– способность к волевому воздействию на исполнителей, которая основывается на развитии морально-нравственных и духовных ценностей обучающегося. Обучение должно включать механизмы воспитания и мотивации, поскольку волевое воздействие требует уверенности в собственных знаниях и стойкости в выборе методов влияния на исполнителей. Это возможно лишь при постоянном обновлении профессиональных знаний и навыков, что требует высокой мотивации со стороны обучающегося.

Учитывая вышеописанные способности, можно сделать вывод, что спецификой обучения студентов – будущих дирижёров является его многокомпонентность и многозадачность, а также индивидуализация образовательного процесса. Педагоги должны акцентировать внимание на индивидуальном развитии студентов и их способностей, что позволяет выявить творческий потенциал на ранних этапах обучения. Е.Н. Шиянов утверждает, что индивидуализация образования сегодня строится на гармонии интересов личности учащегося и общества в целом, что подчеркивает взаимодействие всех участников социокультурного пространства [5]. Дирижирование не является исключением из этого правила. Педагоги должны обладать знаниями не только в области музыки, но и психологии, чтобы задействовать различные мыслительные и эмоциональные аспекты обучающихся, что станет основой их успешного развития.

**Источники и литература**

1. Резниченко М.Г. Воспитательное пространство в высшем учебном заведении: монография. Самара: СГПУ, 2008.

2. Колесса Н.Ф. Основы техники дирижирования. Киев: Музычна Україна 1981.

3. Кан Э. Элементы дирижирования / пер. с англ. Д. Далгата. Ленинград: Музыка, 1980.

4. Нилуфар Х.Қ.Х. Введение в теорию дирижирования и дифференциальных схем // Science and Education. 2023. № 3. С. 683-689.

5. Карасанов Р.Н. Обучение дирижированию как педагогический процесс [Электронный ресурс] // Проблемы современного педагогического образования. 2020. № 66-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obuchenie-dirizhirovaniyu-kak-pedagogicheskiy-protsess (дата обращения: 30.08.2024).

6. Шиянов Е.Н. Гуманизация образования и профессиональной подготовки учителя: учеб. пособие. Москва: МГПУ им. В.И. Ленина; Ставрополь: СГПИ, 1991.

## Лигостаева Наталья Дмитриевна

кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой физического воспитания СГИК

## Современные подходы к организации занятий по физической культуре в вузе

Аннотация. Изменения, происходящие в современном информационном обществе, приводят к необходимости поиска новых подходов к построению процесса физического воспитания в вузе и, в частности содержательной наполненности самих теоретических и практических занятий по физической культуре и спорту. Статья посвящена анализу научных исследований по модернизации российского высшего педагогического образования в области физической культуры и актуальным требованиям, предъявляемым в XXI в. к ее кадровому обеспечению.

Ключевые слова: модернизация процесса образования в области физической культуры и спорта, кадровый потенциал, цифровые технологии, интеграция междисциплинарных знаний.

## Ligostaeva N.D.

## Modern approaches to the organization of physical education classes at the university

Abstract. The changes taking place in the modern information society lead to the need to find new approaches to the construction of the process of physical education at the university and, in particular, the content of the theoretical and practical classes in physical culture and sports themselves. This article is devoted to the analysis of scientific research on the modernization of Russian higher pedagogical education in the field of physical culture and the current requirements for its staffing in the XXI century.

Keywords: modernization of the education process in the field of physical culture and sports, human resources, digital technologies, integration of interdisciplinary knowledge.

На фоне глобальных изменений, произошедших за последние десятилетия в обществе и связанных как с постоянным ускорением темпа жизни современного человека, так и с необходимостью получения и переработки им возрастающего объема информации, происходит увеличение умственной нагрузки. В связи с чем становится все более актуальной задача за годы обучения в вузе сформировать у молодого поколения способность поддерживать должный уровень физической подготовленности для успешной адаптации к условиям жизни и обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности [ФГОС].

Современные высшие учебные заведения должны не только обеспечить передачу знаний, но и способствовать формированию здорового образа жизни, что, в свою очередь, позволит студентам быть более конкуренто-

способными и успешными в будущем. Однако, как показывает практика и отмечается в работах многих исследователей, современная молодежь все больше предпочитает малоподвижный образ жизни [1; 2]. Поэтому среди задач, стоящих перед преподавателями кафедры физического воспитания в вузе, наиболее важной и при этом сложной является формирование у студентов положительной и устойчивой мотивации к физкультурно-оздоровительной деятельности, которая побуждала бы их к самостоятельной работе. Для того чтобы физическое совершенствование и укрепление здоровья стало для студента личностно важной целью, необходим постоянный поиск и применение на практике новых подходов в организации занятий по физической культуре в вузе. При этом важно учитывать, что физическое воспитание должно быть инкорпорировано в целостный педагогический процесс, который включает в себя не только физическую активность, но и психологические, социальные и культурные аспекты.

На современном этапе развития отечественной системы высшего образования существует необходимость «осовременивания» всего процесса физического воспитания в целом и занятий физической культурой в частности. Однако очевидно – чтобы добиться реальных результатов, необходима модернизация всей инфраструктуры этой области, а также ее кадрового потенциала [3]. Мы склоны согласиться с работами, в которых при анализе концептуальных основ трансформации российского высшего педагогического образования в области физической культуры и спорта исследуют их в триединстве таких составляющих, как историко-логической, функционально-деятельностной и организационно-педагогической [4].

Далее рассмотрим более детально каждую из составляющих.

*Историко-логическая* – говоря об этой составляющей, необходимо понимать, что для улучшения качества образования следует учитывать как традиции, так и инновации в области физической культуры и спорта. На практике это означает использование на занятиях наряду с народными играми, как например русская лапта, весь потенциал различных новых направлений фитнес-программ, нетрадиционных восточных оздоровительных практик (например, йога), а также практик по таким современным видам спорта, как кибер-, фиджитал-спорт и т. д. В рамках же теоретических занятий важно включение в программу, помимо изучения традиционных разделов дисциплины, разделов философско-культурологического осмысления «теоретических оснований современной физической/телесной культуры личности» [3].

Вторая – *функционально-деятельностная* составляющая включает необходимость учета материальных ресурсов вуза, административной поддержки и единого органа управления. Как показывает практический опыт, качественная материально-техническая база (места проведения занятий, наличие и качество спортивного инвентаря и оборудования) является важным фактором эффективного построения учебного процесса и реализации программы по физическому воспитанию. Также среди компонентов функционально-деятельностной составляющей, которые напрямую влияют

на успешность осуществления деятельности по развитию физической культуры в вузе, можно выделить важность наличия административной поддержки со стороны руководства вуза и нормативно-правовых документов, регламентирующих и координирующих деятельность подразделений (сотрудников), занимающихся вопросами физической культуры [5].

Третьей, заключительной, составляющей является *организационно-педагогическая*. Она включает в себя анализ цели, задач, форм, методов, а также функций и принципов педагогической деятельности [4]. Говоря об этой составляющей, необходимо отметить, что теоретические и практические аспекты педагогической деятельности в области физической культуры зависят от множества факторов. Например, образовательная цель, которая может быть различной в зависимости от учебного заведения и его программы.

В учебных планах и рабочих программах по дисциплинам «Физическая культура и спорт» и «Элективные курсы по физической культуре и спорту» прописаны те универсальные компетенции, которые должны быть сформированы за годы обучения в вузе и которые не менее важны, чем профессиональные компетенции. Обладание ими будущими специалистами любого профиля способствует мобильности, последующему обучению и трудоустройству [6].

Для успешной реализации задач по формированию универсальных компетенций преподавателям при организации процесса физического воспитания необходимо учитывать индивидуальные особенности и уровень физической подготовки каждого студента. Такой личностно ориентированный подход к выбору методик обучения позволит создавать условия, которые будут способствовать гармоничному развитию студента. Также важно обеспечить доступность физического воспитания, создавая условия и адаптируя программы для студентов с ограниченными возможностями, чтобы каждый обучающийся мог принять в них участие и получить необходимые знания и навыки.

При организации занятий по вариативной части дисциплины – элективных курсов по физической культуре и спорту, важно учитывать мотивацию студентов и предоставлять им возможность обучаться по программе, основанной на одном из видов спорта, который практикуется в вузе. Такой спортивно ориентированный подход к процессу физического воспитания студентов позволит не только повысить эмоциональную привлекательность практических занятий, но и развить коммуникативные и лидерские навыки.

В заключение отметим, что процесс образования в области физической культуры заключается не только в передаче знаний, практических умений и навыков, но и в формировании нравственных ориентиров у студентов, поэтому современные требования, предъявляемые к личности и профессиональному уровню преподавательского состава, очень высоки. Современная отечественная система высшего образования находится постоянно в процессе развития и изменений, поэтому для успешного выполнения профессиональных задач педагоги, работающие в области физической культуры, должны быть готовы к самообразованию и совершенствованию

своих знаний и навыков, обладать не только профессионально-предметными, организационно-методическими, исследовательскими компетенциями, но повышать уровень своей цифровой грамотности [4].

**Источники и литература**

1. Лигостаева Н.Д., Зиновьев Ю.А., Королев А.Г. Исследование применения новых технологий физической активности // Olimpus. Гуманитарная серия. 2024. № 2 (19). С. 39-43.
2. Хоркина Н.А., Лопатина М.В., Костина Ю.В. Физическая активность российской молодежи и возможности государственной политики // Вопросы государственного и муниципального управления. 2018. № 2. С. 177-200.
3. Страдзе, А.Э., Быховская И.М. Физическая культура в XXI веке: концептуальные основы, инновационные методики и модели образовательных практик: монография. Москва: Директ-Медиа. 2019.
4. Павлова В.С. Трансформация российского педагогического образования в области физической культуры: исторический контекст и современные вызовы [Электронный ресурс]. URL: https://www.mgpu.ru/wp-content/uploads/2023/06/Nauchnyj-doklad-Pavlova-V.S..pdf
5. Пятикопов С.М., Алиев Т.Д., Ковалева С.А. Проблемы управления физической культурой в вузе. // KANT. 2021. № 2 (39). С. 393-398.
6. Эльмурзаева Р.А. Технология операционализации компетенций в системе высшего образования // Традиции и инновации в педагогическом образовании: сб. науч. тр. междунар. науч. конф. Вып. 7. Екатеринбург, 2023. С. 434-440.

## Мартынова Нэля Энгелевна

старший преподаватель кафедры педагогики этнокультурного образования Челябинского государственного института культуры

## Фольклорная хореография в контексте этномузыкологии и этнографии: постановка вопроса

Аннотация. Изучение фольклорной хореографии в значительной мере находится в рамках собственных научных изысканий. В центре внимания само движение как таковое, хотя и рождающее образы и в некоторой степени связанное с семантикой. Однако накопленный опыт этномузыкологии и этнографии, направленный на понимание обусловленности движения в контексте традиции, значительно обогащает знания о народном танцевальном творчестве, его природе.

Ключевые слова: фольклорная хореография, этнохореология, этномузыкология, этнография, авторские аспекты.

## Martynova N.E.

## Folklore choreography in the context of ethnomusicology and ethnography: formulation of the question

Abstract. The study of folk choreography is largely within the framework of one's own scientific research. The focus is on the movement itself, although it gives rise

to images and is to some extent related to semantics. However, the accumulated experience of ethnomusicology and ethnography, aimed at understanding the conditionality of movement in the context of tradition, significantly enriches the knowledge about folk dance creativity and its nature.

Keywords: folklore choreography, enochoreology, ethnomusicology, ethnography, author's aspects.

Теоретические исследования в области народной хореографии, особенно интенсивные в последней трети XX в., рассматривают широкий круг вопросов: от формулирования основных принципов региональных пластических особенностей и систематизации анализируемого материала до поиска «теории происхождения и истории развития разных видов русского танца» [1, с. 149]. Исследования академической хореографической школы, обращенной к народной хореографии, широко известны специалистам, расширяясь национальными исследованиями в рамках советского пространства. Это работы А.А. Климова, Э.А. Королевой, Г.Х. Тагирова, Л.И. Нагаевой, М.Я. Жорницкой, Х.Ю. Суна, Ж.К. Хачатрян, Э.Х. Петросян, Ю.М. Чурко и мн. др. авторов, чьи исследования по сей день играют важную роль в осмыслении этнической хореографии.

Вместе с тем народная хореография как часть традиционной жизни этноса не могла не быть интересна фольклористам и этнографам. Изучение художественной стороны быта русской деревни подводила к фиксации и осмыслению составной части праздничной и обрядовой культуры – движению. Значительный объем песенного материала, накопившийся за два последних столетия, позволил этномузыкологам не только сформировать несколько научных школ [6, с. 13], но и как наиболее близкое к хореографии направление естественным образом расширить музыковедческие рамки в область танцевального фольклора. В результате сложился иной ракурс понимания народной хореографии, отличающийся от специфического узко хореографического. В данной статье обозначим некоторые авторские позиции, выходящие за рамки основных исследований и затрагивающие иные стороны в определении роли и места народного творчества, связанного с движением.

Среди таких теоретических работ большое значение имеет опубликованная статья «Крестьянский танец» [1] В.Н. Всеволодского-Гернгросс, известного театрального деятеля, искусствоведа, успешного театрального организатора; один из его проектов был связан с созданием в 1930 г. Этнографического театра при Русском музее в Ленинграде, осуществлявшего постановки на тему русского быта. В статье наряду с размышлениями о генезисе танца [1] автор обращается к проблеме его классификации, в частности систематизирует хореографический материал, бытующий по реке Мезени на русском Севере, используя «формальный» признак, реализованный в группировании вариантов пространственной организации движения, так как «орнаментальное развитие» является выражением «исконного в конечном счете трудового действия» [1, с. 152] – доказывает

автор. Не удовлетворяясь другими систематиками в силу их неточностей, исследователь все-таки не до конца последователен в собственной версии. Его систематизирование в ряду основных рисунков допускает выделение «городских легких танцев» [1, с. 153], в большей степени построенных на танцевальной лексике, и кадрилей, хотя и имеющих квадратное построение (в экспедиционном объеме), но наполненных переходами. Однако каждый организующий рисунок в системе В.Н. Всеволодский-Гернгросс сопровождает семантическим объяснением в контексте значимого функционального наполнения для крестьянского быта. Осмысление происхождения танца, сущности пляски и хоровода, их развития в контексте синкретического начала, изложенное автором, нашло продолжение значительно позже в работах Э.А. Королевой, Ю.М. Чурко, А.М. Мехнецова и др.

Одна из существенных работ в рамках этнохореологии принадлежит А.М. Мехнецову, этномузыкологу, исследователю, создателю научной школы, внесшему огромный вклад в дело собирания, изучения и сохранения культурного наследия, чье имя неразрывно связано с Санкт-Петербургской консерваторией и «Фольклорно-этнографическим центром». Автор развивает идеи В.Н. Всеволодского-Гернгросс, Э.А. Королевой, рассматривая хореографическую часть фольклора в рамках фольклорно-этнографического текста, что позволяет определить исследователю смысловое и функциональное содержание каждого вида танца в целостном обрядовом действии. В программной работе «Архаические формы русской хореографии» он выделяет структурные элементы танца, влияющие на формообразование и функциональность. Преобладание одного из элементов собственно и определяет нужность того или другого вида хореографии в фольклорно-этнографическом тексте, а заодно объясняет положение в иерархическом взаимодействии с другими художественными формами (словом, музыкой и др.) обрядового действия. Далее автор поддерживает рассмотрение мужского и женского начала в интерпретации их взаимодействия относительно возникающих последующих плясовых форм, уточняет положение «графической» значимости в организации хороводов. Вместе с тем опыт этнографической работы позволяет А.М. Мехнецову довольно логично ввести в ряд хореографических видов (пляска, хоровод) шествие. Логичность этого заключается в выделении существенного объема движения в фольклоре, имеющего собственное функциональное значение с доминирующим структурным элементом, связанным с «пространственно-векторной основой организации движения» [3, с. 46]. Среди них: процессии, проводы, гуляния, обходы дворов и др. Действительно, необходимость и значение этих форм четко определяется смысловым содержанием и убедительно объединяет их в единую группу, подчиненную организации общего движения (обход дворов, движение по деревне, например как в смотринах невест, движение из деревни, например как на Масленицу, или в русальном обряде, на Троицу, в проводах в армию и т. д.). В то же время этот значительный объем действий, достаточно цельный, далеко не всегда констатируется отдельными фольклорными дисциплинами, но, следует

признать, что и отношение к хореографии шествия имеют весьма условное. Очевидно, что в русской традиции данные действия не организованы музыкальным ритмом, не являются собственно танцевальными (опуская дискуссию об определении танцевальности). Ведь даже шествие в смотринах невест в Северном русском обычае, имеющем музыкальное (т. е. песенное) сопровождение не строится на музыкальном ритме, а подчинено распевному дыханию исполнительниц. Другие формы имеют дивертисментные добавления музыкально-хореографического характера во время шествий (например, в гулянии, в проводах в армию, в свадебных шествиях и т. д.). При всем том можно утверждать, что фактор фиксации направленности движения, важный и содержательный для этнографии, для понимания общего или обрядового действия, не является значимым принципом в специальных хореографических исследованиях.

Комплексный взгляд ученого на систему фольклорно-этнографического текста, устанавливающего соподчиненные связи между всеми художественными средствами, обуславливающего семантические и функциональные трактовки каждой, в данном случае хореографической формы, в свою очередь имело продолжение в работе Г.П. Парадовской «Музыкально хореографические формы в структуре обрядово-праздничного комплекса братчины (на материале восточных районов Вологодской области)». Г.П. Парадовская иллюстрирует подход целостного изучения на примере особого обряда, совершаемого общиной во время совместной трапезы. Автор выходит за узкие рамки этнографической методологии, раскрывая «художественно-образное наполнение ритуала» [4, с. 7] на основе состава «комплекса ритуальных действий и художественных форм» [4, с. 8]. Так, один из кульминационных моментов приготовления пива связан с пляской женщин в момент выноса и опускания «приголовка» в чан. Функциональная значимость этого обязательного действия раскрывается через цикл различных форм: текстовых заклинаний, ритуального шествия, а также семантику плясовой кинетики, активную жестикуляцию, организацию кругового движения, что дает возможность выявить функционально-семантические основы женской пляски и ее продуцирующее магическое начало, связанное с наделением пива различными свойствами: чтобы «ходило»–бродило, было пьяным и т. д. [4, с. 62-64]. Даже этот пример, показанный Г.П. Парадовской, обнаруживает преимущества фольклорно-этнографического подхода в понимании содержательности текстов и раскрывает разницу в области исследования этнической хореографии. Академическая хореография изучает танец в пределах собственно самого танцевального движения, его организации в пространственном рисунке, принимая во внимание метафоричность, образность таковых, но по этой же причине не предполагает семантической углубленности или понимания функциональной необходимости.

Обращаясь к монографиям, созданным в контексте анализа фольклорно-этнографических текстов, нельзя обойти одну из первых работ – «Курские танки и карагоды» А.В. Рудневой, посвященную «уникальной

хореографической и песенной народной культуре» [5, с. 3] южнорусской традиции. Талантливый педагог, этномузыколог, фольклорист А.В. Руднева описывает в синкретическом единстве народное музыкально-поэтическое творчество курян, иллюстрируя и констатируя, в том числе, обусловленность кинетики и ее организации в пространстве с песенной традицией, и, что для нас существенно, дает определение их основным формам – танкам и карагодам [5, с. 82, 88, 90]. Практические наблюдения и исследования А.В. Рудневой фиксируют связь пространственной организации танков с ее направленностью и функциональным содержанием. Исполняемые на месте и вдоль улиц танки сопряжены с задачами демонстрации, движения в сторону определенного места гуляния, приуроченностью к праздничному календарю в отличие от плясовой природы карагодов.

Известный музыковед-фольклорист, собиратель, популяризатор В.М. Щуров, определяя жанры русского музыкального фольклора, посвящает целую главу песням, связанным с движением. С горечью пишет о значительной «утрате самобытного хореографического наследия» [7, с. 103]. Оригинальна идея автора, введшего в систематизацию народного творчества промежуточные категории, дополняющие основные целостные образцы. В этом контексте автор определяет южную песенно-плясовую традицию как «плясовые хороводы» [7, с. 100], что в целом отвечает бытующей действительности и принципиально не расходится с взглядами А.В. Рудневой, имея уточняющий характер. К промежуточному типу, находящемуся между хороводом и пляской [7, с. 104], В.М. Щуров предлагает относить курские карагоды, мезенские «Шестеру» и «Восьмеру», оговариваясь, что этнохореографы относят последние примеры к групповой пляске. Такие расхождения лишь подтверждают давно признанный тезис о сложности классификации песенного и, прибавим, хореографического материала. Вот почему наиболее нейтральное и в то же время наиболее точное определение «песни, связанные с движением» [2, с. 12] в отношении хороводов получило распространение в научной среде фольклористов. Но каждая новая позиция дает повод к размышлению, уточнению, ведет к пониманию сути вопроса.

Однако хоровод является отдельным предметом для обсуждения. Сложность этого явления в русской традиции выражается в множественности подходов понимания его сущности и, следовательно, не только единой общепризнанной классификации, учитывающей ускользающую взаимосвязь песни, танца, игры и обряда, но и бесспорной в рамках одного научного направления системы, позволившей бы снять разночтения множественности локальных вариантов. Анализ этих исследований потребует отдельного разговора, в данной статье мы выпустим его из внимания.

В ряду авторских исследований, опосредованно затрагивающих вопросы хореографии, есть ряд замечаний и наблюдений, дополняющих представления о значении кинетики в фольклорной традиции. Например, А.В. Черных показывает место народного творчества в календарной обрядности русских Куединского района Пермской области, Г.Н. Чагин – крестьян

Среднего Урала, А.С. Ярешко – в Астраханской области, И.Д. Назина в колядно-игровой обрядности белорусов и т. д. Особым образом в этом ряду выделяется работа целого коллектива под руководством А.М. Мехнецова в подробном обширном исследовании народной традиционной культуры Вологодской области, результатом которой был созданный содержательный труд, включивший описания песенного и хореографического материала в обрядах и праздниках годового круга.

Таким образом, различные подходы в изучении народного танцевального творчества лишь расширяют наши знания о нем. Узко хореографические исследования, фиксирующие и анализирующие материал с точки зрения кинетики, форм, хореографического содержания, образного наполнения, дополняется исследованиями фольклористов и этномузыкологов. Один из основных вопросов связан с пониманием обусловленности иерархической связи всех художественных форм традиционной обрядности и уже в этой концепции определением родового, функционального, семантического содержания хореографической составляющей. Заслуживают особого внимания другие основания и подходы в систематизации народной хореографии, констатирующие взаимосвязь и взаимозависимость музыкально-хореографической природы, типологию локальных форм танцевального народного творчества.

**Источники и литература**

1. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Крестьянский танец // Народный танец. Санкт-Петербург, 1991. С. 149–159.

2. Кукин А.Ф., Лапин В.А. К проблеме русских хороводов // Народный танец. Санкт-Петербург, 1991. С. 11–29.

3. Мехнецов А.М. Архаические формы русской хореографии // Живая старина. 2009. № 3. С. 46–47.

4. Парадовская Г.П. Музыкально-хореографические формы в структуре обрядово-праздничного комплекса братчины (на материале восточных районов Вологодской области): дис. … канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2002.

5. Руднева А.В. Курские танки и карагоды. Москва, 1975.

6. Шилин А.И. Неизвестный русский танец // Народное творчество. 2006. № 3. С. 12-16.

7. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособие для муз. вузов и училищ: в 2 ч. Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. Москва, 2007.

## Григорьева Виктория Гавриловна

доцент кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения СГИК

# Профессионально ориентированные тексты как средство обучения иноязычной коммуникативной компетенции студентов неязыковых специальностей

Аннотация. В статье рассматривается чтение иноязычных текстов по специальности как средство формирования профессиональной коммуникативной компетентности, являющейся необходимым условием для эффективной профессиональной деятельности будущего специалиста.

Ключевые слова: профессионально ориентированный текст, иностранный язык, профессиональное общение, коммуникативная компетентность, компетенция.

## Grigorieva V.G.

# Professionally oriented texts as a means of teaching foreign language communicative competence to students of non-linguistic specialties

Abstract. The article considers the reading of foreign language texts in the specialty as a means of forming professional communicative competence, which is a necessary condition for the effective professional activity of a future specialist.

Keywords. Professionally-oriented text, foreign language, professional communication, communicative competence, competence.

Обучение специальности через язык, а также обучение языку через специальность является одной из важных тенденций профессиональной подготовки современного специалиста, поскольку профессионально ориентированное обучение предполагает овладение таким уровнем знаний, который характерен для образованного носителя этого языка [1]. Поэтому профессионально ориентированный подход к обучению иностранному языку в неязыковом вузе должен учитывать потребности учащихся в изучении языка и опираться на специфику будущей профессии. Это позволит повысить эффективность обучения иностранному языку и профессиональную подготовку будущего специалиста. При этом важно не терять связь со специальными дисциплинами для получения дополнительных профессиональных знаний и формирования профессионально значимых качеств личности. Полноценная подготовка специалистов в учебном заведении заключается в формировании коммуникативных умений, которые позволили бы осуществлять профессиональные контакты на иностранном языке в различных сферах и ситуациях [2].

Следует отметить, что развитие коммуникативной компетенции студентов становится возможным с включением в процесс обучения

профессионально ориентированных аутентичных текстов в качестве источника интеграции знаний по основной специальности и являющихся основой для развития речевых знаний, навыков и умений на иностранном языке. Необходимо подчеркнуть, что тексты научной тематики воспроизводят одну из реальных форм общения, являются образцом профессиональной коммуникации, дают возможность обучающимся получить информацию, имеющую профессиональную значимость [3].

Таким образом, профессионально ориентированный текст позволяет организовать ситуацию общения, т. е. помочь в порождении иноязычной речи достаточной для практического использования иностранного языка в будущей профессиональной деятельности, а также для дальнейшего повышения профессиональной компетентности. При этом очень важно уделить внимание тщательному поиску и отбору содержания текстового материала, который следует извлекать не только из публикаций разных жанров, но и из специальной литературы. Это должна быть актуальная и познавательная информация, т. е. информационно насыщенная и интересная в профессиональном плане.

Такой профессионально ориентированный материал на иностранном языке можно брать в рекомендованных отечественных и зарубежных учебно-методических пособиях, тематических сборниках, а также в печатных изданиях международных конференций, научных отраслевых журналах, монографиях или интернет-ресурсах. Его отбор и использование необходимо осуществлять в соответствии с уровнем владения иностранным языком, возможностью совершенствовать познавательный интерес, повышать уровень мотивации к овладению иностранным языком. При выборе содержания важно также наличие необходимого лексико-грамматического минимума, обеспечивающего понимание и усвоение определенного количества терминов в текстах изучаемого профиля [4]. При этом нужно не только показывать студентам, как действовать при чтении текстов, но и обращать их внимание на то, как формируются и упорядочиваются идеи, а также на структуру текстов. Конечно, первоначально работать с такими текстами трудно, так как приходится сталкиваться со сложными терминами и грамматическими структурами. Но тем не менее они вызывают интерес, поскольку содержат новую или дополнительную информацию, связанную с будущей профессиональной деятельностью.

Первым же этапом в работе над текстом должно стать изучение лексики, специальной терминологии и составление глоссария. Заучивание новой лексики можно осуществлять через такие задания, как «Переведите слова», «Вставьте в предложения необходимые слова из упражнения указанного выше», «Соотнесите слова», «Переведите слова с русского на английский и наоборот». Следующим этапом является чтение текста, разделение его на части, определение заголовка к каждой части, определение основной проблемы. Для формирования навыков общения возможно использование новой лексики с опорой на содержание текста, например, при ответе на вопросы и предложением выразить собственное мнение,

согласие или несогласие. А такие виды деятельности, как групповые дискуссии, представление и прослушивание презентаций, рассказывание историй, помогут стимулировать лингвистический интеллект на занятиях по английскому языку. Можно также попросить студентов обобщить то, что они узнали, привести примеры, связать изучение языка с их личным опытом и применить свои знания в новых ситуациях, что сделает процесс обучения более запоминающимся и, следовательно, продолжительным. Завершающим этапом может стать краткий пересказ своими словами, дополненный выводами или собственным мнением по изучаемой теме. При этом можно организовать дискуссию, во время которой появляется возможность включиться в анализ и обсуждение информации, содержащейся в тексте. А это, в свою очередь, способствует заметному росту беглости, импровизации и творческого использования слов, т. е. развитию навыков говорения на иностранном языке с использованием активной специальной лексики, более полному пониманию и запоминанию содержания информации для ее дальнейшего использования. Такой подход поможет приобрести навыки самостоятельной работы с аутентичными источниками информации, освоить особенности, характерные для научного стиля речи, накопить специальную терминологию и получить дополнительные профессиональные знания и профессиональную компетентность на более высоком уровне. Кроме того, это один из эффективных путей в изучении необходимого языкового и речевого материала, например при подготовке научной статьи, курсового проекта, выступления на научной конференции.

Таким образом, включение в образовательную среду максимального числа форм взаимодействия повышает ее коммуникативную насыщенность и формирует у студентов общее умение взаимодействовать с различными коммуникантами при помощи оптимальных языковых средств.

**Источники и литература**

1. Лезёва Т.И. Профессионально ориентированное чтение как средство формирования иноязычной коммуникативной компетенции у студентов неязыковых специальностей [Электронный ресурс] / Российский технологический университет. URL: phsreda.com›e-articles/10371/Action10371-...Action10371-101253.pdf

2. Абаева Ф.Б. Профессионально-ориентированный подход к формированию иноязычной компетентности у студентов неязыковых факультетов [Электронный ресурс] // NovaInfo, 2016. № 52. С. 183-189. URL: https://novainfo.ru/article/7941 (дата обращения: 28.01.2024).

3. Малова Н.В. Особенности обучения чтению текстов научного стиля речи // Преподаватель как субъект и объект современного образовательного процесса: материалы XLIV науч.-метод. конф. преп., аспирантов и сотрудников. Самара: СГИК, 2017. С. 130-135.

4. Милованова Л.А. Учебные материалы как средство обучения иностранному языку в профильной школе // Иностранные языки в школе. 2012. № 5. С. 63-68.

## Назарова Наталья Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения СГИК

# Гендерная специфика речевого репертуара сказочных персонажей на примере английской литературной сказки начала XX века

Аннотация. Являясь субъектом речевой деятельности, мужчина и женщина по-разному выстраивают процесс общения, выбирают различные стратегии коммуникации и собственно языковые средства. Данная статья посвящена рассмотрению особенностей речевого поведения персонажей произведения «Пятеро детей и чудище» английской писательницы начала XX в. Э. Несбит. Объектом исследования являются прямая речь действующих лиц и авторские ремарки, описывающие речь персонажей, а именно обстоятельства образа действия, модифицирующие глаголы говорения. Делается вывод о различиях в выборе языковых средств и коммуникативных стратегий мужчинами и женщинами.

Ключевые слова: гендерная специфика, речевое поведение, маскулинная, феминная речь, английская литературная сказка, Э. Несбит.

## Nazarova N.V.

# Gender Peculiarities of the Speech Repertoire of Fairy-Tale Characters (Exemplified by an English Literary Fairy Tale of the Early XXth Century)

Abstract. Being the subjects of speech activity, man and woman build the communication process in a different way, choosing different communication strategies and language means. This article considers some of the peculiarities of the speech behavior of the characters in the fairy tale “Five Children and It” by the English writer of the early twentieth century E. Nesbit. The object of the study is the direct speech of the characters, and the author’s remarks which describe their speech, namely, adverbial and verbal modifiers. It is concluded that there are gender specific differences in the choice of language means and communication strategies.

Keywords: gender peculiarities, speech behavior, masculine, feminine speech, English literary fairy tale, E. Nesbit.

Выбор стратегий коммуникации и языковых средств, речевое поведение обусловлены гендерной спецификой, которая отражается в языке и влияет на поведение субъектов речевой деятельности. Изучение социокультурных феноменов и стереотипов, стилевых особенностей и различий мужской и женской речи привели к появлению гипотезы о гендерной субкультуре и гендерлекта, т. е. обособленных речевых кодов. Ряд ученых полагает, что гендерлект как социальный феномен имеет биологические основания, его «базисными биологическими единицами… являются голос и

просодия, сфера которых демонстрирует переплетения природного и социального» [1]. Несмотря на то, что однозначной точки зрения о правомерности выделения гендерлекта в современной лингвистике не существует [2; 3], большинство исследователей сходятся во мнении, что коммуникативная компетенция, охватывающая социокультурные и лингвистические аспекты, носит гендерный характер, т. е. что мужчины и женщины по-разному усваивают языковые нормы. Перспективным и обоснованным направлением изучения мужской и женской речи в настоящее время считается изучение стратегий и тактик речевого поведения мужчин и женщин в различных коммуникативных ситуациях с обязательным учетом культурной традиции данного общества [3].

Традиционно описание параметров речевого поведения основывается на принятии мужской речи за некий «базис», «точку отсчета», в сопоставлении с которой определяются характеристики женской речи. Очевидно, что такая модель является следствием андрогенности языка, результатом которой является то, что в парах «мужчина»–«женщина», «маскулинность»–«феминность» второй член воспринимается как маркированный.

К характерным чертам женского речевого поведения относят следующее:

- преобладание вежливых и смягченных форм, употребление слов с уменьшительно-ласкательными и оценочными суффиксами, лексемы, передающие чувства и эмоции;

- отсутствие доминантности (т. е. способность лучше слушать и ориентироваться в процессе коммуникации на реплики собеседника, а не на собственное предыдущее высказывание);

- высокий уровень эмоциональной насыщенности, более частотное использование в речи междометий, помогающих выразить эмоции;

- иллокуции неуверенности при отсутствии самой неуверенности (утверждения в виде вопросов) [4].

Различия в выборе языковых средств мужчинами и женщинами прослеживается на всех уровнях языковой системы. Так, на лексическом уровне выделяются пласты так называемой «маскулинной» (архаическая лексика, редкие, диалектные слова, технические термины, сниженные лексические средства и профессиональный жаргон) и «феминной» (эвфемизмы, эмоционально окрашенные прилагательные, «смягчающие» наречия, позволяющие избежать категоричности высказывания, лексика эмфатического и междометного характера) лексики.

В контексте англоязычной коммуникации исследователи выделяют следующие особенности:

- на лексико-грамматическом уровне женщины чаще прибегают к так называемым средствам хеджирования. Под «хеджами» (англ. hedges) понимаются языковые средства, которые дают возможность автору отстраниться от пропозиционального содержания высказывания, представляя его скорее как мнение, чем достоверный факт [5] – *highly likely, I think, I believe, you know* и т. п., а также конструкции с эмфатическим *«do»;*

- на синтаксическом уровне – женскую речь, оформление требований в виде просьб, частое использование восклицательных и вопросительных переложений, разделительных вопросов;

- на фонетическом уровне для женщин свойственно использование восходящей интонации там, где должна быть нисходящая и употребление более престижных норм произношения.

Данное исследование посвящено рассмотрению гендерно маркированных особенностей речи сказочных персонажей. Материалом исследования послужила сказка английской писательницы начала XX в. Э. Несбит «Пятеро детей и чудище» (E. Nesbit «Five Chilfden and It») [6]; объектом исследования являются, с одной стороны, собственно прямая речь действующих лиц, а с другой – авторские ремарки, задающие стиль речи персонажей (а именно обстоятельства образа действия, модифицирующие глаголы говорения).

Главные герои книги Несбит – подростки Сирил, Антея, Роберт, Джейн и их двухлетний брат Малыш (он же Барашек) – проводят лето в деревне, расположенной на границе песчаного карьера. Однажды они находят в песке волшебное существо (Псаммиада), способное выполнить по одному желанию в день, и с этого момента начинаются их приключения. Несмотря на небольшую разницу в возрасте, общую наследственность и совместное воспитание, братья и сестры демонстрируют значительное расхождение в речевом поведении.

Речевую стратегию мужских персонажей можно определить посредством следующей реплики старшего из братьев – Сирила: "*Speak out –say what you've got to say – I hate hinting and 'don't know' and sneakish ways like that"*. Этот своеобразный лозунг полностью вписывается в разработанную феминистической лингвистикой модель мужского речевого поведения – «мужчина, как правило, старается доминировать в беседе, управлять ее развитием, свои намерения выражает прямо, без обиняков, не используя при этом корректные и чересчур вежливые формы слов».

Вежливость, действительно, не является отличительной чертой мужских персонажей. Количественный анализ выборки показывает, что сниженная лексика, слова с негативной семантикой в качестве обращений встречаются в их речи в 5 раз чаще, чем в речи женских персонажей:

Her voice died away before Cyril's contemptuous glance. "Dream?" he said, *"you little sillies*, it's true…"

"That Sammyald has done us again! *Tricky brute!"* (Cyril)

"Not in a pail, *silly*," said his brother.

"Let us in, *and don't be a silly idiot*." (Cyril)

Последний пример является особенно показательным, если учесть, что Сирил обращается к экономке Марте – женщине, как минимум в два раза старше его самого.

Речевое поведение женских персонажей является более мягким и тактичным. Для них характерно использование так называемых «формул вежливости». Если мужчины просто выдвигают требования, женщины склонны придавать им форму просьб. В результате одно и то же содержа-

ние получает различное лексико-грамматическое оформление в мужской и женской речи. Любопытен в этом отношении следующий диалог, где старшая сестра выступает в роли образчика хороших манер:

*"We don't want the servants to notice the gifts you give us."* (Robert)

*"Are kind enough to give us,"* said Anthea in a whisper.

*"Are kind enough to give us, I mean,"* said Robert.

Как уже неоднократно отмечалось, женская речь является более эмоциональной. На лексическом уровне это проявляется в использовании оценочных прилагательных с положительной коннотацией (*wonderful, splendid, glorious*), возвышенной лексики, существительных с уменьшительно-ласкательными суффиксами (*mummy, ducky, dearie*), междометий, интенсификаторов значения, таких как *too, frightfully, perfectly, most awfully* и пр.: Jane said: «I think it would be *perfectly lovely.* It's like a bright dream of delirium».

Наиболее яркие черты женского речевого репертуара на уровне синтаксиса – это использование разделительных вопросов и конструкций с эмфатическим «*do*»: "I *do* want the jug got," said Jane softly. *"You will go, won't you?"*

Анализируя авторские ремарки, определяющие стиль персонажей, представляется целесообразным разделить их на две группы: 1) физические параметры речи (темп, громкость) и 2) эмоциональная окраска речи.

Традиционно считается, что женщинам свойственен более быстрый темп речи. Это подтверждается и результатами нашего исследования – в ремарках автора речь женских персонажей характеризуется как «быстрая» в 2,5 раза чаще, чем мужских. При этом Антея и Джейн не просто тараторят, они торопятся высказаться, опасаясь, что их могут перебить (вполне оправданное опасение, согласно результатам исследований, например, женщин собеседники перебивают чаще, чем мужчин):

"We're not ungrateful," Jane *made haste to say.*

"I wish we were all as beautiful as the day," she [Anthea] said *in a great hurry.*

Для мужских персонажей характерен более размеренный темп речи:

"Do you think?" said Cyril *slowly.*

Что касается громкости речи, то как у мужских, так и у женских персонажей представлен весь диапазон: от шепота до крика. Однако и кричат, и разговаривают шепотом девочки примерно в два раза чаще, чем мальчики, для которых характерен средний уровень громкости:

"Oh, he's hurt! *shrieked* Anthea.

"So you see it's all right," Jane *whispered.*

Говоря об эмоциональной окраске речи, нужно отметить значительную долю условности в самом названии группы. Если такие характеристики, как «угрюмо», «жизнерадостно», можно отнести к эмоциям, то такие лексические единицы, как «вежливо», «серьёзно», определяют, скорее, прагматическую направленность речи: "No, you won't," said Robert firmly.

Вопреки широко распространенному представлению о «девочках-плаксах» юные герои Э. Несбит обнаруживают более позитивный взгляд на жизнь, чем их братья. Семы «сожаления», «печали», «горечи» активизиру-

ются в речевом репертуаре в четыре раза реже, чем в речи мужских персонажей: “It doesn’t matter,” said Robert *sulkily*.

Что касается таких негативных эмоций, как гнев, возмущение, презрение, они в равной степени представлены в мужском и женском дискурсе:

“Do I look like hitting him?” said Robert *scornfully*.

“You two girls are like Christmas cards, then–that’s all–silly Christmas cards,” said Robert *angrily*.

“He’s not,” Anthea murmured *angrily*.

При всем разнообразии авторских ремарок, задающих широкий диапазон речевых характеристик персонажей, можно выделить следующие тенденции в употреблении обстоятельств образа действия применительно к мужской и женской речи.

Глаголы, вводящие как мужскую, так и женскую речь, модифицируются обстоятельствами, активизирующими семы:

«решительность», «твёрдость» (на языковом уровне эти семы реализуются в таких наречиях и предложных сочетаниях, как *firmly*, *decidedly*, *with desperate decision*);

«отвага» (*boldly*, *bravely*, *stoutly*, *heroically*);

«вежливость», «учтивость» (*politely*, *very politely*, *courteously*);

«доброта», «мягкость» (*kindly*, *softly*, *gently*) – данная сема присутствует в описании женских речевых актов в три раза чаще, чем мужских;

для мужской речи актуальными являются такие характеристики, как «серьезность» (*gravely*, *earnestly*, *seriously*); «резкость» (*tartly*); «суровость» (*sternly*, *severely*): «осторожность» (*cautiously*); «откровенность» (*truthfully*, *candidly*) и «великодушие» (*handsomely*, *generously*);

речь женских персонажей уточняется модификаторами, реализующими семы «мечтательно» (*dreamily*); «беззаботность» (*incautiously*, *thoughtlessly*); «беспомощность» (*helplessly*); «послушание» (*obediently*); «сочувствие», «утешение» (*soothingly*, *coaxingly*, *considerately*).

Любопытно отметить, что тема «утешение», являющаяся одной из наиболее распространённых в женской речи, в мужской речи реализована в ироническом контексте:

“Look here,” said Cyril. “*I’ve got an idea.”*

“*Does it hurt much?”* said Robert sympathetically.

Представление о «единстве слова и дела», являющееся частью образа настоящего мужчины, находит отражение в грамматической модели, в которой глагол говорения уточняется обстоятельством, описывающим сопутствующие действия: “*Let’s look,” said Cyril, jumping into the hole*.

Данная модель может использоваться и для характеристики женской речи, приобретая при этом отчетливо выраженный эмоциональный оттенок. Антея и Джейн сопровождают свои реплики действиями, отражающими их эмоциональное состояние (смехом, слезами, бурными объятиями, нервной дрожью): “Oh, Martha, you are a dear!” sighed Anthea, *throwing her arms round her*.

Любопытно отметить, что в тот период, когда до возникновения феминисткой лингвистики оставалось еще более полвека, даже сама автор не была свободна от стереотипа об «ущербности» женской речи по сравнению с мужской. Это ярко демонстрирует следующий пример: I am sorry to say that *Anthea's first words were very like a girl*. "There, now! She said. "I told you so!"

В то же время мужская манера ведения разговора оценивается хоть и не без иронии, но, безусловно, положительно: "Look here," aid Cyril in the best "*man to man*" tone at his command… The "*man to man*" tone succeeded.

Очевидно, этот существующий и в наши дни стереотип о престижности мужского речевого поведения приводит к тому, что женщины добиваются высокого положения в политике, бизнесе или общественной жизни, начинают перенимать и воспроизводить мужские речевые тактики.

Подводя итоги, отметим, что результаты исследования, проведенного на материале английской литературной сказки начала XX в., подтверждают основные положения о различиях в выборе языковых средств мужчинами и женщинами. Речь женских персонажей является более темпераментной, что выражается в интенсивном использовании восклицательных предложений, эмфатических конструкций, эмоционально окрашенных прилагательных и уменьшительно-ласкательных имен. Для женских персонажей также характерен более вежливый стиль речи, о чем свидетельствует как использование эвфемизмов и клише, так и авторские ремарки. Речь мужских персонажей является менее эмоциональной и более резкой, в ней присутствует сниженная лексика и большое количество слов с негативной коннотацией. Мужским персонажам также присущ уверенный, даже жесткий стиль ведения разговора, они чаще перебивают собеседника и чаще выбирают тему беседы.

**Источники и литература**

1. Шаров К.С. Мужчины и женщины в вербальной коммуникации: проблема гендерлекта // Вопросы философии. 2012. № 7. С. 38-51.

2. Ломова О.Е. Гендерные аспекты речевого поведения // Филология в образовательном пространстве донского региона и ее роль в развитии личности. Ростов-на-Дону: Изд-во РГПУ, 2001.

3. Жунусова А.К. Понятие гендерлект как набор признаков мужской и женской речи // Вестник КАСУ. 2010. №2. С. 135-140.

4. Величко Е.В. Васильченко А.А. К проблеме гендерного анализа речевого поведения в диалогической речи // Международный журнал экспериментального образования. 2015. № 12 (ч. 2). С. 269-270.

5. Миколайчик М.В. Лексические хеджи в британском и американском вариантах научного экономического дискурса: корпусное исследование // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, вып. 3. С. 63-67.

6. Five Children and It by E. Nesbit [Электронный ресурс]. URL: https://www.globalgreyebooks.com/ebooks1/edith-nesbit/five-children-and-it/five-children-and-it.pdf (дата обращения: 25.06.2024).

# Раздел 4
# ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ


## Цыкина Юлия Юрьевна

доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры этнохудожественного творчества и музыкального образования Казанского государственного института культуры


## Особенности развития вокальных жанров профессионального музыкального искусства в контексте советской государственной политики


Аннотация. В статье рассматривается влияние советской государственной политики на развитие вокальных жанров профессионального музыкального искусства. Выявлены особенности песенного и оперного жанра в контексте идеологической парадигмы советского государства.



Ключевые слова: вокальные жанры, советская песня, опера, государственная политика, властные структуры.



## Tsykina Yu.Yu.


## Peculiarities of development of vocal genres of professional musical art in the context of Soviet state policy


Abstract. The article deals with the influence of the Soviet state policy on the development of vocal genres of professional musical art. The features of song and opera genre in the context of ideological paradigm of the Soviet state are revealed.



Keywords: vocal genres, Soviet song, opera, state policy, power structures.


Характер развития музыкальной культуры со времен возникновения и развития государства и его структур был обусловлен политикой, идеологией, экономической ситуацией, а также глобальными общественными катаклизмами (революциями, войнами и т. д.), что находило отражение в тематике, лексике, формообразовании произведений и их жанровых разновидностях. Ярким примером тесной связи искусства с общественно-политической ситуацией является культура эпохи Великой французской революции (1789–1791 гг.): проведение грандиозных массовых мероприятий (мистерий на революционные темы); создание масштабных хоровых и инструментальных коллективов, в которых принимали участие все желаю-

щие; преобладание определенных жанров, в частности песни, в подавляющем большинстве создаваемой представителями народа.

Аналогичные процессы можно проследить и в музыкальном искусстве России после Октябрьской революции 1917 г.: активно развивалось хоровое самодеятельное и профессиональное исполнительство, популяризировались грандиозные мероприятия на открытом воздухе (например, «Взятие Зимнего»), целью которых являлось сплочение и просвещение народных масс. Показательно, что «Марсельеза» (1792) Руже де Лиля была особенно популярна в народе, а «Интернационал» (1871) П. Дегейтера и Э. Потье был избран в качестве гимна нового советского государства.

Политика, проводимая государством и партийно-правительственными органами, оказала значительное влияние на процесс становления всех сторон культурной жизни советской России. Благодаря слаженной совместной работе властных структур и общественных организаций была осуществлена ликвидация неграмотности, значительно повысился уровень общей культуры населения, чему благоприятствовало его активное вовлечение в самодеятельное творчество.

Одним из важнейших качеств, способствующих развитию профессиональной музыки, являлась ее опора на фольклор. Интонационной основой композиторских произведений стала именно народная песня. Неслучайно, особенно в 1920–30-е гг., наиболее востребованными для всех слоев населения являлись песенный и хоровой жанры, поскольку они были доступными, не требовали специальных материальных затрат со стороны государства, мобильно откликались на события эпохи. Особенностью данного периода является формирование и развитие жанра «массовой песни» (1920-е гг.), в том числе песен-маршей братьев Д.Я. и Дм.Я. Покрасс, лирических зарисовок о новой советской деревне В.Г. Захарова, песен И.О. Дунаевского к кинофильмам «Весёлые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» и др. (1930-е гг.). Тематика песен и хоровых произведений соответствовала идеологическим параметрам советского государства, отражала важные общественно-исторические события: строительство социализма, коллективизацию, была посвящена Родине, Красной армии, комсомолу, а также образам вождей – В.И. Ленину, И.В. Сталину.

В годы Великой Отечественной войны можно наблюдать особый всплеск интереса у композиторов и слушателей к песенно-хоровым жанрам военно-патриотического содержания: «Священная война» А. Александрова, «В бой за Родину» З. Компанейца, «Марш артиллеристов» И. Дунаевского, «Пойдут враги на дно» П. Акуленко, «Пускай фашисты отведают» К. Листова, «Самовары-самопалы» А. Новикова. Такие произведения способствовали поднятию боевого духа, сплоченности, уверенности в победе у бойцов и тружеников тыла.

В послевоенное время зависимость произведений искусства от политики властных структур наиболее явно прослеживается в 1946 г. в связи с публикацией Постановлений ЦК КПСС «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»,

«О кинофильме “Большая жизнь”» [10; 11; 12]. В этих документах отражена основополагающая тенденция: «Партия и государство будут и в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы и высокую требовательность к произведениям искусства» [10]. Песня, как особый жанр, тесно связанный с поэтическим текстом, более других находилась под пристальным наблюдением со стороны органов власти и Союза композиторов. И если самодеятельные песни могли сразу «уйти в народ» (при условии идеологического соответствия эпохе), то вокальные сочинения профессиональных композиторов неоднократно прослушивались и всесторонне обсуждались различными комиссиями, прежде чем прозвучать со сцены. Так достигалось точное соответствие указанных произведений парадигме государства, существующим «правилам» музыкальной лексики и формообразования, а затем и исполнительским (сценическим) образам.

Ослабление идеологического диктата в 1960–70-х гг. обусловило появление новых жанров: авторская песня; рок-музыка; возникновение молодежной вокальной субкультуры; создание значительного количество ВИА и джаз-ансамблей. Высокоидейным произведениям в духе социалистического реализма стало противостоять творчество А.А. Галича, В.С. Высоцкого, Ю.И. Визбора. Расширилась и тематика произведений данного жанра (борьба за мир, освоение целинных земель, покорение космоса, песни для детей и т. д.).

Вплоть до окончания советского периода вокальные жанры, пройдя долгий и сложный путь, оставались приоритетными в творчестве композиторов и получили полное и многообразное воплощение. Влияние органов власти на произведения данного жанра, прежде всего, отразилось на их тематике, соответствующей идеологической парадигме времени. Вместе с тем создавались вокальные произведения для детей; эстрадные песни, воплощающие темы любви, образы родной природы.

Несмотря на значительные успехи в создании камерно-вокальных сочинений, главной задачей советского музыкального искусства стало создание оперы, которая наряду с балетом и симфонией являлась одним из важнейших показателей высокого уровня развития музыкальной культуры. Русская классическая школа в области данного жанра оставила выдающееся наследие: произведения М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского и др. Революция 1917 г. вызвала изменения в репертуаре оперных театров, а также тематике, музыкальном языке создаваемых произведений. В первые послереволюционные годы популярными были так называемые «переделки» классического репертуара в соответствии с запросами эпохи: «Тоска» Дж. Пуччини шла на театральных сценах с текстом «Борьба за коммуну», «Гугеноты» Дж. Мейербера была переделана в «Декабристы», «Риенци» Р. Вагнера – в «Бабефа» и т. д. [4, с. 980-998]. Задача создания новой советской оперы, поставленная органами власти в 1920-е гг. [5, с. 21], была решена только в 1930-е гг. с появлением так называемой «песенной оперы» («Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. Дзержинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Кола Брюньон» Д. Кабалевского

и др.), основанной на интонациях народных и советских массовых песен. В большинстве случаев такие сочинения были посвящены революционным событиям, что отвечало идеологическим установкам государства. Вместе с тем следует согласиться с мнением Т.Н. Науменко, что песенная опера была лишь подступом к созданию подлинно классических образцов данного жанра [6, с. 66], поскольку ее тематика не соответствовала существующим оперным формам.

Годы Великой Отечественной войны отмечены затишьем в создании оперы, что обусловлено рядом объективных и субъективных факторов. С 1946 г. органы власти начали уделять повышенное внимание идеологическим вопросам, что отразилось в упомянутых выше Постановлениях ЦК ВКП(б), определивших развитие советской культуры и искусства. В середине декабря 1947 г. опубликованный документ отдела Агитпропа ЦК «О недостатках в развитии советской музыки» обозначил серьёзные проблемы в области оперного искусства. Итогом дискуссий по поводу состояния советского искусства явилось Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба"» В. Мурадели от 10 февраля 1948 г. [9]. В течение 1948–1950-х гг. кампания по борьбе с космополитизмом проводилась широко с привлечением средств массовой информации, общественных организаций; проводились дискуссии о путях развития музыкальных жанров советского искусства.

Представители органов власти и деятели музыкального искусства отмечали проблему «отставания» в области современной оперы, которая оставалась актуальной вплоть до конца 1950-х гг. В частности, на Шестом пленуме правления Союза советских композиторов СССР, проходившем с 31 января по 12 февраля 1953 г. отмечалось, что «…показанные на пленуме оперные произведения (целиком или в отрывках) Т. Хренникова "В бурю", С. Прокофьева "Наташа Ростова" ("Война и мир") и А. Касьянова "Степан Разин" являются лишь новыми вариантами написанных ранее опер (за исключением оперы Т. Хренникова)… опера для детей М. Красева "Павлик Морозов"… не может решить важной задачи – создания полноценных опер на современную тему» [1, с. 21].

В справке Отдела науки и культуры ЦК КПСС [1, с. 9] отмечалось, что «…за последние пять лет количество советских опер в репертуаре театров (в том числе написанных до 1948 г.) значительно сократилось: …из двадцати четырёх написанных за последние пять лет новых опер удержалось в репертуаре лишь пять опер, а восемнадцать совсем не ставились из-за их низкого идейно-художественного качества» [1, с. 66]. В документе говорилось о невысоком уровне мировоззрения композиторов, плохом качестве либретто, отсутствии инициативы писателей в деле написания опер. Вместе с тем позитивным моментом документа явилось предложение обеспечить максимально благоприятные условия для работы ведущих композиторов, способных создать перелом в оперном жанре (Д.Д. Шостакович, Д.Б. Кабалевский, Т.Н. Хренников и др.). В частности, предлагалось заключить с ними договоры на создание опер, связанных с темами современности, освобо-

див их от всех излишних нагрузок, мешающих творческой работе; поставить вопрос перед Правительством об улучшении материальных условий композиторов. Важное предложение касалось ликвидации практики многочисленных прослушиваний произведений на этапах создания различными организациями и установления порядка разовых просмотров. Данное положение является свидетельством начавшегося процесса демократизации в обществе [1, с. 66].

Принятые меры обусловили появление выдающихся произведений данного жанра: «Молодая гвардия» Ю.С. Мейтуса, «От всего сердца» Г.Л. Жуковского, «Богатая невеста» Б.М. Трошина и В.Р. Энке, «На берегах Иссык-Куля» В.А. Власова, А.М. Малдыбаева и В.Г. Фере, национальная татарская опера «Джалиль» (1957) Н. Жиганова. В печати всё более настойчиво звучала мысль о необходимости положить конец государственной опеке искусства.

Событием огромной важности для советского искусства стало появление Постановления ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”» от 28 мая 1958 г. Не отменяя полностью постановление от 10 февраля 1948 г., документ провозглашал частичную реабилитацию ряда видных советских композиторов: Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Г. Попова, Н. Мясковского и др. [16]. Несмотря на то, что Постановление 1958 г. носило половинчатый характер, большая часть интеллигенции восприняла его как «глоток свежего воздуха», как сигнал к освобождению от сковывающих догм социалистического реализма.

Следующий за этим событием период кратковременной «оттепели» закончился к 1964 г., и вновь восстановилась тактика диктата по отношению к искусству. Это вызвало к жизни появление художественного «андеграунда», в противовес официальному искусству. В 1970–80-е гг., помимо традиционной оперы, появляются ее разновидности, в частности рок-опера («Орфей и Эвридика» А. Журбина (1975), «Алые паруса» А. Богословского (1976), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976), «Юнона и Авось» А. Рыбникова (1980) и др.). Вплоть до конца рассматриваемого периода продолжалось расслоение культуры, и музыкальной в частности, на официальную и неофициальную, позволяющую себе критику Системы. На это партия и правительство реагировали появлением постановлений, касающихся идеологической работы, в которых затрагивались и вопросы искусства: «О литературно-художественной критике», «О работе с творческой молодёжью», «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества», Постановление Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию художественного творчества в стране», Постановление Пленума ЦК КПСС от 15 июня 1983 г. «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии [7; 8; 13; 14; 15]. Несмотря на такое обилие официальных документов, проблема создания жанра «советской оперы» во многом осталась нерешенной, поскольку идеологические параметры превалировали над творческими [2, с. 122], музыкальный язык

зачастую страдал от шаблонов, оперные формы не отличались разнообразием [2, с. 124]. Необходимо отметить, что положение с созданием опер в регионах, помимо указанных причин, осложнялось отсутствием исполнительских коллективов, неумелой кадровой политикой, не позволявшей подготавливать необходимое количество собственных кадров исполнителей; недостатком опыта у композиторов российской провинции и отсутствием профессиональной помощи со стороны Союза композиторов СССР; загруженностью авторов преподавательской и иной работой, не позволявшей им всецело отдаваться творчеству.

В связи с этим к концу советского периода количество вновь создаваемых произведений в традиционных оперных формах существенно уменьшилось. Наиболее яркими примерами таких произведений являются «Виринея» и «Мария Стюарт» С. Слонимского, «Пена дней» Э. Денисова, «Мертвые души» Р. Щедрина, «Идиот» М. Вайнберга и др., тесно связанные с традициями русского оперного искусства. Одновременно значительное развитие получил жанр «камерной» оперы («Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога» Г. Фрида, «Возвращение» В. Каца, «Неотосланные письма» А. Луппова и др., в которых на первый план выдвинулся интерес композитора к внутреннему миру отдельного человека [3, с. 46], что не соответствовало парадигме государства, но отражало уже новые тенденции, получившие широкое развитие в постсоветский период.

**Источники и литература**

1. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953-1957: Документы. Москва: РОССПЭН, 2001.

2. Власова Е.С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. Т. 11, вып. 4. (дек. 2020). С. 102-131.

3. Комарницкая О.В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанры, драматургия, композиция. Аналитические очерки. Москва: ПКЦ «Альтекс», 2011.

4. Менцель Б. Все бельканто трудящимся, или опера сталинской эпохи // Соцреалистический канон. Санкт-Петербург: Академ. проект, 2000. С. 980-998

5. Меньков А.В. В борьбе за коммуну, или взорвавшаяся бомба: к вопросу о создании первой советской оперы (на материалах петроградских академических театров // Центр и периферия. 2022. № 4. С. 17-24.

6. Науменко Т.И. «Песенная опера» 1930-х годов: в поисках новой поэтики жанра // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3. С. 58-67/

7. Постановление Пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии» от 15 июня 1983 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 10. Москва, 1986. С. 243-244.

8. Постановление Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию художественного творчества в стране» от 23 марта 1979 г. // Справочник партийного работника. Вып. 20. Москва, 1980. С. 316-318.

9. Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба”» В. Мурадели // КПСС о культуре, просвещении и науке. Москва, 1963. С. 236-240.

10. Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от // КПСС о культуре, просвещении и науке. Москва, 1963. С. 218-222.

11. Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» // КПСС о культуре, просвещении и науке. Москва, 1963. С. 223-226.
12. Постановление ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года «О кинофильме “Большая жизнь”» // КПСС о культуре, просвещении и науке. Москва, 1963. С. 227-231.
13. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» от 21 января 1972 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 12. Москва, 1986. С. 170-174.
14. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» от 28 марта 1978 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 13. Москва, 1986. С. 231-235.
15. Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодёжью» от 12 октября 1976 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 13. Москва, 1986. С. 137-141.
16. Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”» // КПСС о культуре, просвещении и науке. Москва, 1963. С. 236-240.

## Князева Анна Викторовна

доцент кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства СГИК

## Современный художественный текстиль

Аннотация. Статья представляет обзор направлений современного художественного текстиля. Рассматриваются отдельные текстильные техники, анализируются некоторые выставочные проекты и научно-практические конференции, посвященные проблемам и вопросам развития текстильного искусства.

Ключевые слова: современный художественный текстиль, текстильные техники, выставки художественного текстиля.

## Knyazeva A.V.

## Contemporary Art Textiles

Abstract. The article presents an overview of the trends of modern artistic textiles, and examines individual textile techniques. Some exhibition projects and scientific and practical conferences devoted to the problems and issues of textile art development are analyzed.

Keywords: Contemporary art textiles, textile techniques, art textile exhibitions.

Художественный текстиль – понятие, включающее различные виды и техники декоративно-прикладного искусства, чаще выполненные из ткани, нитей и волокна различного происхождения. «В современной профессиональной практике часто используется термин “fiber art” (искусство волокна), практически заменив термин “текстильное искусство”» [4, с. 23].

На современном этапе развития декоративного искусства в целом и художественного текстиля в частности сложно определить доминирующие тенденции. Это связано с тем, что одновременно существуют и разви-

ваются как традиционные техники (ткачество, вышивка, набойка), так и новые, современные (принт, коллаж, создание трехмерных арт-объектов). По мнению ведущих кураторов, организаторов выставочных проектов, в настоящее время отмечается «бум текстильных выставок». Одновременно на нескольких крупных выставочных площадках могут проходить выставки текстильного искусства. Тематика их очень разнообразна, что свидетельствует об интересе к этому виду искусства и со стороны художников, и со стороны зрителей, гостей выставок.

Рассмотрим несколько крупных проектов, посвященных современному текстильному искусству, отражающих актуальные тенденции развития этого вида художественной деятельности.

Триеннале текстильного искусства и современного гобелена – один из самых масштабных проектов, посвященный текстилю, проходил 4 раза в залах Хлебного дома Музея-заповедника «Царицыно». Сейчас это – не только выставка художественных работ, но и крупный междисциплинарный проект, демонстрирующий очень разноплановые произведения современных художников, а выставочное пространство дополнилось территорией парка под открытым небом. «У каждой Триеннале есть тема. К примеру, тема I Триеннале – "Квадратный метр – свое пространство" – акцентировала мысль, что любое произведение искусства отражает личный взгляд художника. Тема четвертого – "В поисках пространства" – предлагает по-новому взглянуть на предназначение текстильных арт-объектов. Одна из главных задач выставки: показать актуальные и инновационные тенденции в современном ткачестве. Наравне с художниками, создающими гладкотканные гобелены в традиционной технике, к участию приглашены также авторы, которые используют современные практики и самые разные материалы» [1].

Если ранее только отдельные произведения экспонировались в городских и природных ландшафтах в рамках спецпроектов, связанных с экокультурой и экодизайном, то на сегодняшний день – это устоявшаяся практика: на территории парков, общественных пространств регулярно проходят выставки и презентации работ текстильного искусства.

Еще один крупный проект, реализуемый в Москве в Галерее Беляево – «Другой текстиль: другой текст, другой стиль». В 2023 г. прошла вторая выставка, где были представлены работы художников, работающих с текстилем в разных областях искусства и дизайна. Работы отличаются синтезом используемых материалов, экспериментальностью, поиском и реализацией новых художественных идей. При этом отмечается направленность на сохранение культурных традиций текстильных техник через призму современной презентации. «Невозможно сохранить традиции и культурное наследие, не сделав их актуальными в настоящий момент, интересными и близкими современному зрителю», – считает куратор и автор идеи проекта Вера Занегина [2].

В Санкт-Петербурге в выставочных залах Конюшенного корпуса ЦПКиО им. С.М. Кирова на Елагином острове с 2022 г. Гильдия Текстильщиков проводит Международный фестиваль художественного текстиля

«Созвездие». Каждый фестиваль ориентирован на определенную текстильную технику: в 2022 г. – нить – ручное ткачество, в 2023 – батик, а в 2024 – войлок и бумага. «Основная идея проекта, по задумке авторов, – показать зрителю авторский текстиль крупных художественных школ России. В проекте принимали участие и художники Москвы и Санкт-Петербурга, а также Омска, Екатеринбурга, Уфы и других городов. Работы весьма разнообразны – от украшений и аксессуаров до произведений монументального искусства и инсталляций. В рамках фестиваля был проведен конкурс текстильных украшений "Украшение как объект", в котором приняло участие 48 авторов» [3, с. 163]. IV фестиваль запланирован на период с 14 марта по 20 апреля 2025 г.

Отдельное направление – создание, разработка фактур. Художники в своих творческих работах активно применяют различные фактуры для воплощения художественного образа, передачи замысла работы. В рамках отдельных творческих выставочных проектов создание фактур является самостоятельным направлением.

Имеет место быть и концептуальное, экспериментальное искусство текстиля. Авторы соединяют, казалось бы, несоединимое, например войлок и бумагу, батик и стекло или металл. Применяются технологии 3D-моделирования и печати. Чаще авторы стали обращаться к такому виду искусства, как инсталляции, приемам объемного моделирования, использованию каркасов. Отметим, что это явление не ново, ранее в творческих работах подобные методы применялись, и на современном этапе художники используют как известные способы пространственного решения, так и новые, демонстрирующие современные технические и технологические возможности.

Неподдельный интерес вызывают и персональные выставки художников. Так, в Самаре весной 2023 г. проходила персональная выставка признанного мастера художественного текстиля, народного художника Российской Федерации Наталии Владимировны Мурадовой. Были представлены работы в традиционных текстильных техниках (ручного ткачества, батика), а также произведения, выполненные с использованием современных технологий – фотография, печать на холсте, объемная аппликация, коллаж. Наталия Владимировна является признанным мастером художественного текстиля. Она смело экспериментирует с техниками, материалами, фактурами. Работы отличаются глубоким смыслом, определенной философией. В конце декабря 2023 г. в Галерее Atelier CHOUTKO состоялось открытие персональной выставки «Лабиринт» заслуженного художника РФ Сергея Владимировича Гавина. Традиционно на выставке были представлены не только работы в технике шпалерного ткачества, но и зарисовки, эскизы.

Важно отметить, что художники стремятся обмениваться опытом, предлагают различные формы коммуникации, взаимодействия на профессиональном уровне. Интерес вызывают проходящие выставки, профессиональные конкурсы, биеннале и триеннале художественного текстиля. Как правило, выставки и конкурсы становятся площадками для обмена опытом,

проводятся мастер-классы, открытые лекции, круглые столы и конференции, на которых обсуждаются современные тенденции в развитии искусства художественного текстиля. Так, в 2016 г. ведущими специалистами в области текстиля Музея-заповедника «Царицыно» при участии представителей Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица и РГХПА им. С.Г. Строганова были организованы конференция и круглый стол, посвященный истории вердюры, с предложением определить тему третьей триеннале «Вердюра XXI века». В ходе работы конференции обсуждались различные проблемы современного ручного ткачества, определения шпалеры, вердюры, их места в современном декоративном искусстве. Основная проблематика круглого стола заключалась в выборе критериев для отбора работ к участию в триеннале, требованиях и тематике, технике выполнения и т. д.

Кроме этого, отдельным вопросам развития художественного текстиля посвящаются научно-практические конференции. Например, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица проводит Всероссийскую научно-практическую конференцию с международным участием «Коды. Истории в текстиле». В ходе конференций обсуждается широкий круг вопросов и проблем, касающихся различных аспектов развития текстильного искусства и дизайна: от истории отдельных техник и становления орнамента до творческих экспериментов, анализ творчества художников текстильного искусства и дизайнеров костюма. Тематика исследовательских работ также включает обзоры современных российских и международных выставок художественного текстиля.

В заключение можно сделать вывод о том, что на современном этапе развития художественного текстиля в рамках технологических экспериментов и художественной составляющей формируются новые решения. Они могут быть связаны с появлением и внедрением в художественную практику новых материалов, экспериментами, развитием технологий 3D-моделирования, ростом интереса к объемным текстильным конструкциям. Таким образом, текстиль становится одним из направлений актуального искусства. При этом сохраняются и успешно развиваются и традиционные виды текстиля и его декорирования. Художники придерживаются народных традиций и опыта предыдущих поколений, сохраняя преемственность и предлагая современные решения, но не выходя за рамки традиционного искусства. Тематика работ многообразна. Выбор темы может быть связан со специальной подготовкой работы к определенному проекту, а может быть ограничен только фантазией автора.

**Источники и литература**

1. IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена [Электронный ресурс]. URL: https://tsaritsyno-museum.ru/events/exhibitions/p/iv-textile-and-tapestry-triennial/ (дата обращения: 20.10.2024).

2. Другой текстиль: другой текст, другой стиль [Электронный ресурс]. URL: https://belyaevo.vzmoscow.ru/othertextstyle?ysclid=m2lr6dw7hp355728656 (дата обращения: 20.10.2024).

3. Ермолаева М.И. Дизайн и цветовое единство в авторских работах фестиваля «Созвездие» Гильдии Текстильщиков // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Санкт-Петербург, 2024. С. 163-172.

4. Цветкова Н.Н. Объемно-пространственные формы текстиля в искусстве XX-XXI вв. (к проблеме появления и развития феномена «пластического взрыва»): автореф. дис. … д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2024.

## Ковалева Дина Сергеевна

преподаватель кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства СГИК

## Аналитическая насмотренность как метод повышения качества творческих работ обучающихся

Аннотация. На основе изученного материала и различных направлений в искусстве выявлена непосредственная связь между классическим образованием, традиционными ремеслами и современным искусством, что дает возможность внедрять и поддерживать наработанные прежними поколениями опыт и знания, а именно методы аналитического копирования и переживания, и отрабатывать их на собственном опыте с привнесением местного колорита, формируя собственный стиль и неповторимость творческой роли в искусстве.

Ключевые слова: преподавание, насмотренность, методика, аналитическое копирование, студенты-дизайнеры, проектирование, классическая школа, изобразительное искусство, традиционные ремесла.

## Kovaleva D.S.

## Analytical observation as a method of improving the quality of students' creative work

Abstract. Based on the studied material and various trends in art, a mediocre connection between classical education, traditional crafts and modern art has been revealed, which makes it possible to introduce and maintain the experience and knowledge gained by previous generations, namely methods of analytical copying and experiencing and working them out on their own experience with the introduction of local flavor into them, forming their own style and uniqueness of the creative role in art.

Keywords: teaching, observation, methodology, analytical copying, design students, design, classical school, fine arts, traditional crafts.

Сохранение культурного наследия и традиционных методов изобразительного искусства и декоративно-прикладного искусства играет ключевую роль в формировании современной идентичности общественного сознания, общества, мира и человека. В изобразительном искусстве во времени следует рассмотреть традиционные методы творчества и роль аналитической насмотренности для дальнейшей профессиональной деятельности обучающихся.

Для начала следует дать определение и понять терминологию заявленной тематики. Под традиционным ремеслом понимается профессиональное создание предметов с помощью ручного труда с использованием классических методов и материалов. Такое понятие, как плагиат в изобразительном искусстве – это полное и прямое копирование чьих-либо работ без должного указания источников; незаконное и умышленное или неумышленное присвоение себе авторства. В свою очередь заимствование понимается, как создание автором различных уникальных, необычных произведений под впечатлением картин, сюжетов, произведений других авторов. Одним из методов подготовки обучаемого к творческому пути является аналитическая насмотренность, которую нужно понимать как работу визуальную и аналитическую, соединенную с постоянным копированием и пониманием, что это есть часть обучения. Под творческой работой следует понимать результат большого изученного материала и творческих усилий человека, который может быть защищён авторским правом.

Значение традиционных методов изобразительного искусства и ремёсел в истории и культуре огромно, они являются базовыми для развития художественного творчества и ремесла, в приобретении мастерства. Традиционные методы преподавания академической школы и ремесленные навыки – неотъемлемая часть культурного наследия многих народов и обществ. Они не только представляют собой технические навыки и методы создания, но и воплощают в себе ценности, идеи и историческое наследие общества. С течением времени многие из классических методов преподавания и традиционных ремёсел стали символом культурной идентичности народов и регионов, а также ключевым элементом их художественного выражения.

В современном мире, на фоне развития промышленности и массового техногенного внедрения в эстетическую, творческую жизнь людей, академическое изобразительное искусство и традиционные ремёсла сталкиваются с вызовами сохранения своего места в культурном и экономическом мире. Все культуры и цивилизации прошлого связывали искусство с техникой, ремеслом, умением, приемом, высшей степенью владения ремесленным мастерством [1, с. 89-96].

Атуальность заявленной темы подтвержается постоянными и неумолкающими спорами в научном и творческом сообществах по поводу значимости классического искусства, его необходмости изучения и переосмысления в этой связи значения и истинноси современного искусства. Также важным представляется вопрос исконных ремёсел в художественной подготовке обучающихся. Один из законов философии гласит, что «если вы хотите заниматься профессионально каким-либо делом, сначала изучите всё, что было создано до вас».

Создание предмета всегда регламентируется правилами традиционного искусства. Новый современный взгляд дает возможность более широко исследовать взаимодействие традиционных приемов и подходов с современными контекстами и идеями. Например, употребление традиционных

ремесел в современном искусстве может высветить проблемы, связанные с трудом и производством. Традиционные ремесла часто отнимают много времени и требуют высокого уровня мастерства, нередко они бывают недооценены и недооплачены на мировом рынке. Включение традиционных ремесел в современное искусство может привлечь внимание к этим проблемам и послужить формой пропаганды справедливой трудовой практики и признания традиционных ремесел как ценных форм знаний и опыта. Комбинация ремесленных навыков и методов, применяемых в современном искусстве, служит мостом между прошлым и настоящим [4, с. 16-17, 19].

Известный педагог и художник Мартирос Сарьян видел связь между ремеслом, искусством и классической школой в двойственном понимании классичских азов, которые, в свою очередь, могут заложить излишний академизм, от которого необходимо будет избавляться для достижения инновационных решений в искусстве, но этот путь ведет к достижению истиного искусства и своего неповторимого пути. Именно синтез академической школы и самобытных, аутентичных ремесел, окружающего быта создает неповторимость каждого художника. Великий художник Кузьма Сергеевич Петров-Водкин отмечал важнейшую роль академических знаний в современном искусстве, так как они способны открывать перед художниками целый ряд возможностей для дальнейшего изучения и творчества. В его работах четко просматривается влияние русской живописи, древней иконы, что помогло автору обогатить свой инструментарий аналитической насмотренностью и позволило выйти на собственную неповторимую стилистику в искусстве.

Понятие плагиата в искусстве появилось в конце XIX в. В то время некоторых художников начали обвинять в плагиате за использование сюжетов, композиций и мотивов других произведений. Рассмотрим несколько вариантов плагиата в изобразительном искусстве. Одним из ранних примеров прямого плагиата является произведение Питера Пауля Рубенса «Венера и Купидон» (1611 г.). Работа была сделана по заказу испанского короля Филиппа II и представляет собой копию произведения «Венера у зеркала» Тициана Вечеллио (около 1555 г.) [3, с. 6-7]. Если уже в XVII в. существовал плагиат на уровне высокого искусства, что мы можем поставить на сегодня в пример актуальному искусству. В наше время плагиат стал весьма распространенным явлением, на просторах Интернета мы можем увидеть огромное количество нарушений авторского права. В качестве примера использования идеи воплощения художественного образа можно привести картину Омара Акила – пакистанского иллюстратора, который специализируется на 3D-графике. Он создал множество типографических работ выдающегося художника Пабло Пикассо [3, с. 38-39]. Художественная манера, стиль изображения, подобранный, открытый одним или группой художников, поначалу не принимаются и критикуются другими, а уже через короткое время становятся новаторством и примером для подражания. Сколько издевок выдержали импрессионисты, когда стали иначе создавать живопись на полотнах и, не смешивая предварительно краски на палитре,

выкладывали их на холст, одну к другой – так, чтобы вызывать у зрителя впечатление вибрации, скрадывающей и симулирующей отсутствие или четкость контуров изображаемых объектов. Однако этот приём стал одним из самых наиболее используемых уже у следующих поколений художников [2, с. 27-29].

Художники редко признаются во влиянии других авторов на создание своих работ, однако такое влияние всегда существует. В качестве примера в изобразительном искусстве это явление можно увидеть у английских художников, опиравшихся в своем творчестве на традиции итальянского искусства эпохи раннего Возрождения. В этот период, когда масляная живопись получила обширное распространение, было очень популярно копирование с известных полотен. Это стало одним из методов аналитического копирования. Такой подход познания и исследования используется как метод обучения и сейчас, но он является лишь одним из этапов обучения, работы в творчестве, формирования ремесленника и шагом к серьезному индивидуальному пути в искусство. Без анализа и идентичности с окружающим обществом он не будет так важен и необходим, так как будет лишь простым копированием, а возможно и просто плагиатом и следует его использовать в образовательных практиках с умом.

Плагиат в искусстве является неизбежным злом и несет серьезные последствия, о которых нужно задуматься. Авторские права – это интеллектуальные права на произведения науки, литературы и искусства. Авторские права распространяются даже на часть произведения, на его название или создание отдельного персонажа. В России авторское право законодательно регулируется с 1828 г. Действующие нормы авторского права содержатся в Гражданском кодексе РФ. За нарушения предусмотрена также уголовная ответственность.

Творчество в жизни всегда было постоянной частью человеческой истории и культуры, и академическая школа и традиционные ремесла сыграли большую роль в создании тех форм творчества, которые мы видим сегодня в искусстве. Роль академической школы и традиционного ремесла в современном искусстве важна и разнообразна, и есть разные примеры художников, которые используют традиционные методы и материалы на основе новых, современных способов. Точно и то, что использование традиционных ремесленных методов может привнести сложность трактовки и «богатство» в современное искусство, помочь соединить современное искусство с более обширными культурными традициями, преодолевая разрыв между прошлым и настоящим, создавая свой уникальный, неповторимый путь в искусство. Возможно, синтез между академической школой, традиционным ремеслом и актуальным искусством становятся быстрым, интересным и развивающимися и в ближайшее время будет оставаться основным предметом дискуссий и исследований.

Значимо и то, что упор на концептуализм и другие нестандартные подходы к выражению искусства, творчества привел к приуменьшению традиционных, профессиональных умений, что ограничивает выразитель-

ные возможности художников и приводит к утрате культурного наследия. Значимой точкой зрения академической школы, традиционных ремесел в современном творчестве становится их культурное наследие и история. Как мы видим, определить степень заимствования и плагиата, как правило, достаточно сложно, поэтому в законодательстве таким случаям должно уделяться особое внимание, чтобы способствовать развитию всех форм искусства.

В заключение подытожим, что в процессе обучения задача педагога донести до обучающегося важность предыдущего опыта поколений и поиска нового среди своего общества, идентичности и самобытности тех традиций, в которых поколение растет и развивается. Аналитическая насмотренность помогает расширить кругозор, понять, на каком этапе есть интерес и что можно внести, по возможности, нового или современного для того или иного направления в искусстве.

**Источники и литература**

1. Дюв Т. де. Авангард и «Потеря ремесла» – простое объяснение // Философский журнал. 2013. № 1 (10).
2. Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. Санкт-Петербург, 2001.
3. Мааданова А. Заимствование и плагиат в изобразительном искусстве [Электронный ресурс]. URL: https://deziiign.ru/project/0ad5fa9ece4a4243aa3eada32a7aacd7
4. Glushkova V. Эссе «Переосмысление традиционных художественных ремесел…» [Электронный ресурс]. URL: https://books.deziiign.com/project/366654bb0dd24c778a2ede45098d311f

## Арутчева Дарья Дмитриевна

доцент в области технической эстетики и дизайна, заведующая кафедрой дизайна и декоративно-прикладного искусства СГИК

## Изобразительные навыки как первичный базис профессиональной составляющей дизайнера

Аннотация. Статья посвящена изучению основных изобразительных навыков и методов поиска нового изобразительного решения. Изобразительные навыки рассматриваются в аспекте профессиональной составляющей будущих художников и дизайнеров. Дано описание ключевых перспективных методов, позволяющих усилить изобразительные навыки для будущей профессиональной творческой деятельности.

Ключевые слова: изобразительные навыки, авторская графика, авторский изобразительный стиль, методы проектирования.

Arutcheva D.D.

# Visual skills as the primary basis of the professional component of the designer

Abstract. Article is devoted to the study of basic visual skills and methods for finding a new visual solution. Visual skills are considered in the aspect of the professional component of future artists and designers. A description of key promising methods is given to strengthen visual skills for future professional creative activity.

Keywords: visual skills, author's graphics, author's visual style, design methods.

В основе творческой деятельности лежит первичная зарисовка замысла как фиксации идеи. Любой творческий проект или произведение искусства, будь то изобразительное искусство, декоративно-прикладное, музыка, литература, театр, скульптура, начинается с условного наброска, т. е. визуализации замысла, предвосхищающего итоговый результат или даже становящегося эталоном, к которому стремятся на протяжении реализации проекта. В театральном искусстве этой визуализацией может служить сценографическая зарисовка, в музыке – потактовая фразировка и авторская расстановка цезур, в литературе – заметки на полях или зарисовки персонажей создаваемого произведения. Недаром быстрые наброски или заметки на полях так часто становятся предметом отдельного изучения и даже отдельным видом искусства. Например, всем известные зарисовки Александра Сергеевича Пушкина или Чарльза Диккенса, ставшие отдельным видом искусства, помогающим полнее раскрыть замысел автора. Тем более выразительной профессиональной изобразительной грамотностью должны обладать дизайнеры и художники в силу специфики вида творческой деятельности. Таким образом, можно сказать, что визуализация образов является первичной отправной точкой воплощения художественного замысла, необходимой частью творческого процесса, для которой нужна изобразительная грамотность.

Важным в создании художественного или дизайн-произведения является не только фиксация в виде графической зарисовки, но и цветовая выкраска или условная схема решения произведения в цвете [1, с. 54]. На примере дизайна костюма можно проиллюстрировать данный этап как создание цветового и форэскизного ряда, позволяющего зафиксировать впечатление, которое должен произвести проект или произведение на зрителя. Далее набрасываются непосредственные эскизы, которые не только отражают задуманный дизайн, но и передают авторскую выразительность графики автора. Следует отметить, что в зависимости от необходимой образной или стилистической составляющей замысла подбирается и графическая манера изображения [2, с. 8].

Основной вопрос проектирования или художественной деятельности дизайнера сегодня состоит в том, как найти наиболее оригинальное, нетривиальное решение при том, что всё уже условно создано и придумано на

протяжении многовековой истории искусства и дизайна. И здесь мы сталкиваемся с пониманием того, что изобразительная грамотность или умение запечатлеть идею становится уже непосредственным ответом на поставленную художественную или дизайнерскую задачу. Зачастую традиционные методы уже не дают возможности изобразить новое решение или идею. Следует остановиться на нескольких необычных методах проектирования, активизирующих творческий поиск и запускающих творческое проектное сознание. В качестве творческих методов, дающих выход изобразительному навыку, можно назвать эвристические методы художников, проектировщиков и дизайнеров. В переводе с греческого эвристика представляет собой науку, изучающую продуктивное творческое мышление [3, с. 27]. Использование эвристических методов позволяет условно разбудить творческий потенциал, обнаружить собственный талант, выработать индивидуальные творческие приёмы и решения дизайнерских задач.

Рассмотрим несколько основных эвристических методов, дающих выход на новый творческий уровень и устанавливающих изобразительные навыки. К ним следует отнести метод ассоциаций, метод аналогий, бионический метод, метод неологии, метод карикатуры, метод декомпозиции, метод эмпатии [4, с. 221-224]. Это лишь малая часть эвристических методов, однако именно они дают максимальный эффект в аспекте усиления изобразительных навыков.

Следует подробнее рассмотреть каждый из перечисленных методов. В основе метода ассоциации лежит обращение к окружающей действительности и развитие образно-ассоциативного мышления. Опираясь на данный метод можно изобразить проектируемое изделие или художественный образ через понимание аналога, присвоение его функций и стилистики проектируемым предметам. Примером может служить изображение проектируемого предмета в стилистике идущего дождя или фонарного столба.

В основе метода аналогий лежит интерпретация или заимствование аналогичных решений из архитектуры, науки, народных промыслов, различных этносов. Данный метод позволяет воспользоваться уже существующим и продуктивным решением из истории искусства и дизайна, осмыслив его на новом уровне. Например, создание предметов или эскизов дизайнерской коллекции в стиле и с изобразительной эстетикой поздней готики или народного кроя.

Одним из самых излюбленных эвристических методов среди студентов, будущих художников и дизайнеров, является бионический метод, заключающийся в аналитике конкретных аналогов живой природы, выявлении их функционирования для проектирования в объёме или цветового фактурного решения для изобразительной графики и авторской изобразительной стилистики. Например, многослойность и разнофактурность экзотических насекомых может служить аналогом для проектирования авторского текстиля, коллекции одежды или коллекции театральных сценических костюмов.

В основе метода неологии лежит авторская интерпретация существующих проектных или изобразительных идей. Следует отметить, что данный метод никак нельзя отнести к заимствованию в негативном понимании или плагиату. Аналитическое копирование является основой как классической изобразительной художественной школы, так и дизайн-образования, так как только изучив и проанализировав многовековой изобразительный опыт, можно выйти на авторскую графическую манеру и иметь право на собственное видение и авторский стиль. В качестве использования метода можно назвать перекомпоновку прототипа, заимствование приемов автора с целью переработки до собственного понимания и адаптации в собственный изобразительный инструментарий.

Ещё одним гротескным и наглядно ярким эвристическим методом можно назвать метод карикатуры – доведения проектируемого объекта или изображения до абсурдного, неожиданно гиперболизированного масштаба. Одним из подобных приёмов пользовались великие модельеры, такие как И. Мияке или Дж. Гальяно при создании авторских преувеличенных образов моды. Гротескное преувеличение тесно связано с ещё одним методом, а именно методом декомпозиции, заключающимся в разложении общей задачи на более мелкие, позволяющие создать изображение или проект в несколько проектных стадий.

Как уже было сказано ранее, визуализация замысла присутствует в творчестве совершенно различных сфер. Так, именно театральное искусство вхождения в роль даёт ключ к пониманию такого эвристического метода, как метод эмпатии. Также данный метод перекликается с азиатской школой каллиграфии и свободного рисования кистью, гласящего: «хочешь нарисовать ветер – стань ветром, хочешь нарисовать камень – стань камнем». В основе данного метода лежит «вхождение в роль» изображаемого или проектируемого предмета, что открывает понимание его существования и расширяет палитру средств графического изображения и дальнейшего функционирования.

Развитие образного и креативного абстрактного мышления, художественного вкуса является ключом к развитию вариативности решения поставленных проектных задач, творческого самовыражения и формирования авторского изобразительного навыка и стиля [5, с. 25]. Профессиональная составляющая дизайнера и художника неразрывно связана с изобразительными навыками и способностью решать поставленные творческие задачи. Совершенствуясь в изобразительных средствах и методах, будущий художник и дизайнер становится способным найти новые нетривиальные способы решения, оригинальные собственные идеи.

**Источники и литература**

1. Омельяненко Е.В. Цветоведение и колористика: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022.

2. Филиппова Г.С. Дизайн-проектирование. Эскиз в дизайне костюма: учеб. пособие. Екатеринбург: УрГАХУ, 2022.

3. Одношовина Ю.В. Проектирование. Дизайн-мышление как способ решения задач: учеб. пособие. Челябинск: МИДИС, 2019.
4. Ермилова В.В. Композиция костюма: учеб. пособие. Москва: Юрайт, 2024.
5. Черемисин В.В. Дизайн-проектирование: генерация идеи, эскизирование, макетирование и визуализация: учеб. пособие. Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2020.

## Гаврилова Людмила Владимировна

профессор кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства СГИК

## Техника ручной вышивки в декоре современной одежды

Аннотация. В статье представлен современный взгляд на применение художественной вышивки при разработке коллекций одежды. Приведены примеры коллекций современных дизайнеров моды, где акцентом является техника вышивки. Представлены основные виды вышивки, используемые в коллекции сезона 2024-2025.

Ключевые слова: текстильные техники, декорирование костюма, мода, индивидуальность, самовыражение, источник вдохновения, изделия высокой моды, виды вышивки.

## Gavrilova L.V.

## Hand embroidery technique in modern clothing decor

Abstract. The article presents a modern view on the use of artistic embroidery in the development of clothing collections. Examples of collections of modern fashion designers are given, where the emphasis is on the embroidery technique. The main types of embroidery used in the collection of the 2024-2025 season are presented.

Keywords: textile techniques, costume decoration, fashion, individuality, self-expression, source of inspiration, haute couture products, types of embroidery.

В наше время, в эпоху информационных технологий, все больше становится востребованным ручное ремесло, позволяющее придавать уникальность, исключительность и своеобразие любому произведению искусства, в том числе и костюму. Перед художниками-дизайнерами встает необходимость поиска новых подходов к разработке декора современной одежды. В современной одежде особое значение приобретают вещи, выполненные в единичном экземпляре, с особой тщательностью и обладающие художественным вкусом.

Эволюцию одежды, динамику процессов ее создания нельзя рассматривать вне развития человеческого общества и человеческих отношений, так как одежда как вещь всегда живет вместе с человеком. Для производства костюма необходима не только ткань, но и различные текстильные техники (декор одежды), с помощью которых можно создать не просто вещь, а поистине уникальное произведение искусства.

Наиболее распространенным декором костюма являются: 1) отделка тканью (рюши, воланы, защипы и т. д.); 2) декоративные и конструктивные

линии (отделочные строчки, строчки рельефов и т. д.); 3) другие виды отделок (вышивка, кружево, аппликация и т. д.); 4) фурнитура; 5) фактура и орнамент на ткани.

Большое разнообразие отделок характерно для изделий высокой моды и индивидуального спроса, для которых традиционно изысканным украшением служат такие виды отделки, как объемная вышивка и аппликация, перфорация, инкрустация и др. Многие известные отечественные и зарубежные модельеры используют выразительные средства художественной вышивки при разработке коллекций женской и детской одежды. Вышивку в коллекциях одежды используют такие ведущие мировые дома моды, как Alberta Ferretti, Dolce & Gabbana, Gucci и Balmain. Узоры на ткани выполнены из самых разных материалов: драгоценные камни, золотые нити, стеклярус, бисер, искусственный жемчуг, кружева, ленты. Художественная вышивка становится средством особой выразительности в современной одежде. Вышивка – распространенный по всему миру вид декоративно-прикладного искусства, в котором узор и изображения выполняются ручным или машинным способом на различных тканях, коже, войлоке и других материалах при помощи иглы цветными нитями, бисером и т. д. [1]. Вышивка – это не только этнические мотивы: многие кутюрье используют различные изысканные орнаменты, замысловатую графику для придания свежести и индивидуальности образу.

Мода, словно совершая путешествие во времени, всегда сочетает традиции и современные тенденции. Потому интересно показать картину синтеза традиционного и современного в костюме, когда в условиях всемирной культурной интеграции и унификации яркое проявление национального стиля имеют уникальные, требующие осмысления и преобразования в индустрии одежды.

Стоит отметить, трендом моды предстоящего сезона 2025, по данным исследовательской компании Statista, является индивидуальность и самовыражение, что соответственно приведет к росту костомизации одежды. Дизайнеры находят вдохновение в прошлых эпохах, возвращаясь к традиционным техникам и ремеслам. Текстильные техники, в том числе и вышивка, найдут свое применение в уникальных изделиях, привлекая внимание реципиентов. Эта концепция продолжает развиваться, стремление к возрождению традиций является ответом на «быстро меняющийся мир и технологическую революцию». В современной вышивке происходит тенденция ухода от простоты. В работах дизайнеров вышивка далека от мотивов народного искусства, богата в выборе материалов: ниток и тканей. Сейчас популярны как вычурные вышивки, так и утонченные ненавязчивые орнаменты.

Вышивку можно встретить во многих стилях одежды: авангард, гламур, кантри, богема, гранж, кэжуал и т. д. Она встречается на классических брючных костюмах, блузах, вечерних платьях и даже на пальто и шубах. Её используют в декоре повседневной одежды, делая особенной, уникальной, яркой и изящной. Сейчас к вышивке подходят с большой фантазией:

постоянно появляются новые рисунки, формы и различные техники вышивок. Современные дизайнеры не боятся экспериментировать и комбинировать в своих работах различные техники, использовать нестандартные ткани и материалы, воплощая оригинальные идеи.

Ручная вышивка – традиционный вид декоративно-прикладного искусства, глубоко уходящий корнями в прошлое народа. Поэтому старинные работы могут послужить неиссякаемым источником вдохновения и новых идей. Заимствование отдельных приемов и техник исполнения придает современной одежде уникальный этнический колорит.

В коллекции Шиацзы Чена отражена эстетика восточной культуры, сочетающая в себе богатое её наследие. «Скрытые золотые нити в жаккарде черного металлизированного цвета и вышивка в восточном стиле на ленте в стиле вестерн красноречиво говорят о сложных слоях коллекции и динамичном взаимодействии между неподвижностью и движением. Тема чернил выходит за рамки своего монохроматического происхождения, раскрывая спектр цветов от величественного золота на черном до императорского фиолетового и нефритового зеленого, что напоминает “Коллекцию чернил” династии Мин» [5] (ил. 1).

Работы Elie Saab поражают своей оригинальностью и элегантностью. Коктейльные платья декорированы кружевной вышивкой и аппликацией (ил. 2, 3).

Коллекция Elie Saab «Мелодии Грейсленда» посвящена западным мотивам. «Женский слегка преувеличенный силуэт в сочетании экстравагантного узора пейсли из бисера, который блестит на шерстяных накидках и креповых ансамблях с укороченным верхом, погружает современную женщину в мир элегантности и богатства» [4]. Эксклюзивная вышивка на моделях коллекции, выполненная вручную, делает ее произведением искусства.



Ил. 1. Фотография модели из коллекции Шиацзы Чена [5]



Ил. 2. Фотография модели из коллекции Elie Saab [4]



Ил. 3. Фотография модели из коллекции Elie Saab [4]

Декорировать одежду можно разными способами, но самым распространенным продолжает оставаться вышивка. В настоящее время существует огромное количество различных видов ручной вышивки. Рассмотрим в таблице 1 существующие в настоящее время виды вышивки, которые применяются в декоре костюма, являясь средством выражения основной идеи композиции костюма.

Таблица 1

Виды вышивки в декоре костюма

| № | Название техники | Особенности технологии | Примечание |
|---|---|---|---|
| Вышивку различают по двум группам – швы, которые выполняются по счету нитей, и швы, выполняемые по заранее созданному изображению или узору на ткани. | | | |
| 1 | Все виды вышивки с различием в технике выполнения стяжка. | Существует множество классификаций видов по технике исполнения вышивки. Виды вышивки: крест, гладь, бриды, верхошов, воздушная петля, гипюр, косая стежка, полукрест, набор, настил, свободный шов, стебельчатый шов, стлань, стяг, тамбур, штопка, лентами, шитьё золотом, шов рококо (узелок). Все эти техники имеют общий принцип нанесения узора нитью поверх изделия и отличаются только способом исполнения стежков. |  https://embcentre.ru/base/kak-primenyayut-vyshivku-v-vysokoj-mode |
| 2 | Ажурно-прорезные вышивки | Ришелье – линии узора обшиваются гладью, затем вырезается ткань, придавая изделию декоративную рельефность. Если внутренняя вырезанная часть слишком большая, можно проложить бриды – обметанные воздушные строчки для соединения противоположных сторон декора. Строчевая вышивка, или хардангер, имеет схожую технологию, исполняется белыми нитями на белом. |  |
| 3 | Вышивка бисером | Вышивка бисером является одним из видов объёмной вышивки, которая осуществляется за счет пришивания бисера к поверхности изделия. |  |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4 | Вышивка по-бразильски | В вышивке по-бразильски объёмные элементы узорчатой композиции создаются за счет того, что каждый стежок нити обматывается рядом петель, после чего пришивается к изделию. |  |
| 5 | Сутажная вышивка | В основе сутажной вышивки лежит использование сутажа – тонкого, плоского и гибкого шнура. Сутаж пришивается к полотну, огибая обточенный декоративный камень, прикрепленный на поверхность изделия. |  |
| 6 | «OrNue» (Нюанс на золоте) | OrNue (англ. nuanceongold – нюанс на золоте) – очень трудоёмкая разновидность золотого шитья, в основе которой лежит построение на нюансах оттенков. Особенность технологии состоит в том, что золотая нить, обшивая параллельными рядами цветную ткань, пришивается к общему полотну. |  |

Таким образом, вдохновить художника на создание произведения может любое явление и предмет окружающего мира. Неисчерпаемыми творческими источниками для проектирования произведения ручного художественного творчества являются явления природы, события общественной жизни, художественные произведения литературы и искусства, исторические, народные и национальные костюмы, музыка, хореография и т. п. Но для качественной работы нужно полноценно и глубоко изучать источники вдохновения. Только обладая знаниями той или иной сферы, можно на их основе создать нечто новое, уникальное. Особое место в творчестве художника занимает народное творчество. Вышивка как вид декоративного искусства не только не утратила свою популярность, но и продолжает развиваться, создавая все более новые и необычные приемы вышивки. Костюмы, созданные на этой основе, всегда будут вызывать большой интерес и пользоваться популярностью.

**Источники и литература**

1. Орленко Л.В. Терминологический словарь одежды. Москва: Легпромбытиздат, 1996.
2. Стивенс Х. Изысканная вышивка гладью. Москва: Мой мир, 2007.
3. Флеминг Н. Высокая мода, секреты дизайна. Москва: Книга +, 1994.
4. Elie Saab осень-зима 2024-2025 «Мелодии Грейсленда [Электронный ресурс]. URL: https://runwaymagazines.com/wp-content/uploads/2024/03/Elie-Saab-Fall-Winter-2024-2025-Ready-To-Wear-Runway-Magazine-21.jpg
5. Shiatzy Chen осень-зима 2024–2025 [Электронный ресурс]. URL: https://lomovskaya.livejournal.com/2086186.html

## Газизова Аделя Талибовна

кандидат архитектуры, доцент кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства СГИК

# Роль тактильных пособий «Архитектурные объекты Самары» в процессе обучения детей-инвалидов по зрению

Аннотация. В статье рассматривается роль тактильных пособий для обучения детей-инвалидов по зрению. Описывается опыт доцента А.Т. Газизовой и доцента Л.В. Гавриловой по изготовлению со студентами тактильных пособий, а также использования пособий для обучения и развития детей и взрослых в Самарской областной библиотеке для слепых.

Ключевые слова: тактильные пособия, инвалиды по зрению, деревянное зодчество Самары, Самарская областная библиотека для слепых.

## Gazizova A.T.

# The role of tactile aids «Architectural objects of Samara» in the process of teaching visually impaired children

Abstract. The article examines the role of tactile aids for teaching visually impaired children. The article describes the experience of associate Professor A.T. Gazizova and associate Professor L.V. Gavrilova in the production of tactile aids with students, as well as the use of manuals for the education and development of children and adults in the Samara Regional Library for the Blind.

Keywords: tactile aids, visually impaired, wooden architecture of Samara, Samara Regional Library for the Blind.

С 2013 г. кафедра ДиДПИ (ранее ДПИ) под руководством профессора Л.В. Гавриловой для Самарской областной библиотеки (СОБ) для слепых создают со студентами тактильные пособия «Тактильные книги для маленьких детей», выполненные из ткани на определенную тему: познавательную, развивающую, информационную (лабиринт, загадки или сказки, зоопарк, животный мир или растительный). Тактильное пособие представляет собой книгу в несколько страниц (2-6), выполненную из ткани, для жесткости используется картон. Темы сюжета книги студентами выбираются разные, например проиллюстрированная сказка, где на ощупь можно потрогать животных или насекомых, окружающую природу, или познавательная – на тему «Животный мир Африки», «Фрукты» и т. д. На сегодняшний день их создали и передали в дар библиотеки около 70 экземпляров. Этими пособиями пользуются дети не только в Самаре, но и по всей области [1].

Мы как педагоги преследуем несколько целей:

1) познавательно-социальная – помочь людям с ОВЗ через тактильные ощущения частично составить представления об окружающем;

2) художественно-эстетическая – помочь людям с ОВЗ адаптироваться к окружающему миру посредством объектов декоративно-прикладного творчества;

3) волонтёрство и гуманитарная миссия – пособия передаются в библиотеку на безвозмездной основе, студенты узнают о проблемах людей с инвалидностью по зрению, передают опыт методики создания тактильных пособий [1];

4) обучающая и образовательная – разработка, конструирование, изготовление, работа с материалами и текстурами, т. е. профессионально-художественное развитие студентов в рамках создания тактильного пособия.

Автор статьи также поддержал эту инициативу, и с 2017 г. мы со студентами делаем на своих дисциплинах «Макетирование» и «Основы художественного конструирования» тактильные пособия для слепых и плохо видящих людей [2]. Темы для тактильных пособий выбраны разные, но касаются архитектурных памятников Самары или просто интересные объекты города, архитектурные фрагменты, например деревянного зодчества. Это может быть как макет, выполненный в барельефе, т е. частично выполненный фасад здания, так и уменьшенная копия детали элемента фасада (например окно). Выбранный формат для такого макета-барельефа – это коробка размера А3, чтобы было удобно складировать в библиотеке для слепых, сверху закрывается крышкой. Главное условие макета – чтобы он был выполнен качественно и надежно, чтобы мог выдержать многократное касание рук людей. Основание макета сделано из плотного картона, покрытого разными текстурами, соответствующими материалу выбранного объекта. Например, отделка плиткой – это гладкий ламинированный картон, стекло – плексиглас, штукатурка – декоративная штукатурка, используемая в декоративно-прикладном творчестве. Студентами были выбраны темы – дом Курлиной, Дом со слонами, здание Самарского театра драмы и т. д. Но выполненные макеты-барельефы в такой технике (переданные библиотеке), как подтвердила практика, более подвержены износу, особенно у детей, так как они сильнее прощупывают и тактильно взаимодействуют с пособием. Поэтому было принято решение использовать другой материал – дерево. Была выбрана тема: Самарские деревянные окна.

В Самаре, как и в большинстве поволжских городов, исторический центр города застраивался сначала деревянными, а впоследствии и деревянно-каменными жилыми домами, где первые этажи выполнены из кирпича или камня, а вторые – из дерева. До наших дней к нам дошло богатое наследие деревянной архитектуры. Таких зданий еще много осталось в центре города, но они стремительно исчезают. Отделка элементов фасадов этих домов выполнена с богатой орнаментальной резьбой, в соответствии с народным деревянным зодчеством России (окна, фронтон, дверь, крыльцо, ворота), в технике пропиловочной и глухой резьбы. В одной из своих статей автор подробно описывал технологию изготовления этих тактильных пособий с применением лазерной резки по фанере. Так как эти макеты из фанеры, то инвалид по зрению может почувствовать на ощупь материал и текстуру дерева. Некоторые пособия были выполнены с покрытием окон акриловой краской.

Слепые и слабовидящие люди, особенно те, кто с рождения страдает этим недугом, не могут визуально воспринимать окружающую их среду. Особенно это касается детей, которые начинают формировать свое представление о мире, о своем месте в нем. С позиции здорового человека очень сложно представить, что чувствует и как ощущает себя в этом мире инвалид по зрению. Поэтому показать на пальцах и рассказать (к каждому пособию прилагается текст с краткой информацией со шрифтом брайля), что их окружает в родном городе, мы можем силами студентов. Главное в жизни инвалида по зрению – это приспособиться к нормальной жизни и обучиться самым важным навыкам для жизнедеятельности. А наслаждаться окружающей средой, а тем более архитектурными памятниками – это дело второстепенное. Они не могут увидеть ни красоту, ни форму, ни материал сохранившихся, а возможно и уходящих, памятников и объектов архитектуры. Любой человек имеет право жить полноценной жизнью, поэтому создание копий архитектурных памятников и объектов Самары дает возможность таким людям прикоснуться к визуальному изображению архитектурного объекта, а если при этом почувствовать и различать текстуру, материал, декоративную отделку фасадов – это очень важный вклад в развитие у незрячих понимания эстетической ценности окружающего мира. Для этого для незрячих разрабатываются рельефно-графические изображения – это метод выпуклого отображения различных изображений [3].

Тактильные или информационные пособия для слепых или слабовидящих должны выполняться по определенным нормативам, которые прописаны в ГОСТах. В работах студенты следуют этим нормативам и рекомендациям методистов из библиотеки, у которых громадный опыт обучения таких людей. Переданные тактильные макеты с самарскими деревянными окнами в библиотеку, проведенные презентация и выезд сотрудников библиотеки в районы Самарской области показал, насколько важны и востребованы такие пособия. Участники презентации и встреч тактильно испробовали и ознакомились с деревянной архитектурой Самары. Работники библиотеки СОБ для слепых систематически проводят как городские, так и региональные выездные мероприятия с лекциями и презентациями, например краеведческие прогулки на тему «С резными ставнями окно» в Центральной библиотеке г. Кинеля, где посетители узнали историю появления окон с деревянным декором; встреча с детьми из школы слепых 14 марта 2024 г.; познавательное занятие для детей, их родителей и педагогов из школы-интерната № 17. Участники мероприятия зрительно и на ощупь познакомились с тактильными копиями элементов деревянного самарского зодчества. С детьми провели беседу по истории происхождения окон, дети узнали о том, что при изготовлении наличников мастера с давних времен зашифровывали символы природы (ил. 1, 2) [4; 5].

Ведущий методист СОБ для слепых Наталия Михайловна Шапко подробно рассказывает участникам о различных способах изготовления тактильных пособий, качественных иллюстрациях, способствующих познанию окружающего мира, развитию сенсорных способностей детей с ограниченными возможностями здоровья, а также развитию абстрактного мышления.

Таким образом, роль тактильных пособий «Архитектурные объекты Самары» в процессе обучения детей-инвалидов по зрению имеет очень большое значение: это познавательная, развивающая, художественно-эстетическая, адаптационная и социальная функции.





Ил. 1. Краеведческие прогулки «С резными ставнями окно» в Центральной библиотеке г. Кинеля, 2024 г.



Ил 2. Встреча с детьми из школы слепых 14 марта 2024 г. в СОБ для слепых, г. Самара

**Источники и литература**

1. Гаврилова Л.В. Социокультурный проект как одна из форм формирования профессиональных компетенций студентов вуза. // Преподаватель года 2023: сб. ст. III Междунар. проф.-метод. конкурса (17 янв. 2024 г.). Петрозаводск: МЦНП «НОВАЯ НАУКА», 2024. С. 34-44.

2. Газизова А.Т. Разработка тактильных пособий студентами для детей-инвалидов по зрению в рамках дисциплин «Художественное конструирование» и «Макетирование») // Трансформация образования для творческих индустрий: материалы L науч.-метод. конф. преп., аспирантов и сотрудников СГИК / под ред. С.А. Алашеевой. Самара: СГИК, 2023. С. 50-52.

3. ГОСТ Р 58512-2019 Рельефно-графические изображения для слепых. Технические характеристики [Электронный ресурс]. URL: https://docs.cntd.ru/document/1200167605 (дата обращения: 24.06.2024).

4. Краеведческие прогулки «С резными ставнями окно» [Электронный ресурс]. URL: https://samaraobs.ru/info/news/kraevedcheskie-progulki-s-reznymi-stavnyami-okno/ (дата обращения: 12.08.2024).

5. Самарская областная библиотека для слепых [Электронный ресурс]. URL: https://samaraobs.ru/info/news/?PAGEN_1=11 (дата обращения: 12.08.2024).

# Раздел 5
# КНИГА И БИБЛИОТЕКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ


## Вохрышева Маргарита Георгиевна

доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник культуры РСФСР, профессор кафедры библиотечно-информационных ресурсов СГИК


## Библиографический метод как рекомендательная технология в пространстве информации и знания


Аннотация. Рассматриваются вопросы трансформации библиографической методологии и применения рекомендательных технологий в условиях цифровой среды: мультимедийность, интерактивность, расширение аудитории, создание инновационных форм библиографического ресурса на сайтах и в социальных сетях.



Ключевые слова: библиографический метод, рекомендательные библиографические технологии, формы библиографического ресурса, рекомендательная библиография.



## Vokhrysheva M.G.


## Bibliographic method as a recommendatory technology in the information and knowledge space


Abstract. The problems of bibliography methodology and use of recommendatory technologies in digital environment such as multimediality, interactivity, expansion of the public, forming innovative bibliographic resources on the sights and social nets are exposed.



Keywords: bibliographic method, recommendatory bibliographic technologies, forms of bibliographic resources, recommendatory bibliography.


В современном информационном пространстве библиография включена в знаниеинтенсивный сектор научной и образовательной деятельности благодаря возможностям создания и распространения баз данных, концентрации знания в определенных фиксированных формах. Если во второй половине XX в. наблюдался теоретический этап ее исследования, на рубеже XX и XXI вв. – технологический, связанный с цифровизацией информационных источников и формированием электронной среды, то сегодня, в условиях функционирования различных информационно-коммуникационных средств, появления новых форм библиографической информации, становится актуальной необходимость переосмысления некоторых устоявшихся

научных представлений. На наш взгляд, созданы основания для утверждения о формировании нового этапа – методологического – в исследовании современных библиографических явлений.

Как известно, одной из тенденций развития библиографии является ее движение по двум направлениям: первое соответствует стремлению к полному отражению документального потока, второе – к выборочному. Именно в русле второго направления располагается рекомендательная библиография, базирующаяся на специфическом методе рекомендации информационных источников. Методология – относительно новый раздел в библиографоведении. В числе ученых, которые внесли значительный вклад в исследование данной проблематики, следует назвать Т.Ф. Берестову, Э.К. Беспалову, А.А. Гречихина, О.П. Коршунова, Т.А. Новоженову, А.В. Соколова, В.А. Фокеева. В специальном разделе учебника А.А. Гречихин сформулировал сущность библиографической методологии, которую он связывал со способностью библиографии к выработке особой системы методов и форм мыслительной переработки документальной информации, способов свертывания информации и «уплотнения знания» [1].

В ряде наших публикаций обосновано положение о том, что библиография располагает своим научным методом, и этот метод носит общенаучный характер, поскольку его использование необходимо в любом исследовании. Сущность библиографического метода заключается в определении степени изученности проблемы, отраженной в различных формах фиксированной информации, поиске границ между достигнутым знанием и незнанием, что в полной мере может быть реализовано в процессе выявления и освоения имеющейся информации о предмете [2, с. 124-130].

В практической сфере библиографический метод конкретизируется следующим образом:

- метод библиографического свертывания документального знания;
- метод идентификации документов (библиографического поиска);
- метод библиографической группировки;
- коммуникативный метод продвижения документального знания;
- метод библиографической характеристики документа;
- метод рекомендации информационных источников.

Каждый из обозначенных методов представляет собой систему правил и приемов, т. е. технологий, предназначенных для решения конкретных задач. Метод рекомендации информационных источников включает в себя вполне определенный набор рекомендательных технологий: отбор источников по критериям ценности; группировка источников по определенным основаниям; рекомендательная характеристика и оценка. Следует заметить, что именно метод стал основанием для выделения и обозначения рекомендательной библиографии как вида, в то время как другие основные виды библиографии выделены по признаку ориентации на определенную сферу деятельности (научно-вспомогательная) или на комплекс документов (национальная, краеведческая) в сочетании со спецификой целеполагания. Такая видовая структура библиографии представлена, например, в последнем по времени выхода из печати учебнике по библиографоведению [3, с. 158].

Данное обстоятельство делает возможным не ограничивать сферу бытования рекомендательной библиографии, связывая ее лишь с пространством «образование и самообразование» и с читательским назначением «широкие круги». Рекомендательные технологии могут быть использованы и используются за обозначенными пределами, особенно в краеведческой библиографии, примером чему могут служить «Календари знаменательных и памятных дат», представленные на сайтах областных библиотек, различные комплексы, которые в целом не могут быть отнесены к рекомендательным ресурсам с позиции классических представлений о рекомендательной библиографии. Благодаря применению новых информационно-коммуникационных средств, каждое из которых предлагает свои преимущественные возможности, происходит, с одной стороны, как бы поглощение рекомендательно-библиографических материалов в комплексах (на сайтах, например, они часто специально не называются), а с другой стороны, можно говорить о расширении границ рекомендательной библиографии.

До настоящего времени в специальной литературе преобладает точка зрения, в соответствии с которой рекомендательная библиография ориентируется только на сферу «образования, самообразования, воспитания и любительского чтения». Такое понимание заложено в новом учебнике, что важно отметить, поскольку учебник содержит в определенном смысле итоговое, выверенное временем знание, предназначенное будущим профессионалам, а также используемое практическими работниками библиотек [3, с. 184].

Представляется более актуальным и менее ограничительным определение рекомендательного библиографического ресурса, которое дается в ГОСТ Р 7.76-2022: «Библиографический ресурс, отражающий объекты библиографирования, рекомендуемые определенным категориям пользователей и отобранные по соответствующим содержательным и качественным критериям» [4].

С учетом новой реальности рекомендательная библиография может рассматриваться как вид библиографии, назначением которого является рекомендация определенным категориям пользователей библиографической информации, отобранной по соответствующим содержательным и качественным критериям. В данном определении акцентируется методологическая сторона создания и функционирования библиографического ресурса (дифференцированный подход к пользователям, ценностный отбор информационных источников, рекомендательный характер применяемых технологических приемов).

В середине прошлого века проводилась дискуссия относительно того, нужна ли рекомендательная библиография для специалистов. Сторонники утвердительного ответа ссылались на междисциплинарность многих научных исследований, а также на потребности специалистов-практиков ориентироваться в базовых знаниях, относящихся к смежным областям науки и практической деятельности.

Современные библиографические рекомендательные технологии, выступающие в синтезе с другими технологиями, порождают новые формы продвижения документов, оригинальные по сравнению с традиционными,

что не могло не привлечь внимание ученых. Так, Н.В. Лопатина отметила такие специфические черты цифровой рекомендательной библиографии: расширение аудитории, мультимедийность, интерактивность, возможность широкого участия непрофессионалов в создании продукта [5].

В.В. Брежнева сделала несколько важных выводов относительно особенностей современного развития рекомендательной библиографии: переход от нежелательности даже термина «рекомендательная библиография» в 80-е годы прошлого века к активизации внимания в 20-е годы нового века; нечеткость выражения рекомендательно-библиографических материалов, их завуалированность, растворенность в материалах разных жанров; получение преимуществ, особенно связанных с доступностью информации, благодаря использованию разных информационно-коммуникационных технологий; возможное обозначение рекомендательной библиографии как «рекомендательно-библиографические сервисы» [6].

О.В. Решетникова, которая глубоко и последовательно исследует проблемы рекомендательной библиографии, также отмечает, что в современных условиях, переживая трансформацию, она получила «второе дыхание». Ресурсы стали более диалогичными и доступными для пользователей. В числе особенностей современных рекомендательно-библиографических ресурсов в электронной среде отмечаются: уход от канонических правил библиографического описания; интеракция библиографических ресурсов на сайтах с каталогами, базами данных, фондом библиотеки (через ссылки); активное использование новых интерактивных и мультимедийных технологий; комплексирование информационных материалов с включением рекомендательно-библиографических ресурсов [7].

О.В. Решетникова справедливо отмечает утрату «чистоты жанра» в рекомендательной библиографии. Справедливости ради надо признать, что и в среде печатных изданий не всегда возможно соответствовать требованиям этой «чистоты». Например, составители краеведческих календарей знаменательных и памятных дат сами затрудняются определить видовую принадлежность своих творений в силу использования разных методических решений. Применение возможностей различных современных информационно-коммуникационных средств привело к созданию многообразия форм: электронные копии печатных библиографических ресурсов, специально созданные для сайтов и социальных сетей указатели, списки, обзоры, инновационные ресурсы с использованием интерактивных и мультимедийных технологий, видеоролики, видеопрезентации, информационные комплексы с включением рекомендательно-библиографических ресурсов и др.

Авторы ряда публикаций утверждают, что новые формы существования рекомендательной библиографии не изменяют ее сущности. Действительно, если в качестве сущностной основы рассматривать библиографическую информацию, то данный тезис не вызывает сомнений. Вместе с тем цифровые форматы создают обширное исследовательское поле, множество проблем для изучения, некоторые из которых можно обозначить: рекомендательно-библиографические ресурсы для отдельных категорий пользователей; особенности создания разных жанров рекомен-

дательно-библиографических ресурсов; создание и использование мультимедийных библиографических продуктов; синтез рекомендательных технологий в создании библиографического ресурса.

**Источники и литература**

1. Гречихин А.А. Общая библиография: учеб. для вузов. Москва: Издательство МГУП, 2000.

2. Вохрышева М.Г. Трансдисциплинарность в библиотековедении, библиографоведении и книговедении: монография. Самара, 2018.

3. Коршунов О.П., Леликова Н.К., Лиховид Т.Ф. Библиографоведение / под общ. ред. Н.К. Леликовой. Изд. 2-е, испр. и доп. Санкт-Петербург: Профессия, 2023.

4. ГОСТ Р 7.0.76-2022. Национальный стандарт Российской Федерации. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиографирование. Библиографические ресурсы. Термины и определения (утв. и введен в действие Приказом Росстандарта от 26.05.2022 N 394-ст) [Электронный ресурс] // URL: https://files.omsu.ru/about/structure/science/ub/sibid/%D0%93%D0%9E%D0%A1%D0%A2-%D0%A0-7_0_76-2022.pdf

5. Лопатина Н.В. Рекомендательная библиография в информационном пространстве // Библиография и книговедение. 2017. № 2 (409). С. 53-56.

6. Брежнева В.В. Рекомендательная библиография – новые векторы развития в цифровой среде // Библиография. 2020. № 6. С. 3-14.

7. Решетникова О.В. Популярная (рекомендательная) библиография в интернет-среде // Библиография и книговедение. 2022. № 1. С. 57-64.

## Ерышева Светлана Станиславовна

ведущий библиотекарь отдела литературы на иностранных языках Самарской областной универсальной научной библиотеки

## Литературные памятники Китая в фонде Самарской ОУНБ

Аннотация. В статье рассматриваются литературные памятники древнего Китая из фонда Самарской областной универсальной научной библиотеки, переданные в дар Библиотекой города Чунцин (КНР).

Ключевые слова: библиотека, Самарская областная универсальная научная библиотека, иностранная литература, литературные памятники, Китай, Чунцин.

## Erysheva S.S.

## Literary Monuments of China From the Collections of the Samara Regional Universal Scientific Library, Donated by the Library of Chongqing (PRC)

Abstract. The article examines literary monuments of ancient China from the collections of the Samara Regional Universal Scientific Library, donated by the Library of Chongqing (P.R.C.).

Keywords: library, Samara Regional Universal Scientific Library, foreign literature, literary monuments, China, Chongqing.

В рамках визита в 2016 г. в Самарскую область делегации из Китайской Народной Республики, в составе которой были представители Библиотеки города Чунцин (кит. 重慶), в том числе заместитель директора библиотеки Линь Пинь, гости посетили Самарскую областную универсальную научную библиотеку (СОУНБ) и передали ей 147 экземпляров изданий (включая литературу на китайском языке и билингвальные журналы и книги) – дар Библиотеки города Чунцин, одной из крупнейших комплексных публичных библиотек современного Китая. 4 июня 2016 г. после торжественной церемонии в Самаре состоялось открытие международного проекта «Окно в Чунцин: уголок китайской книги», о котором, в частности, сообщило официальное информационное агентство правительства КНР «Синьхуа» (кит. 新華社): «Заместитель главы Комитета по делам культуры Чунцина Цзян Вэйнин считает открытие в Самаре "Окна в Чунцин" удивительным способом поддержания дружбы между двумя городами, связующим звеном в интеграции и развитии двустороннего сотрудничества во многих областях» [1].

Среди книг, проделавших неблизкий путь от Китая до Самары, – художественная, страноведческая, научная, учебная литература и легендарные классические философские произведения древнего Китая, которые заняли достойное место в фонде СОУНБ и являются объектом неизменного интереса наших читателей, незаменимой частью выставок и предметом оживленных дискуссий во время проведения тематических социокультурных мероприятий.

Древнейшей книгой, написанной в так называемый Период Вёсен и Осеней (период Чуньцю, кит. 春秋时代, 770–476 гг. до н. э.), является классический трактат об искусстве военной стратегии «Сунь-цзы о военном искусстве» (кит. 孫子兵法), оказавший большое влияние на развитие не только военной науки, но и философской мысли. Книга с параллельным китайским и русским текстом, переданная в дар Библиотекой г. Чунцин, является частью серии «Китайская классика» и вышла в издательстве «Военная наука» (Пекин) в 2009 г., перевод на русский язык выполнен китайскими специалистами. Автор – урожденный Сунь У (кит. 孫武), проживал в царстве Ци, находившемся на территории современной провинции Шаньдун на востоке Китая, вплоть до случившегося в государстве мятежа, во время которого Сунь У бежал в царство У (в нижнем течении реки Янцзы). Получив аудиенцию у правителя царства У Хэлюя, Сунь У представил ему свой труд по военной стратегии и политике и получил назначение на высокий военный пост. Первоначально труд назывался «Военным искусством из 13 разделов». В главе «Сунь-цзы и У-Чи лечжуань» («Жизнеописание Сунь-цзы и У-Чи») «Ши цзи» – «Исторических записок» (кит. 史記) – отмечено: Сунь У с военным искусством обратился к государю Хэлюй царства У. Хэлюй сказал: «Твои 13 разделов я все прочитал»» [2, с. 27]. Предмет многочисленных исследований, трактат был переведен на более чем 27 языков. «Сунь-цзы о военном искусстве» – источник познаний, применимых в самых разных сферах человеческого бытия: «Кто выстраивает тщательные расчеты, тот и побеждает; а тот, у кого расчеты небрежные, терпит поражение; уже не говоря о тех,

кто предварительных расчетов вообще не делает» [2, с. 11]; «Среди пяти элементов природы нет одного неизменно побеждающего; среди четырех времен года нет одного неизменно сохраняющего свое положение» [2, с. 71]; «Если знаешь противника и знаешь себя, в сотне сражений не изведаешь неудачи; если знаешь себя, противника не знаешь – один раз победишь, другой раз потерпишь поражение; если не знаешь ни себя, ни его, каждое сражение будет поражением» [2, с. 33].

Одно из самых примечательных изданий в «уголке китайской книги» – знаменитый «Канон Пути и добродетели», «Лао-цзы», называемый также «Дао Дэ Цзин» (кит. 道德經). Традиционно автором книги считается Лао-цзы (кит. 老子), поэтому в данном издании, выпущенном «Издательством преподавания и исследования иностранных языков» (Пекин) в 2009 г., классический даосский трактат носит его имя. Лао-цзы родился около 581 г. до н. э. на территории царства Чу, существовавшего как единое государство с конца XI по III в. до н. э. на севере региона, называемого «прото-ЮВА» (Юго-Восточная Азия). Китайские источники говорят, что в молодом возрасте Лао-цзы был назначен на место хранителя архивов при дворе династии Восточная Чжоу, но в последующем архивы были утеряны во время смуты, и Лао-цзы, которому было в то время около 50 лет, лишился должности и направился в глубь континента, в царство Цинь. Начальник пограничной заставы заинтересовался мировоззрением Лао-цзы и попросил мудрого человека написать книгу – так появился «Дао Дэ Цзин» [3, с. 40]. История существования книги связана с неоднократными изменениями текста, возникновением множества комментариев к нему и поистине неисчислимым количеством его исследований. В современных изданиях текст «Лао-цзы» состоит из 81 главы: первые 37 глав – это «Дао Цзин», «канон Пути», последующие 44 – «Дэ Цзин», «канон добродетели» [3, с. 44]. Самый ранний перевод на русский язык (вышедший в свет, впрочем, в 1915 г.) был выполнен в начале XIX в. Даниилом Сивилловым [3, с. 73], а авторами перевода книги, переданной в дар СОУНБ Библиотекой г. Чунцин, являются известный российский синолог, доктор исторических наук Владимир Вячеславович Малявин и профессор Пекинского университета иностранных языков Ли Иннань. Трактат оказал существенное влияние на философскую мысль и традиционную культуру Китая и за его пределами, к нему обращаются за мудростью и советом, ибо «Путь – это вместилище всех вещей, добрым людям – сокровищница, недобрым – убежище» [3, с. 125], и «Тот, кто учится, каждый день приобретает» [3, с. 97].

Еще один даосский канон из «уголка китайской книги» Самарской ОУНБ, перевод которого выполнен В.В. Малявиным, – «Чжуан-цзы» (кит. 莊子), изданный в Пекине в 2009 г. в серии «Китайская классика». Автор произведения – один из выдающихся философов и литераторов Древнего Китая Чжуан-цзы, или Чжуан Чжоу (кит. 莊子), живший в эпоху Воюющих царств (кит. 戰國時代, от V в. до н. э. до объединения Китая императором Цинь Шихуанди (кит. 秦始皇帝) в 221 г. до н. э.). Это было сложное время борьбы больших и малых государств, существовавших на территории современ-

ного Китая, за расширение сфер влияния, и тяготы этих конфликтов самым непосредственным образом сказывались на уровне жизни населения: «…старая одежда Чжуан-цзы была полна заплат, шнурки ботинок оборваны, поэтому ему приходилось подвязывать их соломенным жгутом… Как-то у него не стало еды, и он обратился с просьбой о ссуде к Смотрителю реки, тот пообещал дать ему большую сумму денег после того, как соберет подати, а то, в чем так остро нуждался Чжуан-цзы, – это всего лишь немного проса» [4, с. 28]. Но содержание канона «Чжуан-цзы» наполнено не сетованиями, а глубоким философским смыслом. Многие помнят притчу «Сон бабочки», парадоксальную и поэтичную, возвращающую к истокам осознания своего «я»: «Однажды я, Чжуан Чжоу, увидел себя во сне бабочкой – счастливой бабочкой, которая порхала среди цветков в свое удовольствие и вовсе не знала, что она – Чжуан Чжоу. Внезапно я проснулся и увидел, что я – Чжуан Чжоу. И я не знал, то ли я – Чжуан Чжоу, которому приснилось, что он – бабочка, то ли бабочка, которой приснилось, что она – Чжуан Чжоу» [4, с. 39]. В предисловии к изданию «Чжуан-цзы» в серии «Китайская классика» упоминаются многочисленные комментарии к тексту трактата, которые, начиная с эпохи династии Цзинь (кит. 晉朝, 265–420 гг.), помогают читателям постигать глубину выдающегося сочинения.

Частью так называемого «Четверокнижия» («Сы шу», кит. 四書) – собрания канонических конфуцианских текстов – являются «Лунь юй» (кит. 論語, «Беседы и суждения») и «Мэн-цзы» (кит. 孟子). В фонд Самарской ОУНБ Библиотекой г. Чунцин были переданы книги, изданные соответственно в 2009 и 2015 гг. в Пекине в серии «Китайская классика».

Согласно китайским источникам, «Лунь юй» был создан 2400 лет назад [5, с. 36]. По сути это книга, в которой собраны высказывания Конфуция (от латинизированной формы Confucius имени Кун Фу-цзы (кит. 孔夫子) – «учитель Кун»), свидетельства о его поступках и ответы на вопросы, с которыми к нему обращались ученики, – записанное и сохраненное наследие великого мыслителя древнего Китая, наделенного мудростью, человеколюбием и чувством справедливости.

Будущий философ родился в 551 г. (по некоторым источникам – в 552 г.) до н. э. в семье человека, снискавшего воинскую славу, в царстве Лу, территория которого частично совпадала с современной провинцией Шаньдун на востоке Китая, и был наречен Кун Цю (кит. 孔丘). С юных лет тот, кого мы знаем под именем Конфуций, проявлял стремление к учебе и постижению смысла древних традиций и ритуалов. В молодые годы он занимал ответственный пост чиновника, а затем посвятил себя литературным трудам и преподаванию, не делая между учениками различий по происхождению и благосостоянию. «Учителю были несвойственны четыре недостатка: склонность к домыслам, категоричность, упрямство и самовозвеличивание» [5, с. 95]. «Когда Учителя не одолевали дела, он был спокойным, радостным и безмятежным» [5, с. 71]. «Учитель обучал четырем наукам: вэнь-культуре, справедливости в поступках, преданности и искренности» [5, с. 79]. Автором перевода книги, переданной в дар СОУНБ Библиотекой г. Чунцин, является

известный российский китаевед, доктор исторических наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации Леонард Сергеевич Переломов, ряд трудов которого представлен в фонде нашей библиотеки: это исследования «Конфуцианство и легизм в политической истории Китая», «Конфуций: жизнь, учение, судьба», «Слово Конфуция» и др.

«Вторым совершенномудрым» в конфуцианстве после самого Конфуция считается философ, наставник одной из конфуцианских школ Мэн-цзы (кит. 孟子), или Мэн Кэ (кит. 孟軻) (около 372–289 гг. до н. э.), которого древнекитайский историк Сыма Цянь (кит. 司馬遷) и ряд других исследователей называют автором трактата «Мэн-цзы» (кит. 孟子), в то время как доминирующей версией все же является мнение текстологов о коллективном авторстве произведения [6, с. 28].

Первый перевод древнекитайского трактата «Мэн-цзы» был выполнен выдающимся российским востоковедом, знатоком китайского языка, архимандритом Русской православной церкви, начальником Девятой Духовной миссии в Китае Никитой Яковлевичем Бичуриным (о. Иакинфом, 1777–1853) – сегодня о нем говорят, как о «солнце российской китаистики». В фонде СОУНБ хранится ряд исследований Н.Я. Бичурина, таких как «Неизвестный Китай», «Взгляд на просвещение в Китае», «Земледелие в Китае» и др., но среди этих книг нет перевода Бичуриным трактата «Мэн-цзы», так как до настоящего времени данный труд не издан [6, с. 34]. А первым опубликованным переводом (в 1904 г.) стала работа российского синолога, драгомана (переводчика) императорской дипломатической миссии в Пекине, дипломата Павла Степановича Попова (1842–1913), которая и представлена в издании, подаренном СОУНБ Библиотекой г. Чунцин.

Идеи «Мэн-цзы» о гуманизме, справедливости, добродетели изучались в течение сотен лет и оказали влияние на формирование этических принципов и развитие общественно-политической и философской мысли в Китае: «У всех людей есть чувство сострадания, есть чувство стыда и негодования, есть чувство почтения и благоговения, есть чувство правды и неправды. Чувство сострадания – это человеколюбие; чувство стыда и негодования – это справедливость; чувство почтения и благоговения – это правила приличия; чувство правды и неправды – это способность познания» [6, с. 269].

Классический средневековый роман «Путешествие на Запад» (кит. 西遊記, 1590-е гг.) принадлежит перу У Чэн-эня (кит. 吳承恩) – литератора, жившего во времена династии Мин (кит. 大明朝, 1368–1644). Благодаря Библиотеке г. Чунцин фонд СОУНБ пополнился восьмитомным изданием данного произведения, выпущенным издательством «Народная литература» (Пекин) в 2014 г. В основе сюжета романа – странствие ученого, путешественника и переводчика Сюань-цзана (кит. 玄奘, 602–664), который был буддийским монахом и отправился в Индию за священными писаниями в 629 г. Это было длительное путешествие: Сюань-цзан провел в дороге 17 лет и посетил более 50 государств. Вернувшись на родину со священными буддийскими текстами, Сюань-цзан посвятил свое время их переводу, а также написанию путевых заметок, получивших название «Путешествие в

Западный край во времена Великой Тан» (кит. 大唐西域記) и являющихся по сей день ценнейшими историческими свидетельствами. Экземпляр этого произведения, вышедший в издательстве «Восточная литература» в 2012 г., хранится в фонде СОУНБ.

Что касается романа «Путешествие на Запад», то важно отметить, что существенную часть этого повествования занимают мифы, предания и легенды, многие из которых существовали ранее в устной традиции. Сплетенные с исторической канвой – паломничеством Сюань-цзана, они создали уникальную в своем роде книгу, любимую многими поколениями читателей. В числе персонажей романа – фантастические существа, небесные силы и злые духи. Сунь У-кун, Царь обезьян (кит. 孫悟空), способный к семидесяти двум превращениям, именуемый также Великим Мудрецом, Равным Небу, по сути является основным действующим лицом, благодаря которому и удается обрести священные писания.

Автор перевода романа, переданного в дар СОУНБ Библиотекой г. Чунцин, – синолог, дипломат, переводчик Алексей Петрович Рогачев, известный исследователь истории, культуры и литературы Китая. Это еще одна книга из серии «Китайская классика».

Издания из этой серии, а также другие книги, полученные СОУНБ в дар от Библиотеки г. Чунцин, были представлены на выставке «Танец дракона и феникса», которая открылась 16 февраля 2024 г. в СОУНБ в рамках историко-документального просветительского проекта «Соединение культур: дружба Китая и России. Путь длиною в 400 лет». В 2024 г. отмечается 75-летие установления дипломатических отношений между Россией и Китаем, и главами двух государств 2024 и 2025 гг. объявлены Перекрестными Годами культуры России и Китая. Проект, открытый в Самарской областной универсальной научной библиотеке, знакомит с историей и традициями многоликого «Срединного государства». За три месяца работы выставки «Танец дракона и феникса» ее посетили более 1 000 человек, и этим далеко не исчерпывается интерес наших читателей к китайскому языку, историческому и культурному наследию Китая и легендарным памятникам его литературы – одной из древнейших в мире, представленной в фонде СОУНБ, в том числе изданиями, переданными в дар Библиотекой г. Чунцин, – книгами, приглашающими к познанию, размышлению и привлекающими к нам новых читателей, среди которых студенты из КНР. На фоне растущего интереса к китайской литературе, искусству, традициям в Самарской областной универсальной научной библиотеке будет продолжена работа по их изучению, планируется проведение просветительских мероприятий, благодаря которым все мы узнаем больше об истории и культуре Китая.

**Источники и литература**

1. Библиотека Чунцина подарила Самарской области около 150 изданий на китайском и русском языках [Электронный ресурс]. URL: http://russian.news.cn/2016-07/03/c_135485256.htm (дата обращения: 30.04.2024).

2. Сунь-цзы о военном искусстве. Пекин: Военная наука, 2009.

3. Лао-цзы. Пекин: Изд-во преподавания и исслед. иностр. яз., 2009.
4. Чжуан-цзы. Пекин: Изд-во лит. на иностр. яз., 2009.
5. Лунь юй. Пекин: Изд-во преподавания и исслед. иностр. яз., 2009.
6. Мэн-цзы. Пекин: Народная лит., 2015.

## Губина Елена Владимировна

кандидат психологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник НИО библиографии Российской государственной библиотеки

## Поддержка чтения родителей в сетевом пространстве детской библиотеки

Аннотация. Показаны возможности детской библиотеки в оказании библиографической помощи родителям. Представлены результаты обзора сайтов 79-ти областных, краевых и республиканских детских библиотек Российской Федерации. Характеризуются рекомендательные библиографические ресурсы для родителей на сайтах детских библиотек: различные аспекты содержания и разнообразные формы.

Ключевые слова: семья, родители, детская библиотека, сайт детской библиотеки, поддержка чтения родителей, рекомендательно-библиографические ресурсы для родителей.

## Gubina E.V.

## Support for Parents' Reading in the Network Space of Children's Libraries

Abstract. The possibilities of children's libraries in providing bibliographic assistance to parents are shown. The results of a review of the websites of 79 regional, territorial and republican children's libraries of the Russian Federation are presented. Recommended bibliographic resources for parents on the websites of children's libraries are characterized: various aspects of content and various forms.

Keywords: family; parents; children's library; children's library website; support for parents' reading; recommended bibliographic resources for parents.

Семья играет большую роль в интеллектуальном развитии и формировании личности ребенка, выполняет функцию духовного, культурного обогащения детей [1; 2]. Включенность семьи в образование, воспитание и развитие детей во многом определяется социально-психологической зрелостью родителей, осознанием ими своей роли в психическом развитии ребенка. Получение родителями необходимой информации для создания нормальных условий развития ребенка возможно с помощью различных каналов (СМИ, Интернет, книжный магазин, библиотека и др.). О библиографических ресурсах универсальных библиотек как источниках информации для взрослых читателей подробно пишет, например, О.В. Решетникова [3; 4]. Дается характеристика особенностей рекомендательно-библиографиче-

ских ресурсов для взрослых и в сетевом контенте детских библиотек [5]. В статье рассмотрим рекомендательно-библиографические ресурсы для родителей на сайтах детских библиотек в контексте помощи и поддержки чтения этой категории взрослых читателей.

Обзор сайтов 79-ти областных, краевых и республиканских детских библиотек Российской Федерации (исследование проведено в Научно-исследовательском отделе библиографии Российской государственной библиотеки в 2022–2023 гг.) позволил выявить на сайтах 71-й детской библиотеки популярные рекомендательно-библиографические ресурсы, которые предназначены для взрослых читателей. Выделены три основные группы адресатов – родители, педагоги, библиотекари. Рекомендательно-библиографические материалы для родителей размещает на своих сайтах большинство изучаемых детских библиотек (80 %). Как правило, эти ресурсы можно найти на главных страницах сайтов в разделах «Взрослым», «Родителям», «Родителям и педагогам». В рамках данной статьи возможно привести лишь малую часть примеров рекомендательно-библиографических ресурсов для родителей.

Анализ содержания рекомендательных библиографических ресурсов для родителей показал, что более половины сайтов детских библиотек информируют родителей о книгах по педагогике и психологии. Эти ресурсы направлены на оказание помощи родителям в расширении их психолого-педагогических знаний, в повышении родительских компетенций в вопросах взаимодействия с ребёнком. Дается информация о книгах по развитию и воспитанию ребенка, об особенностях становления психики ребенка на разных возрастных этапах его жизни, о психологии общения. В помощь родителям рекомендуется литература о проблемах детей и способах их решения, о собственных проблемах родителей, об особых детях и т. п.

Например, на сайте Мордовской республиканской детской библиотеки представляет интерес библиографический ресурс для родителей Для мам и пап (http://mrdb.ru/adults/parents/), где предлагаются книги по воспитанию и развитию ребенка (размещены обложки книг, даются краткие аннотации). Рекомендуются книги отечественных и зарубежных авторов по актуальным вопросам: воспитание в цифровую эпоху, популярная психология для родителей от МРДБ, о современных родителях, общение с ребенком, подготовка ребенка к школе, творчество современных детских писателей и др.

Краснодарская краевая детская библиотека имени братьев Игнатовых предлагает рекомендательный библиографический ресурс Для родителей (https://www.ignatovka.ru/index.php/28-knigi/dlya-detej-i-roditelej/90-dlya-roditelej.html). Можно познакомиться с книгами серий «В помощь маме», «Родителям о детях» и др. Это терапевтические сказки, книги для развития эмоционального интеллекта, нравственного поведения, способностей, познавательная литература (о дружбе, животных, финансовой грамотности детей и т. п.), книги в помощь родителям для решения проблем детей (капризы, упрямство, страхи ребенка, адаптация к детскому саду и др.).

На главной странице сайта Калужской областной детской библиотеки в разделе «Методический сайт» можно найти ресурсы, которые будут полезны родителям: рекомендательные списки, видеоматериалы, виртуальные выставки. Так, виртуальная выставка Психология для родителей (https://odbkaluga.ru/metodich_site/virtual-exposition/) посвящена психолого-педагогическим проблемам воспитания детей. Представлены лучшие книги от ведущих специалистов, которые могут помочь родителям в понимании своего ребенка, в налаживании эффективного общения с ним, в преодолении сложностей в процессе воспитания. Можно увидеть обложки книг, их библиографические описания, подробные аннотации. Отметим также рекомендательно-библиографические ресурсы Самарской областной детской библиотеки Инфомост для родителей, Курской областной библиотеки для детей и юношества Мамочкина школа.

Некоторые библиотеки оказывают помощь в библиографическом сопровождении чтения родителям, имеющим детей с ограниченными возможностями здоровья и с нарушениями в развитии (например, на сайтах Забайкальской краевой детско-юношеской библиотеки им. Г.Р. Граубина, Челябинской областной детской библиотеки им. В.В. Маяковского и др.).

Большую роль играют родители и в приобщении детей к чтению. Почти треть изучаемых детских библиотек размещает популярные рекомендательные ресурсы о пользе чтения. Содержание этих ресурсов включает материалы о пользе семейного чтения для развития ребенка, о правильном выборе книг для детей, рекомендации книг для чтения детям разного возраста. Рекомендательно-библиографические ресурсы могут выступать в качестве средства формирования у родителей осознанного, педагогически обоснованного подхода в отношении приобщения к чтению собственного ребенка.

Современным родителям сложно выбрать книги для своего ребенка, сориентироваться в огромном разнообразии новинок, в книгах неизвестных авторов. Детские библиотеки знакомят родителей с лучшими образцами классической и современной детской литературы. 34 % библиотек предлагают рекомендательно-библиографические материалы, которые могут использовать родители для чтения детям и вместе с детьми: о лучших детских книгах, писателях, новых авторах, советуют, что и как почитать. Рекомендуется литература и художественная, и научно-популярная. Как правило, рекомендации представлены в разделах «Читаем детям», «Семейное чтение», «Книги для семейного чтения взрослыми и детьми».

В старой версии сайта Хабаровской краевой детской библиотеки им. Н.Д. Наволочкина рекомендательный ресурс Советуем почитать (http://old.kdb27.ru/category/sovetuem-pochitat/) включает книги для совместного чтения родителей с детьми возрастных категорий 0+ и 6+.

На сайте Камчатской краевой детской библиотеки им. В. Кручины представлен рекомендательный ресурс Семейное чтение (https://detkam-lib.ru/adult/family-reading). Он включает книги для семейного чтения, познавательные статьи о семейном чтении, интервью с авторами книг и т. д. Роди-

телям не просто предлагаются книги для семейного чтения, но и даются методико-библиографические рекомендации, что, когда и как читать детям.

Например, на главной странице Республиканской детской библиотеки им. Д.Х. Мамсурова (Северная Осетия – Алания) в разделе «Методический центр» можно познакомиться с рекомендательным ресурсом Памятки (https://rdb-vladikavkaz.ru/памятки/), где представлены материалы для родителей: «10 причин читать вместе», «Ваш ребенок и чтение», «Советы родителям», «Читаем вместе». Памятка представляет собой малую форму рекомендательной библиографии, которая включает краткий список книг и короткие советы и рекомендации родителям.

Амурская областная детская библиотека в старой версии сайта предлагает ресурс Спутники родителей и педагогов (http://old.aodb-blag.ru/parents-satellites/), где представляют интерес рубрики «Книги для семейного чтения» (рекомендательный список книг для детей 7–10 лет), «Книги на вырост» (рекомендации книг, которые родители могут читать маленьким детям. Представлены обложки книг, дается их библиографическое описание, показано значение книги в развитии ребенка, даются рекомендации, как читать ту или иную книгу). В этом же ресурсе можно найти «Памятку для родителей» (советы по приобщению ребенка к чтению), а также рубрику «10 причин, чтобы читать ребенку» (о семейном чтении как факторе развития ребенка как читателя).

Детские библиотеки рекомендуют родителям не только книги, но и журналы и газеты. Так, Камчатская краевая детская библиотека им. В. Кручины размещает ресурс Газеты и журналы (https://detkam-lib.ru/adult/newspapers-magazines). Родители могут познакомиться с информацией о журналах различной тематики: о детях («Здоровье школьника», «Мамино солнышко», «Мой ребенок», «Книжки, нотки и игрушки для Катюшки и Андрюшки»), научно-популярными («Знание – сила», «Наука и жизнь»), для взрослых («Люблю готовить», «Добрые советы», «Вязание ваше хобби» и др.). А на сайте Хабаровской краевой детской библиотеки им. Н.Д. Наволочкина (старая версия сайта) родителям предлагается информация о журналах для детей в возрасте от 0+ до 12+ в библиографическом ресурсе Журнальная мозаика (http://old.kdb27.ru/category/zhurnalnaya-mozaika/). Информацию о периодических изданиях для родителей можно найти также на сайтах Амурской областной детской библиотеки, Курской областной библиотеки для детей и юношества и др.

Библиографы детских библиотек стараются размещать на своих сайтах актуальную библиографическую информацию. Около половины рассматриваемых библиотек предлагают родителям информацию о новинках литературы. Например, Оренбургская областная полиэтническая библиотека, Волгоградская областная детская библиотека, Липецкая областная детская библиотека, Алтайская краевая детская библиотека им. Н.К. Крупской и др.

На сайтах детских библиотек родителям предлагается информация и о полезных для них сайтах Интернета. Перечни ссылок на полезные интернет-ресурсы представлены на сайтах Орловской областной детской

библиотеки им. М.М. Пришвина, Курской областной детской библиотеки, Тюменской областной детской библиотеки им. К.Я. Лагунова, Архангельской областной библиотеки им. А.П. Гайдара и др. Так, Приморская краевая детская библиотека предлагает перечень следующих интернет-ресурсов о том, что читать ребенку, о развитии и образовании ребенка: Папмамбук, Библиогид, ВебЛандия, InternetUrok.ru в рекомендательном ресурсе Полезные ссылки (https://pkdb.net/roditelyam-poleznye-ssylki.html).

В русле обсуждаемой темы хотелось бы отметить интересную виртуальную выставку на сайте Ленинградской областной детской библиотеки Это у нас семейное (https://www.deti.spb.ru/exhibition/id119/) [6]. Эта выставка посвящена Году семьи в России (в формате pdf). Выставка содержит три раздела: История семьи. Наша родословная. Семейный альбом. Рекомендуется познавательная литература о том, какой была семья в разных странах, а также в царской России, в советское время, в настоящее время. Представлены книги о детстве известных людей: А. Пушкина, М. Плисецкой, М. Кюри и мн. др.

Отметим разнообразие форм представления рекомендательно-библиографических ресурсов для родителей. Это рекомендательные списки, презентации, обзоры, памятки, буклеты, видеоматериалы, виртуальные выставки. Можно констатировать, что преобладают традиционные малые формы рекомендательной библиографии.

Проведенный обзор сайтов детских библиотек позволяет сделать некоторые выводы:

1. Содержание рекомендательно-библиографических ресурсов для родителей включает в себя литературу психолого-педагогической тематики, материалы о семейном чтении, новинки литературы, периодические издания; представлены и методико-библиографические материалы; преобладают малые традиционные формы представления рекомендательно-библиографических ресурсов.

2. Рекомендательно-библиографические ресурсы для родителей являются средством поддержки чтения родителей, развития их родительских и читательских компетенций, способом привлечения родителей к взаимодействию с детской библиотекой в приобщении детей к чтению.

3. Размещение ресурсов для родителей на сайтах детских библиотек делает доступными достижения мировой культуры не только для детей, но и для взрослых, и таким образом расширяет, на наш взгляд, культурное пространство детской библиотеки.

**Источники и литература**

1. Дружинин В.Н. Психология семьи. 3-е изд. Санкт-Петербург: Питер, 2005.

2. Гаранина Е.Ю., Коноплева Н.А., Карабанова С.Ф. Семьеведение: учеб. пособие. Москва: Флинта: МПСИ, 2009.

3. Решетникова О.В. Особенности представления ресурсов популярной (рекомендательной) библиографии на сайтах краевых и республиканских библиотек // Библиография. 2019. № 1. С. 64-78.

4. Решетникова О.В. Тенденции развития сетевых ресурсов популярной библиографии (на материале сайтов областных библиотек РФ) // Библиография. 2019. № 4. С. 14-27.

5. Губина Е.В. Особенности рекомендательно-библиографической информации для взрослых в сетевом контенте детских библиотек. Румянцевские чтения – 2023: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (18-20 апр. 2023 г.): [в 3 ч.]. Москва: Пашков дом, 2022. Ч. 1. С. 198-203.

6. Это у нас семейное: виртуальная выставка, посвященная Году семьи [Электронный ресурс] / сост. А.П. Дружинина // Региональный сайт детских библиотек / Ленинградская областная детская библиотека. Санкт-Петербург, 2024. URL: https://deti.spb.ru/exhibition/id119/ (дата обращения: 25.07.2024).

## Потепалова Наталья Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов СГИК

## Элементы метапрозы в структуре библиографического указателя (из опыта русской дореволюционной библиографии)

Аннотация. Дана жанровая характеристика метапрозы как литературного повествования, в основу которого положена саморефлексия автора, обозначены сложившиеся в литературном творчестве виды архитектоники текста, приведены примеры экспансии данного субжанра в пространство живописи, киноискусства, эпистолярного творчества. Основное внимание в статье уделено метафикциональным повествовательным экспериментам русской библиографии конца XIX в. Автором проводится постановочная мысль, что фрагментарное и в размытой форме введение приемов художественной метапрозы в предтекстовый научный аппарат библиографического указателя способствовало выразительной нарративной самопрезентации личности его составителя.

Ключевые слова: художественная литература, жанр, метапроза, метапрозаический компонент литературного произведения, библиография, библиографический указатель, авторское предисловие.

## Potepalova N.V.

## Elements of metaprose in the structure of the bibliographic index (from the experience of Russian pre-revolutionary bibliography)

Abstract. Gives a genre characteristic of metaprose as a literary narrative, which is based on the author's self-reflection, identifies the types of text architectonics that have developed in literary work, and provides examples of the expansion of this subgenre into the space of painting, cinematography, and epistolary creativity. The main attention in the article is paid to the metafictional narrative experiments of the Russian bibliography of the late 19th century. The author puts forward the idea that the fragmentary and blurred introduction of artistic metaprose techniques

into the pre-text scientific apparatus of the bibliographic index contributed to the expressive narrative self-presentation of the personality of its compiler.

Keywords: fiction, genre, meta-prose, meta-prose component of a literary work, bibliography, bibliographic index, author's preface.

В терминологическом аппарате литературоведения понятие «жанр» является одной из ключевых дефиниций. Жанр закрепляет за некоторой совокупностью литературных произведений устойчивую взаимосвязь элементов содержания и формы по тематическим, структурным и композиционным траекториям. Это позволяет предъявлять к данной группе текстов определенные литературные нормы, наделять ее специфическими чертами. Общие внутрижанровые принципы литературы традиционны, но при этом не лишены подвижности, поскольку «жанр всегда тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра…» [1, с. 178]. В недрах классической системы эпических, лирических и драматических жанров на разных этапах исторического развития словесно-художественного творчества возникали и эволюционировали пограничные жанры – лирическая проза, стихотворение в прозе, роман в стихах, мелодрама, трагикомедия, метажанровые образования – «метароман», «роман-метафора», внелитературные формы – научные комментарии, авторские комментарии-примечания.

Феноменом в литературе начала XX в., тяготеющим к эксперименту в архитектонике художественного текста, стал жанр метапрозы. Сформировавшийся в недрах модернизма, он предлагал читателю погрузиться в многоуровневое произведение в оригинальном формате «роман о романе», «проза о писательстве», «рассказ о творении», в котором повествование закручивалось вокруг главного сюжетного героя – писателя, реального или вымышленного, описывающего и анализирующего творческий процесс создания данного произведения, тесно переплетающийся с его собственным прошлым.

В литературоведческих исследованиях достаточно широкой ретроспекции, начиная с середины 1970-х гг., проблеме метапрозы уделяется значительное внимание. Современные авторы М.А. Саргсян и М.А. Черняк, обобщая многочисленные точки зрения относительной сущности этого субжанра, приходят к мнению, что «важной особенностью метапрозы является саморефлексия автора над структурой художественного произведения, над литературными формами и канонами» [2, с. 132]. В.Б. Зусева-Озкан в качестве характерных для него приемов указывает на «обращения к читателю (слушателю) и вообще повествование как бы "ввиду его", указания на источники рассказа, ссылки на традицию, обнажение механизма сюжетного развертывания» [3, с. 12]. Текстологическим атрибутом выражения авторства в метапрозаическом произведении, по мнению А.С. Клещевой, выступает его игровой образ на бумаге, который позволяет создать «эффект присутствия реального творца в созданном им произведении. В то же время он является героем своего же вымышленного мира» [4, с. 45]. З.М. Чемодурова считает, что в метапрозе работает особый текстовый механизм «маски

автора», позволяющий «реальному творческому субъекту интимизировать общение с реальным адресатом, вовлекать его в активную игру в моделирование вымышленного мира» [5, с. 170].

Жанр метапрозы в ходе своего исторического развития обогатил литературную практику произведениями с различной архитектоникой текста. Одна из таких техник позволяет сконструировать «шкатулочный» роман, в котором в контекст повествования о писателе, создающем роман, помещается текст этого романа. Примерами подобного «текста в тексте» являются роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», роман Д. Лессинг «Золотая записная книжка». Второй композиционный прием – это история о писателе, который пишет книгу и делится с читателями своими впечатлениями о творческом процессе создания произведения, комментируя свои художественные приемы, что можно наблюдать, например, в романе А. Слаповского «Качество жизни».

Метаповествование, получившее свое оформление в литературе, гармонично перешагнуло и в другие области творческой деятельности со свойственной им авторской нарративной самоидентификацией. Оно характерно для мира искусства и равнозначно рекурсии – художественному приему, когда мастер изображает какой-либо объект внутри самого этого объекта. Так, в живописи ярким подтверждением этому является рекурсивный автопортрет современного чикагского художника Шейма Рея, на котором сам Шейм Рей рисует свой автопортрет.



Рис. 1. Шейм Рей. Автопортрет

Примером рекурсии в кинематографе может считаться художественный фильм «Адаптация» американского режиссера Спайка Джонза, снятый в 2002 г. по сценарию кинорежиссера Чарли Кауфмана по книге журналистки Сьюзан Орлеан «Похититель орхидей». Главный герой картины – режиссер Чарли Кауфман пишет сценарий про то, как Чарли Кауфман пишет сценарий по трагикомедии Сьюзан Орлеан «Похититель орхидей».

Метаповествованием пронизано эпистолярное наследие крупнейших ученых XX в. Показательными в этом плане являются автобиографии немецкого физика М. Планка, советского психолога А.Р. Лурия, итальянского архитектора А. Росси, российского историка физики В.П. Визгина и американского биолога Д. Уотсона. Каждая из них представляет собой нарративное автобиографическое самоисследование, где история жизни, рассказанная автором от первого лица, тесно переплетается с историей его

исследований, где оценка значимости их для науки уравнивается самоанализом себя в мире науки. Образно говоря, в ходе повествования туго закручиваются в спираль две темы, словно две нити в химической структуре молекулы ДНК, открытой Джеймсом Уотсоном.

Присутствие элементов метапрозы можно наблюдать в информационных продуктах библиографической деятельности. В этом случае метаповествование разворачивается в рамках авторского предисловия, предваряющего основной библиографический текст. Русская библиография рубежа XIX-XX вв. располагает историческим подтверждением такой работы. Речь идет о печатном каталоге «Библиографические материалы. Опись книг, брошюр и статей библиотеки сенатора Н.П. Смирнова». Этот указатель, ставший результатом многолетнего собирательства отечественной литературы правоведческого, книговедческого и библиографического характера библиофилом и юристом по образованию Н.П. Смирновым, вышел отдельным изданием в Санкт-Петербурге в 1898 г. Почти 3000 библиографических записей были сгруппированы в 5 основных разделах. Чрезвычайно облегчало работу по освоению столь обширного фактического материала авторское предисловие. Н.П. Смирнов, следуя традициям, сложившимся в библиографической практике XVIII-XIX вв., помещает сюда сведения методологического порядка, касающиеся вопросов отбора литературы, систематизации материала, библиографической характеристики изданий. Вместе с тем, отойдя от общепринятых канонов, он фрагментарно и в размытой форме вводит в структуру предисловия нарративный компонент, т. е. персональную историю авторства, пропущенную сквозь призму личного отношения. Сфокусировавшись на событиях в своей жизни, непосредственно связанных с работой по составлению указателя, и своих переживаниях в связи с этим, библиограф предваряет чистую методику автобиографическим материалом, облаченным в форму литературно-художественного повествования, о чем свидетельствуют следующие речевые обороты:

*«В 1853 году… я слушал лекции истории римского права в …университете…»*; *«…я, перейдя на службу из Нижнего Новгорода в С.-Петербург, жил в доме католической церкви, следовательно, близ Императорской Публичной библиотеки, и на одной лестнице с известной библиотекой П. Крашенинникова…»* [6, с. 1].

*«Мало-помалу приобретение книг обратилось в своего рода в страсть, понятную каждому коллекционеру. <…> Вскоре по переходе из Министерства Внутренних Дел в Министерство Финансов, где я прослужил более 10 лет, я был приглашен к сотрудничеству в "Журнале для акционеров"… С переходом из Министерства Финансов в ведомство Св. Синода, где я прослужил более 30 лет, хождения на рынки почти прекратились по недостатку на то времени…»* [6, с. 2].

Одновременно с этим автор описывает и дает оценку техническому процессу создания своего библиографического труда: *«В первое время работа шла вполне успешно. Сочинения, которых не было у Крашенинникова, я описывал по экземплярам Имп. Публ. библиотеки. Прошло не более полгода, как на требованиях моих в Публ. библиотеке я начал получать отметки, что такой-то или таких-то книг библиотека не имеет, и требование мое*

*будет иметь в виду. Когда же на повторные требования я стал получать те же ответы, то, не желая останавливать начатой работы, я покупал нужные мне книги по правоведению и библиографии на богатом в то время книжным материалом Апраксином рынке… Кроме книг, я приобретал отдельные оттиски и вырезки из периодических изданий. Материалы и исследования в этих вырезках я систематизировал и переплетал, озаглавливая их "сборниками"…»* [6, с. 1-3].

Приведенные примеры, на наш взгляд, дают возможность говорить о присутствии саморефлекторных элементов метатекста в авторском предисловии Н.П. Смирнова. Метаповествование в данном случае ограничивается рамками предтекстового элемента издания (предисловия), предваряющего основную часть библиографического указателя, в котором автор рассказывает историю его составления, непосредственно касаясь событий определенного этапа своей жизни, поспособствовавших появлению на свет этого труда.

Осознавая важность библиографии как средства овладения всеми богатствами научных знаний, Н.П. Смирнов, приверженный служению отечеству посредством книги, был глубоко ей предан. Печатный каталог «Библиографические материалы. Опись книг, брошюр и статей библиотеки сенатора Н.П. Смирнова» – это итог его кропотливой, упорной и многолетней работы, воплощение огромного трудолюбия, душевного порыва и неукротимой профессиональной и жизненной энергии. Он сосредотачивал в себе не только передовые на тот момент методические решения относительно отбора имен и источников, способов их систематизации и аннотирования, но и инновационные для того времени нарративные стилистические решения оформления авторского предисловия, сформированные под влиянием субъективных умонастроений, внутренних переживаний жизненных обстоятельств его составителя.

Авторское предисловие Н.П. Смирнова служит достойной иллюстрацией выразительной самопрезентации личности библиографа и демонстрирует современной библиографической науке и практике оригинальный пример метапрозаического оформления предтекстового элемента библиографического издания.

**Источники и литература**

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1972.

2. Черняк М.А., Саргсян М.А. Метапрозаические стратегии в современной прозе // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12 (№2). С. 130-138.

3. Зусева-Озкан В.Б. Роман с авторскими вторжениями и генезис жанра метаромана // Вестник РГГУ. Серия филологические науки. Литературоведение. Фольклористика. 2012. № 18 (98). С. 11-24.

4. Клещева А.С. Категория авторства в метапрозе // Символ науки. 2017. № 7. С. 44-46.

5. Чемодурова З.М. Рефлексивная авторская игра в метапрозе // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. № 2 (Т. 7). С. 160-171.

6. Смирнов Н.П. Библиографические материалы: Опись книг, брошюр и статей Библиотеки сенатора Н.П. Смирнова. Санкт-Петербург, 1898.

## Еганова Елена Алексеевна

заведующая отделом абонентского обслуживания Самарской областной библиотеки для слепых

# Формирование представления культурного кода региона и исторической памяти в процессе социально-культурной реабилитации читателей в условиях работы со спецформатами специальной библиотеки

Аннотация. Дается определение понятия «культурный код», рассматриваются особенности культурного кода Самарской области, отмечается важность и ценность сохранения локальной идентичности народов, проживающих в регионе. Подробно рассказывается об основных направлениях деятельности специальной библиотеки по формированию представления культурного кода региона в процессе социально-культурной реабилитации у особой группы читателей на примере Самарской областной библиотеки для слепых; говорится о перспективах развития деятельности библиотек по сохранению и популяризации культурного наследия Самарской губернии.

Ключевые слова: Самарская областная библиотека для слепых, культурный код, Самарская губерния, историческая память, краеведение, люди с проблемами зрения.

## Eganova E.A.

# Formation of the representation of the cultural code of the region and historical memory in the process of socio-cultural rehabilitation of readers in the conditions of a special library

Abstract. Defines the concept of “cultural code”, describes the features of the cultural code of the Samara region, and notes the importance and value of preserving the local identity of the peoples living in the region. The main directions of activities of libraries in form the image of the cultural code of the region are described in detail using the example of the Samara Regional Library for the Blind; talks about the prospects for the development of libraries activities to preserve and popularize the cultural heritage of the Samara region.

Keywords. Samara Regional Library for the Blind, cultural code, Samara region, historical memory, local history, people with visual impairment, tangible Samara.

Распространение Интернета в современном мире ускорило процессы глобализации, которые ведут к взаимопроникновению и унификации культур. В настоящее время существует серьезная опасность растворения национальных культур. Поэтому сейчас широкое обсуждение получила тема

культурного кода, соединяющего в себе социальное и общее с персональным и уникальным.

Культурный код – это ключ к пониманию данного типа культуры, уникальные культурные особенности, доставшиеся народам от предков, закодированная в некой форме информация, позволяющая идентифицировать культуру [1]. Он пронизывает различные аспекты жизни – от языка и речи до обычаев, религии, искусства и повседневной жизни и формируется в результате исторического развития, и сохраняется в коллективной памяти культуры, передаваясь из поколения в поколение. Таким образом, культурный код это – неповторимый комплекс взаимосвязанных культурных проявлений [2].

Самарская губерния расположена в юго-восточной части России, в среднем течении Волги. С древнейших времен Среднее Поволжье было пограничьем различных по происхождению этнических массивов. Когда-то за рекой Самарой простирались кочевья башкир, ногайцев, а прямо по реке проходила восточная граница Российской империи. В 1586 г. Самара была основана как крепость, чтобы оберегать русские земли от набегов кочевников. Время шло, некогда враждующие народы переходили к сотрудничеству, а плодородные волжские земли влекли сюда переселенцев. Рядом стали жить русские, чуваши, татары, мордва, немцы, калмыки, украинцы, башкиры, евреи и другие этносы. Разные культуры, быт, традиции, религии, языки… Одинаковые условия хозяйствования, тесные контакты в процессе освоения края явились основой для выработки в традиционной культуре народов интернациональных черт. Несмотря на разные национальные традиции народов Самарской области, история не знает случаев межрелигиозных или межнациональных конфликтов. Жители этого региона отличаются дружелюбием, взаимным доверием, веротерпимостью и сплоченностью.

К сожалению, культурный код многих народов теряется вслед за стремительным сокращением их численности. Чтобы внедрять в умы подрастающего поколения что-то с точки зрения понятий, оценок, нужно обладать неким набором материальных артефактов. Не зря говорят, что мы первое поколение, которое после себя ничего не оставит, кроме цифровых фото и видео, которые в один момент могут просто исчезнуть. Именно поэтому в настоящее время особую ценность приобретает работа учреждений культуры, в частности библиотек, направленная на формирование представления культурного кода региона, сохранение исторической памяти, этнокультурное развитие народов, проживающих на данной территории.

Самарская областная библиотека для слепых – единственное в регионе учреждение, обеспечивающее инвалидам по зрению доступность информации на любом удобном для их восприятия носителе и в различных форматах, являясь для пользователей связующим звеном с миром культуры, литературы и искусства. Роль библиотеки в формировании образа культурного кода региона сложно переоценить: краеведение всегда было одним из приоритетных направлений в работе специальной библиотеки. На сегодняшний момент актуальным в работе библиотек становится реализация проектов,

направленных на помощь в успешной социокультурной реабилитации инвалидов и интеграцию людей с ОВЗ в общество.

Существует большое количество литературы, раскрывающей локальную идентичность и региональную культуру Самарской области, рассказывающей о национальных особенностях региона. На знакомство читателей с родным краем максимально удобным способом направлена деятельность Самарской областной библиотеки для слепых по адаптации литературы к потребностям пользователей: воспроизведение краеведческих плоскопечатных изданий в специальных форматах.

Один из форматов – это рельефная графика: карты районов Самарской области, символика Самарского края, памятники на планшетах, созданные для того, чтобы пользователи библиотеки смогли «увидеть» свою губернию. К картам прилагаются буклеты шрифтом Брайля, содержащие информацию об истории районов, памятников и других объектов. Плоскопечатные издания, посвященные Самарскому региону, адаптируются в аудиоформат, аудиокниги, которые являются важной, востребованной частью нашего библиотечного фонда. Книги краеведческой тематики озвучиваются профессиональным чтецом в студии звукозаписи нашей библиотеки. Озвученные книги мы предлагаем читателям в различных форматах и на различных носителях: на SD-картах, CD-дисках. Озвученная краеведческая литература переводится в криптоформат, позволяющий воспроизводить и выдавать на руки пользователям документы книжного фонда без нарушения авторских прав. Она доступна для скачивания из библиотеки LKF книг на сайте СОБС зарегистрированным пользователям.

По мере выпуска очередного озвученного издания с целью продвижения к читателю библиотека проводит его презентацию на страницах социальных сетей и на официальном сайте ГБУК «СОБС» в рамках **проекта «Слушаем книги».** Каждая такая презентация сопровождается интересным сюжетом, места съемки выбираются неслучайно – мы стараемся, чтобы атмосфера в кадре максимально перекликалась с сюжетом и тематикой самой книги.

Неотъемлемой частью национального культурного кода жителей Самарской области является река Волга. Общий вид города с Волги демонстрировал высокий уровень толерантности горожан. На фоне неба вырисовывались силуэты множества религиозных построек разных конфессий, располагавшихся рядом друг с другом: православный храм и лютеранская кирха, городской собор и католический костёл, мечеть и синагога. Именно здесь мирно уживались практически все мировые религии. Сегодня об этой специфике города говорят сохранившиеся здания с архитектурными особенностями орнамента, дворовых построек.

Познакомиться с историей города и области нашим читателям помогают **экскурсионные проекты «Губерния в ладонях» и «Осязаемая Самара».**

В рамках **программы «Губерния в ладонях»** выполнено 18 объёмных моделей наиболее значимых объектов культуры и архитектуры, изготовленных на 3D-принтере. Данная программа включает в себя цикл познавательных мероприятий для взрослых и детей с особенностями здоровья,

с возможностью тактильного знакомства с 3-D-моделями архитектурных достопримечательностей Самарской области, среди которых уменьшенные копии Покровского собора, Кирхи, Мечети, Костёла, памятники Кириллу и Мефодию, Святителю Алексию (покровителю Самары), Василию Татищеву (основателю Тольятти) и др. Мероприятия в рамках данной программы проводятся с 2020 г. с выездом библиомобиля Самарской областной библиотеки для слепых в города и районы Самарской области.

Специальные экскурсионные маршруты для слепых и слабовидящих **«Осязаемая Самара»** включают в себя цикл тактильных экскурсий с возможностью прикоснуться к известным памятникам небольшого размера и познакомиться с историей города через тактильные ощущения. Читатели библиотеки принимают участие в пешеходных экскурсиях по улицам города с тифлокомментированием и тактильным обследованием памятников, знакомятся с историей создания скульптурных композиций, с городскими легендами, со старинными особняками и особенностями некоторых архитектурных стилей. В 2024 г. проект «Осязаемая Самара» стал победителем региональной сессии форума АСИ «Сильные идеи для нового времени», целью которого является выбор и реализация проектов, вносимых значимый вклад в развитие страны, и достижение национальных целей до 2030 г.

Проблема сохранения и формирования представления культурного кода региона через популяризацию традиционных ценностей, заложенных в сфере художественного творчества народов Поволжья (фольклоре, музыке, живописи, ремеслах и т. д.), также имеет большое значение.

Уникальную возможность окунуться в мир творчества, почувствовать себя частью своего народа позволяет проект по ознакомлению с народными ремёслами **«Уроки ремесла»**. Это цикл мастер-классов по народным художественным ремеслам и современным видам декоративно-прикладного творчества для незрячих и слабовидящих, реализуемый с 2022 г. Мастер-классы посвящены традиционным ремеслам, таким как лепка глиняной игрушки, верховая набойка по ткани, лозоплетение, изготовление традиционной обереговой куклы, а также современным видам декоративно-прикладного искусства: валяние из шерсти, плетение в технике макраме. Также в программу мероприятий «Уроки ремесла» входит презентация книжной выставки «Народные ремесла Самарской губернии» из фондов библиотеки, включающей все многообразие народных ремесел, бытовавших в нашей области. Книги представлены как в традиционном, так и в специальных форматах. Каждое мероприятие сопровождается лекцией о ремеслах Самарской области, их истории и развитии, местах бытования, а также экспозицией изделий народных ремесел и декоративно-прикладного искусства. По итогам мастер-классов выпускаются методические пособия с подробными инструкциями по технологии изготовления культурных артефактов. С помощью данного проекта люди с нарушениями зрения приобретают возможность ближе познакомиться с культурой родного края, осваивать традиционные ремесла, а в дальнейшем иметь интересное увлечение для жизни, полезный и приятный досуг, что способствует пониманию и укре-

плению собственной локальной идентичности и оказывает колоссальный эффект в социокультурной реабилитации людей с проблемами здоровья.

Совместно с Западно-Казахстанской областной библиотекой для незрячих и слабовидящих граждан Республики Казахстан реализуется **международный проект «Содружество культур»**, цель которого – сохранение обычаев разных народов, обмен культурными традициями, популяризация национальной культуры и пропаганда уважения к культуре других этносов среди незрячих и слабовидящих граждан. В рамках проекта между читателями библиотек обеих стран происходит обмен народными традициями, книгами, произведениями литературного наследия и просто дружеские встречи. Встречи проходят на платформе Яндекс.Телемост. В 2024 г. проект расширил свои границы: к нему присоединились читатели библиотек из Республики Беларусь и Республики Татарстан.

В рамках реализации плана мероприятий по поддержке и продвижению русского языка в конце 2023 г. в библиотеке стартовал онлайн-проект для любителей русского языка **«О словах и смыслах».** Это разговоры о языке, литературе, традициях; встречи людей, которые хотят знать историю и глубину русской речи; совместный поиск ответов на самые интересные вопросы. Спикеры проекта – филологи Пётр Лукрица (Самара) и Дмитрий Баранов (Москва). Лекции опубликованы и доступны на ресурсах библиотеки для слепых. Данный проект способствует продвижению и популяризации русского языка в удобной для лиц с нарушениями зрения форме как уникального культурного явления, служащего базой общего культурного кода народов России, средством мышления, общения и доступа к мировой культуре и науке для сотен миллионов людей в мире.

Как показывает практика, работа библиотеки по формированию представления культурного кода региона и исторической памяти имеет большой отклик и пользуется популярностью среди особой группы пользователей и организаций, работающих с инвалидами по зрению и другими нозологиями.

**Источники и литература**

1. Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии. Москва: Вече: АСТ, 2003.

2. Алексушин Г.В. Культурный код Самары: [монография]. Самара: Прайм, 2023.

# Раздел 6
# ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЯХ: ПРАКТИКИ, НОВАЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

## Домнина Светлана Валентиновна

доктор экономических наук, доцент, профессор кафедры экономики и управления социально-культурной деятельностью СГИК

# Имидж организации социально-культурной сферы как инструмент повышения её конкурентоспособности в современной экономике

Аннотация. В статье показана роль имиджа организации социально-культурной сферы в современной экономике. Приведен анализ составляющих имиджа организации социально-культурной сферы.

Ключевые слова: организация социально-культурной сферы, имидж организации социально-культурной сферы, инструмент конкурентоспособности, составляющие имиджа организации социально-культурной сферы.

## Domnina S.V.

# Image of the organisation of socio-cultural sphere as a tool for increasing its competitiveness in the modern economy

Abstract. The article shows the role of the image of the organisation of socio-cultural sphere in the modern economy. The analysis of components of the image of the organisation of socio-cultural sphere is given.

Keywords: organisation of socio-cultural sphere, image of the organisation of socio-cultural sphere, tool of competitiveness, components of the image of the organisation of socio-cultural sphere.

В современной экономике кардинально поменялась роль организации социально-культурной сферы. Сегодня это организации, которые должны встраиваться в конкурентный рынок, вести проектную и инновационную эффективную и рентабельную деятельность. Одним из весомых факторов конкурентоспособности учреждения социально-культурной сферы является формирование сильного имиджа, положительного образа у целевой аудитории.

Выделим ключевые конкурентные преимущества учреждений на рынке социокультурных услуг, влияющие на сохранение результативности и плодотворности деятельности организаций:

- обладание отличным от конкурентов, уникальным, креативным предложением;
- более качественное предоставление услуг при условии их схожести с конкурентами;
- разнообразие предоставляемых услуг, чтобы потребитель имел возможность выбора;

- высокое эмоциональное удовлетворение пользователей от полученных услуг именно в этой организации;

- положительный имидж (в условиях равных услуг борьба ведется на уровне имиджа);

- хорошая репутация организации;

- постоянная работа с целевой аудиторией;

- продвижение и освещение работы организации на различных платформах и в СМИ.

Основными факторами, составляющими конкурентоспособность организаций социально-культурной сферы, являются: качество предоставляемых услуг; цена предоставляемых услуг; уровень квалификации персонала; изменение объема основных показателей; материально-техническое и финансовое положение учреждения. Практический анализ деятельности учреждений и организаций культуры свидетельствует о том, что формирование их имиджа чаще всего представляет собой стихийный процесс, что приводит к неизбежными издержкам и потерям. Данная практика отрицательно влияет на деятельность организаций, так как в настоящее время в условиях усилившейся конкурентной борьбы между учреждения социально-культурной сферы необходим комплексный, планомерный и ответственный подход к формированию имиджа. Процесс формирования имиджа социокультурного учреждения зависит от таких компонентов, как имидж руководителя и профессионализм персонала, коммуникативная культура, реклама и дизайн организации, культура рабочих мест сотрудников и комфорт для клиентов, а также, несомненно, качество предоставляемых услуг. Такие элементы корпоративной культуры, как наличие уникального корпоративного стиля, традиций и ритуалов, также влияют на формирование положительного имиджа организации. Основными тенденциями, сдерживающими формирование и развитие положительного имиджа организаций рассматриваемой сферы как конкурентного преимущества, являются:

- недопонимание как руководством, так и персоналом значимости имиджа;

- отсутствие единых научно-методических подходов к формированию имиджа организации социально-культурной сферы;

- недостаточное внимание к удовлетворению потребностей пользователей услуг;

- недостаточная реакция организаций на изменения во внешней среде;

- недостаточное внимание руководителей к инновационной и проектной деятельности;

- неэффективное распределение ресурсов руководителями;

- невысокий процент доли высококвалифицированного персонала в организации социокультурной сферы и преобладание персонала старшего и пенсионного возраста.

Кроме вышеперечисленных причин можно выделить слабую партнерскую активность организаций и недостаточное использование инструментов формирования и продвижения имиджа организации.

Для создания благоприятного имиджа социокультурной организации и усиления конкурентоспособности необходима комплексная система его построения. Сформулируем несколько основных правил построения позитивного имиджа социокультурной организации. Итак, имидж организации социокультурной сферы должен быть:

- основан на её реальных сильных сторонах;
- ориентирован на целевую аудиторию;
- узнаваемым и обладать различительной способностью;
- легко запоминающимся, а значит простым и понятным;
- всегда привлекательным в восприятии пользователей и быстро меняться в зависимости от экономической, социальной, политической ситуации, научно-технического развития и влияния целевой аудитории.

Для построения положительного имиджа организации следует иметь представление о его структуре. Многие исследователи, в том числе и М.В. Томилова, предлагают общую структуру корпоративного имиджа, которая может применяться и к учреждениям социально-культурной сферы и базируется на представлениях группы или общественности относительно организации [1, с. 53]. На наш взгляд, более удобна иерархическая модель имиджа организации, разработанная С.Ю. Салыниной [2, с. 272].

Основными составляющими структуры имиджа организации социокультурной сферы являются:

- имидж товара/услуги;
- внутренний имидж организации;
- имидж руководителя организации;
- имидж персонала;
- имидж потребителей товаров/услуг;
- визуальный имидж организации;
- бизнес-имидж организации;
- социальный имидж организации [3, с. 320-321].

Вышеперечисленные структурные элементы должны анализироваться и наполняться непосредственно организацией, чтобы исключить закрепление массовых стереотипных установок в сознании потребителей. В противном случае это может нанести вред имиджу учреждения. Одна и та же организация может по-разному восприниматься различными группами общества и должна заранее думать о том, чтобы эти элементы корпоративного имиджа были взаимодополняющими друг друга и не противоречили другим компонентам корпоративного имиджа.

Для того чтобы понять, сформирован положительный имидж организации или нет, необходимо проанализировать его на соответствие критериям:

- конкурентоспособность;
- освещение деятельности организации в СМИ;
- партнерство с органами власти;

- наличие спонсоров и попечителей;
- социальное и деловое партнерство [4].

Если будут присутствовать все вышеперечисленные факторы, то это свидетельствует о формировании позитивного имиджа организации социально-культурной сферы. Таким образом, формирование имиджа – это длительный процесс, требующий целенаправленного планирования, управления и контроля. Организация социокультурной сферы, владеющая узнаваемым брендом, обладающая сформированным положительным имиджем, имеет значительные конкурентные преимущества и занимает лидерские позиции на рынке.

**Источники и литература**

1. Томилова М.В. Модель имиджа организации // Маркетинг в России и за рубежом. 1998. № 1. С. 51-58.
2. Салынина С.Ю. Системный подход к управлению имиджем организации социально-культурной сферы // Модернизация культуры: от человека традиции к креативному субъекту: материалы V Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. / под ред. С.В. Соловьевой, В.И. Ионесова, Л.М. Артамоновой. Самара: СГИК, 2017. Ч. 2. С. 270-274.
3. Мазнева В.Д. Имидж организации как фактор повышения ее конкурентоспособности // Аллея науки. 2019. Т. 1, № 11 (38). С. 319-322.
4. Имидж организаций культуры: стратегия формирования [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/@cultmanager-rss-1428936611-637007827 (дата обращения: 03.06.2024).

## Салынина Светлана Юрьевна

кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры экономики и управления социально-культурной деятельностью СГИК

## История зарождения и развития фестивального движения: от истоков до наших дней

Аннотация. В статье проведено исследование процесса становления и последующего развития фестивального движения в истории человечества как на международном уровне, так и на территории России. Показано взаимное влияние и связь праздничной культуры с экономическими, политическими, религиозными и нравственными аспектами жизни общества.

Ключевые слова: фестиваль, фестивальное движение, праздник, праздничная культура, история фестивального движения.

## Salynina S.U.

## The history of the festival movement: from the origins to the present day

Abstract. The article studies the process of formation and subsequent development of the festival movement in the history of mankind, both at the international level and on the territory of Russia. It shows the mutual influence and

connection of festival culture with economic, political, religious and moral aspects of society life.

Keywords: festival, festival movement, celebration, festival culture, history of the festival movement.

В современном мире фестивали являются важным аспектом международного сотрудничества и фактором эффективного межкультурного обмена. Фестивальное движение выступает не просто элементом культуры и искусства, а превращается в критерий политического и экономического развития как отдельных стран, так и целых регионов. На его непрерывный рост и распространение в различных культурных областях и географических границах влияет не только прогресс, появление новых коммуникационных процессов и современные городские тенденции, но и глобальные факторы, такие как политическая, экономическая и культурная динамика. В этом контексте становится актуальным изучение и анализ исторического становления и развития праздников как на международном уровне, так и конкретно на территории постсоветского пространства. Понимая исторический контекст, мы можем получить ценную информацию об эволюции и значении фестивалей в различных культурных условиях.

Праздник представляет собой особую фазу социального бытия, которая с повышенной ясностью раскрывает свои механизмы, особенно выдвигая на первый план систему ценностей, служащих социальным стабилизатором. По сути, праздник тесно связан с коллективной жизнью, олицетворяющей коллективные усилия и общий опыт. Она может возникнуть только при наличии устойчивых культурных связей между людьми и, в свою очередь, способствует их дальнейшему укреплению [1, с. 123].

Зачатки фестиваля можно увидеть в ритуалах и обрядах первобытно-общинного строя, а в III-II вв. до н. э. фестивали начинают выстраиваться на базе религиозных традиций. Так, в древней Индии – стране с древней цивилизацией, которая богата множеством культур, обычаев, духовности, философии, людей и языков, фестивали являются культурным наследием и духом индийского общества. Они смогли пронести и сохранить древние религиозные праздники: Холли, Праздник огней Дивали, Наваратри.

В Древней Греции фестивали были связаны с жизнью общества, культурой, искусством и спортом. Появились Коринфские (или Истмийские), античные Олимпийские, Пифийские и Немейские игры, которые можно считать зачатками фестивалей. Они представляли собой симбиоз общественного праздника, конкурса, олимпиады и показа искусств. Пифийские игры были посвящены богу музыки Аполлону. На этом фестивале проводились музыкальные соревнования, известные как mousikos agon, предшествовавшие Олимпийским играм [2, с. 167-168].

Древний Рим под влиянием идей и достижений Древней Греции развил свою самобытную цивилизацию. Рим был милитаристским обществом, которое уделяло большое внимание таким ценностям, как патриотизм и военная дисциплина. Большое значение в Риме имели военные праздники,

посвященные Марсу, богу войны. На Марсовом поле были организованы соревнования и игры, демонстрирующие воинское мастерство. В то же время существовало множество праздников, связанных с временами года и сельскохозяйственным циклом. Одним из известных фестивалей были сатурналии, посвященные Сатурну, богу земли и урожая. Сатурналии имеют своеобразное сходство с ярким средневековым праздником, известным как Карнавал. Фестиваль отличался способностью к спонтанности, живости и грандиозности. Празднества включали щедрые пиры, азартные игры, маскарады, парады и украшение домов. В это время люди воздерживались от работы и учебы, предпочитая навещать друзей и родственников. Эти элементы легли в основу художественной атмосферы европейских фестивалей, сформировав их яркий и преобразующий характер.

Средневековье стало важным поворотным моментом в развитии фестивального движения. В средние века театральные представления, проводимые церковью, играли ключевую роль в укреплении позиций христианского учения. Жанр мистерий, включающий в себя театральные и музыкальные элементы, зародился во время крупных религиозных праздников, таких как Рождество и Пасха. К этим праздникам были приурочены многочисленные церковные обряды, а события последних дней жизни Христа изображались через драматические сцены [3]. Мистерии, на наш взгляд, воплощают один из самых значимых аспектов фестивалей – наличие центральной идеи или темы, которая формирует всю фестивальную программу. Концепция праздника проникла в искусство и повлияла на него, в результате чего возник своеобразный художественный феномен, где нет границ между исполнителями и зрителями. В Средние века городские праздники были грандиозными и носили преимущественно любительский характер. Городские корпорации или гильдии взяли на себя инициативу и организацию крупномасштабных представлений, в которых участвовало до пятисот актеров-любителей. Стоит отметить, что, несмотря на праздничную неразбериху, средневековые шествия проходили по четко выстроенному сценарию, обеспечивающему размещение театральных групп людей в соответствии с заранее заданной расстановкой.

В эпоху Возрождения праздничная культура в Европе была свидетелем постоянного присутствия мистерий и карнавалов, которые все больше охватывали роскошный стиль, характеризующийся величием, яркостью и размахом. В этих событиях стало заметным слияние музыки и зрительных элементов, что позже будет унаследовано оперными фестивалями, где сложные сцены разыгрывались в необычных местах, таких как озера или открытые площади, в сопровождении захватывающих визуальных эффектов. Эпоха Возрождения сыграла решающую роль в развитии фестивалей, и Венеция стала одним из выдающихся центров [4, с. 179]. Наряду со знаменитым Венецианским карнавалом в городе проводились различные религиозные и светские фестивали. Эти мероприятия часто включали в себя ряд сценических представлений, таких как танцы, пантомимы и оперы.

В XIX в. фестивали приобрели широкую популярность во многих европейских странах, в частности в Германии. Эти мероприятия были организованы музыкальными обществами, учреждениями, городами, губерниями и районами. Важной вехой в фестивальном движении XIX в. стало учреждение в 1876 г. Байройтского фестиваля, посвященного известному немецкому композитору Рихарду Вагнеру [5]. Этот фестиваль, проводимый в городе Байройт в Баварии, остается старейшим в Европе и продолжает отмечаться по сей день.

Начало XX в. стало поворотным периодом в развитии кино, что привело к появлению кинофестивалей как популярной формы кинематографического культурного обмена и платформы для представления кинематографистами своих работ более широкой аудитории, способствуя их художественному признанию. Во второй половине XX в. произошли значительные изменения с появлением новых многожанровых фестивалей. Новаторские мероприятия привнесли новые перспективы в формат фестиваля, объединив различные художественные дисциплины и привлекая широкую аудиторию. Такие фестивали представляли собой смешение разных видов искусства, предлагая уникальные подходы и организационные решения [6,с. 31].

Развивающийся культурный ландшафт XXI в. также привел к возникновению специализированных фестивалей, посвященных конкретным областям. Например, начали появляться компьютерные фестивали, фестивали анимационного искусства и фестивали информационных технологий, отражающие растущее влияние технологий и цифрового искусства. С расширением фестивалей международного масштаба на такие мероприятия стали съезжаться участники из разных стран. Международное участие еще больше обогатило фестивальный опыт, способствуя культурному обмену и укрепляя глобальные связи.

Аналогичное исследование можно провести в отношении генезиса фестивального движения в России. Истоки его следует искать в обрядах и верованиях славянских племен. Древние обряды и праздники Руси были глубоко укоренены в поклонении солнцу, что отражало почитание солнечных божеств в славянской мифологии. Славяне относились к солнцу с большим священным почтением, и это почтение воплощалось в богатом гобелене обычаев и празднеств в течение солнечного года. Славянский праздничный цикл делился на две части (рис. 1), знаменательными вехами которых служили зимнее и летнее солнцестояние [7, с. 78].




Рис. 1. Славянский календарь праздников цикла года

Русскую культуру времен православия можно охарактеризовать как гармоничное сочетание христианских и языческих влияний, часто называемое традицией «двоеверия». После крещения Руси в конце X в. церковь включила языческие обычаи в христианские праздники, чтобы еще больше укрепить христианское понимание этих праздников в коллективном сознании. Так, например, древний языческий славянский праздник Комоедица перестал существовать, но ему на смену пришла Масленица, которая утратила древний сакральный смысл преобладания дня над ночью и освящения единения каждого члена рода со своими великими предками.

В российском государстве XVI–XVII вв. основой светской жизни дворца были выходы государя и его свиты на православные праздники. Такие выходы составляли одну из самых видных сторон древнего царского быта и представляли собой не что иное, как церемониальные шествия [8, с. 497]. Петр I по праву считается основателем системы государственных праздников российской империи. Начиная с XVII в. в России возникает совершенно новая система ежегодных торжеств. Достаточно серьезную их долю стали составлять светские празднества, торжественные и викториальные дни, где весьма внушительная по объему и разнообразная по форме и содержанию светская часть иногда занимала 2-3 дня. Особое внимание в исследовании генезиса фестивального движения в России следует уделить ярмарочным мероприятиям, поскольку главным местом проведения праздников в XVIII в. становится площадь, бывшая центром общественной и торговой жизни.

В Россию приехало большое количество иностранных купцов и торговцев, существенно увеличилось количество ярмарок: к началу 1830-х гг. в России насчитывалось более тысячи семисот ярмарок с оборотом в сотни миллионов рублей. С середины XIX в. устройство праздничных мероприятий стало одним из основных способов самовыражения городской знати. Дворяне, почетные граждане города зачастую финансировали такие праздники и входили в многочисленные комитеты по организации и планированию празднований. Особенно популярными в те годы были юбилеи городов, открытия памятников и освящение городских учреждений, а также сопутствовавшие им мероприятия. В начале XX в. в России появляются новые формы развлечений – цирк, кинематограф, развивается театр.

В контексте Советской России фестивальное движение нашло благодатную почву в формирующейся советской культуре после Октябрьской революции 1917 г. и образования СССР в 1922 г. Новый культурный ландшафт стремился заменить идеалы, образы и формы дореволюционной эпохи свежими альтернативами. Кроме того, фестивальное движение служило объединяющей силой для новообразованного советского государства, целью которого было преодоление разрыва между фракциями, возникшими во время гражданской войны [9, с. 32]. Предоставляя общую платформу для празднования и участия, фестивали стремились объединить разное население под общим знаменем. Массовые праздники в Советской России охватывали широкий спектр форм социалистического содержания и интернациональной направленности. Они служили мощным средством коммунистического воспитания рабочего класса. Грандиозные праздничные шествия, например первомайские демонстрации, были призваны показать единство и сплоченность советского народа вокруг Коммунистической партии, а праздничные шествия, известные как парады профессий, были важной составляющей советских трудовых праздников.

Современное состояние праздничной культуры постсоветского пространства характеризуется некоторым нарушением традиционной системы праздников и торжеств, которая была передаваема из поколения в поколение. Потеря преемственности в праздничной культуре может привести к разрыву связей между различными поколениями и ослаблению сплоченности общества. Введение новых государственных праздников и импортированных праздников может вызывать непоследовательность и двусмысленность в праздничном календаре, что ведет к неопределенности в отношении статуса и значения этих праздников, а также к размытости и смешению культурных характеристик и традиций [14, с. 151-156].

Наше исследование позволяет заключить, что календарь праздников, подобно живому организму, реагирует на социально-политические и экономические изменения. Когда пересматриваются ценности, меняется и календарь праздников. Были попытки сохранить в календаре «красные даты», такие как 7 Ноября, который раньше отмечался как праздник Октябрьской социалистической революции, а затем как День согласия и примирения. Однако по мере появления новых ценностей и идеологий

эти праздники больше не соответствуют преобладающим убеждениям. В результате праздники постепенно теряют свое значение и исчезают из календаря. Данный процесс отражает развивающийся характер общества и его изменяющиеся приоритеты, а также подчеркивает постоянную адаптацию праздничного календаря для отражения доминирующих ценностей данного времени.

Таким образом, традиции фестивального движения служат площадкой для художественного самовыражения и реализации эстетических предпочтений общества. В рамках народных праздников находят свое воплощение вечные гуманистические ценности. В современных реалиях фестивали служат визуально увлекательными и эмоционально привлекательными методами передачи норм поведения, идеалов и ценностей будущим поколениям.

**Источники и литература**

1. Жигульский К. Праздник и культура: праздники старые и новые. Размышления социолога [пер. с пол.]. Москва: Прогресс, 1985.

2. Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего средневековья (конец V – середина VII в.). Москва: Наука, 1989.

3. Пономарёв А.И. Средневековые мистерии, их церковное и литературное значение [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Ponomarev/srednevekovye-misterii -ih-tserkovnoe-i-istoriko-literaturnoeznachenie/#note13 (дата обращения: 03.04.2024).

4. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Ренессанса. Москва: ЮНИТИ, 1995.

5. Вагнеровский фестиваль в Байройте – самый старый фестиваль Европы. Электронная музыкальная газета «Орфей» [Электронный ресурс]. URL: http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/ notewandering/ 12727 (дата обращения: 03.04.2024).

6. Виленский Д. Искусство и демократические ценности // Художественный журнал. 2012. № 47. С. 30-33.

7. Григорьев В.М. Народные игры и традиции в России. Москва, 1994.

8. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Москва: АСТ, 2005.

9. Иксанов А.Г., Дымникова А.И. Как спросить деньги на культуру: метод. пособие. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2005.

10. Беляев Д.А., Задворнов А.Н. Типология культуры П.А. Флоренского: цикличность средневекового и возрожденческого культурных ритмов // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 3. С. 150-156.

## Галактионова Людмила Александровна

кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры экономики и управления социально-культурной деятельностью СГИК

# Формирование компетенций специалистов социально-культурной деятельности в условиях изменяющейся профессиональной среды

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные изменения профессиональной среды в социально-культурной деятельности. Представлены результаты исследования уровня формирования компетенций специалистов социально-культурной деятельности среди студентов-выпускников Самарского государственного института культуры.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, профессиональная среда.

## Galaktionova L.A.

# Formation of competencies of specialists in social-cultural activity in a changing professional environment

Abstract. The article discusses the current changes in the professional environment in social-cultural activity. The results of a study of the level of competence formation of specialists in social-cultural activity among graduate students of the Samara State Institute of culture are presented.

Keywords: social-cultural activity, professional environment.

Современный изменяющийся мир определяет большие требования к специалистам в разных сферах. Важнейшие из них: гибкость мышления, постоянное развитие профессиональных навыков, готовность принимать и развивать инновации в соответствии с меняющимися потребностями общества [1]. Адаптивность, мотивированность, уверенность в себе являются также необходимыми личными качествами. Эмоциональный интеллект и коммуникабельность становятся важными социальными способностями для эффективной работы с людьми.

Социально-культурная деятельность располагает большими возможностями для оптимизации жизни людей, создания условий для их самореализации, воспитания и просвещения [2]. Поэтому важно формирование необходимых компетенций специалистов социально-культурной деятельности в условиях изменяющейся профессиональной среды. Профессиональное образование направлено прежде всего на преображение выпускника из потребителя культуры в проектировщика и организатора актуальных культурных форм [3]. Профессиональное образование в России ориентировано на такие профессии будущего в сфере искусства и культуры, как игропрактик, дизайнер эмоций, арт-оценщик, арт-менеджер, тренер творческих состояний, тьютор по эстетическому развитию, режиссер мультимедиа,

режиссер индивидуальных туров и др. Трансформация профессий связана с развитием технологий и повышением конкуренции на рынке труда.

Актуальные изменения профессиональной среды в социально-культурной деятельности можем рассмотреть на примере профессии «игропрактик». Игропрактик – специалист в области игр, организатор интерактивной среды. Профессия сочетает множество ролей: сценарист, дизайнер, психолог и режиссер. Задача игропрактика – помочь участникам адаптироваться в погружаемом игровом пространстве (реальном и виртуальном), определить миссии и цели для игрока, создать для них задачу преодоления препятствий. Для этого используются инструменты для манипулирования чувствами и восприятием игроков. Игропрактик по сути является исследователем человеческих эмоций и возможностей в игровом опыте. Соответственно такому специалисту необходим ряд общекультурных и профессиональных компетенций. К личным качествам, предпочтениям и навыкам такого специалиста относятся: любовь к играм, творческий потенциал, аналитический склад ума, междисциплинарные навыки, терпимость к неудачам, навыки коммуникации, базовые основы в области IT и графического дизайна, любовь к обучению, способность к эмпатии, организаторские навыки. Такая разносторонность личных качеств, знаний, умений и навыков определяет широкий перечень сфер востребованности: корпоративное обучение/корпоративный сектор; психологическая помощь и терапия/психотерапевтические и коучинговые практики; технологический рост/игровые студии, студии виртуальной и дополненной реальности; развлекательная индустрия/организация и проведение мероприятий; культурные и образовательные инициативы/музеи и культурные центры, образовательные учреждения, издательства и медиакомпании; независимые игропрактики/фриланс. Данную профессию можно получить в вузах на программах обучения: «Социально-культурная деятельность», «Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ», «Проектирование в сфере культуры и туризма», «Социально-культурное проектирование», «Игропедагогика и информатика», «Организация и управление технологическими процессами в сфере социально-культурной деятельности», «Изобразительное искусство и педагогика», «Игропедагогика и английский язык». Таким образом, на примере профессии «игропрактик» можно отметить важность знаний психологии, педагогики, режиссуры, менеджмента, информационных технологий и необходимость развития творческого потенциала, креативности, организаторских и коммуникативных навыков для современного специалиста социально-культурной деятельности.

В целях исследования уровня формирования компетенций специалистов социально-культурной деятельности в июне 2024 г. был проведен опрос среди студентов-выпускников Самарского государственного института культуры (СГИК) направления подготовки «Социально-культурная деятельность» очной формы обучения в количестве 12 человек.

Самой полезной учебной дисциплиной для дальнейшей профессиональной деятельности выпускники назвали «Режиссерские основы соци-

ально-культурной деятельности» (45 %). Также были отмечены: «Основы коммуникативной культуры» (25 %), «Менеджмент социально-культурной деятельности» (25 %), «История и теория туризма» (25 %), «История и теория социально-культурной деятельности» (25 %), «Педагогика досуга» (20 %), «Технологии выставочной деятельности» (20 %), «Основы социально-культурного проектирования» (20 %).

Студенты указали общие компетенции, сформированные в вузе, которые, на их взгляд, могут пригодиться в любой профессиональной сфере. Это коммуникационные навыки (80 %), креативность (50 %), проектирование (25 %), организационные навыки (20 %), дисциплинированность (20 %), критическое мышление (10 %), аккуратность (10 %), внимательность (10 %), анализ и документирование (10 %), самостоятельность (10 %). Студентам было предложено назвать профессиональные умения и навыки, приобретенные исключительно на производственной практике. 50 % респондентов отметили организационные навыки, конкретно указали опыт организации мероприятий с разными возрастными группами, патриотические мероприятия с детьми. 45 % указали коммуникационные навыки (коммуникация с людьми с ограниченными возможностями здоровья, деловое общение с руководителями учреждений). Также 20 % выпускников отметили навыки работы с документами, гибкие навыки (soft skills).

Влияние СГИК на формирование личной культуры, хобби и вкуса выпускники определили следующим образом. 100 % студентов отметили влияние вуза на повышение общего уровня культуры личности. В частности, освоение социально-культурного пространства города Самары. 30 % отметили развитие творческого потенциала. Также студенты указали формирование интереса к научной работе и спорту (по 10 %).

Наиболее интересными профессиями будущего в сфере социально-культурной деятельности для выпускников стали следующие: режиссер мультимедиа (80 %), дизайнер эмоций (75 %), режиссер индивидуальных туров (75 %), арт-оценщик (50 %), игропрактик (30 %), тренер творческих состояний (30 %), арт-директор (30 %), тьютор по эстетическому развитию (10 %).

Проведенное исследование показало, что профессиональное регулирование инкультурации личности осуществляется в течение всего периода обучения в СГИК. Реализация обучения по программе бакалавриата 51.03.03 Социально-культурная деятельность ориентирована на современные тенденции изменения профессиональной среды и направлена на формирование актуальных общекультурных и профессиональных компетенций.

**Источники и литература**

1. Горинова С.В., Тихановская Л.Б. Формирование готовности к профессиональной деятельности в изменяющемся мире // Современные проблемы гражданской защиты. 2022. № 2 (43). С. 5-12.

2. Панова Н.Г. Социально-культурная деятельность как фактор повышения качества жизни населения // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 1 (86). С. 175-177.

3. Ефремова Н.В., Посохова Н.В., Бовкунова Ю.В. Профессиональная компетентность как фактор формирования специалиста – субъекта социально-культурной деятельности // Наука. Искусство. Культура. 2021. № 1 (29). С. 181-188.

## Якимова Елена Николаевна

преподаватель кафедры социально-культурной деятельности и педагогики Казанского государственного института культуры

# Развитие экологической культуры как основа устойчивого профессионального развития

Аннотация. Культура играет важнейшую роль в формировании личности и профессиональной самобытности студентов, особенно в контексте высшего образования, а развитие экологической культуры является основой профессиональной деятельности будущих строителей. В строительных специальностях, где важны командная работа, этика и общение, особенно важно создание прочной культурной основы. Культурное развитие не только улучшает академический опыт студентов, но и готовит их к будущей карьере, развивая ответственных и увлеченных профессионалов.

Ключевые слова: культура, экологическая культура, социально-культурная деятельность.

## Yakimova E.N.

# Development of ecological culture as a basis for sustainable professional development

Abstract. The development of culture plays a crucial role in the formation of the personality and professional identity of students, especially in the context of higher education, and the development of environmental culture is the basis of the professional activities of future builders. In construction professions, where teamwork, ethics and communication are important, it is especially important to create a solid cultural foundation. Cultural development not only improves the academic experience of students, but also prepares them for future careers by developing responsible and enthusiastic professionals.

Keywords: culture, ecological culture, socio-cultural activity.

Культуру можно определить как коллективные знания, верования, искусство, законы, обычаи и любые другие способности, приобретаемые отдельными людьми как членами общества. В сфере образования культура включает в себя не только общую культурную осведомленность, но и профессиональную культуру, относящуюся к конкретным областям, таким как строительство. Эта профессиональная культура формирует мировоззрение и моральные ориентиры будущих строителей, подчеркивая важность этических норм, сотрудничества и бережного отношения к окружающей среде.

Учебные заведения несут ответственность за воспитание культурной и всесторонне развитой личности. Это предполагает воспитание культурных ценностей как посредством академического обучения, так и внеучебной, досуговой деятельности. Интегрируя культурные элементы в учебную

программу и жизнь учебного заведения, университеты могут прививать студентам интерес к креативному и критическому мышлению, тем самым повышая их общий образовательный опыт, используя элементы социально-культурной деятельности.

Социально-культурная деятельность в вузах включает в себя широкий спектр инициатив, направленных на вовлечение студентов в культурную и общественную жизнь. Социально-культурная деятельность играет важную роль в образовательной парадигме, предлагая учащимся разнообразные возможности для участия в значимых взаимодействиях и получении опыта, которые обогащают их понимание окружающего мира [1]. К таким мероприятиям относятся клубы, выставки и фестивали, служащих платформами для выражения своего творческого потенциала, развития социальных навыков и общения со сверстниками. Благодаря таким мероприятиям студенты не только повышают свою осведомленность, но и вносят свой вклад в активную социальную жизнь вузовского сообщества. Экологические мероприятия играют важную роль в формировании нравственных, эстетических и социальных качеств студентов. Участвуя в экологических клубах, мероприятиях, волонтерской деятельности, студенты становятся более вовлеченными в экологическую среду, развивается чувство сопричастности и ответственности. Этот опыт не только обогатит их академический путь, но и подготовит к разнообразным экологическим взаимодействиям, с которыми они столкнутся в своей профессиональной жизни. Профессиональная экологическая культура является неотъемлемой частью общей культуры строителя, включающей этические нормы, обязанности и нормы поведения, ожидаемые в рамках профессии. Социально-культурные мероприятия способствуют развитию этой профессиональной экологической культуры, прививая такие ценности, как дисциплина, подотчетность и сотрудничество. Участвуя в экологических инициативах, студенты осознают важность этих качеств в своей будущей профессии.

Участие в экологических мероприятиях служит практическим инструментом для развития необходимых профессиональных качеств у студентов. Мероприятия, способствующие развитию экологической культуры, лидерских качеств и командной работы, такие как встречи с профессионалами отрасли или участие в конкурсах и конференциях, позволяют студентам совершенствовать свои навыки в реальных условиях. Кроме того, социальные инициативы, включая волонтерские экологические проекты и городские культурные мероприятия, способствуют развитию чувства социальной ответственности и вовлеченности в общество, что крайне важно для любого профессионала в области строительства.

В строительных университетах успешно реализуются экологические проекты, предоставляющие студентам возможности для творческого самовыражения и сотрудничества. Эти инициативы могут включать экологические фестивали, выставки, демонстрирующие студенческие работы, и творческие вечера с выступлениями и дискуссиями. Такие мероприятия не

только выявляют таланты студентов, но и способствуют взаимодействию между различными дисциплинами и поощряют культуру инноваций.

Влияние экологических мероприятий на студентов выходит за рамки простого участия, они значительно развивают коммуникативные и творческие навыки. Оценка вовлеченности студентов в культурную жизнь показывает, что активная экологическая деятельность ведет к улучшению личностного развития и профессиональной подготовленности. Студенты, участвующие в таких мероприятиях, часто проявляют большую уверенность, умение работать в команде и более глубокое понимание своей роли как будущих строителей [2].

Несмотря на преимущества социально-культурных мероприятий, существуют проблемы в их организации. Среди них – отсутствие мотивации у студентов, препятствующей успешной реализации культурных инициатив; недостаточное сотрудничество между культурными структурами университета и образовательным процессом ограничивает эффективность этих мероприятий.

Будущее развитие экологической среды в строительных университетах может быть улучшено за счет включения экологических компонентов в образовательную программу. Рекомендации по улучшению включают налаживание партнерских отношений с внешними экологическими и профессиональными организациями и повышение вовлеченности студентов с помощью целенаправленных стратегий информирования и мотивации. Решая эти задачи, университеты могут создать более динамичный культурный ландшафт, который обогатит экологический опыт студентов [3].

Таким образом, важность экологических мероприятий для развития экологической культуры студентов в строительном вузе трудно переоценить. Экологические мероприятия играют решающую роль в формировании не только личностного развития студентов, но и их готовности к будущей профессиональной деятельности в строительной сфере. Образовательным учреждениям важно продолжать и расширять экологические инициативы, создавая среду, в которой учащиеся могут развиваться как в личном, так и в профессиональном плане. По мере развития строительной отрасли меняется и культурная среда, в рамках которой работают будущие строители, чтобы они были готовы решать экологические задачи добросовестно, творчески и с чувством ответственности.

**Источники и литература**

1. Асанова И.М., Дерябина С.О., Игнатьева В.В. Организация культурно-досуговой деятельности. Москва: Академия, 2014.

2. Бочкарева Т.Н. Концепция воспитания студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2017. № 24. С. 9-14.

3. Якимова Е.Н., Терехов П.П. Развитие экологической культуры студентов инженерных специальностей // Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Казань, 17 мая 2024 г. Казань: Казан. гос. ин-т культуры, 2024. С. 304-307.

# Раздел 7
# ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ГРАНИЦ И ПЕРЕХОДОВ


## Заварницына Наталья Михайловна

кандидат филологических наук, доцент, декан театрального факультета СГИК


## Разрушение традиционных ценностей в осмыслении Л.Н. Толстого (на примере пьесы «Власть тьмы»)


Аннотация. В статье делается попытка осмысления толстовской концепции разложения и распада семьи. Драматург вскрывает причины разрушения «дома», традиционных патриархальных ценностей и нравственных устоев человека. Л.Н. Толстой создает потрясающую картину жестокости, нравственного уродства, духовной слепоты – «власть тьмы» становится особенно губительной из-за власти денег, капитала, вторгающегося в патриархальную жизнь крестьянина.



Ключевые слова: разрушение ценностей, толстовская концепция, концепт «дом», патриархальная Россия, капитал, грех, «власть тьмы».



## Zavarnitsyna N.M.


## The destruction of traditional values in the understanding of L.N. Tolstoy (on the example of the play «The Power of Darkness»)


Abstract. The article attempts to comprehend Tolstoy's concept of family decomposition and disintegration. The playwright reveals the causes of the destruction of the «house», traditional patriarchal values and moral foundations of man. L.N. Tolstoy creates a stunning picture of cruelty, moral ugliness, spiritual blindness – the «power of darkness» becomes especially destructive because of the power of money, capital, invading the patriarchal life of the peasant.



Keywords: destruction of values, Tolstoy's concept, the concept of «home», patriarchal Russia, capital, sin, «the power of darkness».


В основе конфликта многих произведений Л.Н. Толстого лежит столкновение России крестьянской, патриархальной, с Россией капиталистической. Однако в его драме «Власть тьмы» отражены не только изменения, происшедшие в быте пореформенной деревни, но и сложные экономиче-

ские и социальные сдвиги – автор размышляет, что становится причиной морально-нравственного и духовного разложения персонажей – членов одного семейства.

В основу сюжета пьесы, написанной в 1886 г., лег реальный случай. Л. Толстой рисует в драме страшную картину жестокости, духовной темноты, порожденной условиями крестьянской жизни. Матрена, мать Никиты, добро для сына видит в довольстве, сытости. Именно мать становится для сына лукавым советчиком в совершаемых преступлениях. Причем женщина уверена, что темные дела приходится совершать всем, – такова жизнь вокруг. И Матрена с деловитой выдержкой подготавливает убийство – одно, потом другое. Ложные представления о благости, счастье, порожденные проникшим в героев духом «чистогана», убивают в ней душу.

Толстой нарочно подчеркивал заурядность, «обыкновенность» образа Матрены. Именно эта обыкновенность образа делала его особенно страшным: зло творят не исключительные злодеи, а задавленные «властью тьмы» обычные люди. Ведь у Матрены есть и свои понятия о грехе. Она, например, не может допустить, чтобы ребенок не был окрещен перед смертью, – но само преступление грехом не считает.

Полное название пьесы «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» – многозначно; первая его часть заимствована из Евангелия («Теперь ваше время и власть тьмы», – говорит Христос стражникам, пришедшим за ним), вторая являет собой одну из пословиц, которыми так щедро пользовался Толстой в названиях своих назидательных рассказов. А потому «современную трагедию он видит пьесой-проповедью, пьесой-притчей о великом грешнике. Это уже не простенькая притча о вреде пьянства, но именно трагедия, воплощение судьбы человека, погубившего свою жизнь. Зрителям этого театра адресуется поучение и назидание, всем понятное, обозначенное в полном названии» [2].

Название пьесы – «Власть тьмы» – выражает не только религиозную мысль самого Толстого, но и мысль философскую: неслучайно одновременно с этой пьесой задумана другая, с условным названием «Свет мира» (впоследствии она будет названа евангельской фразой «И свет во тьме светит»). Для Толстого «тьма» – понятие нравственное: власть диких, слепых, звериных инстинктов над человеком, не находящим в себе сил для противостояния, потому что тьма эта наступает на него не только из внешнего мира, но и из внутреннего, захваченного в плен дьяволом. Эта трагедия распавшихся устоев, вековых традиций нравственной жизни, и понятие «греха» предстает во «Власти тьмы» многозначно и, главное, «заразительно», завораживающе.

Грех для Толстого не есть некий безнравственный поступок. Грех для него – затягивающий процесс, поглощающий человеческие души. Это тяжкая цепь, это безысходность. «Власть тьмы» – это и «трагедия нравственного возрождения, где свет побеждает тьму, потому что каждый человек имеет возможность раскаяния и просветления» [2]. Однако возможность «раскаяния и просветления» автор пьесы дарит в полной мере лишь Никите,

но не Анисье и не Матрене. Не потому ли, что Никита шел на поводу у тех, кто жестоко обдумал свои безнравственные поступки и попытался избежать последствия страшных грехов – отравления старика, убийства новорожденного ребенка? На поводу у тех, кто готов был продолжать жить дальше с грехами на душе.

Для современников Толстого «власть тьмы» стала понятием сугубо социальным – народ оказался ввергнут в нищету, бесправие и невежество, и в этой беспросветной тьме родились и начали крепнуть инстинкты. Страсть к наживе, пьянству, к утолению самых низменных потребностей и привела к целой цепочке преступлений. Но драма не замыкается только в этом круге знакомых социальных проблем. Л.Н. Толстой еще больше сгущает краски, как бы «удваивая» каждое преступление: Никита сначала вступает в связь с женой Петра, потворствуя убийству больного мужа, затем, женившись на Анисье, грешит с ее юной падчерицей, норовит развратить Анютку, а затем совершает самое страшное преступление – убийство новорожденного. Первый грех тянет за собой второй, третий – из этого круга вырваться уже невозможно. Автор имеет в виду вечную власть зла – «власть тьмы» – над индивидуальною душою, которая однажды согрешила. И победить эту тьму может только свет «индивидуальной совести» (толстовское понятие). Свет, который «и во тьме светит».

Толстой писал: «Только бы то, что требует от нас наша совесть, было бы разумно и потому обязательно и обще всем людям» [4]. Этой истиной и был для Толстого в первую очередь Аким, центральный образ трагедии, несмотря на то, что действенными, сюжетообразующими являлись другие персонажи. Во «Власти тьмы» обнаруживаются характеры чистые, светлые – это герои-носители традиционных человеческих ценностей: Аким, Анютка, Марина. Они ничего не в силах изменить в окружающей реальности, они вынуждены страдать, храня свою чистоту в цветущем пышным цветом грехе.

Так, в пьесе «Власть тьмы» Л.Н. Толстой показывает процесс духовного обнищания человека, попрания духовных ценностей, которые ведут к разрушению семьи и в целом концепта дома.

**Источники и литература**

1. Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Москва, 1970.
2. Миронова Г.С. Театр Л.Н. Толстого и «новая драма» конца XIX века // Духовное наследие Л.Н. Толстого в контексте мировой литературы и культуры: сб. материалов конф. Тула, 2020.
3. Толстой Л.Н. Власть тьмы. Москва, 1986.
4. Толстой Л.Н. Об истине, жизни и поведении [Электронный ресурс]. URL: https://www.litres.ru/book/lev-tolstoy/ob-istine-zhizni-i-povedenii-172294/chitat-onlayn/?ysclid=m2n6k6omqe524281060

## Доброселец Инна Игоревна

доцент кафедры театральной режиссуры СГИК

# Мизансценирование как пластический образ спектакля в границах сценического перехода пьесы

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы мизансценирования и создания пластического образа спектакля в период перехода пьесы из литературной знаковой системы в сценическую, то есть воплощения пьесы на сцене и превращение ее в спектакль.

Ключевые слова: мизансцена, мизансценирование, пластический образ, материальная среда, пластика, событие, сюжет, тема, идея, композиция.

## Dobrosolets I.I.

# Mise en scene as a plastic image of a play within the boundaries of the stage transition of the play

Abstract. The article deals with the problems of mise-en-staging and creating a plastic image of a play during the transition of a play from a literary sign system to a stage one, that is, the embodiment of a play on stage and its transformation into a performance.

Keywords: mise en scene, plastic image, material environment, plastic, event, plot, theme, idea, composition.

Перевод пьесы на язык театра, из литературной знаковой системы в театральную, происходит с помощью мизансценирования и создания пластического образа спектакля, а также с помощью других выразительных средств режиссера. Одним из этапов работы над пьесой и переводом ее на сценические подмостки является поиск мизансцен. После репетиций в выгородке, где в условиях временной и приблизительной обстановки намечались примерные мизансцены. Наступает период, когда режиссер вместе с актерами переходит в более точные декорации, и именно в этот период начинается поиск мизансцен. Поиск мизансцен – важный этап работы над спектаклем. Собственно на этом этапе вырабатывается сам принцип мизансценирования. Процесс мизансценирования, как и развития конфликта, имеет свои этапы, повороты. Развитие борьбы в целом выявляется через принципы мизансценирования. И режиссер должен не столько сочинять, сколько совместно с актерами заниматься поиском мизансцены, чтобы выстроить борьбу выразительную, многозначную, зримую и яркую. Яркость и выразительность мизансцен зависят от того, как смело режиссер толкует борьбу образов. Режиссер в поисках мизансцены должен стремиться к единству внутреннего духовного существования бытия образа с материальной средой и зримым пространством сцены.

По выражению О.Я. Ремеза, мизансцена, это «язык режиссера», с помощью которого он «материализует» свои идеи и мысли. Мизансцена – это

размещение на сцене актеров в пространстве и времени спектакля, образно-пластическое выражение события. Б. Захава давал такое определение: «Мизансценой принято называть расположение действующих лиц на сценической площадке в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающей их вещественной среде» [1, с. 134].

Жизнь персонажа в спектакле состоит из непрерывной цепи сценических событий, которые должны быть зрелищными. Духовная жизнь персонажа выражается через последовательную цепь конкретных физических действий, но физические действия – это еще не мизансцена.

Мизансцены по своему значению в развитии действия могут быть:

1. Функциональные, психологические, т. е. сюжетные, фабульные.
2. Идейно-тематические.

Первые носят чисто служебный характер, например в инсценизации сказки А. Толстого «Кикимора» возвращение с кладбища после похорон матери Мори и Дуни, укачивание младенца в люльке – эти мизансцены носили чисто сюжетное, психологическое значение. А помощь Лешему, побег от Кикиморы через лес имели идейно-тематическое значение. Такие мизансцены должны быть образными, а образность возникает, если применять пластические метафоры, сравнения, аллегории, гиперболы и т. д.

Режиссер должен определить основные переломные моменты в пластическом решении спектакля. Такие моменты могут быть после открытия занавеса, в завязке, кульминации, развязке и последняя мизансцена в спектакле. Помимо этого, режиссер в процессе репетиций разрабатывает функциональные и сюжетные мизансцены. «Как только язык мизансцен становится выражением внутренней жизни героев, сверхзадачи пьесы и спектакля, он обретает свое богатство и многообразие. На этой основе складывается лексика режиссерского языка» [2, с. 116]. Далее М.А. Карпушкин в своей книге перечисляет несколько разновидностей мизансцен: плоскостные; глубинные; горизонтальные; вертикальные; диагональные; фронтальные; прямолинейные; параллельные; перекрестные; симметричные; асимметричные; мизансцена «зиг-заг»; мизансцена «круг»; мизансцена «спираль».

Так, добиваясь пластической выразительности и образности в сказке «Кикимора», исполнители превращались то в люльку, то в деревья, то в лесных жителей, и в их пластическом рисунке использовались не только ломаные или плавные линии, а также вырабатывался определенный принцип мизансценирования. В сказке применялись следующие разновидности мизансцен: диагональные, параллельные, перекрестные, «зиг-заг», «круг», симметричные, асимметричные, вертикальные.

Основной закон мизансцены держится на трех условиях: зритель должен все видеть, слышать и воспринимать. Выполнять этот закон можно, придерживаясь не только разных, но и противоположных принципов. Режиссер должен учитывать в своих поисках мизансцен их развитие (например, от статики к движению и наоборот), контрастность, которая помогает создать ту или иную атмосферу спектакля, а также актеру в создании харак-

тера. Точно найденная мизансцена может послужить предлагаемым обстоятельством, выражать подтекст в сцене. Взаимодействие персонажей – это процесс, который постоянно их изменяет, ведет по сквозному действию к сверхзадаче, и любая смена мизансцены является поворотом мысли. М.А. Карпушкин, театральный педагог и режиссер, предостерегает молодых режиссеров от чрезмерного увлечения сменой мизансцен, поскольку это может «дробить мысль», «стирать линию сквозного действия» [2, с. 115]. «Особенно осторожно надо обращаться с мизансценой, когда исполнитель находится на первом плане, ибо здесь самое маленькое движение читается как смена мизансцены. Строгость, чувство меры и вкус – вот те союзники, которые могут выручить режиссера в подобной ситуации» [2, с. 116].

Также молодой режиссер должен учиться у художников построению многофигурных композиций, учитывать законы перспективы и «сцеплять отдельных людей в единое целое, подчиняя их индивидуальные поступки главному действию» [2, с. 119]. Помимо этого, режиссер неустанно должен обращать внимание на «мизансцену тела» актера, которая характеризует определенный момент сценической жизни образа. Большое влияние оказывает на «мизансцену тела» актера костюм. Костюмы бывают трех видов: исторические, этнографические и условные. В сказке мы использовали этнографические и условные костюмы. Люди были одеты в этнографические костюмы, лесные жители и всякая «нечисть» – в условные. И это помогало создавать определенный пластический образ для тех или иных персонажей. Необходимо учитывать зависимость физического поведения персонажей от костюмов. Покрой костюма очень важен, он может ограничивать и сковывать движения актера или, наоборот, высвобождать актерскую пластику.

Многоплановая связь между декоративным оформлением, костюмом и пластической композицией спектакля не подлежит сомнению. А.Д. Попов писал: «Мизансцена тела, предполагая пластическую композицию фигуры отдельного актера, строится в полной взаимозависимости от соседней, связанной с ней фигуры. А если таковой нет, на сцене один актер, то и в данном случае эта одна фигура должна “откликнуться” на близстоящие объемы, будь то окно, дверь, колонна, дерево или лестница. В руках режиссера, мыслящего пластически, фигура отдельного актера неизбежно увязывается композиционно и ритмически с окружающей средой, с архитектурными строениями и пространством» [3, с. 231].

Очень часто студенты задают вопрос «Нужно ли во время подготовки к репетиции заранее придумывать мизансценический рисунок для исполнителей или это происходит импровизационно?» Б. Захава так отвечал на подобные вопросы: «Первоначальная партитура нужна как исходная позиция, а не как конечный результат. Конечный результат должен сложиться в сотворчестве с актерами и в их взаимодействии друг с другом. Мизансценирование – это творческий процесс, а не механическая “разводка”» [1, с. 135].

Когда этап мизансценирования закончен, наступает следующий этап сценического перехода пьесы от замысла к воплощению. Он полностью

проходит на сцене, и здесь подключаются все цеха. Как говорил Б. Захава: «Осуществляется отделка спектакля, его шлифовка» [1, с. 135]. Все элементы спектакля – актерская игра, сценическая атмосфера, мизансценирование, темпоритм, сценография, свет, музыка и костюмы – все играет на единый целостный образ спектакля.

**Источники и литература**

1. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. Москва: Просвещение, 1973.
2. Карпушкин М.А. Постановочный план: структура и сценическое воплощение. Москва: ГИТИС, 2013.
3. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. Москва: ВТО, 1959.

## Петров Виктор Владимирович

профессор кафедры театральной режиссуры СГИК

## Режиссёрская трактовка пьесы в пространстве границ замысла драматурга

Аннотация. Рассматривается кардинальная проблема перевода литературного первоисточника на сценический язык, излагаются основные положения практического применения режиссёрских инструментов в процессе реализации постановочной трактовки пьесы. В работе сформулированы основные механизмы осуществления действенного анализа пьесы как способа работы над спектаклем.

Ключевые слова: режиссёрское пространство, сценический конфликт, компоненты переходов, «разведка умом», «разведка действием», история-анекдот, архитектоника спектакля, границы адекватности, замысел, сценическая трактовка.

## Petrov V.V.

## The director's interpretation of the play in the space of the boundaries of the playwright's idea

Abstract. The article examines the cardinal problem of translating the literary source into the stage language, outlines the main provisions of the practical application of directing tools in the process of implementing the staged interpretation of the play. The paper formulates the main mechanisms for the effective analysis of the play as a way of working on the play.

Keywords: director's space, stage conflict, components of transitions, «intelligence by mind», «intelligence by action», anecdote story, architectonics of the performance, boundaries of adequacy, intent, scenic interpretation.

Одной из специфических особенностей театрального искусства является его вторичность по отношению к драме. Без пьесы, сценария, литературного первоисточника театра не существует. Драматург пишет пьесу, которая

уже сама по себе является произведением литературного искусства. Режиссёр берет пьесу к постановке, и перед ним неизбежно встаёт проблема трактовки и перевода литературы (слова) в спектакль (зрелище). Иными словами, задача постановщика в том, чтобы, расшифровав литературный язык драматурга, найти те художественные средства театра, ту особую природу сценического языка, которые позволят создать соответствующее идее, замыслу, художественной правде, особенностям жанра литературного произведения зрелище, называемое спектаклем. Режиссёрская трактовка пьесы должна адекватно воплотиться в пространстве концепции и в границах темы и идеи драматурга.

Каким же образом пьесу, возникающую только в сознании и воображении читателя, а материально существующую лишь в пространстве графических знаков-букв, складывающихся в слова на бумаге, перевести в живой жизненный процесс, воспринимаемый зрителями со сцены? Общеизвестно, что трактовка режиссёра осуществляется в переходах жизненно достоверных фрагментов, в том, что мы называем сценическими событиями, т. е. в границах самой жизни. Хотя спектакль всегда имеет ту или иную степень условности, абстрагирующую действие на сцене от «натурализма жизни», в сценическом действии всегда работают те же законы органического существования человека, что и в жизни, ибо материалом театрального искусства является актёр – живой действующий человек. Поэтому основой перевода пьесы в спектакль должно быть восприятие пьесы как фрагмента бесконечного жизненного процесса, «романа жизни», как его называл К.С. Станиславский. Жизнь на сцене воспроизводится через переживание актёром своей роли. Театр К.С. Станиславского и называется «театром переживания». «Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании „жизни человеческого духа“ роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме. Как видите, наша главная задача не только в том, чтобы изображать жизнь роли в её внешнем проявлении, но, главным образом, в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души» [1, с. 24]. В создании пространства «жизни человеческого духа» посредством превращения слова в действие, в «жизнь человеческого тела», через сложнейшую трансформацию и актуальные переходы диалогов, полилогов и ремарок драматурга, метаморфозу литературного текста в живую ткань спектакля заключены смысл, притягательность и тайна того магического кристалла, сквозь который литератор видит ожившие «картинки» своих страниц.

В современном отечественном театре существует достаточно эффективный способ перевода пьесы в спектакль. Это действенный анализ пьесы, открытый Станиславским в конце жизни. Основывается этот способ создания спектакля на методе физических действий, суть которого в самом обобщённом виде сводится к отысканию в каждом атоме сценического действия, в каждом неделимом событии того единственно верного физического

действия, которое сможет материально, ощутимо, зримо передать тончайшие движения психического существования, все нюансы и сложнейшие перипетии жизни человеческого духа. Г.А. Товстоногов говорил, что овладеть этим методом чрезвычайно сложно, режиссёр должен обладать высочайшей сценической культурой и опытом, иметь исключительное чувство правды, богатое знание жизни и тонкий нюх к фальши. Сам он считал, что только пытается пользоваться этим методом и не рискнёт утверждать, что в совершенстве им овладел. Но уже попытки, если они грамотны, дают поразительный эффект точности трансформации литературного произведения пьесы – в его сценический эквивалент – спектакль [2, с. 237-238].

В театральных вузах учебный процесс обычно построен на основе этого метода, обусловлен им. Сам способ ведения занятий, репетиций, тренинга вытекает из сути метода действенного анализа. Структуру этого профессионального метода мы называем содержательной архитектоникой пьесы и спектакля, которая является основным инструментом режиссёра в процессе реализации своей трактовки в пространстве замысла драматурга. Сформулируем ведущие переходы и положения, связанные с практическим применением этого инструмента.

**1.** Придя в коллектив со своим решением пьесы, режиссёр должен как бы забыть свою трактовку. Необходимо вместе с исполнителями ролей разгадывать тайну пьесы «на ногах». Замысел должен рождаться как бы заново – на новом уровне и совместно с актёрами-сотворцами. Именно здесь начинается процесс формирования пространства, где действуют переходы языка литературы в сценический язык театра.

**2.** Большое значение в процессе анализа имеет импровизация, посредством которой идут пробы, проверки, зондирование «почвы» пьесы, игровое, «озорное» постижение заключённых в литературном тексте внутренних действий и целей.

**3.** Нужно стремиться извлечь из пьесы три двигателя психической жизни, по Станиславскому: чувство – мысль (внутренняя речь) – воля (хотения, желания, сквозное действие персонажа).

**4.** В качестве тренинга на материале роли активно применяются упражнения на память простых физических действий и ощущений. Неизбежна их связь с психикой человека: бежать – простое физическое действие, убегать – действие уже психофизическое, здесь важны предлагаемые обстоятельства события, которые нужно отобрать из пьесы. Необходимо расшифровать текст пьесы в связи с поиском физических действий.

**5.** Физические действия – всегда борьба, которая придаёт им смысловой характер. **Важнее не то, что я делаю, а то, как я делаю.** Обострение предлагаемых обстоятельств – закон сцены.

**6. Суть.** Когда мы пытаемся «проверить телом» текст, то, проанализировав и поняв его предварительно умом, надо попытаться так физически действовать, чтобы текст, мысли автора родились как бы сами собой. Если они не рождаются в процессе многих разных действенных проб при неоднократном возвращении к тексту автора (читка после каждой пробы), то

мы неверно определяем действие, смысл сцены, эпизода, события, Нужно **постигать ситуации, логику и обстоятельства большого и среднего круга,** забыть все, что написано в тексте, и заново родить текст. Точными психофизическими пробами актёра обусловлено возникновение текста, близкого авторскому. Но это предполагает постижение умом того, что кроется за текстом автора, за его ремарками, паузами, знаками препинания, длиннотами или лаконичностью и т. д.

**7.** Первый этап анализа – «авторизация» режиссёром смысла, проблемы пьесы в соответствии с её «природой чувств», т. е. «присвоение» идеи автора и формы её воплощения. Проще говоря – принятие режиссёром концепции автора, выраженной его замыслом. Это этап активного поиска, осуществляющемого в уме постановщика. Второй этап – это авторизация пьесы коллективом, но уже через действие.

**8.** Сам процесс переходов в сценическое пространство трактовки режиссёра должен быть радостным. Уметь делать открытия, находить различные «вдруг». Уметь «ахать» и удивляться открытиям.

**9.** Большое значение имеют зачины репетиций – образные, условные, действенные эскизы пьесы, концентрирующие её смысл, природу чувств, образ в той атмосфере предстоящей репетиции, которая будет точно сопрягаться с атмосферой пьесы, Актёр должен быть готовым броситься в кипящую воду вдохновения и осознания смысла.

**10.** Нужно искать не физические действия вообще, а такие, которые изнутри взорвут смысл сцены. Если это произойдёт, вы сразу почувствуете уверенность правоты.

Физическое действие – манок для рождения правды. Это то конкретное, то правдивое, живое, что проявит и возбудит нашу психику. Законы зрелища ведут нас по линии таких физических действий. Визуальный ряд должен быть в таких границах, при которых слова, смысл, чувство доходили бы до сердца зрителя. У зрителя должен быть только один объект внимания. Нужно уметь направлять внимание зрителя именно на этот объект. В спектакле должна быть волнующая, чувственная основа. От текста автора нужно двигаться к его сверхзадаче – через расшифровку смысла событий, конфликта, действий персонажей, ритм, атмосферу, и в итоге – к сверхзадаче режиссёра. **Метод содержательной архитектоники – метод построения спектакля.** Применяя этот инструмент, мы движемся от сознательного к подсознательному, от физического к психическому, от слова к действию.

Весь процесс перехода пьесы в трактовку режиссёра мы делим на два этапа. И на первом, и на втором этапах пьесу следует воспринимать как процесс развития конфликтов, событий, действий, поступков персонажей, сотканных из предлагаемых автором обстоятельств, являющихся тканью пьесы и содержанием того жизненного процесса, который должен ожить на сцене. Итак, первый этап **действенного анализа** – **«разведка умом»**, главная цель которой – расшифровка текста автора в соответствии с природой театрального искусства. Этот этап режиссёр проходит до встречи с актёрами. Все, что теоретически определил режиссёр, частично проверяется в период

непродолжительной «застольной» работы с актёрами, где основной упор делается на разбор кругов предлагаемых обстоятельств. Повторим: режиссёр не должен подавлять актёров своим знанием, он «забывает» свой индивидуальный анализ пьесы.

**Второй этап** – **«разведка телом»**, переход пьесы через действие в пластическое пространство художественного образа. Здесь проверяется все то, что найдено в интеллектуальном периоде. Весь режиссёрский процесс, проведённый им до встречи с актёрами, зондируется, уточняется, корректируется или полностью меняется, если режиссёр первоначально ошибся. Тело актёра не солжёт и подтвердит или опровергнет изыски режиссёра. В процессе второго этапа неизбежны «возвращения к столу», т. е. проверки действенного поиска в пространстве текса автора.

Режиссёр разделяет пьесу на эпизоды. В каждом эпизоде должно быть одно-два события, которые и являются главным искомым на первом этапе перехода. Их нужно сформулировать и проанализировать, отобрав тщательнейшим образом **предлагаемые обстоятельства,** определяющие смысл события. Здесь очень важно учитывать такие понятия, как **«природа чувств» пьесы** (К.С. Станиславский) и **«способ отбора предлагаемых обстоятельств»** (Г.А. Товстоногов). Далее в каждом событии определяем **конфликт.** Это очень важная и ответственная часть работы, ибо от цепочки конфликтов возникает переход в следующее искомое понятие – **действие,** конечный пункт режиссёрского пространства. **Конфликт** – это всегда процесс, и нужно искать, в чём он заложен, т. е. в каком противоречивом явлении, проблеме. Чаще всего конфликт скрыт в недрах личности персонажа. К примеру, для современной интеллектуальной драмы характерен конфликт, связанный с тем, что образ героя раздваивается на «я» и «другого», причём «другой» предстаёт как удобная личина, освобождающая героя от выбора. Далее осуществляем **переход к действию.** На театральном языке **действие** – это единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, каким-то образом выраженный в пространстве и времени. Итак, в чём же коренная связь замысла драматурга с двумя этапами формирования режиссёрского пространства – **разведкой умом и разведкой действием?** В первую очередь, надо практически усвоить, что по системе Станиславского пьеса – это кусок жизни, художественно обработанный автором, пронизанный его творческим воображением и сознанием, деформированный его неповторимым индивидуальным взглядом, отношением к действительности. Этот особый ракурс восприятия действительности, которая отражена в пьесе, рождает жанровые особенности пьесы. Необходимо рассматривать пьесу в контексте «романа жизни», знать эту жизнь очень хорошо, и это рождает главный критерий точности анализа – чувство правды.

Умение выявлять все содержательные компоненты архитектоники, извлекать их из художественной целостности путём действенного анализа и заново, уже практически, выстраивать на сцене, опираясь на работу актёра, – условия и основа грамотного прочтения авторского замысла и адекватной трансформации его в сценические формы.

Режиссёрская концепция формулируется в пересказе **«истории (анекдота) пьесы»**. **История** – это предельно сжатый пересказ сути пьесы, ответ на вопрос: о чём пьеса? Это не пересказ сюжета или фабулы, это умение в двух-трех предложениях сконцентрировать содержание, основной смысл пьесы. Причём стиль этого пересказа должен соответствовать стилю и жанру пьесы. История-анекдот – это развёрнутое изложение темы пьесы с использованием элементов сюжета. Важны не единичные факты, а блоки фактов, раскрывающие смысл пьесы. Важен фактор оценки событий, и изложение позиции, идеи режиссёра.

Таким образом, применяя верно и точно инструмент архитектоник, мы имеем возможность реализовать трактовку режиссёра адекватно замыслу драматурга.

**Литература**

1. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Москва: Искусство, 1985.
2. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Ленинград: Искусство, 1980. Т. 1.

## Болотина Елена Владимировна

старший преподаватель кафедры актерского искусства и сценической речи СГИК

## Креациология и ее переходы в границах сценической речи

Аннотация. На основе тезисов по креациологии, представленных в книге В.Б. Микушевича «Умная сила. Опыты по исследованию творчества», рассматривается процесс рождения живого Слова в границах сценической речи. Креациология – постижение творчества в творчестве. Поиск интонации смысла авторского текста – это процесс самостоятельного творчества театрального художника. Рассматриваются специальные тренинги на развитие воображения, поэтического мышления и техники внимательного чтения при логико-интонационном анализе художественного текста.

Ключевые слова: креациология, воздействие слова, интонация смысла, воображение, поэтическое мышление, творчество, сценическая речь.

## Bolotina E.V.

## Creationology and its transitions within the boundaries of stage speech

Abstract. Based on the theses on creationology presented in the book by V. B. Mikushevich «Smart Power. Experiments in the Study of Creativity», the process of the birth of the living Word within the boundaries of stage speech is considered. Creationology is the comprehension of creativity in creativity. The search for the intonation of the meaning of the author's text is the process of independent creativity of the theater artist. Special trainings for the development of imagination, poetic thinking and the technique of attentive reading in the logical and intonational analysis of the artistic text are considered.

Keywords: creationology, impact of the word, intonation of meaning, imagination, poetic thinking, creativity, stage speech.

Сценическая речь занимается не только постановкой голоса и дикцией. Один из главных предметов ее исследования – природа рождения живого Слова. Эту задачу помогают решать креациология и логоэнергетика. **Креациология** (по определению современного философа и поэта В.Б. Микушевича) **– постижение творчества в творчестве**. Именно в этом суть профессии режиссера, создающего спектакль, или актера, перевоплощающегося на сцене в определенный образ. Опираясь на авторское Слово, театральный художник должен выйти на тропу самостоятельного креативного мышления, сочетающего в себе интеллект, логику и воображение. Именно это позволяет ему перевести слово Автора или один из его многочисленных образов на язык сцены. Сценическое слово должно быть действенным. Оно воздействует на интеллект, чувства и сознание. Это происходит, когда Слово рождается от мысли, и после звукового выражения мысль как бы становится тенью Слова. Так трактует этот процесс **логоэнергетика – наука о воздействии Слова.** Каждый год в театральные училища и институты Москвы из разных уголков нашей большой страны приезжают абитуриенты. Из тысяч выбирают лишь сотню лучших. Лучшими оказываются те, кто, исполняя чтецкую программу, проявил свое умение публично мыслить и воздействовать на слушателя авторским текстом. Существует большая разница между заученным, механическим, искусственно интонированным словом и Словом – живым, следующим за мыслью: действенным и побеждающим. Оно появляется там, где есть личность, способная проникнуть за границы неведомого пока ему мира и готовая вновь и вновь постигать открывающиеся авторские смыслы. **Поиск интонации смысла – это процесс самостоятельного творчества театрального художника.** Он сам творит и одновременно с этим осмысливает авторское Слово. В этом суть креациологии как науки. Таким образом, креациология и логоэнергетика в границах сценической речи творят чудеса. Проследим их переходы.

Чтобы найти интонацию смысла, в области сценической речи разрабатываются специальные тренинги на развитие воображения, поэтического мышления, техники внимательного чтения. Рассмотрим каждый пункт перехода подробнее, используя тезисы по креациологии, представленные В.Б. Микушевичем в своей книге «Умная сила. Опыты по исследованию творчества».

**1-й переход**: **Несказанное ведет к Слову, Слово угадывается в Несказанном** (тезис по креациологии):

- **воображение в сценической речи** – это первый импульс при рождении живого Слова. Воображение помогает проникнуть в воображаемый мир и сделать его реальным для зрителя и актеров. Прежде чем произнести Слово, его нужно точно осмыслить и успеть осознать, что именно оно тебе необходимо для того, чтобы выразить то, о чем ты хочешь сейчас сказать. Попробуем рассмотреть это с помощью упражнения «Собрание

звуков» на основе стихотворения Андрея Темникова. В этом стихотворении лирический герой перечисляет все звуки в той очередности, в которой он их слышит. Через звуки открывается сюжет и эмоциональное состояние героя. Вот первая строчка: «Шаги, голоса. Шум дождя». Прежде чем произнести каждое слово, ведущий тренинга просит точно визуализировать образ: услышать звук внутри себя и только тогда произнести его, используя звукопись слова для выражения своих ощущений, возникших «здесь и сейчас». Стихотворение этого же автора «Собрание запахов» перенесет участников тренинга в визуализацию самых разных объектов, которые, в свою очередь, создадут сюжет. Исследуя запахи, мы увидим путь лирического героя через лес по дачному массиву; увидим, как он через овраг выходит к Волге и на обратном пути, собирая запахи позднего августа и начала сентября, герой поймает «Особенный холодный дух оврага, где смешивается все это и носится, свистя в ушах проходящего», – и вот обычный путь человека, собирающего запахи, уже переносит нас в мысли о том, что прогулка каждого на этой земле однажды закончится, но есть обнадеживающий авторский финал: В мае: фиалки, ландыш, медуница, сирень, черемуха… – а значит опять все повторится снова, и будет май. И здесь важно включить воображение на запахе каждого цветка, потому что в каждом своя неповторимая и сильная нота, от которой кружится голова, как от этой непостижимой жизни. В этом ликующее жизнелюбие: жизнь, которая прорастает даже через холод ужаса.

**2-й переход: Слово – одновременность значений** (тезис по креациологии):

**- развитие поэтического мышления в сценической речи** – здесь речь идет не о рифмах, а об Образе, который тянет за собой шлейф ассоциаций и смыслов и собирается в Слове. Актеру важно запустить этот процесс, чтобы мысль развивалась, а не заливалась бешенной краской темперамента и одного, доминирующего над смыслом, чувства. Упражнение по технике речи «Художник» возникло в тренинге для выполнения этой задачи. Актер, используя технику «ощущение – движение – звук (на открытом канале)», должен голосом нарисовать картину, используя воображаемые краски. Цветовое ощущение возникает из цепочки ассоциаций, которая не должна прерываться для того, чтобы актер не оказался во власти одной эмоции без живого развития мысли. Ощущение передается в движение кистями рук и тут же переходит в звуковой образ, который непрерывно развивается. Например картина «Фонарь». Сначала включается сиюминутное ассоциативное мышление, отталкивающееся от исходного образа «фонарь»: свет; борьба с тьмой; светлячок; тайна; приключение и т. д. Актер голосом должен передать все нюансы каждой возникающей при слове «фонарь» ассоциации.

**3-й переход: Слово действенно, значит Слово обладает энергией: энергия Слова – умная сила** (тезис по креациологии):

**- техника внимательного чтения в сценической речи – необходимое условие при логико-интонационном анализе художественного текста.**

При чтении мы не отталкиваемся от биографии автора и не исследуем социальные причины возникновения текста. Первично Слово и его умная сила. Мы исходим из того, что автор не случайно поставил слова в определенной последовательности. В этом его авторская логика, которая должна стать нашей. Вот, например, первая строка стихотворения Нины Искренко: «фонарь за окном старается не быть звездой». Она дает нам первую локацию-картинку. *Первая локация: Окно, за которым фонарь.* У слова «окно» для поэтического мышления есть целый шлейф значений, остановимся пока на одном – портал. Мы уже зацепили две ниточки: бытовую (окно дома) и поэтическую (портал). Теперь займемся словом «фонарь». Что это? – дающий свет в темноте; склоняющийся или преклоняющийся к земле или асфальту (вспомните форму фонарей на столбах внутри уличных дворов); высокий и сутулый; он как бы между небом и землей – **старается не быть звездой**. На фонарь из окна смотрит лирический герой как на отражение своей души, которая тоже не хочет стать звездой. Звезда – далекая и непостижимая; дающая свет по ночам, если ее не закрывают облака; холодная и безразличная к тем, кто внизу; загадочная и мерцающая для тех, кто ею любуется. Хочется, чтобы тобой любовались, но при этом не хочется улетать. Лирический герой, стоящий в доме у окна, как и фонарь в своем дворе, старается не быть звездой. Он **старается** жить (мотив чеховских героев «жить не умеем, умирать не хотим»). И фонарь, и герой как отражение другого в зеркале (еще одно значение окна, которое в дальнейшем найдет развитие в поэтической мысли героя). Исследуя первую строку стихотворения, мы уже вышли на тему высказывания и ощутили ее тональность. Так же внимательно, прислушиваясь к звукописи и смыслу каждого слова, мы обнаружили еще несколько картин-локаций. *Вторая локация*: *динамик на кухне*. Кухня – небольшое пространство в квартире, которое используют, чтобы готовить еду или чтобы уединиться (уйти из жилой комнаты! И эта ассоциация поддерживает ассоциацию, которую мы подобрали к окну: кухня – это тоже портал, выход из жилого); динамик – это звукоизлучающий громкоговоритель, громкий нарушитель тишины, который тужится разлюбить героя, стоящего у окна-портала и смотрящего на фонарь как на свое отражение за окном. **Динамик на кухне тужится меня разлюбить**. *Третья локация*: *зеркало в ванной*. Зеркало висит в замкнутом пространстве без окна. У него нет портала. Оно умеет только отражать. Оно «покорно сносит любые плевки и царапины», спокойно отражает всех «кто ни пялится». Оно отражает и героя, который перемещается из одной локации в другую (герой уже переместился в ванную, которая меньше кухни! Таким образом собирается своеобразная «матрешка» с уменьшением пространства внутри каждой локации героя. Ванная – еще один переход души через серию порталов). **Зеркало в ванной старается не быть личностью.** *Четвертая локация*: *пыль под диваном*. «Ее драма в том, что все соглашаются с ней, но никто ей по-настоящему не верит никто – ни фонарь за окном, ни радио на кухне», **«только пыль под диваном ведет себя как человек».** Каждая следующая локация уменьшается, пространство сужается до темной щели под

диваном. Вспомним всю цепочку «матрешки»: во дворе – кухня – ванная – под диваном – именно там человек (когда-то был на диване). В голову приходит цитата из романа В. Набокова «Другие берега»: «Жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями». Жизнь – фонарь. Человек – прах. А теперь обратим внимание на глаголы. Они отвечают за действие, за энергию смыла. Они яркие представители умной силы. **Фонарь** (душа) **старается** (значение глагола: делать с усердием, прилежанием) – **динамик** (социум) **тужится** (значение глагола: напрягать мускулы, прилагать усилия) – **зеркало** (отражение, зазеркалье) **старается** – **пыль** (прах) **ведет** (значение глагола: сопровождать идущего) себя как человек. Эта схема обозначает бегло, как конспект, речевую перспективу лирического героя. Мы постарались, держа в руках две ниточки, которые вытянули при подробном анализе первой строки, пройти с ними до финала. При чтении очень важно зацепиться за Слово и вытянуть художественный Образ. Креациология – основа при анализе художественного текста. Это и есть – поиск интонации смысла – Творчество – **заключение.**

**4-й переход: Творчество – взаимодействие Слова и Несказанного** (тезис по креациологии)**.**

Художник создает на полотне свой мир. Мы сможем его увидеть только, если будем всматриваться, а не отражать. Не навязывать автору свое «видение», а внимательно следовать за его творческой мыслью. Надо уметь почувствовать силу притяжения авторского поля и только после этого пускаться в самостоятельное творчество в поисках интонации смысла. Именно этот процесс рассматривает креациология в границах сценической речи. Здесь ее переходы.

**Источники и литература**

1. Микушевич В. Умная сила. Опыты по исследованию творчества. Москва: ИД «ЯСК», 2022.
2. Стихи и тексты. Москва: Совет. писатель, 1991.

## Горбунов Вадим Викторович

доцент, заведующий кафедрой театральной режиссуры СГИК

## Парадигма verbatim как основа перехода в освоении актером документального театра

Аннотация. Статья представляет анализ техники вербатим для использования в учебном процессе подготовки студентов актеров и режиссеров.

Ключевые слова: вербатим, актер, режиссер, документальный театр.

Gorbunov V.V.

# The verbatim paradigm as the basis for transition in the development of documentary theater by an actor

Abstract. The article presents an analysis of the verbatim technique for use in the educational process of training student actors and directors.

Keywords: verbatim, actor, director, documentary theater.

Verbatim (вербатим) – технология театрального представления, возникшая в последнее десятилетие XX в. В технике создания такого спектакля – отказ от работы над пьесой, созданной драматургом, и самостоятельный поиск материала для воплощения на сцене. Материалом для спектакля служат интервью конкретных людей, высказывающих свою точку зрения на определенные события, которые становятся основной темой и идеей спектакля. Расшифровки этих интервью и составляют канву спектакля.

Работа над спектаклем в жанре вербатим требует особого подхода к выбору и интерпретации материалов. Каждое высказывание проходит через призму чувств и переживаний актеров, что позволяет поднять на поверхность нюансы, часто скрытые в оригинальных рассказах. Режиссер здесь играет значимую роль, направляя артистов на поиск не только техники исполнения, но и глубинного понимания того, что стоит за словами. Порой именно малые детали – мимика, жесты, нюансы звучания – могут передать всю силу пережитого. Таким образом, зрительный зал становится свидетелем не только представленного действия, но и уникального обмена мнений между актерами и аудиторией. Каждый зритель может увидеть и услышать ту реальность, о которой идет речь, и быть вовлеченным в освещение социальных и культурных вопросов. Театр вербатим создает пространство для диалога, где каждой истории предоставляется возможность быть услышанной, а зрители становятся активными участниками обсуждения важнейших тем.

При создании спектакля в жанре вербатим важно учитывать разнообразие голосов и точек зрения. Каждый персонаж в рассказах, будь то свидетели событий или непосредственные участники, приносит свою уникальную перспективу. Это позволяет создать многослойный нарратив, отражающий сложность человеческого опыта. Режиссер должен быть мастером в сборе и структурировании этих голосов, чтобы они органично сочетались друг с другом, формируя целостное представление о событии.

Одним из главных преимуществ вербатима является его способность вызывать эмоциональный отклик у зрителей. Через искренность и правдивость рассказанных историй публика погружается в атмосферу представленного действия. Эмоции актеров, их работа с текстом и стремление передать аутентичность переживаний делают каждую сцену глубоко резонирующей с коллективным сознанием зрителей. Драматург и бывший художественный руководитель Театра.doc Михаил Угаров, активный приверженец и идеолог

документального театра и техники вербатим, связывал это с «экономией эмоций»: «Психика сегодняшнего человека работает, прежде всего, на экономию эмоций. Это система безопасности. Поэтому буквально воплотить человеческую драму возможно, конечно, но это будет искусство, особо не имеющее отношения к жизни. Вся актёрская школа строится на этом: произошло событие – я реагирую. Сегодняшний человек на события не реагирует». В спектакле-вербатим нет такого отстранения. Зрители, сопоставляя свои личные переживания с представленными на сцене, начинают осознавать глубину проблем, с которыми сталкиваются герои спектакля. Реакция зрителей может быть разной: кто-то восхищается правдивостью и искренностью, кто-то испытывает сильные эмоции, а кто-то задумывается о своей жизни и окружающем мире. Но одно можно сказать точно: вербатим оставляет след в душе каждого, кто был на таком спектакле.

Театр вербатим также выполняет социальную функцию, ставя важные вопросы на повестку дня. Он провоцирует обсуждения, задает неудобные вопросы и способствует пониманию другого опыта. В этом контексте каждая постановка становится не только артистическим проектом, но и социокультурной инициативой, играющей важную роль в формировании общественного мнения. В конечном итоге спектакль в жанре вербатим не только обогащает театральный язык, но и формирует более глубокие человеческие связи. Это искусство, которое не боится исследовать сложные и порой болезненные аспекты жизни, делая их доступными для осмысления и обсуждения.

Кроме того, актуальность тем, которые рассматриваются в театре вербатим, позволяет привлекать внимание к социальным проблемам и злободневным вопросам. Например, истории о миграции, гендерной идентичности или неравенстве становятся платформой для обсуждений, могущих изменить восприятие общества. Режиссеры и актеры, работающие над таким спектаклем, должны не только внимательно выбирать истории, но и учитывать культурный контекст, в котором они будут восприниматься. Важно создавать атмосферу доверия, где участники могут открыться и поделиться своими переживаниями, что делает каждую постановку уникальной и значимой. Кроме того, театру вербатим свойственна высокая степень интерактивности. Зрители, вовлеченные в обсуждение и осмысление увиденного, становятся не просто наблюдателями, а активными участниками диалога. Это помогает снять барьеры между сценой и залом, способствуя более глубокому пониманию и принятию сложных тем. В итоге театр вербатим призван не только развлекать, но и формировать общественные взгляды. Студенты, работающие над спектаклем, получают большой опыт непосредственного общения с публикой и опробуют свои навыки в энергетическом, вербальном и пластическом воздействии на зрителя.

Опыт, полученный через театр вербатим, может служить не только просвещением, но и катарсисом, позволяя зрителям освободиться от своих предвзятых мнений и расширить горизонты понимания. В этом смысле вербатим становится не столько театром, сколько жизненным опытом, где

каждый спектакль открывает новые горизонты для размышлений и эмоций. Таким образом, театр вербатим служит мощным инструментом для обращения к социальным и культурным темам, которые порой остаются на заднем плане в массовом сознании. Подавая истории реальных людей, режиссеры создают возможность для глубокого сопереживания, заставляя зрителей взглянуть на проблемы с новой стороны. Каждая постановка становится своеобразным зеркалом, отражающим многообразие человеческих жизней и их сложностей.

Важно отметить, что процессы подготовки таких спектаклей требуют тщательного исследования и вовлеченности. Участие в интервью, работа с текстами и создание реплик, основанных на реальных событиях, помогают артистам эффективно передавать чувства и состояния героев. Это создает эффект подлинности, который делает каждую историю максимально убедительной и близкой к зрителю. Работа с реальными историями требует от актера глубокого погружения в психологию персонажа. Хотя вербатим основывается на точном воспроизведении записей, актерам часто приходится адаптироваться в ситуации на сцене. Поэтому актеры учатся импровизировать, оставаясь верными оригиналу. Им необходимо чувствовать моменты, когда нужно отступать от текста ради сохранения естественного течения диалога и взаимодействия со зрителем и партнером.

В рамках учебных работ, вынесенных на сцену Учебного театра, за последние годы были созданы несколько очень успешных и значимых работ с выпускниками театрального факультета СГИК. Это вербатим в постановке доцента Ольги Рябовой со студентами мастерской Вадима Горбунова «Мы другие...» и работа преподавателя Татьяны Наумовой «Между небом и землей». Обе работы были показаны на площадке Учебного театра СГИК и имели большой зрительский отклик и интерес. Все показы проходили при полном зале.

Представляется, что введение в учебный процесс тренингов на основе технологии вербатим, поможет студентам найти новые возможности для творчества. Вербатим позволяет создать полноценное театральное действие с минимальным использованием декораций и костюмов, так как основное внимание сосредоточено на словах и действиях актера. Кроме того, участие в таких проектах несет воспитательную функцию, способствует развитию эмпатии и уважения к чужому опыту.

## Бакулева Ирина Владиславовна

старший преподаватель кафедры актерского искусства и сценической речи СГИК

# Анализ стихотворного текста в переходах и границах ассоциативной образности в пространстве речепластического решения

Аннотация. В статье описывается работа над стихотворением Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» со студентами СГИК для осуществления его показа на сцене.

Ключевые слова: ястреб, крик, восхождение, показ, разбор текста, пластический рисунок.

## Bakuleva I.V.

# Analysis of a poetic text in transitions and boundaries of associative imagery in the space of speech-plastic solutions

Abstract. The article describes the work on the poem by Joseph Brodsky «The Autumn Cry of the hawk» with students of the SSIC for its display on stage.

Keywords: hawk, scream, ascent, display, text analysis, plastic drawing.

Существуют различные подходы к анализу стихотворного текста и способам его воплощения в сценическом пространстве. Хочу поделиться своим опытом работы над стихотворением Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба». Это одно из немногих сюжетных стихотворений автора, в основе которого лежит история перелета ястреба из американского штата Коннектикут на родину в Мексику, в Рио-Гранде. Перелет связан и наступающими зимними холодами и с его желанием вернуться в родной дом, в свое гнездо. Ветер, который несет его в нужном направлении и поначалу воспринимающийся им как созидательная сила, постепенно становится испытанием, поднимая его все выше и выше, а потом выталкивает ястреба в открытый космос, где он погибает. И осенний крик – это его прощание с жизнью, с родными, с родиной, на которую ему было не суждено вернуться. В финале стихотворения на землю летят перья раздавленной воздушным пространством птицы, а дети, выбегающие на склон холма, воспринимают их как снег и радуются наступающей зиме.

Этот сюжет – только верхушка айсберга глубинных смыслов, заложенных автором в тексте. Считается, что поэт в истории ястреба писал о своем эго и лирический герой здесь он сам. Год написания стихотворения – 1975, третий год эмиграции в Америку, тоска по родным, тема родного гнезда, желание и невозможность вернуться на родину. Отсюда и противопоставление Север – Юг, свое – чужое, холод – тепло. Итак, о глубинных смыслах: путь духовного восхождения, стремление к истинной свободе – вот о чем говорит с нами автор. Так, поднимаясь, ястреб сначала не видит «проме-

над курицы… суслика на меже», возвышаясь над темой еды, над своими физическими желаниями, далее он поднимается над временем, когда одномоментно видит «ребенка… пару… женщину на крыльце», и далее перед его взором возникает «как бы 13 первых штатов», с которых и началась Америка, штатов, которые бросили вызов, отказавшись от английского господства над своими территориями, и объявили себя свободными. Ну и последний прорыв к свободе – это широта космического взгляда на то, что остается внизу, на планете Земля, взгляд на систему мироздания, по сути, взгляд Бога, далее крик – прощание с тем, что остается на Земле и освобождение ястреба от физического тела, когда он становится чистым духом, звенящей вибрацией.

Мы со студентами – актерами 3-го курса, обсудив тему свободы и духовного восхождения, за которое герой платит своей жизнью, проследив ее через авторский текст, остановились все-таки на более конкретной, частной и поэтому более понятной в реализации на сцене темы «путь художника», теме, в которой также есть и духовное восхождение и свобода. Северо-западный ветер, который поднимает ястреба и несет его в нужном ему направлении, на родину, – это Судьба, сначала помогающая ему, да так, что складывается ощущение, что и судьбы никакой вроде бы нет, и герой сам выбирает свой путь, но вскоре доказывающая, что выбор не зависит от желаний героя, и за возможность широты взгляда (ястреб гордо восклицает: «Эк, куда меня занесло»), возможность видеть то, что неведомо другим, надо платить. И это самая высокая плата – смерть, восхождение, освобождение. Это тема Рока, предопределенности. Так художник, получивший свой Дар, возможность видеть, понимать и чувствовать больше обывателя, платит за это болью, страданиями и своей жизнью. А его произведения, подобно легким перьям ястреба, летят на землю, и люди воспринимают их радостно (как детвора, которая выбегает на улицу в пестрых куртках и кричит по-английски: «Зима, зима!») и совсем не думают о цене, которую герой (художник) заплатил за эту их радость.

Помимо приобщения к творчеству Бродского перед нами стояли еще и чисто технические задачи: взаимодействие через предмет (палку), подхват с любого места строки без потери формы стихотворения, коллективное и индивидуальное звучание, пластическое выражение текста.

Ритм стихотворения очень сложный, это многоуровневая история, где каждое слово несет в себе множественные смыслы, но известно, что чем сложнее текст, тем проще должна быть форма, чтобы зритель не потерял историю при просмотре. Мы разделили курс на мальчиков, которые несли тему Ястреба (художника, главного героя), а также тему Ветра-судьбы и девочек – тема Земли (холмов, реки, гнезда, т. е. всего, что окружает лирического героя в его перелете). Это разделение облегчило работу и восприятие, делая историю более ясной визуально. Также мы пошли по пути подробного разбора текста, по каждому слову, текст раскладывался и обсуждался смыслово, ассоциативно и образно. Кстати, оказалось, что некоторые слова студенты не знают или понимают не так, как заложено

у автора, разбор это уточнил, а ассоциативный ход добавил объем, нелинейность, глубину и неожиданные образы этой истории. Кроме того, мы добавили в анализ работу с телом, пластически проживая каждое слово, иллюстрируя те картинки, которые давал нам автор, идя от внутренних ощущений текста, проживая каждый эпизод.

Палки, которые студенты использовали в работе стали не только приспособлением для посыла звука при перебросах друг другу, но и самостоятельным выразительным средством: они превращались то в летящего ястреба, то в упавшие до нуля термометры, то в огромные крылья, то в дым, поднимающийся из труб, то в гнездо, к которому он так стремился. Тело каждого актера тоже работало на идею стихотворения, парение, сопротивление воздуху, земной пласт с бегающими курицами и сусликами, изгибы реки, холод, все это реализовывалось через телесные ощущения, через пластику. Причем, если говорить о способе актерского существования, то все-таки студенты не становились вплотную персонажем, а, оставаясь собой, показывали и рассказывали нам историю. Общий пластический рисунок стихотворения – от спонтанных хаотичных, приближенных к земле, широко охватывающих пространство сцены движений вначале к более упорядоченным, группирующимся в центре далее и в конце статично собранным, устремленным вверх, подобно натянутым струнам.

В показ вошла и работа над голосовым диапазоном: тема земли – низы, полет – центр, прорыв в неизведанное, в ноосферу – верх звучания. Также групповое звучание чередовалось с индивидуальным, придавая силу движению ветра, борьбы ястреба со стихией и контрастно выходя на тему одиночества, безнадежности.

Название стихотворения «Осенний крик ястреба» – это и кульминация, и итог его полета, последний его посыл земле, отчаянье и неизбежное принятие своей судьбы. Мы долго искали и пробовали различные варианты этого крика, но наконец пришли к тому, что озвучить этот душераздирающий крик существа, прощающегося с жизнью, просто невозможно. Все варианты будут бытовыми и меньше поэтической метафоры, заложенной автором. Последний крик решен у нас безмолвно, актеры смотрят в небо и в ужасе затыкают уши, стараясь не слышать того, что творится там, наверху, на их лицах ужас, отчаяние. А по переднему плану медленно, в рапиде парит палка – образ летящей в небытие птицы. И все это в полной тишине, медленно, подобно длинным планам фильмов Тарковского и, на мой взгляд, очень сильно и точно.

Работа над стихотворением «Осенний крик ястреба» обогатила всех нас, участников, дала возможность прикоснуться к постижению поэтического Космоса Иосифа Бродского. Попытка расшифровать текст и сделать его более понятным и внятным для зрительского восприятия путем ассоциативного, пластического, образного проживания в пространстве сцены, просуществовать в границах переходов – все это, на мой взгляд, бесценный опыт чувствования, присвоения и выражения авторской мысли посредством СЛОВА.

## Наговицын Роман Сергеевич

доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры педагогики Казанского государственного института культуры, преподаватель Глазовского государственного инженерно-педагогического университета им. В.Г. Короленко;

## Муллагалиева Резеда Флюровна

заведующая кафедрой театрального творчества Казанского государственного института культуры

# Развитие творческого мышления будущих режиссеров и актеров

Аннотация. В обзорном исследовании на основе анализа научной литературы представлены основные сущностные направления творческого мышления, которое является ключевой личностной составляющей в профессиях, связанных с театром и кино. Рассматривается развитие творческого мышления у будущих режиссеров и актеров и его основные компоненты.

Ключевые слова: творческое мышление, студенты, режиссеры, актеры, компоненты, содержание.

## Nagovitsyn R.S., Mullagalieva R.F.

# Development of creative thinking of future directors and actors

Abstract. The review study, based on the analysis of scientific literature, presents the main essential directions of creative thinking, which is a key personal component in professions related to theater and cinema. The development of creative thinking among future directors and actors and its main components are considered.

Keywords: creative thinking, students, directors, actors, components, content.

Творческое мышление является ключевым элементом в профессиях, связанных с театром и кино [10]. Режиссеры и актеры должны не только обладать высокими профессиональными навыками, но и умением находить оригинальные решения, создавать уникальные образы и передавать зрителям глубокие эмоциональные переживания [8]. В специальной научной литературе творческое мышление рассматривается как процесс генерации идей и подходов, который не ограничивается рамками традиционного мышления [1; 3; 12; 13]. Исследователи включают чаще всего в ее содержание гибкость мышления как способность смотреть на проблему с разных углов, открытость к новым идеям через желание экспериментировать и принимать нестандартные решения и ассоциативное мышление как умение или навык связывать несвязанные, на первый взгляд, идеи и концепции [2-6; 14].

На основе анализа специальной научной литературы выявлено, что развитие творческого мышления у будущих режиссеров и актеров – это

сложный и многогранный процесс, требующий сочетания образования, практики и личной мотивации [7; 8; 11]. Открытость к новым идеям, умение работать в команде и использование современных технологий могут значительно обогатить их творческий потенциал.

Материалами исследования послужили теоретические и практические труды в сфере анализа основных содержательных компонентов творческого мышления будущих режиссеров и актеров [7; 8; 10]. Для проведения данного исследования был применен метод структурного моделирования в социально-культурной деятельности, который позволил систематизировать процесс развития творческого мышления будущих режиссеров и актеров в институте искусств, его содержательные основы и структурный процесс поэтапной целостной учебной и внеучебной деятельности [5; 7; 11; 14]. В ходе работы был внедрен комплекс сравнительных методов, таких как обобщение российского опыта на федеральном и региональном уровнях в области модернизации высшего образования в сфере культуры и искусства, системное проектирование учебного и внеучебного процесса развития творческого мышления будущих режиссеров и актеров [2; 9; 12; 13].

Творческое мышление позволяет не только генерировать новые идеи, но и глубже понимать существующие концепции и образы. Творческое мышление – это сложный и многогранный процесс, который включает несколько ключевых компонентов [6; 8; 12]. Каждый из них играет важную роль в формировании креативности будущих режиссеров и актеров.

1. Оригинальность или креативность является ключевым компонентом творческого мышления и понимается как способность генерировать уникальные идеи, подходы и решения, отличающиеся от существующих [5; 7; 11; 13]. Это позволяет создавать оригинальные персонажи, сценарии и визуальные решения и играет решающую роль в искусстве и других творческих областях. Оригинальность не только в количестве идей, но и в их качестве, а также в их способности вызывать интерес и удивление. Основным признаком оригинальности является неповторимость. Это может проявляться в новых сюжетах, персонажах, визуальных решениях или стилях [8]. Следующие признаки оригинальности: инновационность, где оригинальные подходы часто основаны на новых концепциях или методах, которые могут включать использование необычных материалов, технологий или форматов, и эмоциональное воздействие, которое определяется тем, насколько идея вызывает эмоциональный отклик у аудитории, при этом, чем сильнее эмоции, тем более запоминающейся становится работа [3; 5].

2. Воображение как основа творчества [9], так как для режиссера и актера важно уметь представлять не только свой персонаж, но и целый мир, в который он вписывается [1; 6; 8]. Развитие воображения включает в себя упражнения на визуализацию, создание образов и работу с метафорами. Воображение играет ключевую роль в творческом процессе, особенно в таких искусствоведческих областях, как режиссура и актерское мастерство [4; 10]. Оно позволяет создавать уникальные образы, сюжеты и персонажи, которые могут глубоко затрагивать зрителей. Для режиссеров воображение – это инструмент, который помогает им визуализировать сценарий [11]. Представ-

ляя, как будут развиваться события на экране, они могут экспериментировать с различными стилями и подходами. Например, режиссер может представить сцену в разных временных эпохах или в альтернативной реальности, что позволяет создать оригинальный и захватывающий продукт. В свою очередь, актеры также зависят от воображения, чтобы полностью вжиться в образ. Им необходимо не только понимать своего персонажа, но и ощущать его эмоции и переживания. Воображение позволяет актерам создать внутренний мир своего героя, добавляя глубину и многослойность [7; 8]. Это помогает установить эмоциональную связь с аудиторией.

3. Критическое мышление помогает анализировать и оценивать идеи, сценарии и спектакли [4]. Оно включает в себя умение задавать вопросы, выявлять сильные и слабые стороны работ и находить альтернативные решения [8]. Режиссеры и актеры должны уметь видеть не только конечный продукт, но и процесс его создания [9; 11]. Критическое мышление играет важную роль в творческом процессе, так как оно позволяет анализировать, оценивать и принимать обоснованные решения, что существенно влияет на качество их работы и конечный результат. Критическое мышление помогает режиссерам и актерам глубже понимать сценарий и его структуру [9]. Режиссеры, анализируя текст, могут выявлять основные темы, конфликты и характеры, что позволяет им принимать более осознанные решения при создании визуального образа. Актеры, в свою очередь, используя критическое мышление, могут оценивать мотивацию своих персонажей и находить в них более глубокие аспекты, что помогает создать многослойные образы [2; 8; 11; 13].

4. Эмпатия является важным компонентом творческого мышления будущих режиссеров и актеров, так как позволяет актерам глубже понять своих персонажей и донести их чувства до зрителей [10; 11]. Для режиссеров это означает способность чувствовать и учитывать эмоции актеров и зрителей, создавая эмоционально резонирующие произведения [11]. Упражнения на развитие эмпатии могут включать театральные игры и взаимодействие с разными группами людей. Существует несколько аспектов, подчеркивающих ее значимость [7]. Эмпатия помогает актерам и режиссерам увидеть мир глазами своих персонажей и создавать более правдоподобные и многослойные образы, которые резонируют с аудиторией. Следующий аспект – сценарное взаимодействие, когда режиссеры, обладая эмпатией, могут лучше работать с актерами, создавая атмосферу доверия и взаимопонимания [2; 6; 8]. Это способствует более глубокому взаимодействию в сценах, что обогащает общий нарратив.

5. Способность к экспериментированию является не ключевой, но значимой составляющей творческого мышления будущих режиссеров и актеров [10; 14]. Творческий процесс часто требует выхода за рамки привычного. Режиссеры и актеры должны быть готовы пробовать новые методы, техники и стили, что может включать в себя импровизацию, работу с нестандартными сценариями и коллаборацию с другими артистами [10; 12]. Способность к экспериментированию включает искусство поиска, что позволяет актерам и режиссерам исследовать новые идеи и подходы. Это может определять нестандартные интерпретации сцена-

риев, использование уникальных методов игры или применение необычных визуальных решений в режиссуре [7; 11]. Следующее – это развитие стиля, так как через эксперименты творческие люди могут находить и развивать свой уникальный стиль, что помогает им выделяться в индустрии. Пробуя разные техники и формы, они могут создать что-то совершенно новое и оригинальное.

6. Творческая наблюдательность является дополнительным компонентом творческого мышления будущих режиссеров и актеров [7; 10]. Хороший режиссер и актер – это прежде всего внимательные наблюдатели [11]. Способность замечать детали в поведении людей, их эмоциях и отношениях помогает создавать более правдоподобные и глубокие образы [8]. Наблюдение за окружающим миром и собственным опытом помогает формировать идеи и концепции. В контексте внимания к деталям, творческая наблюдательность помогает артистам замечать мелочи, которые другие могут пропустить [6; 13]. Это может быть манера речи, жесты или эмоциональные реакции людей, что обогащает их персонажей и сценарные решения. В направлении анализа окружающего мира режиссеры и актеры могут использовать наблюдения за социальными взаимодействиями, культурными особенностями и человеческими эмоциями [2; 7; 11]. Это дает им возможность создавать более правдоподобные и глубокие истории.

Таким образом, в нашем исследовании представлены основные направления творческого мышления, которое является ключевой личностной составляющей в профессиях, связанных с театром и кино. Как показало исследование, развитие творческого мышления у будущих режиссеров и актеров – это сложный и многогранный процесс, который требует комплексного подхода. Основными компонентами развития творческого мышления будущих режиссеров и актеров являются оригинальность или креативность, творческое воображение, критическое мышление в творчестве, эмпатия в творческом процессе, способность к творческому экспериментированию и творческая наблюдательность. Сочетание образования, практического опыта, открытости к новым идеям и использования современных технологий может значительно обогатить творческий потенциал молодых специалистов. Важно помнить, что творчество – это не только дар, но и навык, который можно развивать и совершенствовать на протяжении всей жизни. Непрерывное саморазвитие и стремление к новым горизонтам помогут артистам и режиссерам находить свой уникальный голос в мире искусства.

**Источники и литература**

1. Агафонова В.С. От творческого мышления к креативному развитию // Студенческий вестник. 2021. № 17-1 (162). С. 60-61.

2. Бичева И.Б. Развитие творческого мышления обучающихся как условие непрерывного познания и профессионального развития // Современные научные исследования и инновации. 2016. № 6 (62). С. 675-679.

3. Наговицын Р.С., Замолоцких Е.Г., Рассолова Е.А., Фарниева М.Г., Оборотова С.А. Использование синектического метода как применение инноваций в образовательном процессе вуза // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2018. Т. 8. № 3. С. 7-22.

4. Наговицын Р.С., Тутолмин А.В., Чубукова Л.В., Волков П.Б. Организационный климат и индивидуально-психологические качества личности участников учебно-воспитательного процесса в образовательном кластере «институт – колледж» // Alma Mater (Вестник высшей школы). 2017. № 3. С. 38-44.

5. Норпулатова Х.А. Активные методы обучения, направленные на развитие самостоятельного и творческого мышления студентов // Молодой ученый. 2012. № 1-2. С. 110-113.

6. Смирнова Е.А. Развитие творческого мышления на интегрированных уроках художественного цикла // Аллея науки. 2018. Т. 3. № 7 (23). С. 903-907.

7. Соколова Н.Н. Культурно-творческое развитие специалистов - руководителей любительских театров в условиях взаимодействия вузов учреждений культуры и искусств // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 4. С. 166-168.

8. Соснова М.Л. Творчество и формирование сознания (в профессиональной деятельности актера) // Организационная психолингвистика. 2019. № 1 (5). С. 4.

9. Суворов Н.Н. Ментальные технологии в развитии творческого мышления и воображения // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 1 (34). С. 152-155.

10. Шаймуратова А.Ф., Дубовицкая Т.Д. Психолого-педагогические условия развития профессионально важных качеств будущих актеров // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2010. № 6. С. 143-148.

11. Югай И.И., Шарафадина К.И. Педагогико-образовательная концепция обучения режиссуре: обновление традиций // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 3: Экономические, гуманитарные и общественные науки. 2023. № 1. С. 126-129.

12. Янкина М.Н. Развитие творческого мышления студентов средствами эвристического обучения // Образование. Карьера. Общество. 2022. № 4 (75). С. 75-76.

13. Akhmedjanova D.A. Creative thinking development of students in the learning process // Вестник науки и образования. 2021. № 2-1 (105). С. 51-54.

14. Nagovitsyn R.S., Zamolotskikh E.G., Potashova I.I., Rybakova L.V. Model of the system of raising the social status of the teacher in the region on the basis of a pedagogical university // European Journal of Contemporary Education. 2019. Т. 8, № 2. С. 315-327.

## Каримов Павел Данисович

звукорежиссер Самарского театра оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича, аспирант Самарского государственного института культуры

## Пространство провинциального театра: границы и переходы звукового оборудования в оперном театре

Аннотация. В статье рассмотрены особенности эволюционного развития пространства оперного театра, охарактеризованы требования, предъявляемые к современной театральной акустике, описаны особенности акустики Самарского академического театра оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича и звуковое оборудование театра.

Ключевые слова: театр, оперное искусство, пространство, акустика, звук, звуковое оформление, звуковое оборудование, звукорежиссёр.

## Karimov P.D.

# The space of the provincial theater: the boundaries and transitions of sound equipment in the opera house

Annotation. The article examines the features of the evolutionary development of the opera house space, describes the requirements for modern theatrical acoustics, describes the acoustics of the Samara Academic Opera and Ballet Theater named after D.D. Shostakovich and the sound equipment of the theater.

Keywords: theater, opera art, space, acoustics, sound, sound design, sound equipment, sound engineer

В конце XVI – начале XVII вв. в Италии зарождается новый жанр театрального искусства – опера. Оперное искусство, объединившее музыку и драму, способствовало развитию нового театрального пространства – оперного театра. Сохранив многие признаки Античного театра, он приобретает новую черту – ярусность, что вызывает необходимость увеличения вместимости зрительного зала с сохранением удаления зрителей от сцены.

Поиски лучшей формы привели к созданию итальянского типа зала в виде усеченного эллипса, подковы или U-формы. Театр, построенный Карло Фонтана в 1654 г. в Венеции впервые имел подковообразную форму и пять ярусов лож. Акустические характеристики зала способствовали популярности такой формы театров, и она быстро распространилась. Это позволило композиторам писать оперы, не подстраиваясь под акустику каждого конкретного зала, потому что она была аналогичной. В 1778 г. в Милане открылся итальянский театр «Ла Скала», построенный архитектором Пьермарини. Самый совершенный оперный зал Европы на 2289 мест до настоящего времени сохраняет великолепные акустические характеристики. Театры такой формы получили всемирную известность.

Эволюция оперного искусства происходила на огромном временном отрезке. Четыреста лет существования оперы породили многообразие театров с хорошей акустикой. Немалые изменения проходили внутри театрального здания в процессе его формирования: появилась оркестровая яма, изменялся угол наклона пола в партере, расположение лож и балконов. Стали учитываться длина и ширина зала, глубина сцены, использоваться материалы, хорошо отражающие звук. Существенными составляющими характеристики зала явились акустическое покрытие потолка и стен, обивка кресел, надежность звукового оборудования, степень звукового давления акустических систем, равномерное звуковое покрытие всех зон зрительного зала, размещение порталов, которые были экраном для звуковых волн разной длины, расположение декораций.

В любом театре существуют зоны, где приходится применять линии задержки или точечные источники. Даже если слышимость зала не совсем удачна, с помощью умело построенной системы звукоусиления возможно обеспечить комфортное восприятие для всех зрителей. Все современные залы по акустическому благоустройству делятся на три группы: 1) залы

с естественной акустикой (в них зрители слушают звучание голоса или инструмента непосредственно, а качество звучания зависит только от акустических свойств помещения); 2) залы со смешанной акустикой (в них совмещено непосредственное звучание и звучание при помощи системы звукоусиления); 3) залы с искусственной акустикой (здесь звучание обеспечивается только при помощи звуковоспроизводящей аппаратуры). Независимо от особенностей групп существуют общие требования к акустике концертных залов и к архитектурно-строительным характеристикам, от которых зависит акустическое благоустройство театрального пространства. Хорошим акустическим качеством характеризуются помещения, где выполнены следующие основные требования:

- все места слушателей обеспечены прямой звуковой энергией, а также энергией ранних отражений;
- в помещении создано диффузное звуковое поле, исключающее возникновение эха, концентрацию звука и другие нежелательные явления;
- время реверберации зала, заполненного слушателями, соответствует величине и назначению помещения;
- посторонние шумы сведены к минимуму.

«В закрытом помещении после прекращения действия источника звука слушатель воспринимает прозвучавший музыкальный или речевой сигнал в течение некоторого временного интервала. Процесс спада звуковой энергии называется реверберационным процессом, а само явление – реверберацией» [1].

Качество звука в театре, безусловно, зависит и от того, как зал был спроектирован. Также необходимо учитывать возраст самого здания. Знание архитектурных особенностей театра и параметров зала позволит улучшить звуковые характеристики спектакля. Пространство оперного театра с точки зрения акустики можно назвать самым сложным. Чисто технически сложность заключается в том, чтобы не исказить звучание, имеющее место в очень широком диапазоне частот, не понизить его эстетическое качество. Очевидно, что установление связи между архитектурно-акустическим решением и эстетическим восприятием звучания с его физическими характеристиками – задача исключительно тонкая. Каждый случай озвучивания таких помещений требует специальных знаний, опыта и необходимой доли чутья.

Зрительный зал оперного театра принадлежит к наиболее старым сооружениям, его архитектурный тип вошел в практику проектирования и строительства как классический. В нем большее значение, по сравнению с драматическим, приобретает необходимость получения диффузного звукового поля. Время реверберации в таком зале должно быть на 20-25 % больше по сравнению с залами драматических театров. Характерной формой многих классических залов театров оперы и балета является овальная (подковообразная). Для обеспечения минимального удаления последнего ряда от сцены используется многоярусная система. Все балконы отличаются небольшой глубиной, что облегчает распространение прямых и отраженных звуковых волн. Балконы со зрителями обладают большим звукопоглощением, поэтому интенсивность отраженных звуковых волн

относительно невелика и фокусирование овальной задней стеной неопасно, тем более что центр кривизны, как правило, располагается за сценой. В то же время балконы, расчленяя общую поверхность стен, способствуют созданию диффузного звукового поля. В театрах, где есть оркестровая яма, в разных частях зала слышно по-разному. Например, на исторической сцене Мариинского театра идеальная слышимость на 2-м и 3-м ярусах, отдалённых от сцены, а в ложах бенуара и партере случаются «звуковые ямы» из-за того, что оркестр находится ближе, чем артисты. Ниша, в которой находятся музыканты, не усиливает, а поглощает звук, в свою очередь голос артиста на сцене усиливается в пространстве зала. Таким образом достигается идеальное звучаниея.

Звуковое пространство провинциальных театров, и в частности Самары, имеет ряд специфических особенностей. Связано это и с предназначением театров, и со временем их постройки. Гармоничное использование умело осуществленных архитектурных решений и современных средств озвучивания делают крупнейшие театры города достойными преемниками лучших театров. Размещенное на центральной площади города здание Самарского академического театра оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича, построенное в 1936–1938 гг. по проекту архитекторов Н. Троцкого и Н. Каценеленбогена, является важной градостроительной доминантой Самары. Первоначально здание планировалось для размещения Дворца культуры. Позднее в его центральной части расположился театр оперы и балета. Реконструкция здания театра началась в 2006 г и, затронув большинство помещений огромного здания, включая основной зрительский зал со сценической частью, малую сцену и многочисленные репетиционные помещения, была завершена в августе 2010 г. Подробные акустические характеристики и особенности проектирования, относящиеся исключительно к реконструкции основного зрительного зала, освещены в публикации М.Ю. Ланэ «Акустика зрительного зала Самарского академического театра оперы и балета». «Качество звучания в зале оценивалось как вполне удовлетворительное, но были проблемы со звучанием в средней части партера, где наблюдался звуковой «провал», и с конструкцией оркестровой ямы. В процессе реконструкции зал уменьшился по длине, но не потерял свою вместительность в 1100 мест за счет вновь созданных трех ярусов балконов.

Акустическое проектирование зала проводилось методом компьютерного моделирования. Была подготовлена компьютерная модель, на которой анализировались различные варианты планировочных решений и отделки внутренних поверхностей. Зал имеет форму близкую к квадрату. Зрители размещаются в партере, следующем за ним амфитеатре и на трех ярусах. Ширина, ограниченная контуром существующих несущих стен, составляет 24,5 м. Длина помещения уменьшилась до 25 м. Это позволило снизить максимальное удаление зрителей от сцены, что весьма важно для оперного театра. Оркестровая яма была существенно расширена и выполнена с подъемно-опускным полом, отметка которого могла подбираться дирижером в ходе репетиций оперной постановки. Были предусмотрены возможности подъема пола ямы до уровня планшета сцены, а также размещения

на площади ямы дополнительных кресел для зрителей (для различных концертных режимов использования зала). Переход от портала к боковым стенам выполнен с применением коротких выпуклых секций, способствующих улучшению структуры боковых отражений для случая размещения исполнителя в глубине сцены. Плоские параллельные боковые стены зала расчленялись системой полуколонн и элементами лепнины. Аналогичный подход использован и на задней стене, как за амфитеатром, так и за всеми ярусами. По акустическим требованиям ярусы были запроектированы отношением их глубины к высоте открытого проема в плоскости над барьерами. Особое внимание было уделено барьерам ярусов. Обращенные в сторону зала поверхности барьеров представляли гипсовые отливки, поверх которых размещался лепной орнамент. Данная форма барьеров способствовала требуемому распределению боковых звуковых отражений. Потолок зала включал круглый плафон, выделенный по его периметру небольшим перепадом отметок и обрамленный системой декоративных кессонов.

Переход от портала к плафону был выполнен в виде выпуклого звукоотражающего козырька. Его профиль подобран по критерию обеспечения зрительских мест ранними потолочными звуковыми отражениями. Акустические требования к реконструированному залу были типичны для оперных театров, рассчитанных на эксплуатацию без звукоусиления. Воздушный объем зала на 1 зрителя составлял 8 м3, что достаточно для рассматриваемого оперного зала и позволяет не применять в интерьере специальных звукопоглощающих материалов. При проектировании был задан оптимум среднечастотной реверберации RTOCC=1,45–1,60 с. В соответствии с этими требованиями были подобраны кресла и отделка поверхностей зала. Пол во всех зонах зала был паркетным без использования коврового покрытия. Отделка стен и потолка была выполнена в виде штукатурного покрытия и гипса. Весь основной потолок зала был смонтирован из массивных гипсовых отливок. Единственным исключением являлись нижние поверхности перекрытия ярусов. С целью обеспечения требуемого низкочастотного звукопоглощения здесь была использована обшивка из гипсокартонных листов в 2 слоя, смонтированная по специально разработанному частому каркасу.

После завершения реконструкции в зале были проведены акустические измерения. Субъективная оценка звучания в зале проводилась в ходе многочасовой репетиции, которая состоялась после выполнения в зале акустических измерений. В репетиции участвовал расположившийся в оркестровой яме симфонический оркестр, а также солисты и хор театра. В последующих беседах дирижер, солисты оперы, хормейстер и другие сотрудники театра дали очень высокую оценку качеству звучания в зале. Сотрудники театра особо отметили «хорошую прозрачность звучания и оптимальный музыкальный баланс оркестра в яме и певцов на сцене» [4, с. 2-10].

Неотъемлемая часть оснащения современной оперной сцены – качественное звуковое оборудование. Звук по праву является важнейшей частью сценического действия, граничащего с таинством. Задуманная режиссером акустическая картина должна быть воспроизведена звукорежиссером и донесена до зрителей с помощью системы озвучивания и звукоусиления.

Несомненно, использование электроакустических систем значительно расширяет возможности архитектурной акустики. Применение в Самарском оперном театре звукоусилительных систем компании MeyerSound способствует чистому воспроизведению музыки, разборчивой передаче речи и хорошему рассеиванию звука в зрительном зале.

Система звукоусиления в зале скрыта от зрительских глаз, видимым является только центральный кластер, состоящий из девяти акустических систем M'elodie, подвешенный над авансценой. 28 акустических систем M'elodie и 4 сабвуфера 600-HP расположены рядом с порталами – в так называемых звуковых ложах, декорированных решётками со специальной акустически прозрачной тканью. Для создания театральных аудиоэффектов используются размещенные в нишах барьера десять акустических систем UPM-1P. Чтобы зрители, сидящие в первых рядах партера, получали полноценную звуковую картину, применяется система FrontFill, состоящая из четырёх широкополосных акустических систем M1D. Озвучивание сцены осуществляется с помощью шести акустических систем CQ-1, которые выставляются по планам сцены справа и слева и используются в качестве прострелов. Сценический мониторинг представлен четвёрками переносных акустических систем UM-1P и UM-100P.

И, наконец, ещё одним инструментом звукорежиссёра является система «звук с картинки» – две четырёхполосные акустические системы MTS-4A, установленные в арьерсцене и осуществляющие совмещение звукового и визуального ряда. Для настройки звуковой картины применяется система управления громкоговорителями, состоящая из двух цифровых матричных процессоров Galileo 616. Звуковое оборудование Самарского театра оперы и балета позволяет проводить мероприятия любого уровня сложности – от гала-концерта до конференции с возможностью студийной записи прямо со сцены.

Развитие современной звуковой аппаратуры позволяет покорять сложное театральное пространство, стирая его привычные границы. Еще полвека назад звукорежиссеры не смели мечтать о фантастических возможностях, предоставляемых техникой сегодня. Тем значительнее сейчас для театрального звукорежиссера, владеющего столь совершенным оборудованием, достижение главной цели – высококачественного звучания оперного спектакля.

**Источники и литература**

1. Емельянов Е.Д. Звукофиксация театров и концертных залов. Москва: Искусство, 1989.

2. Климухин А.А., Киселева Е.Г. Проектирование акустики зрительных залов. Москва: МАРХИ, 2012.

3. Кузнецова А.И. Анализ генезиса акустических пространств оперных театров // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 5. С. 134-144.

4. Ланэ М.Ю. Акустика зрительного зала Самарского академического театра оперы и балета [Электронный ресурс] // Техническая акустика: электрон. журн. № 3. С. 3–10. URL: http://www.ejta.org 2011 (дата обращения: 09.09.2024).

5. Овчинников В.Н. Качество звука в театре как объект эстетической оценки. Москва: ГИТИС, 2017. № 2. С. 15–30.

# Раздел 8
# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И МУЗЫКОЗНАНИЯ


## Васирук Ирина Ивановна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и музыковедения СГИК


## Образно-драматургическая диспозиция полифонического цикла (на примере цикла «24 прелюдии и фуги» А. Флярковского)


Аннотация. В статье рассматривается полифонический цикл в формате мини-цикла (прелюдия-фуга) и макроцикла (24 прелюдии и фуги) с точки зрения драматургической структурности и образно-художественных особенностей. Среди многочисленных циклов современных отечественных композиторов в качестве образца для рассмотрения и анализа выбран фортепианный опус «24 прелюдии и фуги» Александра Флярковского. Многочастное произведение находится в русле общих тенденций музыкального искусства конца XX века.



Ключевые слова: полифонический цикл, прелюдия, фуга, Александр Флярковский, образы, драматургия.



## Vasiruk I.I.


## Figurative and dramatic disposition of the polyphonic cycle (using the example of the cycle «24 preludes and fugues» by A. Flarkovsky)


Abstract. The article examines the polyphonic cycle in the format of a minicycle (prelude-fugue) and a macrocycle (24 preludes and fugues) from the point of view of dramatic structure and figurative and artistic features. Among the numerous cycles of modern Russian composers, the piano opus «24 Preludes and fugues» by Alexander Flarkovsky was chosen as a sample for consideration and analysis. The multi-part work is in line with the general trends of musical art at the end of the XX century.



Keywords: Polyphonic cycle, prelude, fugue, Alexander Flarkovsky, images, drama.


Полифонический цикл как явление музыкального искусства имеет многовековую историю в западноевропейской и отечественной музыке. В XX в. он переживает свое возрождение как в форме малого полифонического цикла («прелюдия и фуга»), так и в виде большого полифониче-

ского цикла («24 прелюдии и фуги», «12 прелюдий и фуг» и др.). Жанровые коллаборации в диптихах современных композиторов очень разнообразны. Наряду с прелюдиями фуга вступает в созвучие с фантазиями, речитативами, импровизациями, канонами, хоралами, напевами, хороводами, былинами. В современных опусах спутников фуги огромное количество, но наиболее часто предшествует высшей полифонической форме – фуге – прелюдия.

Наибольший интерес для современных композиторов представляют большие полифонические циклы. И этот факт указывает на неслучайность их появления и огромные возможности такого полифонического произведения. Разнообразие «макроциклов» (К.И. Южак) касается количества частей, их жанровой наполняемости и образно-драматургических особенностей. Как известно, составлены всетональные крупные циклы из мини-циклов: прелюдия-фуга. «Именно такой тип циклизации, составленный не из одиночных полифонических пьес, а из прелюдий и фуг (т. е. малых полифонических циклов) становится сегодня как никогда востребованным» [3, с. 40]. Но главное, что именно микроциклы определяют семантику больших полифонических циклов. Как пишет Л. Березовчук, «семантика жанра… неразрывно связана с областью значений, задаваемых малыми полифоническими циклами» [Цит. по: 3, с. 40].

Микроциклы чаще представлены двумя пьесами, в которых первая играет роль вступления или равноправного участника драматургического сочетания. Фуга чаще выступает главной центральной пьесой циклической формы. Таким образом, принципиальными особенностями таких циклических произведений является устоявшийся взгляд на полифонический диптих с контрастным сочетанием эмоционального (прелюдия) и рационального (фуга). Именно так в аспекте дуализма отношений человеческих emotio и ratio воспринимался цикл в предшествующие эпохи, начиная с барокко. Исследователь Л. Березовчук очень точно дает характеристику образно-драматургической диспозиции жанра: «Большой полифонический цикл – своего рода музыкальный “компендиум”, музыкальный универсум духовной жизни человека в бесконечном проявлении эмоционального и рационального начал» [Цит. по: 3, с. 40].

Начиная с эталонного образца всетонального полифонического цикла – «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха – концептуальную основу многочастной композиции составляют два уровня: композиционно-структурный и художественно-содержательный. Действительно, «творческая идея ХТК рассматривается в русле показа возможностей темперированного строя. Между тем над хроматической упорядоченностью баховских прелюдий и фуг подспудно стоит и нечто большее – стремление к *обобщению опыта познания мира*, свойственного барочному мировосприятию» [3, с. 41]. Следовательно, цикличность во множественном количестве частей способна к озвучиванию сложных проблем человеческого бытия, что выводит на иной – качественный – уровень. При этом затрагиваются многие философские, эстетические проблемы, что «разворачивает цикл в философ-

скую плоскость». Главное, в данном вопросе понимать социально-культурные особенности эпохи.

Исследователи отмечают также, что барочное объединение частей в цикл строилось на принципе каталога, собирания в целое различных элементов. В искусстве XX столетия этот принцип сохраняется, но «барочная идея в качестве компонента жанровой семантики здесь не столько принимается как данность, сколько по-разному "обсуждается" композиторами» [3, с. 42]. Дело в том, что большие полифонические циклы способны воплощать темы общечеловеческой значимости, «специфичность которых лежит не в сфере музыки и даже не в области искусства, а в пространстве духовного опыта человека» [4, с. 232-233]. Вся противоречивость человеческой жизни, ее сложности, все нравственно-человеческие ценности, а также философское осмысление жизни и смерти отражается в содержании многочисленных прелюдий и фуг. В таком аспекте крупный полифонический цикл, как явление музыкального искусства, указывает на связь музыки с наукой, религией, философией.

Многочастность структуры сверхциклов дает современным авторам неиссякаемые возможности отражения многоцветной палитры человеческой жизни от рождения до смерти, т. е. замкнутого круга земного существования человека. Композиторы по-разному стремятся отобразить судьбу, крестный путь человека, т. е. воплощают тему жизни и смерти. Апокалипсис начала XX в. актуален и в конце столетия. Об этом наиболее ярко повествуют циклы «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина, С. Слонимского и А. Флярковского.

Цикл «24 прелюдии и фуги» Александра Георгиевича Флярковского (1931-2014) для фортепиано создавался в 1982–1990-х гг. Этому всетональному циклу предшествовал другой цикл – «Шесть прелюдий и фуг» (1981)[1], который был «задуман именно как цикл, со своей внутренней драматургией. Законченность формы этого цикла, его симфоничность позволила мне осуществить давно задуманную идею: создать на основе шести прелюдий и фуг симфонию» [6]. Как пишет композитор, пришло время «обратиться к такому виду сочинений, которые обязывают быть строгим в отборе музыкальных средств, в тщательно выверенном голосоведении» [9, с. 154]. Все шесть микроциклов вошли в крупный 24-частный цикл в другой последовательности, соответственно каждый – в новой драматургической роли, но с сохранением образной диспозиции двухкомпонентного синтеза прелюдии и фуги. Концепцию всей первой шестичастной полифонической композиции можно определить так: от света к мраку и вновь к свету. В череде многообразных пьес выделяется кульминационная пятая часть. Лирико-драматиче-

[1] Современные отечественные композиторы, и А. Флярковский в частности, продолжают традицию «шестеричности», идущую от барочных композиторов и композиторов-романтиков. В полифонической музыке отечественных композиторов второй половины XX в. также встречаются «шестерки»: 6 программных прелюдий и фуг Д. Кабалевского, 6 прелюдий и фуг для органа О. Ниренбурга. Композитор Ж. Кузнецова, можно сказать, «разнообразила» цикл из шести фуг, предварив его ричеркаром («Ричеркар и шесть фуг»).

ская экспрессия диптиха № 5 g-moll делает его драматургическим центром цикла[1].

Цикл «24 прелюдии и фуги» А. Флярковского среди типовых 24-частных циклов отечественных композиторов заслуживает особого внимания. Роман Леденёв в одной из бесед выделил прелюдии и фуги композитора как «лучшее сочинение по-настоящему маститого мастера» [1, с. 50]. При ознакомлении с циклом поражает яркость образных контрастов, а также драматургическая концепция многомерности и единства. Действительно, «объектом изображения становится противоречивый духовный мир современного человека, многотрудный путь нравственного созревания, борьбы против социального зла, многоцветная галерея образов окружающего мира» [2, с. 73-74]. В фугах не ощущается давление имитационности, всевозможных преобразований темы, и «сложные технологические задачи подчинены здесь целой панораме "контрастно-составных" образов» [1, с. 50]. Большинство парных номеров (прелюдия-фуга) находятся в контрастном сопряжении, которое характеризует и сочетание малых полифонических циклов между собой. Прелюдии и фуги озвучивают многоцветие современного мира: городскую суету и безудержность времени, скорость и возбужденность движения, с одной стороны, и лирические высказывания человека, размышления и созерцания – с другой. В музыкальном воплощении представлены многие состояния человека: сосредоточенность и волевая экспрессия, радость и трагическая безысходность, спокойствие и безудержная страсть, грусть и праздничное ликование.

Таким образом, в современных полифонических циклах сопоставляются два типа музыкальной логики, и малые полифонические циклы реализуют семантическую сущность полифонического диптиха – оппозицию частей друг к другу при единстве замысла. В структурно-композиционном аспекте единство мини-цикла выражается в интонационных связях между прелюдиями и фугами, а также в тональном единстве одного номера.

Весь полифонический сборник А. Флярковского выстроен по кварто-квинтовому кругу с параллельными тональностями[2]. Особо следует отметить драматургическую линию сборника, отличающуюся убедительной внутренней логикой. В цикле «24 прелюдии и фуги» ощущается некий драматургический треугольник, вершины которого составляют «интродукция» (первый номер), главная кульминация (прелюдия и фуга № 18 f-moll) и финал (последний малый цикл d-moll), что отражено в таблице 1. Кульминационная точка подготавливается диптихом № 14 es-moll, а финальную трагическую концовку предвосхищает цикл № 22 g-moll. Причем в драма-

[1] Кстати, этот микроцикл входил в обязательную программу пианистов на VII Международном конкурсе имени П.И. Чайковского в 1982 году. Указанный факт говорит о многом: о яркости образно-художественной стороны прелюдии и фуги, а также о совершенстве их композиционно-структурного формата.

[2] Такой вариант построения крупного полифонического цикла стал традиционным в XX веке. Первыми сборниками, построенными по квинтовому кругу, были «24 прелюдии и фуги» В.П. Задерацкого и Д.Д. Шостаковича.

тургической структуре заметна математическая логика, так как зона кульминирования расположена в «точке золотого сечения». Этот общепризнанный фактор в композиции многих произведений искусства называется еще законом золотого сечения, и здесь налицо проявление скрытой внутренней красоты в плане структуры и драматургии.

Таблица 1

| А. Флярковский «24 прелюдии и фуги» | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| № 1<br>C-dur | | № 14<br>es-moll | № 18<br>f-moll | | № 22<br>g-moll | № 24<br>d-moll |

Открывается же все музыкальное повествование хоралом (прелюдия № 1 C-dur), что в полифонических циклах стало весьма традиционным[1]. Обращаясь к архетипу светлого и возвышенного хорала, А. Флярковский применяет фактурную «аллюзию» на прелюдию № 1 C-dur Д. Шостаковича. При этом хорал носит «характер светлого и покойного ведения, широкой и закругленной интрады» [7, с. 269] и устремлен вперед, в дальнейшее развитие событий.

Следует отметить и особую роль масштабной фуги № 1 C-dur. В гигантской по масштабу и размаху фуге сосредоточены важные черты всего большого цикла: особенности его тонального строения, кульминации, количества частей. Фуга в свободной части погружает в мир бемолей. При этом первая тональность, с которой устанавливается бемольная сфера, f-moll – это тональность кульминационной части (№ 18), а продолжительный органный пункт в предыкте к репризе на тоне «d» (т. 182-207) предвосхищает последний, тоже кульминационный, микроцикл № 24 d-moll. Трагический характер фолии (на ее тему написана последняя прелюдия, обрамляющая номер и завершающая весь многочастный цикл) проявляется уже в первой фуге неуклонным секвенцированием и сжатием темы, нагнетанием напряженности, диссонантностью органного пункта. В целом же радостный и жизнеутверждающий финал первой фуги определяет настрой многих мажорных фуг цикла: № 3 G-dur, № 5 D-dur, № 7 A-dur, № 13 Fis-dur, № 17 As-dur, № 19 Es-dur.

Как уже отмечалось, рационально-логическое развертывание фуги часто противостоит эмоциональным нюансам прелюдии. Этот факт не определяет категории отрицательных и положительных образов. Как раз их большой контраст закладывается в самые узловые части макроцикла. При этом конфликт и противопоставление образов нередко приводит к неожиданным результатам. Так, эмоциональный тон в кульминационной прелюдии № 18 f-moll неуравновешен и многократно меняется. Кажущееся спокойствие в начале прелюдии при экспонировании темы оказывается внутренне напряженным из-за неразрешимого, «оголенного» тритона

[1] Можно вспомнить первые прелюдии в циклах «24 прелюдии фуги» Д. Шостаковича, И. Ельчевой, С. Слонимского.

в мелодии, нарушения ритмической ровности восьмых. Трепетность и искренность высказывания, просьба и мольба просветленной середины первой части в процессе развития превращаются в стон и крик, боль и ужас от вторжения зла. Средняя часть прелюдии словно озвучивает некий идеал, чистый и божественный образ, что фиксируется сменой фактуры (хорал), динамики (***pp***), темпа (*Andante*) и тональности (F-dur).

Этот диптих – единственный в цикле, в котором прелюдия и фуга звучат без перерыва (attacca), что создает драматургический «синтез» и показывает пример «контрастно-составной формы» (В. Протопопов). Действительно, в процессе развития нарастающее движение в кульминации прелюдии неожиданно прерывается грозной темой фуги, которая излагается в низком регистре в четыре голоса. Она буквально «кричит», «вдалбливается», каждая ее фраза весома, значительна. Что-то страшное и неотвратимое вторгается в жизненное пространство человека. Звучание же в начале фуги олицетворяет безжизненное и обессиленное состояние, погруженное в «мир тьмы». В фуге необычен ответ в главной тональности, который отсылает к жанру пассакалии, а также очень яркая мощная кульминация, которая напоминает сцены народного плача в операх М.П. Мусоргского как противостояние смерти и безумству, чему-то страшному и бесчеловечному.

В «сверхцикле» (Т.В. Франтова) поэтапно передана драматургическая линия «жизнь – смерть». Здесь каждый микроцикл передает этапы человеческой жизни, почти иллюстративно демонстрирует крестный путь человека. Трагический итог сверхцикла подчеркнут жанром фолии и погребальной колокольностью. Одним из наиболее ярких средств воплощения жизненного цикла является колокольность. Звук колокола словно «стягивает к себе все пространство, а с ним и смысловое наполнение подчас резко контрастных ситуаций звона» [8, с. 109]: праздничность, звонкость колористических переливов или трагичность, предрешенность. Открывая цикл «24 прелюдии и фуги» композицией «Звоны», Фларковский создает этим необычный колорит. «Именно этот программный подзаголовок лучше всего и передает содержание музыки. Я хотел воссоздать звуковую картину праздничного колокольного звона российского», – признается автор [6]. Однако композитор вводит колокольность и в последний номер, имитирует звук скорбного ритуала похорон, мрачного набата смерти. Имитация колокола часто поддерживает и кульминационные зоны больших циклов, как в фугах № 22, 24, где мощные тоны темы ***sffff*** в басу ритмически и фактурно сопоставляются с высокими перезвонами главных интонаций прелюдии.

В репризе фуги № 22 g-moll тема в увеличении усиливает лирико-драматическую экспрессию, «высвобождает» внутреннюю «энергию» темы, которая была «спружинена» за счет ямбического ритма, неравномерных пауз и секвенционно-мотивного строения (пример 1). В кульминационной точке развития фуги (т. 119-128) тема в увеличении воплощает образ непреклонной воли, силы, мощи. В сопровождении верхних голосов, имитирующих колокольный перезвон, она звучит эпически величаво (пример 2).

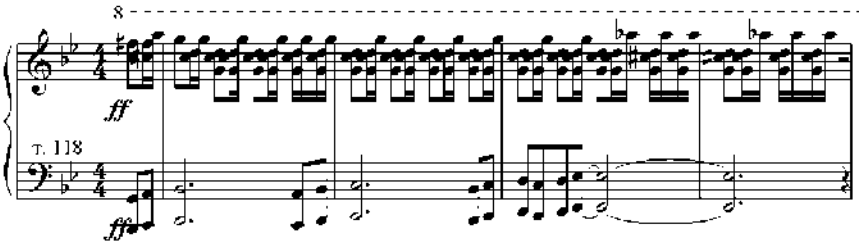
Пример 1

Тема фуги № 22 g-moll (такты 1-6)




Пример 2

Начало кульминации фуги № 22 g-moll (такты 119-122)




Еще одним фактором, усиливающим мрачный итог сверхцикла, является проникновение в цикл № 24 d-moll жанровых признаков фолии, которая несет смысловую нагрузку тематического знака. Фолия не просто обрамляет последнюю фугу, она внедряется в ее развитие в кульминационной зоне, трансформируется сама и активно влияет на грустный «просящий» характер фуги. В череде контрастных номеров последний диптих выделяется своей трагической предрешенностью. В кульминации обе темы звучат приподнято на фоне «колокольного перезвона». Однако колокольность здесь погребальная. Кода возвращает медленный темп, движение словно застывает от трагической безысходности. Низкий регистр, приглушенная динамика (***pp***), прогрессирующее дробление темы (2+1+1+½+½), замирание на тоне «d», вернувшиеся в тему паузы, создают ощущение исчезновения, умирания. Органичность и естественность заключительного появления прелюдийного материала связана с драматургической логикой. Многие современные циклы «завершаются реминисценцией прелюдийного материала, создающего обрамление, которое встречалось в органных фугах Букстехуде и Баха» [5, с. 178]. Таким образом трагический финал завершает общую концепцию сверхцикла «от света – к мраку».

Следует отметить, что сочинение А. Фларковского сродни циклу «24 прелюдии и фуги» С. Слонимского, написанного немного позже, в 1996 г. В нем последняя фуга завершает драматургическую линию «крестного шествия на Голгофу» (Э. Печерская), и все движется от света к мраку, «от лучезарной благодати к скорбному одиночеству смертного пути», как говорит сам автор. Трагический финал имеет и цикл «12 прелюдий и фуг» А. Пирумова, в котором последний номер вбирает в себя семантическую окраску тональности h-moll и жанровые черты пассакалии. Таким образом,

полифонический цикл А. Флярковского находится в русле общих тенденций музыкального искусства конца XX в. и по-своему отражает тему Жизни и Смерти в аспекте трагического мировосприятия и понимания предначертанности человеческой судьбы.

Полифонические циклы современных композиторов (в том числе и фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги» А. Флярковского) способны отображать диспозицию составляющих его частей – прелюдии и фуги – в новых ракурсах и новых содержательных аспектах. В результате, два звена единого художественного произведения соединяются в многочисленных образно-драматургических коллаборациях и являются фундаментальными и необходимыми элементами крупных всетональных полифонических циклов.

**Источники и литература**

1. Беседа с Р. Леденёвым о фестивале «Московская осень» 2001 года // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 49-50.
2. Васирук И.И. Некоторые размышления о фортепианном цикле А. Флярковского «24 прелюдии и фуги» // Музыкальное образование в XXI веке: история, традиции, преспективы, педагогика и исполнительство: материалы докл. Рос. науч.-практ. конф. Астрахань, 2007. С. 73-77.
3. Демешко Г.А. От «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха к большим полифоническим циклам XX в. (на примере «Речитативов и фуг» А. Хачатуряна) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3 (25). С. 40-47.
4. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, 2001.
5. Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века. Москва: Консерватория, 1994.
6. Лукьянченко П. Аннотация к пластинке. А. Флярковский – Борис Петров. Прелюдии и фуги для фортепиано. Москва: Мелодия, 1988 [Электронный ресурс]. URL: https://www.discogs.com/ru/release/9232693 (дата обращения: 05.06.2024).
7. Мнацаканова Е.А. Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича» // Д. Шостакович. Москва: Совет. композитор, 1967. С. 260-287.
8. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988.
9. Флярковский А.Г. Жизнь моя – музыка: Воспоминания. Встречи. Впечатления. Москва: Совет. композитор, 1986.

## Нестерова Иулиания Андреевна

преподаватель кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского

## Хоровая поэма Ю. А. Потеенко «Зодчие» в контексте преломления христианской символики

Аннотация. Автор предпринимает попытку целостного анализа хоровой поэмы «Зодчие» с точки зрения преломления в ней христианской символики, скрытой в музыкальном тексте произведения. В процессе анализа были затро-

нуты такие аспекты, как тембровая и тоновая драматургия. В результате анализа было выявлено, что христианская символика предстаёт в данном произведении в виде риторических барочных фигур (мотив креста, фигура circulatio), а также через реконструкцию знаменного пения, воспроизведение фактурных и ладовых особенностей церковно-певческой традиции более позднего времени.

Ключевые слова: хоровая поэма, христианская символика, знаменное пение, псалмодирование, образ храма.

## Nesterova I.A.

## Christian symbolism in Y. A. Poteenko's choral poem «The Architects»

Abstract. The author attempts a holistic analysis of the choral poem «The Architects» from the point of view of its refraction of Christian symbols hidden in the musical text of the work. In the course of the analysis, such aspects as timbre and then new drama were touched upon. As a result of the analysis, it was revealed that Christian symbolism appears in this work in the form of rhetorical Baroque figures (the motif of the cross, the circulatio figure), as well as through the reconstruction of banner singing, the reproduction of textural and modal features of the church singing tradition of later times.

Keywords: choral poem, Christian symbolism, znamenny singing, psalmody, image of the temple.

Наряду с симфониями и операми, музыкой к кинофильмам и телепередачам значительное место в творчестве Ю. Потеенко занимают и хоровые произведения. Им написаны оратория «Песни Руси» на тексты древнерусских исторических былин, хоровые циклы «Юдоль грёз» на стихи английских и американских поэтов, «Из русской лирики» на стихи русских поэтов XIX в., баллада «Вересковый мёд» на слова Р. Бёрнса в переводе С. Маршака, а также хоровая поэма «Зодчие» на стихи Дм. Кедрина.

Хоровая поэма «Зодчие» была написана Ю. Потеенко в 2011 г. Первое её исполнение состоялась 18 октября 2011 г. силами хора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского под руководством Алексея Рудневского.

Тематика, сюжетная и образная стороны поэтического первоисточника – одноимённой баллады Дм. Кедрина – определили выбор музыкально-выразительных средств хоровой поэмы: силлабо-тоника, отсылающая к музыкальным особенностям былинного эпоса, сохраняется на протяжении практически всего произведения, лишь изредка прерываемая распевами (в хоровых репликах от имени зодчих), преобладание псалмодирования – отсылают нас к церковно-певческой традиции.

Главной темой произведения Ю. Потеенко становится противостояние Власти и Художника, однако центральным образом хоровой поэмы является всё же образ Храма. Одним из весомых, на наш взгляд, факторов, свидетельствующих в пользу этого утверждения, становится совпадение точек золотого сечения музыкального и поэтического произведений: и в балладе

Кедрина и в поэме Потеенко точка золотого сечения приходится на следующий раздел (см. т. 60-67 в партитуре):

А как храм освятили,
То с посохом,
В шапке монашьей,
Обошел его царь –
От подвалов и служб
До креста.
И, окинувши взором
Его узорчатые башни,
«Лепота!» – молвил царь.
И ответили все: «Лепота!» [3, с. 95].

Впервые образ Храма в хоровой поэме появляется в кульминации первого раздела (всего в произведении девять разделов, соответствующих девяти избранным композитором строфам поэтического текста). Его музыкальное оформление складывается из хоральной фактуры, мелодических формул, реконструирующих мелодику знаменного распева. Однако опора на мелодику знаменного распева ощутима уже с первых тактов: трихорд – cis-dis-e – служит ладовой и интонационной основой данного раздела. Центральным тоном здесь является e, выполняющий функцию псалмотона, вокруг которого постепенно выстраиваются остальные тона по принципу «интервальной раскачки» (термин О. Урванцевой) [4, с. 56]. В целом узкий диапазон напева, силлабо-тоника, хоровой унисон, размеренное движение, задающее повествовательный тон всему произведению, отсылают нас одновременно и к музыкальным особенностям былинного эпоса.

В первом разделе впервые появляется мотив креста как предвестник будущей трагической развязки и как религиозный символ, связанный с центральным образом – образом Храма.

Повествовательность сохраняется и в следующем разделе. Здесь намечается основной конфликт произведения – Власть–Художник. На первый взгляд, в музыкальной характеристике «иноземных мужей» и «безвестных владимирских зодчих» как будто нет никакого контраста. Опора на народный песенный мелос, тип фактуры, выбранный для характеристики обоих образов, – всё это служит объединяющим фактором для их музыкальной характеристики: cis-moll с дорийской ладовой окраской, четырёхголосная аккордовая фактура, мужские голоса с одной стороны и с другой – E-dur с лидийской ладовой окраской, женские голоса, аккордовое четырёхголосие. Таким образом, мы видим, что образ «мужей иноземных» предстаёт более «приземлённым», образ зодчих – более возвышенным, одухотворённым.

Третий раздел, Grave – первая характеристика Власти. Реплика от имени царя поручается солирующему басу. Музыкальную характеристику образа царя составляют повествовательные интонации, а также, по указанию исследователя О. Урванцевой, «фанфары, мотивы сигнальной природы… ритмически свободная мелодия, движущаяся по аккордовым звукам, [переменная] тональность Es-dur-[c-moll, сверхминорный лад] (вставки мои. – *И.А.*)» [4, с. 56-57]. Тональность c-moll в данном разделе преобладает.

Четвертый раздел, Moderato – ответная реплика женского хора от имени зодчих. Здесь впервые появляются распевы на словах «Прикажи, государь» (т. 31-32), построенные на риторической фигуре circulatio. Вспомним, что эта барочная риторическая фигура связана с воплощением идеи круга, который в христианской традиции символизирует Бога [2]. В контексте разбираемого нами произведения символ круга может отсылать нас к архитектурной традиции построения храма в христианской культуре.

Пятый раздел, Allegro – самый продолжительный во всей хоровой поэме. Здесь представлена наиболее развёрнутая характеристика Храма: хоральная фактура, опора преимущественно на мужские голоса, «церковная» параллельно-переменная тональность b-moll-Des-dur-b-moll (по определению Урванцевой), опора на мелодику знаменного распева. Так композитором воссоздаются интонационные и ладовые особенности православного церковного литургического пения.

В пятом разделе снова появляется риторическая фигура circulatio – символ круга, который, как было указано выше, в христианской традиции ассоциируется с Богом, вечным и неизменным (Псалом, гл. 89, стих 3; Малахия, гл. 3, стих 6). Таким образом, почти все избранные для этого раздела средства музыкальной выразительности создают ощущение боговдохновенности работы зодчих. Интересно отметить, что, начиная с этого раздела, тональность b-moll господствует почти безраздельно до самого конца произведения. Выбор тональности неслучаен – b-moll становится «предвестником» трагической развязки, что соответствует содержанию поэтического текста, раскрывает его образное содержание, эмоциональный тон.

Шестой раздел – точка золотого сечения всего произведения. Ненадолго возвращается первоначальная тональность – cis-moll – как лейттональность царя, в то время как тональность предыдущего раздела – b-moll – становится лейттональностью зодчих. Так выстраивается тональный план произведения, отражающий направленность его драматургии – cis-moll-c-moll-b-moll. В шестом разделе возвращаются первоначальные повествовательные интонации, содержащие мотив креста. На словах «Лепота, – молвил царь» ладовый колорит ненадолго просветляется – появляется одноименный мажор, возвращается хоральная фактура.

В следующей затем реплике царя (седьмой раздел хоровой поэмы), обращённой к зодчим, композитор сохраняет хоральную четырёхголосную фактуру у мужских голосов. Интересен выбор тональности для этой реплики – es-moll. «Всякий страх, всякое сомнение дрожащего сердца дышат в этом ужасном ми бемоль миноре. Если бы духи умели говорить, они говорили бы в том же тоне» [1, с. 12]. Так словами К. Д. Шубарта можно охарактеризовать эту тональность, служащую здесь предвестником трагической развязки произведения. Тем контрастнее звучит ответная реплика зодчих, сохраняющая просветлённую ладовую и тембровую окраску, особенности фактурного изложения, характерные интонации, построенные на риторической фигуре circulation словах «Прикажи, государь» (т. 74-75).

Восьмой и девятый разделы в драматургии произведения выполняют функцию развязки. Тональность b-moll окончательно закрепляется. В восьмом разделе композитор повторяет музыкальный материал четвёртого. Однако теперь он воспринимается как отпевание зодчих. Этот эффект усиливается в последнем разделе, Adagio, где композитор имитирует удары погребального колокола в партии женского хора, а возвращающиеся первоначальные повествовательные интонации, помещённые в новые ладовые, агогические и метроритмические условия, воспринимаются как заупокойное пение. На словах «и стояла их церковь такая, что словно приснилась» (т. 102-106) снова появляется мотив креста, приобретающий в этом произведении значение лейтмотива.

Итак, из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы: христианская символика в данном сочинении проявляет себя в нижеследующих аспектах:

1) «внемузыкальные символы» – символ креста, символ круга;

2) использование барочных риторических фигур – в частности circulatio, символизирующей круг;

3) жанровое обобщение – композитор воссоздает мелодику знаменного распева в разделах, где хор поёт в унисон; в хоральных разделах воссоздаются интонационные и ладовые особенности православного церковного литургического пения.

**Источники и литература**

1. Дворницкая А.К. Д. Шубарт – композитор, теоретик, эстетик // Исследования молодых музыковедов: сб. ст. по материалам конф., 7-8 апр. 2015 г. Москва, 2016. С. 6-17.

2. Городова М.Н. «Яко на небеси и на земли», или размышление о круге и квадрате // Архитектура и современные информационные технологии. Москва: Изд-во Моск. архит. ин-та. 2011. Вып. 2 (15). С. 22-36.

3. Кедрин Д.Б. Избранные сочинения. Ленинград: Совет. писатель, 1974.

4. Урванцева О.А. Образно-стилевая семантика лада в музыке русских композиторов XIX-XXI вв. // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2 (15). С. 53-58.

## Коваленко Александр Николаевич

кандидат искусствоведения, преподаватель ДШИ им. М.А. Балакирева г. Тольятти

## Некоторые вопросы приспособления к игре на альтгорне в свете современной теории исполнительства на духовых инструментах

Аннотация. Начальный этап обучения на альтгорне в свете современной практики постановки исполнительского аппарата.

Ключевые слова: альтгорн, постановка игрового аппарата, исполнительская техника.

Kovalenko A.N

# Some questions of adaptation to playing the althorn in the light of the modern theory of performing on wind instruments

Abstract. The initial stage of training on the althorn in the light of modern practice of staging the performing apparatus.

Keywords: althorn, setting of the game apparatus, performing technique.

К числу важных вопросов, имеющих практическую значимость, относится формирование и фиксация прочных навыков рациональной постановки альтгорниста, особенно в начальном периоде обучения. Под понятием «постановка» при игре на альтгорне подразумевается наиболее целесообразное, рациональное взаиморасположение и взаимодействие всех компонентов исполнительского аппарата учащегося и инструмента.

Проблема постановки при игре на медных духовых инструментах всегда была и остается одной из самых актуальных. Этим вопросом специально занимались многие выдающиеся музыканты и педагоги прошлого и современности. В течение длительного времени в это понятие вносились различные изменения и дополнения сообразно тому, как совершенствовалось само исполнительство на духовых инструментах. Еще в 1930-х гг. С. Розанов, говоря о постановке, сводил ее, в сущности, к задаче принятия естественного, ненапряженного положения всего тела играющего. В начале 1960-х гг. Б. Диков писал: «Термин ”постановка” носит собирательный характер и означает совокупность правил, относящихся к взаимоположению корпуса, головы, рук, ног играющего и инструмента. Задача постановки предельно ясна: она должна способствовать достижению высоких исполнительских результатов при наименьшей затрате сил со стороны играющего» [2, с. 67-68]. Полемизируя с ним, Ю. Усов отмечал, что это объяснение «не раскрывает сути термина» [9; 10], поскольку не учитывает такие существенные компоненты исполнительского аппарата в процессе звукообразования, как амбушюр, дыхание, язык, пальцы. Н. Платонов в своей «Методике» связывает постановку лишь с правильным держанием инструмента [7, с. 14]. Были и другие объяснения понятия «постановка». В 1980-х гг. В. Венгловский расширяет термин «постановка», вводя в него не только положение играющего во время исполнения, но и положение мундштука на губах, их форму и состояние, положение и функции языка, исполнительское дыхание [1, с. 57]. В начале 1990-х гг. профессор Ю. Усов в своем известном труде «Научно-теоретические основы постановки при игре на медных инструментах» дает следующую формулировку: «Постановкой при игре на медных духовых инструментах называется наиболее целесообразное расположение мундштука на губах, рационально сформированный амбушюр, поставленное на опору исполнительское дыхание, точные и согласованные действия языка и пальцев, удобное положение корпуса, головы, рук и ног» [10, с. 10].

На наш взгляд, одно из наиболее обоснованных определений правильной постановки принадлежит В. Иванову, который среди прочего характеризует её как «особый психофизиологический фон, отражающий состояние оптимальной готовности музыканта к достижению максимального игрового результата и надлежащей исполнительской формы. Внешним проявлением хорошей исполнительской формы, а, значит, и системы постановки, – подчеркивает автор, – являются показатели приобретенных устойчивых технических навыков и игровых художественных результатов» [3, с. 14]. Иванов называет также и основные элементы постановки: 1) общую постановку – удобный способ удержания инструмента; 2) постановку исполнительского дыхания – способы произвольного управления дыханием и правила смены вдоха в процессе игры; 3) постановку амбушюра – наиболее целесообразное расположение мундштука на губах, форма и характер действия амбушюра и нижней челюсти; 4) аппликатурную постановку – удобное расположение пальцев на инструменте, организацию точных, координированных, устойчиво-рефлекторных, свободных и экономичных действий пальцевого аппарата; 5) артикуляционную постановку – положение языка, учитывающее форму ротовой полости. Сообразно данной классификации элементов постановки построено и дальнейшее изложение соответствующих проблем. Сначала следует сказать, что, будучи комплексной системой функционирования исполнительского аппарата музыканта-духовика, постановка формируется и фиксируется лишь в процессе систематических занятий на инструменте, без чего немыслима успешность обучения игре на альтгорне. Основным результатом рациональной постановки является естественность, свобода и организованность игровых движений.

В зависимости от индивидуальных физиологических и возрастных особенностей строения и функционирования исполнительского аппарата альтгорниста можно выделить два вида постановки: стандартную (общепринятую) и нестандартную (индивидуальную). Если посмотреть на иллюстрации, приведенные в большинстве пособий и «школ», то обнаружатся обобщенные, типовые графические изображения постановки. Однако в процессе занятий на инструменте, в ходе фиксации основных элементов игры неизбежно происходят определенные отклонения в зависимости от индивидуальных особенностей строения губ, мышц лица, языка, зубов играющего. Начинающий альтгорнист с помощью наставника, а затем и самостоятельно приспосабливается к инструменту, находя наиболее удобное игровое положение. Здесь очень важно помочь учащемуся, не мешая ему с точки зрения возможной индивидуализации постановки на основе уже сформированных ее элементов. При этом надо учитывать, что «не внешняя форма, а внутреннее состояние освобожденных мышц всего тела – основа правильной постановки при игре на медных духовых инструментах» [9, с. 11].

Рациональная общая постановка альтгорниста, как уже сказано, формирует и закрепляется в процессе систематических занятий на инструменте. Этому исходному элементу организации игрового процесса с самого

начала необходимо уделить особое внимание. Практика показывает, что рациональная постановка позволяет начинающему музыканту-духовику при наименьших затратах сил и времени добиться качественных результатов игры. Как отмечает В. Иванов, «задача правильной постановки – способствовать эффективной, дисциплинированной организации занятий на инструменте, адаптации исполнительского аппарата к особенностям звукоизвлечения и конструкции того или иного вида инструмента, к физическим игровым нагрузкам» [3, с. 14].

Важнейшей предпосылкой формирования навыков исполнительской техники альтгорниста является соблюдение ряда правил, обеспечивающих общую игровую постановку. Заключаются они в следующем: корпус и голову необходимо держать ровно и прямо без наклона вперед или назад, грудь при этом должна быть расправлена и слегка приподнята, плечи раздвинуты. Это придает работе дыхательной мускулатуры необходимую свободу. Игровое положение всего корпуса и обеих рук должно быть естественным, ненапряженным.

Поскольку начинающим альтгорнистам, как показывает опыт, приходится прилагать известные усилия, чтобы удерживать инструмент на весу, рекомендуется сначала осваивать общую постановку при игре сидя. Это делается для того, чтобы не создавалось излишнее мышечное напряжение, которое отвлекает внимание ученика на задачу удержания инструмента в руках вместо концентрации на других компонентах исполнительского аппарата – дыхании, положении мундштука, пальцев, работе языка при атаке и т. д. При игре стоя мышечное напряжение в области рук, предплечья не позволяет начинающему альтгорнисту устойчиво фиксировать мундштук на губах, постоянное сползание которого негативно сказывается на адаптации губных мышц к игровым условиям.

При игре сидя рекомендуется сидеть прямо, ближе к краю стула, без опоры на него. Ноги должны быть расставлены примерно на ширину плеч, ступни слегка развернуты. Ноги нельзя накладывать одна на другую, так как это приводит к зажиму мышц брюшной полости и нарушению свободы подачи воздуха в мундштук. В этом случае увеличивается нагрузка на паховые мышцы, что может привести к их растяжению или даже разрыву. Альтгорн во время игры держат левой рукой за середину изгиба основной трубки инструмента, почти напротив правой руки. Большой же палец правой руки вводится в кольцо, прикрепленное на конической части основной трубки, а указательный, средний и безымянный пальцы в полусогнутом положении должны располагаться на клавишах вентильного механизма. Мизинец, так же в полусогнутом положении, должен быть рядом с клавишами. Не следует пальцы держать прямыми, поскольку при нажатии на клавишу они могут прогибаться в фалангах, что приводит к ослаблению силы давления и к уменьшению скорости нажатия на клавишу или вентиль механики инструмента.

Существующие модели отечественных альтгорнов снабжены вентильным механизмом с регулируемой пружиной возврата клавиш. Это устройство

очень удобно для начинающих альтгорнистов, у которых мышцы пальцев часто бывают слабы. Для них можно отрегулировать степень жесткости нажатия клавиш так, чтобы пальцы не уставали быстро. Неправильно отрегулированная пружина возвратного механизма будет способствовать зажиму пальцевого аппарата начинающего альтгорниста. Зарубежные модели альтгорнов чаще всего снабжены помповыми механизмами, у которых проблем с нажатием на клавиши, как правило, нет. Пружинный механизм у них мягкий, легкий, что во многом обеспечивает быстроту и легкость работы пальцев во время игры. По способу держания альтгорн с помповым механизмом незначительно отличается от вентильного, особенно в тот период обучения, когда учащийся играет в положении сидя.

Чтобы альтгорнисты не испытывали больших усилий при игре, необходимо постоянно следить за техническим состоянием инструментов. Инструмент опирается на слегка раздвинутые в стороны колени. Если учащийся рослый и мундштук альтгорна, упирающегося в колени, находится ниже его губ, то инструмент необходимо подтянуть выше, до уровня пояса и удерживать его в таком положении. Если учащийся, напротив, низкого роста и мундштук альтгорна, упирающегося в колени, находится выше губ, то рекомендуется раздвинуть ноги так, чтобы весь инструмент опустился ниже. Раструб альтгорна с вентильным механизмом обязательно должен быть несколько наклонен влево, чтобы не заслонять лицо музыканта, а раструб альтгорна с помповым механизмом должен быть несколько наклонен вправо.

При игре стоя начинающему альтгорнисту целесообразно держать инструмент не за верхний изгиб, а за середину овала, перед верхней стойкой. Когда рука альтгорниста находится у верхнего изгиба, это приводит к большому ее подъему. В таком, на наш взгляд, нерациональном положении начинающему альтгорнисту будет труднее удерживать инструмент. Охват середины изгиба овала несколько снизит напряжение в левой руке. Во время игры стоя также необходимо обратить внимание на положение большого пальца правой руки. В этом положении большой палец опирается в кольцо, вмонтированное в утолщенную часть основной трубки, на середине первой фаланги. Некоторые учащиеся стараются просовывать палец в кольцо до самого основания, что приводит к скованности движений остальных пальцев. Этого не бывает, когда учащийся играет сидя, так как большой палец в данном случае не выполняет функцию поддержки инструмента.

При игре и стоя, и сидя локти следует слегка приподнять; при этом необходимо следить за тем, чтобы в процессе игры они не прижимались к туловищу, чтобы не сковывать работу дыхательной мускулатуры. Пальцы правой руки размещаются непосредственно на клавишах. Они должны находиться в округлом, ненапряженном состоянии, а в области сгиба ногтевой и основной фаланг приближаться к вертикальному положению. Касание клавиш осуществляется без усиленного давления, с некоторым опережением атаки звука. Подъем клавиш производится путем ослабления мышц пальцев, после чего пружина, вмонтированная внутрь вентильного или

помпового механизма, приводит клапан в исходное положение, «при этом пальцы не должны подниматься вверх над клапанами-клавишами» [4, с. 72].

В начальном этапе профессиональной подготовки на альтгорне учащиеся, проявляя невнимательность и увлекаясь игрой, нередко допускают ряд отклонений от правил общей постановки на инструменте, которые можно свести к следующим моментам: 1) локти прижаты к туловищу, что происходит из-за излишней напряженности рук при удерживании альтгорна; 2) скованность в пальцах и кисти правой руки, влекущая за собой резкие и неритмичные движения пальцев, затрудняющая развитие пальцевой техники; 3) высоко поднятые, поджатые под клавиши, смещенные в сторону или прижатые друг к другу пальцы, что влечет за собой неритмичность в игре и также ограничивает развитие пальцевой техники; 4) отсутствие взаимодействия атаки звука, дыхания, смены аппликатуры; 5) слишком высокое или низкое положение мундштука на губах, а также расположение мундштука не по центру губной щели, что приводит к затруднению звукоизвлечения и потере тембра звука; 6) чрезмерное прижатие мундштука к губам, влекущее за собой зажатость круговой мышцы рта и нарушающее нормальное кровообращение; 7) надувание щек и «поддув в подбородок», возникающие при неумелом увлечении громкостью звука, что может в дальнейшем отрицательно сказаться на развитии технической подвижности и интонационной чистоты; 8) рефлекторное движение нижней челюсти во время атаки, что приводит к срыву звука [4, с. 73].

Для устранения указанных недостатков, проявляющихся в ходе общей постановки начинающих альтгорнистов, необходимо воспитывать у них внутреннюю готовность строго придерживаться всех правил общей постановки инструмента во время игры. Можно рекомендовать большую часть домашних занятий проводить перед зеркалом. Это позволяет визуально контролировать правильность постановки и всех постановочных действий. Необходимо периодически, через небольшой промежуток времени (10-15 минут), делать перерывы, чтобы дать возможность отдохнуть утомленным от игры и напряжения губам, пальцам, рукам. А для укрепления мышц губного аппарата следует систематически играть продолжительные звуки, начиная с 4–6-ти медленных четвертей, постепенно увеличивая их количество до 12–14-ти.

В процессе постановочной работы сначала следует сформировать у альтгорниста так называемую рациональную стандартную постановку, соответствующую обобщенным критериям и методам, которые определялись в результате многолетнего опыта. Изображения такой постановки на духовых инструментах можно найти в различных пособиях и «школах». Но, как известно, «каждому человеку присущи те или иные типовые черты строения губ, лицевых мышц, языка, рук – они-то и обуславливают приспособленность организма к игре» [5, с. 124; 6]. Принимая данный тезис во внимание, необходимо учитывать индивидуальные анатомические и физиологические особенности строения исполнительского аппарата каждого учащегося, чтобы помочь ему быстрее и качественнее приспособиться

к игре на инструменте. Главным критерием здесь может служить принцип естественности, т. е. нахождения начинающим альтгорнистом за счет мышечной памяти «свободной, не чрезмерно напряженной, гибкой игровой зоны, определяемой характером качественного целенаправленного игрового действия» [3, с. 15]. Ученик должен приучаться постоянно контролировать состояние своих мышц, уметь расслаблять напрягшуюся мышцу, «заставляя активно действовать именно те мышцы, которые являются определяющими при звукообразовании» [8, с. 126].

Суммируя сказанное, можно сделать вывод о том, что альтгорнисту в процессе профессионально ориентированной подготовки предстоит пройти нелегкий путь постепенного достижения качественных звуковых результатов. Однако этот путь, с нашей точки зрения, более перспективен по сравнению с аналогичными задачами в профессиональном обучении на других духовых инструментах медной группы.

**Источники и литература**

1. Венгловский В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне // Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. / ред-сост. Ю. Усов. Москва: Музыка, 1983. Вып. 4. С. 57-63.

2. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1962.

3. Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1997.

4. Коваленко А.Н. Альтгорн в духовом исполнительском искусстве: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2001.

5. Коваленко А.Н. Об использовании альтгорна в начальном обучении музыканта-духовика // Музыкальное образование в новой России на пороге XXI века: Междунар. науч.-практ. конф: тезисы. Тольятти, 1998. С.110-111.

6. Коваленко АН. Методы развития творческих способностей музыкантов-духовиков в начальном периоде обучения (на примере использования альтгорна) // Педагогический процесс как культурная деятельность: материалы и тез. док. 2-й Междунар. науч.-практ. конф. Самара, 1999. С. 348-350.

7. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки / под ред. Е. Назайкинского. Москва: Музыка, 1964. Вып. 1. С. 12-55.

8. Толмачев М. Оркестровая направленность в обучении музыкантов-духовиков / Горьк. консерватория. Горький, 1989. Деп. В НИО Информкультура Гос. Б-ки СССР им. В.И. Ленина 07.07.89, № 2044.

9. Усов Ю.А. Методика обучения игре на трубе. Москва: Музыка, 1984.

10. Усов Ю.А. Научно-теоретические основы постановки при игре на медных духовых инструментах // Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. / сост. Ю. Усов. Москва: Музыка, 1991. Вып. 10. С. 8-28.

## Михалева Евгения Яковлевна

профессор. заслуженный деятель искусств Украины, заведующая кафедрой теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского

# Династия Йовсы на Луганщине в контексте развития музыкального искусства в последней трети XX – XXI веке

Аннотация. В статье освещается деятельность династии из пяти поколений музыкантов Донбасса разной специализации в контексте традиций и инноваций музыкальной культуры нашего времени. Дана характеристика творчества её ведущих представителей, определено его значение в эстетическом воспитании молодёжи.

Ключевые слова: музыкант, оркестр, джаз, дирижёр, симфония, лауреат, концерт, фестиваль.

## Mikhaleva E.Y.

# The Jovsa Dynasty in the Luhansk region in the context of the development of musical art in the last third of the XX – XXI century

Abstract. The article highlights the activities of a dynasty of five generations of Donbass musicians of various specializations in the context of traditions and innovations of the musical culture of our time. The work of its leading representatives is characterized and the significance of their oeuvre in the aesthetic education of the youth is determined.

Keywords: Musician, orchestra, jazz, conductor, symphony, laureate, concert, festival.

Если заходит речь о династиях в музыке, то прежде всего вспоминается многочисленный род Бахов во главе с гениальным Иоганном Себастьяном, семья Штраусов, Дунаевских. Они есть и сегодня. Одной из самых ярких в Донбассе стала династия Йовса, родом из села Иваница Черниговской области. Представьте себе, что в этом селе жил и здравствовал духовой оркестр, как и всюду в Советском Союзе. Его руководитель Павел Фёдорович был «первым парнем на селе». Ещё бы! Сколько радости дарил людям его коллектив, где играли односельчане, их родственники и прежде всего дети! Каждый участник оркестра был настоящей «звездой» на различных праздниках, демонстрациях, концертах. Своему сыну Николаю Павел Фёдорович дал в руки тубу. Она едва помещалась на его коленях. Здоровенная, с огромным раструбом, поражающая мощными басами. А потом он сменил её на кларнет, и, как оказалось, навсегда. Природная музыкальность, отменный слух требовали профессионального обучения, и первой ступенью до призыва в армию стало Нежинское училище культуры, после службы – Луганское музыкальное, а последней – Донецкий музыкально-педаго-

гический институт. Н. Йовса учился заочно, совмещая занятия с работой в симфоническом оркестре Луганской филармонии.

Игру в филармоническом оркестре 1970-х гг. многие музыканты приравнивают ко второй консерватории. Достаточно вспомнить репетиции с великим маэстро Н. Рахлиным, не менее знаменитыми А. Юрловым, австрийским дирижёром К. Этти. А совместное музицирование с выдающимися солистами современности В. Мержановым, В. Горностаевой, В. Третьяковым, когда рядом с тобой происходит чудо гениального прочтения нотных страниц П. Чайковского, С. Рахманинова, Й. Брамса? Многие из тех, кто слышал игру кларнетиста Н. Йовсы в оркестре, вопрошают: откуда такая филировка звука, где берёт начало удивительное чувство стиля, понимание мышления композитора, сути его сольных высказываний в многоголосной партитуре? Не нужно лукавить. Всё это результат сотрудничества с признанными во всем мире музыкантами.

Более 30 лет прошло с тех пор, как Николай Павлович перешёл на педагогическую работу, а в памяти слушателей старшего поколения живёт его «Рассказ Франчески» из увертюры «Франческа да Римини» П. Чайковского. И сколько же было в этом знаменитом соло кларнета исповедальности, трепета и страдания измученной души! Все нюансы игры в оркестре, да и просто владения инструментом, таким необходимым в духовом, джазовом коллективе, Н. Йовса передал и передаёт своим ученикам в колледже и академии. Как похож манерой игры и звукоизвлечения на своего педагога лауреат многочисленных международных конкурсов, солист Луганского, а ныне Костромского симфонического оркестра З. Степаненко! Среди воспитанников Николая Павловича – лауреат международных конкурсов А. Щуров, поступивший в класс профессора В. Пермякова РАМ им. Гнесиных. Список будет неполным без его саксофонистов. Это ещё одна история из жизни Н. Йовсы.

В конце 1960-х гг. в Луганске функционировал джаз-бенд Дворца культуры им. В.И. Ленина, созданный ещё в довоенные годы. С оркестром, в котором среди последнего поколения музыкантов на саксофоне играл Н. Йовса, проводили мастер-классы известные джазмены О. Лундстрем, А. Кальварский, И. Брыль. И опять школа, только на сей раз джазового исполнительства. Она нашла продолжение в его преподавании игры на саксофоне и руководстве джаз-бендом академии.

У саксофонистов Н. Йовсы свой исполнительский почерк. Красивый звук с умеренной вибрацией, выразительность импровизации, её насыщение интересными музыкальными идеями. Но главное – это джаз-бенд академии, чьё творчество достойно самой высокой оценки. Их постоянно ставят члены жюри многочисленных джазовых конкурсов и фестивалей, за что Н. Йовса был удостоен звания «Заслуженный деятель искусств ЛНР». Прекрасный ансамбль, искусство импровизации, богатейшая нюансировка, тембровая палитра и разнообразный репертуар постоянно приносят победу оркестру под управлением Н. Йовсы. С 2002 по 2013 г. оркестр неизменно становится лауреатом I премии в Донецке, на Международном фестивале

«Воронцовские встречи» в Крыму. Совсем недавно джаз-бенду из Академии Матусовского аплодировали слушатели фестиваля «Белые ночи» в Купчино. Ежегодные сольные концерты коллектива в программах Творческого центра «Красная площадь, 7» радуют многообразием тематики. Привлекают не только названия «Джазовая феерия», «В ритме джаза», а прежде всего их содержание, где сочинения Дж. Гершвина, К. Бейзи, Чек Корреа соседствуют с композициями А. Цфасмана, О. Лундстрема, В. Долгова, Г. Гараняна. Кроме того, их разнообразят солисты, среди которых финалистка проекта «Голос» А. Моисеева. Успешная педагогическая деятельность, руководство джаз-бендом, создание прекрасных аранжировок для разных коллективов – всё удаётся Н. Йовсе и вызывает искреннее восхищение. Ибо талант, сопряжённый с трудоспособностью, как утверждал Бетховен, действительно преодолевает все преграды.

Ещё в годы учёбы в Луганском музыкальном училище у Николая Павловича появилась спутница жизни Раиса Йовса, окончившая дирижёрско-хоровой отдел. Она работала в музыкальной школе и вместе с мужем подарила городу третье поколение династии – сына Сергея и дочь Машу, избравшую профессию деловода. Когда в семье мама и папа музыканты, неуместно спрашивать: «Каковы ваши первые музыкальные впечатления?» У мальчишек папа всегда пример для подражания. А перенимать было что. Прежде всего умение трудиться. Казалось бы, кларнет не такой уж сложный инструмент, но Николай Павлович не расставался с ним. И Сергей внимал каждому звуку, как дома, так и в филармонии, куда отец брал его на репетиции и концерты. А когда переступил порог музыкальной школы, то выбрал скрипку, но, как это часто бывает, родители настояли: «Учиться будешь игре на фортепиано». А как же духовые? Они ждали своей очереди. И, несмотря на любовь к скрипке, которая со временем вылилась в любовь к скрипачке Ирине Хохловой, ставшей женой, духовое царство всё больше и больше увлекало его своим ярким фанфарным звучанием труб и валторн, нежными переливами флейт и кларнетов, мужественными призывами тромбонов. Дело в том, что семья уехала в Германию, в город Веймар, в котором Н. Йовса руководил оркестром ансамбля песни и пляски. А после возвращения в Луганск Сергей начал осваивать блок-флейту. Ощущение жизни как непрерывной новизны – вот та плодородная почва, на которой расцветает и созревает искусство. Потом ему понравился тромбон. Как оказалось, на нём можно не только изображать грозного султана Шахриара из «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова, но и выразительно петь. Возможности у инструмента неограниченные. И вот он, первый бесценный опыт оркестровой игры: С. Йовса – участник духового оркестра луганского Дворца пионеров и школьников, которым руководил заслуженный работник культуры Украины Г. Снаговский. В то время юный музыкант не мог и предположить, что окончит Донецкую консерваторию им. С.С. Прокофьева по классу тромбона профессора С. Горового и возглавит духовой оркестр Луганского музыкального училища. Но этому событию предшествовали

семь лет работы в филармоническом симфоническом оркестре в качестве концертмейстера группы тромбонов.

Солист оркестра – очень ответственная миссия. Нужно отвечать за звучание группы, исполнять сольные фрагменты, несмотря на дирижёрские установки, вносить в них своё индивидуальное видение. Игру С. Йовсы всегда отмечали гастролирующие дирижёры и солисты. Работая с заслуженным деятелем искусств Украины талантливым дирижёром Р. Нигматуллиным, дирижёрами-гастролёрами, он постигал основы специфики дирижёра симфонического оркестра на самых сложных сочинениях, к числу которых нужно отнести Восьмую и Десятую симфонии Д. Шостаковича, Третью симфонию Г. Малера, «Испанскую рапсодию» М. Равеля. Это позволит С. Йовсе в недалёком будущем встать за пульт симфонического оркестра. И снова учёба. Возникает вопрос: сколько можно учиться? Всю жизнь. «Ученью нет конца», – говорил великий Р. Шуман [1, с. 182].

Следующей стадией совершенствования стали занятия с народным артистом Украины, профессором НМАУ им. П.И. Чайковского, дирижёром Национальной оперы Украины А. Власенко. В программах под управлением С. Йовсы убедительно прозвучали Первая симфония «Зимние грёзы» П. Чайковского, «Кармен-сюита» Р. Щедрина, Сюита из балета «Болт» Д. Шостаковича с привлечением духового оркестра академии, а далее родился Молодёжный симфонический оркестр, где нужно было учить студентов определённым навыкам и приобретать, по сути, ещё одну профессию. К счастью, всё удалось. Студенческий коллектив предполагает длительный репетиционный период, завершающийся концертом в конце каждого семестра. И всякий раз – это музыкальный подарок молодёжной аудитории. Главное – одухотворённость музицирования, нескрываемая радость сопричастности к прекрасному, желание донести её слушателям. Именно в этом отличие студенческих коллективов от профессиональных, для которых выход на сцену – работа, нередко со временем превращающаяся в ремесло. Как оказалось, оркестру под силу самые сложные произведения. В городе состоялись премьеры Симфоний № 5 и № 7 Г. Канчели, в рахманиновском зале Московской консерватории с большим успехом была сыграна Симфония «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза, Концерт для альта с оркестром А. Эшпая с профессором МГК им. П.И. Чайковского Ю. Ткановым. В прошлом учебном году прозвучала программа «Музыка войны и мира», где исполнялись симфоническая фреска «Александр Невский» Г. Толстенко и Торжественная увертюра «1812 год» П. Чайковского. Молодёжный симфонический оркестр под управлением заслуженного деятеля искусств Украины, профессора С. Йовсы вносит свою лепту в патриотическое воспитание подрастающего поколения. В юбилейном концерте детской филармонии «Ровесник», посвящённом 40-летию со дня рождения, прозвучала в исполнении сводного хора кантата «Александр Невский» С. Прокофьева и Рапсодия на темы Паганини С. Рахманинова с солисткой заслуженной артисткой РФ Е. Мечетиной.

Эту же миссию наряду с просветительской выполняет лауреат многочисленных международных конкурсов и фестивалей духовой оркестр Академии Матусовского, руководимый С. Йовсой. Его праздничные фанфары звучат на улицах и площадях Луганска, в концертных залах столицы ЛНР, он востребован на различных фестивалях, проходивших в Орле, Новосибирске, Москве, Волгограде, Самаре и других городах необъятной России, где оркестр академии получает дипломы Гран-при или I степени.

Два оркестра, ансамбль «Диксиленд», отмеченный международными дипломами, педагогическая работа, руководство кафедрой оркестровых инструментов занимают у С. Йовсы массу времени, а ещё игра на тромбоне в джаз-бенде под управлением Н. Йовсы – это далеко не полный перечень дел Сергея Николаевича, с которыми он справляется на «отлично». Всё потому, что музыкант с большой буквы и потому, что у него надёжный тыл – жена Ирина Йовса, председатель цикловой комиссии струнных инструментов колледжа, скрипачка, выросшая в семье артистов симфонического оркестра филармонии, альтистки Нины и валторниста Владимира Хохловых.

Четвёртым поколением династии Йовса стали дочери Сергея и Ирины – Татьяна и Дарья. Как тут не станешь музыкантом, если с детства погружён в мир звуков. Лауреат международных конкурсов, председатель цикловой комиссии колледжа «Эстрадный вокал» Татьяна Йовса унаследовала от деда и отца, прежде всего, многогранность творческой деятельности. Окончив Академию Матусовского по специальности «академическое пение», она спела в оперной студии партию Земфиры в опере «Алеко» С. Рахманинова, в симфонических концертах – известные оперные арии, а в выступлениях джаз-бенда – композиции Дж. Гершвина, А.К. Жобима. Уже в начале своей карьеры она становится лауреатом I степени международных конкурсов как певица академического направления «Grand Prix-2009» в Одессе и как джазовая исполнительница на фестивале «Джалитон-2010» в Ялте. Он и определил основное направление её творчества как эстрадно-джазовое.

С возвращением Луганска в родную российскую гавань лауреатские звания посыпались на Татьяну Йовсу как из рога изобилия. Звание лауреата I степени Международного конкурса исполнительского мастерства среди преподавателей 15 стран «Жар-Птица России» в Москве (2022 г.) указывает на ещё одну очень важную сферу её деятельности – педагогическую. Об успехах говорят победы руководимого ею ансамбля «Девчата» дважды на Международном конкурсе-фестивале исполнительского искусства «Алые Паруса» в Санкт-Петербурге (2021–2022 гг.), на грантовом Международном конкурсе-фестивале «Кубок Кавказа» они стали лауреатами Гран-при и обладателями Гранта (25 000 рублей).

Жизнь Татьяны складывается из работы в жюри различных конкурсов, уроков со студентами, постоянно побеждающими в международных творческих состязаниях, концертной деятельности с приоритетом патриотического воспитания. Это и совместный концерт с Вадимом Самойловым в Горловке, и выступление в финале международного фестиваля «Наследники

Победы» в рамках телемоста Волгоград-Москва в июне 2022 г., и патриотический фестиваль «Россия – это мы» в Самаре в качестве солистки духового оркестра в феврале 2024 г. К вопросу: как она успевает, можно снова вспомнить о надёжном семейном тыле, где все её начинания поддерживает супруг заслуженный деятель искусств ЛНР, доцент Академии Матусовского, мастер звукорежиссуры Вячеслав Колосов. В династии Йовса – это добрая традиция.

Младшая дочь С. Йовсы Дарья играет на скрипке, учится на втором курсе нашей академии, работает в академическом симфоническом филармоническом оркестре, преподаёт в колледже и украшает программы детской филармонии «Ровесник», творческого центра «Красная площадь, 7» своими сольными выступлениями. Дарья Йовса – лауреат семи международных конкурсов, проходивших под эгидой Министерства культуры РФ. Изумительной красоты звук, безупречный вкус, её техническое совершенство, оригинальность прочтений сочинений В. Моцарта, Й. Брамса, К. Сен-Санса, П. Чайковского, А. Шнитке неизменно вызывают восторженную реакцию любого зала.

Самое младшее пятое поколение талантливого рода – дочери Т. Йовсы, семилетняя Настя, профессионально занимающаяся фигурным катанием, и двенадцатилетняя Саша, обучающаяся в Детской академии искусств эстрадному вокалу. Она поёт в хоре, учится игре на фортепиано. Сама жизнь решит, какую профессию изберёт девочка. Ясно только одно, что она будет музыкальной. Ей есть на кого равняться – это прапрадедушка Павел, прадедушка Николай и прабабушка Раиса, дедушка Сергей и бабушка Ирина, мама Татьяна и папа Вячеслав, тётя Даша.

**Литература**

1. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Москва: Музыка, 1978.

## Шикина Юлия Владимировна

преподаватель Тольяттинского колледжа искусств им. Р.К. Щедрина

## Нижегородская домровая исполнительская школа

Аннотация. Статья посвящена особенностям развития домрового исполнительства. Произведен анализ основных домровых исполнительских школ. Рассмотрены пути развития и становления нижегородской домровой школы.

Ключевые слова: домровое исполнительство, профессиональный рост, домровые творческие школы, исполнительский почерк, учебно-педагогический процесс.

## Shikina Y.V.

## Nizhny Novgorod House Performing School

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of the development of house

performance. The analysis of the main house performing schools has been carried out. The ways of development and formation of the Nizhny Novgorod Domrov school are considered.

Keywords: house performance, professional growth, house creative schools, performing handwriting, educational and pedagogical process.

Домра прошла весьма долгий путь становления, прежде чем приобрела статус сольного инструмента. Как известно, свой путь домра начала в оркестре В. Андреева и стала ведущим инструментом в камерных народно-инструментальных ансамблях и оркестрах. В 1945 г. Николаем Будашкиным было написано первое оригинальное сочинение крупной формы для струнно-щипкового инструмента – Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Именно с этого времени стали происходить значительные изменения, наметившие новые тенденции в развитии домрового искусства. Концерт Н. Будашкина – это произведение, которое дало новый мощный импульс в развитии домрового исполнительства, послужило началом создания оригинального репертуара.

Немаловажную роль в развитии домрового искусства имел рост профессионального исполнительства во II половине 1950-х гг., связанный с распространением в сфере народных инструментов всех трех звеньев музыкального образования – начального, среднего и высшего. Домра уверенно формировалась как сольный академический инструмент. Сольное исполнительство двигалось вперед, и подтверждением тому служат конкурсы. Наиболее значительные из них – Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах, который проходит с 1972 г. и Международный «Кубок Севера», впервые состоявшийся в 1992 г.

История домрового исполнительства насчитывает огромное количество блистательных музыкантов: А. Александров, В. Яковлев, Р. Белов, А. Цыганков, Т. Вольская, В. Круглов, В. Кузнецов, В. Ивко, Б. Михеев, М. Котомин, И. Ерохина, С. Лукин, Н. Шкребко, Т. Варламова, Е. Мочалова и мн. др. Многолетняя плодотворная деятельность ведущих музыкантов и влияние их на процесс воспитания специалистов позволяет говорить о создании творческих школ.

Основными домровыми творческими школами принято считать – Московскую, Ленинградскую и Уральскую, которые интенсивно развиваются со II половины XX в. Представителями вышеуказанных школ написано огромное количество научно-методических трудов (И. Шитенков «Специфика звукоизвлечения на домре» (1975); Т. Вольская «Артикуляция на домре», «Методические рекомендации в помощь педагогам ДМШ», «Особенности организации игрового процесса на домре»; В. Круглов «Искусство игры на домре» (2001), «Новые приемы игры в оригинальном репертуаре домристов» (1984), «Исполнение мелизмов на домре» (1990); А. Александров «Школа игры на трехструнной домре» (1972); В. Чунин «Школа игры на трехструнной домре» (1980), «Русская домра – проводник в мир музыки» (2007); С. Лукин «Уроки мастерства домриста» (2005); Р. Белов «Искусство

игры на домре» и др.). Все эти пособия важны для использования в учебно-педагогическом процессе.

Каждой из этих школ характерен свой исполнительский почерк, свой способ выявления авторского замысла. Остановимся кратко на характеристике вышеуказанных школ.

Московская домровая школа ассоциируется с деятельностью Российской академии музыки им. Гнесиных. Среди ее ярких представителей необходимо отметить Р.В. Белова – замечательного исполнителя и педагога. Р.В. Белов воспитал плеяду блистательных домристов, среди них А. Цыганков, В. Калинский, Ю. Евтушенко, И. Ерохина и др. Большинство из них – народные артисты России, лауреаты всероссийских и международных конкурсов. Следует отметить, что именно московская домровая школа впервые обратилась к созданию и использованию оригинального репертуара для трехструнной домры (Концерты Н. Будашкина, Ю. Шишакова). Московская домровая школа отличается небывалой виртуозностью, широким использованием сложных приемов игры, а также в отношении звуковедения.

Ленинградская домровая школа ассоциируется с исполнительским искусством и педагогическим мастерством профессора И.И. Шитенкова. Среди его учеников немало лауреатов всероссийских и международных конкурсов, заслуженных артистов РФ. Наиболее выделяются имена: В.П. Круглов – профессор, народный артист России; Н.Н. Шкребко – профессор, заслуженная артистка РФ. Представители ленинградской домровой школы особый акцент делают на создании оригинального репертуара, тесно сотрудничают с питерскими композиторами – В. Биберганом, Г. Беловым, Ю. Фаликом, Е. Стецюком, Е. Желинским. Отличительные черты ленинградской исполнительской домровой школы – красота тона, трепетное тремоло, большая осмысленность формы, драматургии исполняемых произведений.

Уральская домровая школа имеет глубокие корни и опирается на многовековое развитие скрипичного искусства. Ее создателем был блистательный музыкант-пианист, музыковед М.М. Гелис. Отличительной чертой уральской школы является использование в исполнительстве, наряду с народной и оригинальной литературой, большого количества сочинений классического наследия. Т.И. Вольская – профессор, заслуженная артистка РСФСР – одна из ярких представительниц уральской домровой школы. Ее исполнение отличалось глубиной и масштабностью мысли, техническим совершенством, выразительностью, виртуозным блеском. Среди ее воспитанников – лауреаты всероссийских и международных конкурсов М. Уляшкин, И. Гареева, А. Казаков, Л. Вахрушева и мн. др.

Как уже говорилось выше, сольное исполнительство интенсивно развивалось, что послужило образованию ряда новых исполнительских школ. Среди них – Нижегородская домровая исполнительская школа, которая на данный момент является одной из ведущих в домровом искусстве. И подтверждением этому служит высказывание замечательного домриста, представителя московской исполнительской школы С. Лукина: «С Нижним

Новгородом, с оркестром и лично с маэстро Кузнецовым меня связывает давнишняя дружба. Я не могу точно сказать, когда был в Нижнем впервые, но бываю очень часто. И каждый раз, приезжая сюда, я убеждаюсь, что попал в один из лучших вузов страны, где совершенно потрясающая домровая школа. Что профессор Кузнецов и его сподвижники куют здесь такие кадры, которые уже представляют цвет русского искусства исполнения на домре».

Прежде чем рассмотреть пути развития и становления нижегородской домровой исполнительской школы, остановимся кратко на кафедре народных инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки. «Нижегородская консерватория стала средоточием профессионального искусства и высокого мастерства, благодаря факультету народных инструментов, который привлекает сюда студентов и педагогов из разных регионов», – Ф. Липс. Эта цитата профессора РАМ им. Гнесиных, народного артиста России Фридриха Липса служит подтверждением тому, что кафедра народных инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки входит в число ведущих в России.

Особая гордость факультета – высокопрофессиональный педагогический коллектив, в состав которого входят лауреаты всероссийских и международных конкурсов, заслуженные деятели искусств РФ, народные артисты России. Примечательно, что педагоги кафедры тесно сотрудничают с нижегородскими композиторами. На концертах часто звучат произведения, созданные С. Стразовым, Г. Комраковым, А. Нестеровым, Г. Щербаковым, В. Холщевниковым, Б. Сазоновым, Н. Бордюг, В. Владимировым, А. Барышевым, Ю. Николаевым в исполнении солистов (домра, баян, балалайка, аккордеон, гитара, а также оркестром народных инструментов, ансамблями). Таким образом, преемственность поколений, огромные творческие заслуги педагогов, высокий уровень подготовки молодых специалистов позволяют говорить о сложившейся нижегородской школе исполнительства на народных инструментах.

Обратимся непосредственно к нижегородской домровой школе. Ее основатель – В.А. Кузнецов – профессор Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, народный артист России, художественный руководитель и главный дирижер нижегородского русского народного оркестра, обладатель редкой награды – премии «Золотой Аполлон» Фонда развития отечественного музыкального искусства им. П.И. Чайковского, уникальный человек, замечательный педагог и талантливый дирижер. Становление В.А. Кузнецова как педагога и дирижера прошло во Владимирском музыкальном училище, куда после окончания института им. Гнесиных, он был направлен на работу вместе со своей супругой, пианисткой О.Б. Кузнецовой. В 1974 г. В.А. Кузнецов был приглашен в Горьковскую (ныне Нижегородскую) консерваторию в качестве преподавателя по классу домры и руководителя студенческого оркестра народных инструментов. В.А. Кузнецов как домрист получил хорошую исполнительскую школу в классе профессоров А.Я. Александрова и В.С. Чунина, а как дирижер –

в классе С.С. Сахарова, впоследствии закончил при институте ассистентуру-стажировку под руководством профессора С.З. Трубачева. Огромную роль в воспитании оркестрового музыканта, а в дальнейшем и дирижера для Кузнецова играл студенческий оркестр народных инструментов института под управлением С.М. Колобкова. В.А. Кузнецов являлся концертмейстером оркестра и неоднократно выступал как солист в сопровождении оркестра. «И конечно большое влияние оказало на меня дирижерское искусство В.И. Федосеева, который до 1974 г. руководил оркестром русских народных инструментов Всесоюзного радио и телевидения. Он смог создать свой неповторимый тембр, свой звук. Это для меня является ориентиром в работе с коллективом», – пишет В.А. Кузнецов.

За годы работы в Нижегородской консерватории В.А. Кузнецов воспитал более 100 прекрасных специалистов, создав нижегородскую школу домрового исполнительства. Ученики Кузнецова – лауреаты всероссийских и международных конкурсов, многие выступают на профессиональных сценах в разных городах страны и за рубежом, ведут активную педагогическую деятельность. Среди них – заслуженные артисты России Игорь Безотосный, Александр Юлинецкий (Владимир), Михаил Кокорин (Пенза), Федор Шушеньков (Тель-Авив), Кристина Фиш (Н. Новгород). И, конечно же, хочется отметить особую роль в формировании музыкантов-исполнителей на домре в классе В.А. Кузнецова, концертмейстера, лауреата Международного конкурса О.Б. Кузнецову – ее талант, знание тонкостей исполнительского искусства на домре, знание домрового репертуара.

Преемники В.А. Кузнецова продолжают традиции нижегородской домровой школы. И это доказывает творческая деятельность М.Ю. Котомина и его учеников (М.И. Садовникова, С. Орлова), К. Фиш, Ф. Шушенькова и мн. др., которые ведут активную педагогическую и исполнительскую деятельность в разных регионах страны. Отличительной чертой представителей нижегородской домровой исполнительской школы является высокая культура отношения к звуку, отточенность фразировки, выразительность интонации, владение звуком чистым, тембрально окрашенным, внимание к стилистике исполняемой музыки – все это плоды работы прекрасного дуэта В.А. и О.Б. Кузнецовых. В репертуаре нижегородских исполнителей присутствует современная оригинальная музыка для домры, но особое внимание уделяется переложениям классической музыки. Нижний Новгород по праву можно считать центром домрового исполнительства и свидетельством этому служат домровые конкурсы, проходящие на нижегородской земле.

Говоря о личности В.А. Кузнецова, нельзя не сказать о нижегородском русском народном оркестре. Коллектив создан им в 1991 г. Исполнительское мастерство оркестра отмечено дипломами всероссийских и международных конкурсов, званием лауреата Нижнего Новгорода. Нижегородский русский народный оркестр активно пропагандирует русскую и мировую зарубежную классику, исполняет произведения композиторов-современников – В. Бибергана, Е. Подгайца, Ю. Шишакова, Е. Дербенко, В. Кикты и мн. др., а также нижегородских композиторов – А. Нестерова, Г. Комракова, С. Стразова. У коллектива свой исполнительский почерк, яркая ансамблевая

игра, техническое совершенство, а главное, необыкновенно мягкое, матовое звучание струнной группы – и это заслуга В.А. Кузнецова.

В заключение статьи стихи, посвященные дирижеру нижегородского русского народного оркестра:

Когда оркестр послушен дирижеру,
То музыка волнует и живит.
И с Богом эта музыка не спорит,
Послушная божественной Любви.
Паришь ты, словно лебедь над оркестром
И клювик белой палочки вздыхал,
Струились пальцы трепетно, чудесно
Оркестр твой ярко сердце зажигал.
Ты весь был солнцем музыки охвачен,
Им пламенел, в нем тихо растворяясь.
Святая Русь, смеясь, играя, плача,
Наладила с твоим оркестром связь.
Она в его звучанье отразилась,
А как же вдохновенно он звучал.
Душа моя и пела, и молилась
И находила в музыке причал,
И я прозрела сердцем непритворным:
Утихомирит музыка раздор,
Когда оркестр послушен дирижеру,
Когда послушен Богу дирижер.
Мария Сухорукова, ноябрь 2004 г.


## Джафарова Лала Таир кызы

кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный педагог Бакинской музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли


## Франгиз Ализаде: слияние Запада и Востока


Аннотация. Всемирно известный азербайджанский композитор Франгиз Ализаде находится на пересечении культур уже по своей принадлежности к азербайджанской культуре, которая в силу многих, но прежде всего геополитических и экономических факторов с начала XX в. стала развиваться как явление «Восточное – Западное».



Ключевые слова: музыка, композитор, Восток, Запад, Ализаде.



## Jafarova L.


## Frangiz Alizadeh: Merger of West and East


Abstract. The world-famous Azerbaijani composer Frangiz Alizadeh is at the crossroads of cultures already by his belonging to Azerbaijani culture, which, due to many, but primarily geopolitical and economic factors, from the beginning of the 20th

century began to develop as an “East-West” phenomenon.

Keywords: Music, composer, East, West, Alizadeh.

Франгиз Ализаде – всемирно известный композитор и пианистка, выдающийся мастер современного классического музыкального искусства, народная артистка Азербайджана, профессор бакинской музыкальной академии, член Союза композиторов Азербайджана и Германии, член GEMA (1993), художественный руководитель международного музыкального фестиваля «Шёлковый путь» в Шеки (2010–2024), «Артист мира» ЮНЕСКО (2007), человек заставивший заговорить о себе на всех континентах, председатель Союза композиторов Азербайджана.

Это разносторонне одарённая художественная индивидуальность, для которой категория творчества является определяющей не только в профессии, но и каждодневной жизненной деятельности. Её называют лучшим интерпретатором произведений Шёнберга. Каждый композитор второй половины XX в. «прошёл через Шёнберга».

Франгиз Ализаде – активная пропагандистка современной музыки, представительница Караевской школы, продолжательница его воззрений. Известный азербайджанский композитор Кара Караев, доказавший современность национальных музыкальных идиом с радикальными и западными стилями и техниками, становится во главе этого нового фарватера азербайджанской музыки, побуждая молодых авторов к эксперименту, направляя их искания. В студенческие годы Ализаде, как, впрочем, и большинство её ровесников, погружается в додекафонию, серийность, сериальность. Вскоре Франгиз Ализаде получает благословление учителя попробовать себя в додекафонии, которое он, заметим, даровал далеко не всем. Так появилась соната памяти Берга (1976 г.) о которой Караев, обычно сдержанный на похвалу, скажет: «Когда получится – то получится!»

С этим же произведением и с личностью Караева в её композиторской судьбе связан ещё один важный импульс: выход за пределы советского музыкального пространства, начало регулярных контактов с западными коллегами. В 1976 г. Франгиз вместе с Караевым оказывается на встрече итальянских и советских музыкантов в Пезаро, где с успехом исполняет сонату памяти Альбана Берга. На сегодняшний день количество фестивалей, в которых ей довелось участвовать, исчисляется десятками – «Шведская весна» (Стокгольм, 1982), «Варшавская осень» (1983), «Berliner Festwochen (1986), «Almeuda» (Лондон, 1987), «Festival fur Neue Muzik» (Гейдельберг, 1989), «Holland Festival» (Амстердам, 1989), «Prokofjev – Festival» (Дуйсбург, 1991). Они имеют особую ценность, запустив процесс осознания собственного творческого потенциала в свете тенденций современной музыки Запада. Фестивальная жизнь Франгиз Ализаде складывалась и складывается удачно. В 1999 г. она стала первой женщиной-композитором, удостоенной статуса «composer – in - residence» на международном фестивале в Люцерне. Среди наиболее примечательных фестивальных маршрутов

Ализаде последних лет – «Icebreaker III» (Сиэтл, 2006), «Fokus!» (Нью-Йорк, 2006) и мн. др.

Пересечение культур, представляемое Франгиз Ализаде, – это ещё из страны, в которых ей, помимо Азербайджана, довелось жить и работать: Турция (1992–1999 г.) и Германия (1999–2007 г.). Разумеется, речь идёт о кардинально различных культурных контекстах, которые в той или иной мере стимулируют расширение горизонтов межкультурных взаимодействий в её творческих деятельности. В Турции Ализаде оказывается причастной к процессу приобщения к достижениям западной культуры, актуальному для её родной культуры, но только на иной, более ранней исторической стадии. Как и в своё время в Азербайджане, многие сочинения западноевропейских композиторов обретают благодаря ей свое звучание в Турции. Заметным событием становится первое в исполнение Турции оратории «Мессия» Г.Ф. Генделя хором Мерсинского оперного театра под управлением Ф. Ализаде. В 1994 г. хоровая группа из Мерсина вольется в гигантский хор, исполнивший «Мессию» в Ватикане по случаю католического Рождества. Поистине впечатляющая встреча культур!

Наконец, Германия (Берлин), где благодаря стипендии германской Академии искусств Ф. Ализаде получает возможность максимальной творческой самореализации, всецело сосредоточившись на сочинении музыки. Непосредственный регулярный контакт с западной музыкальной культурой в её самых ярких, вершинных проявлениях приводят, помимо этого, и к колоссальному интеллектуальному художественному и профессиональному обогащению. Перечислим несколько ее знаменитых произведений: «Оазис» (1998), «Мираж» (1998), оратория «Путешествие и Бессмертие» (1999), опера «Интизар» (2007), балет «Дервиш» (2017), «Nasimi Passion» (2017) и т. д.

Сегодняшний стиль Ф. Ализаде – это отражение убеждённости автора в том, что все самые радикальные техники новой музыки Запада переплетаются с имманентными свойствами музыки Востока, осуществляя их сплав в новое качество. Мышление Ф. Ализаде – линеарно по своей природе, что, с одной стороны, отражает его мугамную первооснову, с другой – перекликается с приоритетами музыки второй половины XX в. Права Л. Карагичева, сказавшая о «тотальной интеграции, служащей основой как структур атональных композиций, так и развёртывания модальных мугамных монодий, представляющих собой цепь множественных вариантно-разработочных модификаций первичного интонационного тезиса – майе» [3].

**Источники и литература**

1. Алиева М.А. Роль и место композитора Фирангиз Ализаде в развитии современной Азербайджанской музыки: дис. Баку, 2010.

2. Ализаде Фирагиз Алиага кызы [Электронный ресурс]. URL: https://science.gov.az
3. Карагичева Л. Встречи с Фирагиз Ализаде // Советская музыка. 1990. № 11. С. 23.
4. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва, 1982.

## Мамед-Заде Наиля Фаик кызы

заслуженная артистка Азербайджана, проректор по учебной работе, старший преподаватель Бакинской академии хореографии

## Этапы развития азербайджанского хореографического искусства

Аннотация. Азербайджанское хореографическое искусство имеет богатую и многообразную историю, корни которой уходят в глубокую древность. С момента создания первых хореографических форм, тесно связанных с народными традициями, танец стал неотъемлемой частью культурной жизни общества. В начале XX века, с приходом новых веяний и влияний из Европы, в Азербайджане началось постепенное развитие профессиональной хореографии, что отразило рост интереса к танцевальному искусству в стране.

Ключевые слова: хореография, балет, традиция, этап развития, национальные особенности.

## Mamed-Zade N.

## Stages of development of Azerbaijani choreographic art

Abstract. Azerbaijani choreographic art has a rich and diverse history, the roots of which go back to ancient times. Since the creation of the first choreographic forms closely related to folk traditions, dance has become an integral part of the cultural life of society. At the beginning of the 20th century, with the arrival of new trends and influences from Europe, the gradual development of professional choreography began in Azerbaijan, which reflected the growing interest in dance art in the country.

Keywords: choreography, ballet, tradition, stage of development, national peculiarities.

По мере того, как балетное искусство входило в консервативную атмосферу Азербайджана в начале XX в., оно постепенно привлекало внимание людей и вызывало особое восхищение необычной пластичностью сценических движений. Заложение основ балетного искусства в Азербайджане, являющемся частью Востока, можно считать первым шагом на пути культурного прогресса.

Азербайджанское хореографическое искусство продолжило традиции русского балета и сформировалось на этой основе. С начала XX в. и по настоящее время развитие азербайджанской хореографии включает несколько этапов. Столкнувшись с определенными препятствиями и трудностями, самоотверженные хореографические представители Азербайджана на этих этапах пытались утвердить национальное балетное искусство. За эти годы

в азербайджанском балете прошли обучение известные балетмейстеры: Гамар Алмасзаде, Лейла Вакилова, Магсуд Мамедов, Рафига Ахундова и другие артисты, которые сыграли неоценимую роль в развитии национального хореографического искусства, как и великолепные произведения, созданные азербайджанскими композиторами в области балета.

Зарождение азербайджанского балетного искусства, продолжающего традиции русской балетной школы, относится к 1920-м гг. За почти столетний период балетное искусство Азербайджана прошло почетный путь, преодолев большие трудности и добившись больших достижений, сохраняя богатые традиции.

Первый этап развития азербайджанского хореографического искусства охватывает период до создания первого национального балета. Этот период можно охарактеризовать приходом представителей национального балета, освоивших русские хореографические традиции.

Начиная с 1930-х гг. увеличение численности национальных кадров создало фундаментальную основу для создания балета в среде Азербайджана. В этот период в основном ставились балетные произведения русских и европейских композиторов, возникла большая потребность в создании балетных произведений, включающих национальные особенности. Первую инициативу в этой области осуществил народный артист Азербайджана, выдающийся композитор А. Бадалбейли. Им написано два балета – «Тарлан» и «Девичья башня».

На следующем этапе становления азербайджанской хореографии, охватившем 1950–60-е гг., искусство азербайджанской хореографии всесторонне поднялось на вершину пути становления. Создание национальных балетных произведений, таких как «Гюльшен» С. Гаджибекова, «Семь красавиц», «Тропою грома» К. Караева, стало важным фактором развития азербайджанских артистов балета на основе академических традиций, особенно педагогических особенностей русской балетной школы.

В 1960-е гг. открытие широких творческих возможностей, характерное для 1950-х гг., вступило в новый этап азербайджанской балетной сцены. Следует отметить, что преобладание в творчестве азербайджанских композиторов произведений, написанных в балетном жанре, оказало влияние на развитие национальной хореографии. Таким образом, балет Ниязи «Читра», написанный в 1960 г., стал продолжением следующего этапа развития азербайджанской хореографии. Год спустя, в 1961 г., балет «Легенда о любви» Арифа Маликова занял прочное место в репертуаре оперных театров не только Азербайджана, но и многих стран мира.

В годы независимости приоритетным направлением государственной политики было активное развитие и совершенствование азербайджанской культуры. Завершение процесса формирования азербайджанской хореографии связано также с существующей системой образования в области балетного искусства. Эффективность развития напрямую связана с обучением нового поколения. Lля развития азербайджанского хореографического искусства создан мощный фундамент, основанный на академических тради-

циях, яркими представителями которого являются: Г. Алмасзаде, Л. Вакилова, И. Михайличенко, Р. Ахундова, М. Мамедов, Э. Батунина, В. Рагимова, В. Данкевич, В. Витант, Т. Мамедова, Р. Исмайлова, А. Алмазова, Л. Павли, С. Фейзуллаева, Л. Егорова, С. Курлакова, К. Баташов, Д. Гаджиев, Т. Мамедов и др.

Современное состояние азербайджанской хореографии продолжает удивлять разнообразием стилей и форм. Вдохновленные традициями прошлого и заимствованными элементами из мировой практики, артисты создают уникальные произведения, которые выделяются своим художественным языком и эмоциональной насыщенностью. Композиторы, такие как Фикрет Амиров и Тофика Кулиева, вносят значительный вклад в музыкальное сопровождение балетных постановок, что способствует созданию целостного художественного образа.

Система образования в области хореографии также претерпела значительные изменения. Современные школы и академии привлекают молодых талантов, предоставляя им возможность обучаться под руководством опытных мастеров и участвовать в международных конкурсах. Это не только повышает квалификацию молодого поколения, но и способствует обмену опытом с другими странами.

Азербайджанская хореография XXI века открывает новые горизонты через эксперименты с формами, техниками и тематикой. Появляются современные хореографы, которые интегрируют современные элементы в традиционный балет, создавая новые жанры и атрибуты. В результате формируются интересные коллаборации, а театральные постановки привлекают зрителей как на родной, так и на международной арене. Таким образом, азербайджанский балет уверенно занимает свое место в мировом культурном контексте.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

# МОДЕРНИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ: ПРОСТРАНСТВО, ГРАНИЦЫ, ПЕРЕХОДЫ

Материалы X Международной научно-практической конференции

7-8 ноября 2024 года

Редактор Л.В. Кузьмина
Верстка – Н.А. Зимина

ФГБОУ В

САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

ДОКУМЕНТ ПОДПИСАН
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОДПИСЬЮ

Сертификат 21FCA57500AF2E60B06CD4F15FD7C80D
Действителен с 17.10.2024 по 10.01.2026
Владелец Наумова Ольга Сергеевна