

Научно-информационный журнал

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

№2 (АПРЕЛЬ — ИЮНЬ) 2025



Научно-информационный журнал КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

№2 (АПРЕЛЬ — ИЮНЬ) 2025

Издаётся с 2013 г. Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

- Катасонов В. Н.** Время и медленное чтение3
Макухина А. В. Театр в цифровом пространстве: вызовы и перспективы7

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

- Анисина З. Д.** Художественное наследие:
проблемы и перспективы актуализации в современной культуре16

ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

- Марков А. В., Штайн О. А.** Наличники как культурное наследие:
теоретические параметры изучения23
Первушина Е. В. История формирования поздних видов
русской фольклорной хореографии32
Кабакович Н. А. К проблеме стилистической целостности текста
и изображения: анализ иллюстраций Светланы Ким
к стихотворениям для детей Сергея Панфилова40
Сариева Е. А. Роль водевильного куплета и особенности его исполнения49
Борзова Т. А. Традиционные ценности в современном наставничестве57
Ван Ювэй Эстетическое значение авангардной музыки63

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

- Береснева Ж. А.** Проблема сохранения культуры на материале
«Паломничества ко святым местам в 1830 году» А.Н. Муравьева68
Лучкин А. В. Древнерусское искусство XV–XVII вв. на выставках объединения
«Мир искусства»: концептуальные подходы и принципы экспонирования74

ЭТНОКУЛЬТУРЫ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

- Зыков С. Н., Бортникова Н. В.** Жилище «корка» и женский костюм удмуртов
культурно-смысловая парадигма82

РОССИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

- Ананьев В. Г.** «Прекрасная мечта» Института истории искусств:
к истории неосуществленного проекта римского отделения (ч. 1)88
Гарафутдинов Д.В. Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова:
перспективы развития в современных условиях94
Добрева В. Рецензия на книгу А. Миронова
«Болгарский героический эпос. Аксиологический анализ» 100

Мыльникова Андрея Андреевича «Лето» 1970 г.

Фото с сайта виртуального Русского музея.

ОСНОВАТЕЛИ ЖУРНАЛА

В. М. Захаров — доктор культурологии, профессор, Народный артист России, художественный руководитель театра танца «Гжель»;

И. К. Кучмаева — доктор философских наук, профессор, академик, Почётный работник высшего профессионального образования России;

Протоиерей **Олег Колмаков** — благочинный Плесцевского благочиния Ярославской епархии Русской Православной Церкви.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор — **Е. Д. Дерябина**, кандидат культурологии, доцент, руководитель отдела аспирантуры Института Наследия;

Заместитель главного редактора — **Л. Н. Михеева**, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры гуманитарных дисциплин РГСАИ, Заслуженный работник культуры Российской Федерации;

Художественный редактор — **Ю. А. Бревнова**, кандидат культурологии, доцент, член Союза профессиональных художников России;

Редактор по общественным связям — **А. С. Калашников**, член Союза театральных деятелей России;

Б. Б. Акимов — профессор, народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, художественный руководитель Московского хореографического училища при Московском государственном академическом театре танца «Гжель»;

Т. Г. Богатырёва — доктор культурологии, профессор ИБДА РАНХиГС, эксперт института «Высшая школа государственного управления» РАНХиГС;

Л. Н. Дорогова — доктор философских наук, профессор, Заслуженный работник Высшей школы России;

А. Б. Ефимов — доктор физико-математических наук, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования России, заведующий кафедрой миссиологии Богословского факультета Православного Свято-Тихвинского гуманитарного университета;

В. Н. Катаронов — доктор философских наук, профессор Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия;

Е. А. Киричок — доктор социологических наук, SAM Schneider ElectricV1;

О. В. Кучмаева — доктор экономических наук, профессор РЭУ им. Г. В. Плеханова, Почётный работник высшего профессионального образования России;

Г. У. Лукина — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания;

Е. А. Минаев — доктор искусствоведения;

А. В. Окорочков — доктор исторических наук, Заместитель директора по научной работе Института Наследия;

М. Ю. Парамонова — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник ИВИ РАН;

Ю. С. Путрик — доктор исторических наук, кандидат географических наук, руководитель Центра социокультурных и туристских программ Института Наследия;

Ю. В. Рубцов — доктор исторических наук, профессор Военного университета Министерства обороны Российской Федерации;

В. И. Уральская — кандидат философских наук, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный редактор журнала «Балет»;

Н. П. Ходакова — доктор педагогических наук, заведующий кафедрой математики и информатики дошкольного и начального образования Института педагогики и психологии образования МГПУ;

Ю. М. Чурко — доктор искусствоведения, профессор кафедры хореографии БГУКИ (Республика Беларусь);

А. В. Рачинский — доктор истории, Институт Восточных языков и цивилизаций, Сорбонна, Париж.

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

RAR

УДК 7.01

ББК 85

DOI 10.34685/HI.2025.49.2.001

ВРЕМЯ И МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

Катасонов Владимир Николаевич,

доктор философских наук, доктор богословия,
профессор Общецерковной аспирантуры и докторантуры
имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия,
ул. Пятницкая, 4 / 2с1, Москва, Россия,
vladimir15k@mail.ru

Аннотация

В статье обсуждаются различные аспекты традиции медленного чтения, привлекающей к себе внимание исследователей последних десятилетий. Указывается укоризненность этой традиции в глубинах средневековой христианской культуры, в традиции *Lectio Divina*. Указывается связь методов медленного чтения с модернистской литературой XX века. Обсуждается сопряженность этой традиции с проективным характером человеческого времени.

Ключевые слова

Медленное чтение, *Lectio Divina*, модернистская литература XX века, проблема диалога, проективность времени.

Когда-то очень давно, впервые прочитав в предисловии книги протоиерея Георгия Флоровского «Пути русского богословия», что этому труду предшествовали «многие годы медленного чтения и размышления»¹, я навсегда запомнил эту формулу, ставшую для меня определённым призывом. И хотя рутина читательской и писательской работы отнюдь не позволяет всегда

следовать этому принципу, тем не менее, он и по-сегодня остался для меня одним из главных императивов исследовательской работы. Поэтому, когда я узнал о готовящейся конференции ИМЛИ и ИНИОН по медленному чтению, я с огромной радостью откликнулся на приглашение принять в ней участие.

Чтение есть диалог с текстом, поэтому естественно сравнивать этот диалог с диалогом между людьми, а также с Богом. Диалог с Богом — это молитва. Говоря о молитве, Мартин Бубер очень хорошо писал, что не молитва во времени,

1 Прот. Георгий Флоровский. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 1.

а время должно быть в молитве². Действительно, если мы молимся, оглядываясь на часы, куда-то спешим, то молитвы не получится. И наоборот, когда мы целиком сосредотачиваемся на молитве, отдаёмся ей сполна, то потом выходя из неё, мы смотрим на часы и удивляемся, как много (или мало!) прошло времени. Для молитвы важно «отложить все житейские попечения», как поётся в Херувимской песне, и тогда будет ответ на человеческий призыв к Богу, будет Откровение. Причём, его феноменология такова, что время как бы исчезает.

Вся эта технология молитвы, причём сопряжённая с чтением Священного Писания, была хорошо разработана уже с IV века в традиции так называемого *Lectio Divina*. Традиция эта восходит к пониманию самого Писания как таинства ещё у Оригена, Писания как определённого воплощения Христа. В дальнейшем она была связана с именами Амвросия Медиоланского, Блаженного Августина, и становится одной из главных духовных практик западного христианства. Святой Бенедикт Нурсийский и папа Григорий I утверждают эту традицию в католических монастырях. Она непрерывно продолжалась в западном христианстве достаточно долго, вплоть до начала XIX века, потом на время прервалась, вытесненная более богословствующим подходом к тексту, а в XX веке опять обрела актуальность (в частности, была рекомендована Вторым Ватиканским Собором). В этой традиции речь идёт о чтении Библии, но библейский текст понимается здесь как живое Слово Божие, не в метафорическом только смысле, а в буквальном. Традиционно *Lectio Divina* разделено на четыре части: собственно, чтение, медитация о прочитанном, молитва, и четвёртое — созерцание (лат. *lectio, meditatio, oratio, and contemplatio*). Последнее призвано быть созерцанием Слова Божьего, Христа. *Lectio Divina* направлено не на богословский контекст прочитанного фрагмента, а на мистическое соединение со Христом.

Идеологи движения за медленное чтение последних десятилетий совершенно не случайно обратились к истории этой древней христианской традиции. И для диалога с человеком, и для диалога с текстом необходима соответствующая

изготовка. Для диалога с собеседником нужно аналогично осуществить своеобразное отложение житейских попечений, нужно проявить внимательность к говорящему, нужно преодолеть блокирующую предвзятость всякой проективности, чтобы понять Другого, услышать его, помочь ему высказаться. И тогда, не обязательно, но возможно диалогически встретиться с Другим, пережить Откровение Другого, о чём многообразно и убедительно писали М. Бубер, Э. Левинас³, М. Бахтин и другие.

Модернистская литература XX века (Д. Джойс, В. Вулф, у нас, например, Саша Соколов) нередко использовала приём, когда в тексте устраняют знаки препинания, эффектом чего было повышение уровня концентрации, уровня внимания читателя, за счёт чего сознание читателя как-бы приближалось к сознанию автора. Это не было новым изобретением, этот приём был новой редакцией довольно древней традиции. Известно, что древние тексты Библии, средневековые тексты на греческом, латыни, древнерусском писались без знаков препинания и требовали особой концентрации внимания при чтении. В модернистской литературе это понималось обычно как выражение потока сознания, в котором живёт человек. Но, по моему мнению, самым главным здесь был не просто поток сознания, а приём, позволяющий осуществить определённую конвергенцию сознаний, осуществить интимную встречу с чужим сознанием.

Здесь хочется также вспомнить об объяснённом М.М. Бахтиным приёме проникновенных диалогов у Достоевского. Бахтин показывает, что в проникновенных диалогах героев писателя выявляется удивительная глубина человеческого слова, понимая под словом всю совокупность знаков, используемых в общении. Проникновенный диалог у Достоевского реализуется во многом в паузах, умолчаниях, интонациях и т.д., что по существу требует, как бы медитации над словом, и опять приближает нас к неспешному общению, и, следовательно, к мед-

2 Я и Ты. С.20 // Бубер М. Два образа веры. М., Из-во «РЕСПУБЛИКА». 1995. С.15-92

3 См.: Бубер М. Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. М., Из-во «РЕСПУБЛИКА». 1995. С.15-92 ; Левинас Э. Ракурсы // Левинас Э. Избранное: тотальность и бесконечное. М., СПб.: Университетская книга, 2000 ; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 6 томах. Т.6. М., Из-во «Русские словари». 1998. С.5-300.

ленному чтению. И всё это настойчиво напоминает нам о таинстве слова.

Для адекватного понимания читаемого текста необходимо отложить предвзятость, дать ему как-бы пространство высказывания, иметь возможность возврата к предыдущему (на путях реализации *герменевтического круга*). Всё это позволяет постепенно добиться *Откровения* текста, понимания того, что же он действительно хочет сказать, и что не менее важно, ощутить то обстоятельство, в котором делается это высказывание. Всякая торопливость при чтении, обусловленная некоторой предвзятой целью, проектом, выталкивает нас в сферу информации, голый фактичности, без улавливания корней этого текста. В соответствии с номенклатурой, разработанной в философии постмодернизма (Делёз, Гваттари), мы можем понимать текст или как дерево (известное высказывание Декарта о философии⁴), у которого есть ствол, корни, ветви, листва, — и понять текст значит здесь пройти от листвы и ветвей этого дерева, по стволу, и добраться до корней; или же понимать текст как ризому, у которой нет какого-то центрального корня, а есть клубень, горизонтальная множественность смыслов, определяющих субстанцию этого текста. В случае торопливости, или культивирования так называемого быстрого чтения не удаётся добраться ни до корней этого текста, ни тем более до понимания его ризомы.

И здесь всегда важно наше отношение со временем. Или мы рабствуем времени, например, смотрим на часы при молитве, или читаем, преследуя какую-то цель, — скорее познакомиться с этим автором, с этим произведением, для того чтобы участвовать в дискуссии, или написать заказанную об этом тексте статью, и т.д., — или же, мы «выключаем время», «хотим разобраться», независимо от нашей установки, целиком превращаемся во внимание, как говорят «я весь внимание».

Всё это определяется нашим отношением ко времени, а само это отношение зависит от нашего проекта. Время всегда проективно, всегда определяется некоторым намерением, более

или менее осознанным. Чем менее осознан проект, тем меньше он «занимает» времени, инстинктивные движения почти мгновенны. Наш проект может нам предписывать:

– или нужно сейчас скорее решить поставленную задачу;

– или у нас есть два дня, неделя, месяц для разрешения этой задачи;

– или, например, я нахожусь в отпуске, я отключил телефон, я нахожусь в ситуации «блаженной беззаботности», и могу спокойно «разобраться», и постараться найти решение.

Господствующее видение в направлении проекта, желание скорой его реализации заключает нас в клетку времени, и отгораживает от реальности. Религиозно говоря, проект — это воля моя, а отказ от проекта — это «да будет воля Твоя!». При аутентичном исполнении последнего происходит открытие полноты реальности, происходит *Откровение*. Не случайно, в традиции *Lectio Divina* была определённая ступень, называвшаяся *contemplatio*, созерцание, которое понималось как видение, даваемое Святым Духом.

При быстром чтении мы рабствуем времени, заключаем себя в туннель нашей целеустремлённости, отгораживаем себя от полноты реальности текста; как при быстром движении боковые предметы сливаются, и в них важна только как бы горизонтальная составляющая, та которая направлена к нашей цели.

Ускоряющийся темп цивилизации приводит к разбалансировке многих механизмов человеческой жизни. Мы переживаем несварение не только от материальной пищи, но и от духовной. Водопад обрушивающейся на нас информации делает всё интересным, но ничто не важным. Похоть скорочтения не удовлетворяет понимания, и порождает обратную тенденцию: стремление к медленному чтению. Устав от обесмысливающей жизненной гонки, человек стремится заново обрести смысл своего существования на путях возврата к традиционной скорости онтологического метаболизма: в еде, в движении, в диалоге, в молитве, в чтении.

4 Предисловие к «Началам философии», С.309 // Декарт Р. Сочинения в двух томах. Т.1. М., Из-во «Мысль», 1999. С.304-313.

TIME AND SLOW READING

Katasonov Vladimir Nikolaevich,

Doctor of Philosophy, Doctor of Theology,
Professor of General Church Postgraduate and Doctoral Studies
the name of Saints Equal-to-the-Apostles Cyril and Methodius;
Pyatnitskaya str., 4/2c1, Moscow, Russia,
vladimir15k@mail.ru

Abstract

The article discusses various aspects of the tradition of slow reading, which has attracted the attention of researchers in recent decades. This tradition is rooted in the depths of medieval Christian culture, in the tradition of Lectio Divina. The connection of the methods of slow reading with the modernist literature of the XX century is indicated. The conjugation of this tradition with the projective nature of human time is discussed.

Keywords

Slow reading, Lectio Divina, modernist literature of the 20th century, the problem of dialogue, the projectivity of time.

RAR
УДК 008
ББК 85
DOI 10.34685/NI.2025.49.2.002

ТЕАТР В ЦИФРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ВЫЗОВЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Макухина Анастасия Владиславовна,
Государственный институт искусствознания,
аспирант, директор коммуникационного агентства «MAVLAN»,
Козицкий переулок, д. 5, г. Москва, 125009, Россия,
nastua.nastya2000@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена влиянию социальных сетей на деятельность театральных учреждений. Цифровизация способствует росту доступности искусства, расширению аудитории, формированию новой культурной среды и укреплению связи театров со зрителем. Однако вместе с позитивными изменениями возникают риски: поверхностное восприятие контента, изменение природы исполнительского искусства из-за его тиражирования, а также сложности в кадровой и финансовой сфере. В статье предложены возможные пути сохранения театральной подлинности в условиях цифровой среды.

Ключевые слова

Исполнительские искусства, театр, зрительская аудитория, массовизация культуры, клиповое мышление, цифровизация, социальные сети.

Статус одного из самых быстрорастущих феноменов XXI века однозначно можно присвоить социальным сетям. Если в 2005 году сетевыми платформами пользовалось около миллиона человек¹, то, согласно отчёту Global Digital, опубликованному в январе 2025 года, ими пользуется 63,9 % населения Земли — 5,24 миллиарда человек². Такой стремительный рост популярности социальных сетей свидетельствует одновременно и о развитии интернет-технологии, и о прогрессирующей ценности сетевых платформ для пользователей по всему миру.

Испанский социолог Мануэль Кастельс считает, что современное общество получает свой новый облик благодаря социальным сетям, которые попутно и определяют его организацию, и формируют различные социальные группы — общности³.

Тем временем российские исследователи Р.М. Нуреев и И.Д. Сурхаев в своей работе «Цифровизация экономики: новая роль социальных сетей», представляют сетевое пространство как площадку, способствующую достижению маркетинговых, политических и других стратегических целей. Авторы отмечают, что социальный аспект во многом обуславливает увеличение числа пользователей социальных сетей: пандемия COVID-19

1 Golbeck, J. Introduction to Social Media Investigation: A Hands-on Approach. Amsterdam: Elsevier, 2015. 316 p.

2 Global Digital. Отчет о глобальном использовании социальных сетей // Global Digital. [Электронный ресурс] 2025. URL: <https://www.globaldigitalreport.com> (дата обращения: 01.01.2025)

3 Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура: в 3 т. // пер. с англ.; под ред. О.И. Шкаратана. М.: ГУ ВШЭ, 2000. — 606 с.

вынудила общество перенести межличностные отношения в сетевое пространство. Также важно отметить, что социальным сетям присуще свойство комплементарности, позволяющее рассматривать их как экономическое благо, которое способно взаимодействовать и использоваться одновременно с другими подобными благами. Так, потребители используют не отдельно взятое благо, а интегрируются в единую систему, членами которой они теперь являются. Именно поэтому их ценность внутри сети выше, чем за её пределами⁴.

Большое количество исследователей считают, что главная задача социальных сетей состоит в организации межличностных коммуникаций в Интернете. Благодаря им пользователи имеют возможность формировать сообщества по интересам и транслировать собственный опыт с целью создания и укрепления деловых связей. Интернет-пространство становится всё больше похожим на особый институт, который позволяет участникам сети взаимодействовать друг с другом в соответствии с установленными в нём нормами и принципами.

На сегодняшний день обязательной частью проводимых исследований в социологических, экономических и, в определённой степени, культурологических науках стал анализ сетевого пространства. Этот подход представляется наиболее эффективным для осмысления общественной социальной динамики, о чём, в частности, свидетельствуют работы австралийского учёного Дитера Бёгенхольда⁵.

Таким образом, **актуальность исследования** заключается в том, что социальные сети, являясь одним из наиболее распространённых социальных проявлений цифровизации, оказывают значительное влияние на развитие исполнительского искусства, музыку, кино и анимацию, музеи и библиотеки и др. Технологический прогресс радикально изменил процессы производства, распространения и потребления культурных благ. Одним из наиболее значительных аспектов этой трансформации стало развитие социальных сетей, которые повлияли не толь-

ко на процессы создания произведений искусства, но и коммуникацию авторов со зрителем, существенно упростив её. Если раньше театр начинался с вешалки, то теперь — для части аудитории — с социальных сетей. Сегодня факт приобретения билета всё чаще становится не таким обязательным условием для взаимодействия с учреждениями исполнительских искусств. Чтобы приобщиться к культурной повестке, посмотреть запись спектакля или концерта, человеку достаточно выйти в сеть.

Цель исследования — всесторонне проанализировать влияние цифровых технологий и социальных сетей на деятельность учреждений исполнительских искусств, выявить трансформации в коммуникационных стратегиях театров, изменении зрительского восприятия и культурного потребления, а также определить направления, позволяющие сохранить художественную аутентичность театра в условиях цифровизации.

Теоретический ландшафт

Рассуждая о цифровизации в учреждениях исполнительских искусств важно отметить, что пик её пришёлся на времена пандемии COVID-19, однако началась она гораздо раньше. Ещё в 70–80-е годы XX века в СССР сложилась практика трансляции лучших советских спектаклей по телевидению и в кинотеатрах. Основная цель данной кампании заключалась в преодолении физических барьеров для посещения театра и привлечении более широкой аудитории к театральному искусству. Первыми спектаклями, вышедшими на экраны, стали постановки МХАТа — «Школа злословия» и Малого театра — «Васса Железнова» и «Горе от ума»⁶. Позже видеотрансляции приобрели регулярный характер, а репертуар для показов начал формироваться на каждый сезон.

«События пандемийного 2020 года стали своеобразным триггером, ускорившим процесс вынужденного перехода в интернет-пространство»⁷. Карантинные ограничения и закрытие театров привели к переходу художественного контента в сетевое пространство. Аудитория по достоин-

4 Нуреев Р.М., Сурхаев И.Д. Цифровизация экономики: новая роль социальных сетей // Journal of Institutional Studies. 2021. № 13(2). С. 6–26.

5 Bögenhold, D. Social network analysis and the sociology of economics: Filling a blind spot with the idea of social embeddedness. The American Journal of Economics and Sociology, 2013, Vol. 72, no. 2, pp. 293–318.

6 Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма // под ред. Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвальд, А.А. Новиковой. М.: Издательские решения, 2020. — 664 с.

7 Гун Г.Е. Театральный контент и его роль в формировании аудитории современного театра // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 11–15.

ству оценила этот шаг: онлайн-трансляции Мариинского театра достигли 20 миллионов просмотров, Большого театра — 6,5 миллионов (зрители из 134 стран), Театра Наций — более 500 тысяч, а Сатирикона — свыше 860 тысяч просмотров⁸.

Ещё в 2019 году специалисты агентства «Смыслография» провели анализ интернет-активности российских государственных театров, который продемонстрировал значительное усиление их позиций в сетевом пространстве⁹. Осознав необходимость постоянной коммуникации со зрителем в сети, театры стали чаще публиковать контент в своих аккаунтах и экспериментировать с внедрением интерактивных форматов. Тем не менее эффективность этих мер оказалась неоднородной: федеральные театры, такие как Большой или Александринский, продемонстрировали более эффективные стратегии продвижения в социальных сетях, в отличие от региональных учреждений. Это, вероятно, связано не только с более высоким уровнем финансирования, позволяющим привлекать специалистов с профильным образованием, но и с разной степенью узнаваемости бренда: театры федерального уровня традиционно вызывают больший общественный интерес и обладают более широкой аудиторией.

В том же году вышло ещё одно исследование российских авторов, согласно которому интернет-СМИ являются основным источником информации для театральной аудитории. 68 % респондентов отметили, что получают информацию о театральных событиях и новостях, как правило, из интернет-ресурсов. Более того, для существенной части опрошенных (48 %) ключевым каналом являются социальные сети. Весомый показатель получил источник в лице рекомендации от друзей и близких (41 %). Интересно, что традиционные каналы коммуникации заняли менее

значимые позиции: афиши и наружная реклама (38 %), специализированные сайты (36 %), телевизионные передачи (16 %), печатные СМИ, газеты и журналы (12 %) и радио (4 %)¹⁰.

Помимо самостоятельных, порой продиктованных обстоятельствами, инициатив театральных учреждений, органы власти также поддерживают цифровизацию культурного пространства. В этом контексте особое значение приобретает российский федеральный проект «Цифровая культура», который направлен на внедрение цифровых технологий в сферу искусства, в частности на создание виртуальных концертных залов, онлайн-трансляции мероприятий и развитие цифровых архивов культурного наследия¹¹. Более того, эта инициатива обязала государственные учреждения культуры оцифровывать свои постановки, делая их доступными для многократного воспроизведения.

Несмотря на то, что цифровизация исполнительских искусств сделала их более доступными — возможность организации онлайн-трансляций спектаклей и концертов позволила зрителям из разных стран приобщаться к культурным событиям, не покидая дома, мы не должны забывать основную идею исполнительских искусств: создание продукта, каждое воспроизведение которого остаётся уникальным в рамках предлагаемых обстоятельств. В условиях технологического прогресса драматические и музыкальные постановки фиксируются на видео, фрагментируются и распространяются в сети, теряя свою неповторимость и превращаясь в разновидность экранного искусства.

Одним из первых исследователей, затронувших эту проблему, был немецкий культуролог Вальтер Беньямин. В своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»¹² он утверждал, что в усло-

8 Федеральные театры увеличивают аудиторию своих онлайн-проектов // Министерство культуры Российской Федерации: [Электронный ресурс] 2020. 15 апреля. — URL: https://culture.gov.ru/press/news/federalnye_teatry_rasshiryayut_auditoriyu_svoikh_onlayn_aktivnostey/ (дата обращения: 05.06.2024).

9 Как российские театры привлекают зрителей в социальных сетях? // Vc.ru: [Электронный ресурс] 2019. 8 августа. URL: https://vc.ru/marketing/78608-kak-rossiiskie-teatry-privlekayut-zritelei-v-socialnyh-setyah?utm_source=chatgpt.com (дата обращения: 12.03.2025).

10 Большаков Н.В., Максимова А.С. Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. №4. С. 105-120.

11 Федеральный проект «Цифровая культура» // Министерство культуры Российской Федерации. [Электронный ресурс] 2019. URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/digital-culture/> (дата обращения: 25.10.2023).

12 Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Искусство, 1996. — 240 с.

виях массового тиражирования произведения искусства утрачивают свою «ауру» — подлинность оригинального контекста и уникальность живого восприятия. Он также отмечал, что воспроизведение создаёт суррогатный продукт искусства, обесценивает оригинальный художественный образ, что, определённо, может негативно сказаться на его восприятии.

Современные культурологические исследования подтверждают, что цифровые технологии изменили взаимодействие аудитории с культурными благами. Опираясь на концепцию сетевого общества, предложенную испанским социологом Мануэлем Кастельсом, можно отметить, что цифровая среда приводит к фрагментации культурного потребления. Культура утрачивает универсальность, формируются «информационные пузыри», в рамках которых пользователь сталкивается преимущественно с тем, что релевантно его предыдущим интересам и запросам. Таким образом, единство культурного пространства уступает место множественным локализованным потокам информации. При этом искусство выходит за рамки традиционного созерцания, доступного лишь узкому кругу лиц, становясь частью цифровой среды, где зритель может не только наблюдать, но и активно участвовать в формировании новых культурных форм¹³.

Цифровизация культуры также ведёт к трансформации зрительского восприятия. Значительная часть проведённого времени в социальных сетях расходуется пользователями на просмотр видеоконтента. Например, пользователи TikTok в среднем тратят на это 95 минут в день, а аудитория Instagram уделяет просмотру Reels 17,6 миллионов часов в день¹⁴. Растущий тренд на потребление коротких видеороликов способствуют развитию клипового мышления — эффекту, описанного Элвином Тоффлером, при котором человек способен быстро обработать информацию исключительно через фрагментарное восприятие контента с динамичными и короткими форматами и яркими об-

разами, свойственными социальным сетям¹⁵. Зрителям с развитым клиповым мышлением присуща высокая скорость переключения внимания, фрагментарное восприятие информации и снижение способности к глубокой концентрации. Эти особенности восприятия перекликаются с понятием культурной всеядности, введённым социологом Ричардом Петерсоном, под которым понимается готовность современного потребителя обращаться к самым разным жанрам и стилям без устойчивой приверженности к одному культурному коду¹⁶. Такая эклектичность вкусов часто сопровождается поверхностным интересом к широкому кругу культурных продуктов. В совокупности с феноменом культурной ненасытности это приводит к фрагментарному, быстро сменяющемуся и неустойчивому восприятию искусства и медиа-контента, публикуемого учреждениями культуры в социальных сетях.

Согласно показателям, полученным благодаря системе аналитики Chartbeat, треть участников сетевого пространства изучает всего лишь 60 % опубликованного материала, 52,4 % прочитывают публикации до конца, а 10 % ограничивается открытием первой страницы или тизера. При этом нельзя утверждать, что детализированное изучение контентных единиц тождественно глубокому уровню вовлечённости, которая впоследствии отразится на поведении аудитории¹⁷.

Феномен клипового мышления проявляется не только во взаимодействии индивидуума с интернет-пространством, но и в изменении зрительских ожиданий. Организации исполнительских искусств должны учитывать, что часть современной аудитории может начать формировать первое впечатление о постановках не через личное посещение театра, а по контенту, увиденному на цифровых платформах: коротким видеофрагментам, рецензиям блогеров и комментариям. Визуально привлекательные яркие сцены, бытовой юмор, стереотипные сюжеты и эмоциональные вспле-

13 Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура: в 3 т. // пер. с англ.; под ред. О.И. Шкаратана. М.: ГУ ВШЭ, 2000. — 606 с.

14 Исследование потребления видеоконтента в социальных сетях // GlobalWebIndex: [Электронный ресурс]. 2024. 23 августа. URL: <https://www.gwi.com/reports/video-content-consumption> (дата обращения: 25.10.2024).

15 Тоффлер Э. Третья волна. // пер. с англ.; под ред. П.С. Гуревича. М.: Издательство АСТ, 2004. — 784 с.

16 Peterson R.A. Understanding Audience Segmentation. From Elite and Mass to Omnivore and Univore. Poetics, 1992, vol. 21, no 4, pp. 243–258.

17 Система аналитики [Электронный ресурс]. 2022. URL: <https://chartbeat.com/> (дата обращения: 22.07.2022).

ски могут вызвать больший отклик у зрителей, чем сложные драматические линии.

Среди часто обсуждаемых преимуществ присутствия театральных организаций в сетевом пространстве является увеличение зрительского спроса на культурные блага. В 2014 году французский культуролог Ф. Магэн отметил преимущества от активного присутствия театров в сетевом пространстве и выделил среди них качественное улучшение репутации и усиление позиций бренда на высококонкурентном рынке. Поскольку исполнительские искусства было принято считать элитарными, среди театральных менеджеров можно было наблюдать тренд на попытку отречься от коммуникации с массами в социальных сетях. Вместе с тем, грамотное внедрение и использование цифровых технологий может развеять стойкое представление отдельной части зрительской аудитории о недоступности театра для неё¹⁸.

В исследовании А.Е. Князевой «Бизнес-модели и технологии продвижения театрального искусства на современном этапе» отмечается значительный рост театрального предложения благодаря развитию новых медиатехнологий¹⁹. Возможности самостоятельного поиска аудитории становятся доступнее для независимых художников, что повышает уровень конкуренции в театральной среде. Автор выделяет три ключевых фактора необходимости внедрения современных маркетинговых технологий: высокую конкуренцию в сфере досуга, неоднородность театрального рынка и стремление государства сократить финансирование культуры. Основным препятствием для использования новых технологий Князева считает консервативный подход к продвижению театрального продукта.

Драматург и продюсер первого в России Виртуального художественного театра П.Вл. Сурков называет цифровизацию «процессом развертывания нового типа деятельности, в том числе —

запуски новых рынков и фактически полное изменение взаимодействия «театр — зритель», поиск новых форм существования театрального искусства с учётом возможности как современных аудиовизуальных, так и коммуникативных технологий»²⁰.

Один из ведущих исследователей паттернов поведения современной публики учреждений исполнительских искусств доктор культурологических наук А.А. Ушкарёв в своих работах рассматривает все позитивные и негативные последствия цифровизации, приходя к следующему выводу: «Современные технологии предлагают средство, с помощью которого определённые спектакли могут быть доступны более широкой публике, особенно молодежи и наименее социально защищённым группам населения»²¹.

Сетевые театральные практики

Изучение влияния цифровизации на театры и оценка перспектив этого тренда легли в основу многих исследований. Одно из них посвящено анализу ключевых проблем и возможностей, связанных с приходом цифровых технологий в театральный сектор Англии. В 2016 году компания AEA Consulting провела интервьюирование и анкетирование среди учреждений культуры и их специалистов, зрителей и других участников театрального сообщества по запросу Совета по искусству Англии, Общества лондонских театров и Британского театра. Работа была направлена на оценку влияния цифровых технологий на производство, дистрибуцию культурных благ и гастрольную деятельность театров, а также на изучение основных принципов взаимодействия аудитории с цифровыми театральными форматами и выявление преград, возникающих у организаций при переходе в цифровую среду²². Также главная задача исследования состояла в сборе аналитических данных, которые впоследствии помогли бы избежать использования

18 Arkadia Communication // Maguin Ph. Le Théâtre Sur Les Réseaux Sociaux: Une Utopie? [Theatre on Social Media: A Utopia?]. 2014. URL: <https://www.arkadia-communication.fr/theatre-et-reseaux-sociaux/> (дата обращения: 25.10.2025).

19 Князева А.Е. Бизнес-модели и технологии продвижения театрального искусства на современном этапе — Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение», 2017

20 Сурков П.В. Виртуальный театр: проблемы и перспективы // Государственная служба. 2022. № 1 (35). С. 14–18.

21 Ушкарёв А.А. Цифровизация театра. Осмысление феномена // Художественная культура. 2023. № 2 (45). С. 58–88.

22 Roberts, G. NT Live Does Not Replace Live Theatre, But It's Still a Great Thing. Medium.com. 2018. April 23. URL: <https://medium.com/@garethroberts/nt-live-is-a-poor-substitute-for-livetheatre-but-its-still-a-great-thing-deabdd165c3b> (дата обращения: 01.03.2025)

субъективных наблюдений в похожих отраслевых работах.

Среди всех полученных выводов особенно хочется выделить тезисы, направленные на зрительскую мотивацию. Оказалось, что в первую очередь к трансляциям спектаклей в Интернете аудиторию привлекают сниженные экономические и временные затраты: 64 % от общего числа респондентов отметили, что это занимает меньше времени, и 33 % опрошенных подчеркнули, что просмотр показа в сети обходится им дешевле, чем личное посещение живой постановки.

В отличие от посещения театра, онлайн-формат воспринимается как более удобный, мобильный и доступный способ приобщения к культурному продукту. Несмотря на то, что трансляции во многом представляют собой суррогат по отношению к живому театральному опыту, многие зрители готовы мириться с этим форматом, особенно в условиях ограниченных ресурсов и нестабильной экономической ситуации.

Согласно полученным данным, цифровизация положительно отразилась на большей части театральных организаций. Им стали доступны оригинальные форматы спектаклей, молодая и более широкая аудитория, новые деловые связи, а также увеличение показателей узнаваемости бренда и доверия к нему. Отдельно исследователями был отмечен гало-эффект: у аудитории, оставшейся под приятным впечатлением от просмотра спектаклей в Интернете, увеличился спрос на посещение традиционных форм показов.

Растущие темпы цифровизации и тезис о том, что социальные сети — своеобразная форма коллективного общения²³, поскольку они могут в режиме реального времени распространять внушительные массивы информации через сообщества пользователей, подтолкнули группу датских социологов и культурологов провести ещё одно исследование, направленное на изучение влияния цифровизации на учреждения исполнительских искусств на примере Королевского театра Дании. Авторы подчёркивают, что сетевое пространство, в котором индивидуумы делятся рефлексией о своих чувствах и мнениях относительно любого опыта, включая посеще-

ние театрального представления, можно принять за фактор, влияющий на поведенческие установки зрителей.

Также учёные ссылаются на эффект неизвестности Ричарда Кейвза: спектакль — это благо, качество которого остаётся неизвестным до его личного восприятия, что в свою очередь, приводит к неопределённому характеру динамики спроса на театральные постановки. Потенциальным зрителям трудно оценить ценность постановки до её просмотра.

Благодаря ещё одной функции сетевого пространства — лёгкого сбора данных о впечатлениях аудитории от просмотренных постановок, распространение информации с помощью электронного сарафанного радио (eWOM) становится быстрее и эффективнее традиционных механизмов. Так была подтверждена гипотеза исследователей: новым индикатором восприятия качества культурного блага становится электронное сарафанное радио.

Учитывая масштабы аудитории Интернет-сообществ, социальные сети способны усилить «Бандвагон-эффект» или «эффект присоединения к большинству»²⁴ — явление, свойственное в том числе потреблению культурных благ, при котором зрители, чтобы избежать сложностей принятия самостоятельных решений, склонны делать собственный выбор на основе мнения большинства.

В 2022 году было опубликовано исследование Н.А. уракова и А.В. Макухиной «Социальные сети как фактор формирования дополнительного спроса на театральные блага», целью которого являлось изучение взаимосвязи между посещаемостью московских государственных драматических театров и качеством ведения их социальных сетей. Для проведения статистического и эконометрического анализа были собраны данные по 44 учреждениям, включающие в себя статистические метрики социальных сетей, индикаторы посещаемости и театрального предложения. По итогам проведённой работы был установлен высокий уровень значимости коэффициента регрессии между спросом на культурные блага и профессио-

23 Asur, S., Huberman, B. A. Predicting the future with social media. Web Intelligence and Intelligent Agent Technology (WI-IAT), 2010 IEEE/WIC/ACM International Conference, Vol. 1, pp. 492–499.

24 Х. Лейбенштайн. Эффект присоединения к большинству, эффект сноба и эффект Веблена в теории покупательского спроса. // Журнал экономики. №64. С 183–207.

нальным уровнем ведения аккаунтов учреждения исполнительских искусств в сетях²⁵.

Приведённые в исследовании кейсы из практики присутствия театральных организаций в социальных сетях показали необходимость внедрения инструментов продвижения в сетевом пространстве для увеличения продаж и роста узнаваемости театра или отдельного спектакля. Что ещё раз подтвердило, что социальные сети можно рассматривать как фактор формирования дополнительного спроса на культурные блага.

Кроме того, выполненный анализ позволил понять, на какие метрики нужно обратить особое внимание для увеличения числа реализованных театральных билетов с помощью социальных сетей. Среди самых влиятельных факторов были выделены подписчики социальных сетей, потенциальной аудитории театра (охват) и коэффициент вовлеченности сетевой аудитории.

Заключение

Социальные сети оказали серьёзное воздействие на привычную деятельность театральных учреждений. Цифровые технологии трансформировали их традиционные способы коммуникации с публикой, маркетинговые стратегии и восприятие искусства зрителем. Возможности социальных сетей стали мощным инструментом расширения зрительской аудитории и повышения доступности культурных продуктов, а упрощённое взаимодействие между театром и индивидуумом привело к усилению вовлечённости публики в жизнь учреждения и укреплению её лояльности.

Несмотря на то, что сегодня государственные и частные культурные организации активно используют цифровые платформы для продвижения своих постановок, создания интерактивного контента и поддержания диалога со зрителями, наряду с этим, цифровизация породила ряд серьёзных проблем. Под влиянием социальных сетей зритель теряет навык полноценного восприятия сценического искусства, начинает формировать впечатление о постановке по увиденным фрагментам в Интернет-пространстве. Всё это снижает проникновение глубины драматургии и художественного замысла в сердца публики.

Также в процессе адаптации театральных учреждений к сетевому пространству возникает ряд вызовов, снижающих общий уровень эффективности работы с цифровыми технологиями. В первую очередь, речь идёт о дефиците маркетологов с высшим образованием в сфере культуры и искусства. Рыночная стоимость узкопрофильных специалистов всегда будет выше по сравнению с оплатой труда рядовых сотрудников. В то же время, в связи с существенной разницей в финансировании федеральных и региональных учреждений культуры, последним найм отдельного специалиста по работе с социальными сетями часто оказывается и вовсе недоступен, что подчёркивает необходимость в отдельном выделении средств на внедрение сетевых технологий.

Тут же стоит отметить периодически встречающийся низкий уровень готовности элитарных учреждений культуры к освоению новых и достаточно сложных «массовых» технологий.

Несмотря на это, цифровизация, пришедшая в область исполнительских искусств, является не угрозой, а, скорее, новой реальностью, требующей адаптации и готовности работать в новых условиях от самих учреждений. Поиск баланса между сохранением традиционных ценностей и активным использованием цифровых возможностей становится важной задачей для театров. Им предстоит не только обучить своих сотрудников и изменить свои маркетинговые стратегии под требования, продиктованные государственной политикой и алгоритмами социальных сетей, но и обеспечить сетевую аудиторию тем же культурным опытом, создавая высокое качество художественного контента, что и на сцене. Ключевую роль в этом процессе могут сыграть образовательные программы и развитие цифровой грамотности, направленные на работников театра. Введение государством профессиональных лекций по работе с социальными сетями, а также самостоятельное создание кроссплатформенных спектаклей может помочь театрам эффективнее интегрироваться в цифровую среду, не теряя при этом своей художественной идентичности.

Таким образом, влияние социальных сетей на исполнительские искусства двойственно: они одновременно способствуют популяризации театра и вызывают изменения в восприятии искусства. Будущее исполнительских искусств в цифровую эпоху будет зависеть от способно-

25 Бураков Н.А., Макухина А.В. Социальные сети как фактор формирования дополнительного спроса на театральные блага // Театральное дело: наука и практика. 2022. Выпуск 6. Сборник статей. отв. ред. Сундстрем Л Н. С. 150–167.

сти театров грамотно использовать цифровые технологии, сохраняя при этом аутентичность искусства и его способность вызывать глубокий эмоциональный отклик у зрителей.

Список литературы

1. Беньямин, В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Искусство, 1996. — 240 с.
2. Большаков Н.В., Максимова А.С. Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего // Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2019. №4. С. 105–120.
3. Бураков Н.А., Макухина А.В. Социальные сети как фактор формирования дополнительного спроса на театральные блага // Театральное дело: наука и практика: Сборник статей Вып. 6. / Отв. ред. Л.Г. Сундстрем. СПб. : Чистый лист, 2022. С. 150–167.
4. Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма // Под ред. Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвалльё, А.А. Новиковой. М.: Издательские решения, 2020. — 664 с.
5. Как российские театры привлекают зрителей в социальных сетях? // Vc.ru: [Электронный ресурс] 2019. 8 августа. URL: <https://vc.ru/marketing/78608-kak-rossiiskie-teatry-privlekayut-zritelei-v-socialnyh-setyah> (дата обращения: 12.03.2025).
6. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура: в 3 т. // пер. с англ.; под ред. О.И. Шкаратана. М.: ГУ ВШЭ, 2000. — 606 с.
7. Нуреев Р.М., Сурхаев И.Д. Цифровизация экономики: новая роль социальных сетей // Journal of Institutional Studies. 2021. № 13(2). С. 6–26.
8. Федеральные театры увеличивают аудиторию своих онлайн-проектов // Министерство культуры Российской Федерации: [Электронный ресурс] 2020. 15 апреля. — URL: <https://culture.gov.ru/press/news/federalnye-teatry-rasshiryayut-auditoriyu-svoikh-onlayn-aktivnostey/> (дата обращения: 05.06.2024).
9. Global Digital. Отчет о глобальном использовании социальных сетей // Global Digital. [Электронный ресурс], 2025. URL: <https://www.globaldigitalreport.com> (дата обращения: 01.01.2025).
10. Asur, S., Huberman, B. A. Predicting the future with social media. Web Intelligence and Intelligent Agent Technology (WI-IAT), 2010 IEEE/WIC/ACM International Conference, Vol. 1, pp. 492–499.
11. From Live-to- Digital: Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution. AEA Consulting for Arts Council England, UK Theatre and Society of London Theatre, October 2016. 261 p.
12. Peterson R.A. Understanding Audience Segmentation. From Elite and Mass to Omnivore and Univore. Poetics, 1992, vol. 21, no 4, pp. 243–258.

THEATER IN THE DIGITAL SPACE: CHALLENGES AND PROSPECTS

Makukhina Anastasia Vladislavovna,

State Institute for Art Studies

Postgraduate student, Director of the communication agency "MAVLAN",

5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia,

nastua.nastya2000@gmail.com

Abstract

The article explores the impact of social media on the activities of theatrical institutions. Digitalization has contributed to greater accessibility of the arts, audience expansion, the formation of a new cultural environment, and the strengthening of the relationship between theatres and their audiences. However, alongside these positive changes, certain risks have emerged: superficial perception of content, transformation of the nature of performing arts due to mass reproduction, and challenges in staffing and financial management. The article suggests possible ways to preserve theatrical authenticity in the context of the digital environment.

Keywords

Performing arts, theatre, audience, cultural massification, clip thinking, digitalization, social media.

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

RAR
УДК 7.01
ББК 85.120
DOI 10.34685/HI.2025.49.2.003

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ АКТУАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Злата Дмитриевна Анисина,
соискатель кафедры философии и культурологии,
Челябинский государственный институт культуры,
ул. Орджоникидзе, 36А, корп. 3, Челябинск, Россия, 454091,
zlatka.vesna94@mail.ru

Аннотация

Художественное наследие представляет исторически сформированную совокупность материальных и духовных художественных ценностей, которые передаются последующим поколениям как эталонные образцы художественного творчества. Представляется целесообразным рассматривать художественное наследие как многокомпонентную динамическую систему. Выделяется ряд ключевых проблем и препятствий, которые наиболее ярко демонстрируют необходимость переосмысления процесса актуализации художественного наследия.

Ключевые слова

Художественность, искусство, ценности, художественная культура, художественное наследие, художественное произведение, модель художественного наследия, актуализация художественного наследия.

Художественное наследие необходимо рассматривать как составную часть культурного наследия и фундаментальный механизм культурной преемственности, который влияет на сохранение

и развитие человеческой цивилизации через призму художественного осмысления действительности. Это уникальный феномен в поле культурного наследия.

Одним из критериев эстетической ценности произведений искусства является художественность. В разрезе современной массовой культуры, где мы видим множество противоречий, это особенно важно: «массовая культура; искусство — псевдоискусство; просвещение — бегство от истины¹» и др. Понятие «художественный образ» может упрощенно пониматься или широко и чрезмерно интерпретироваться.

Понятие «художественное» часто встречается в различной культурной деятельности человека. Это многогранное явление проявляется в различных аспектах творческого самовыражения. Оно относится к искусству, к оценкам произведений искусства, к деятельности художника, творчеству в целом, культурному наследию и др.

Природа художественного тесно связана с искусством. Исследователи А.Ф. Лосев и В.П. Шестаков² разделяют данную позицию, обозначая «художественное» прилагательным от существительного «искусство».

Особой формой и специфическим проявлением эстетического является художественное. В.И. Волынкин³ определяет художественное искусство как обобщение эстетического отношения человека к действительности. Благодаря искусству у человека формируется целостная картина мира в единстве чувств и мыслей.

Онтологически художественное представляет собой отражение идеального бытия, где творческое сознание возвышается над материальной действительностью, преобразуя реальные события в художественные образы. В.И. Волынкин⁴ подчёркивает, что художественное — это всегда поиск уникального, лучшего, созвучного. И происходит это, когда воображение человека, его фантазия — субъективация, проявляется в конкретной творческой деятельности — объективация.

С точки зрения гносеологии, художественное стремится создать «вторую природу», преобразуя существующий мир в идеальные формы. Таким образом, художественное — это путь познания реальности, где человек стремится найти и почувствовать гармонию — как во внешнем мире, так и внутри себя, а также в отношениях с другими людьми.

Понятие «художественное наследие» рассматривается учёными комплексно в контексте различных аспектов. Научное осмысление термина отражено в исследованиях в области культурологии, искусствоведения, музееведения, социологии, истории, рекламы и связи с общественностью и др.

А.П. Панталеева под художественным наследием, понимает «совокупность ценностей, которые человек создаёт в процессе общественной жизни и оставляет воспринимаящим эти ценности последующим поколениям»⁵. Автор отмечает, что объекты художественной культуры в процессе исторического развития не только сохраняют свою первоначальную ценность, но и могут обрести новые смысловые грани.

М.Л. Шуб художественное наследие в общем смысле определяет как «часть материальной и духовной культуры, созданную прошлыми поколениями, выдержавшую «испытание» временем и передающуюся из поколения в поколение как нечто ценное и почитаемое»⁶. Конкретной составляющей художественного наследия автор называет художественное произведение — объект, обладающий особой эстетической ценностью и являющийся результатом творческого процесса.

Интересным пониманием произведения искусства является точка зрения А.Л. Казина⁷: произведение искусства как событие. В книге «Событие искусства: классика, модерн, постмодерн в пространстве русской культуры» раскрывается

1 Волынкин В. И. Художественно-эстетическое воспитание и развитие дошкольников: учебное пособие / В. И. Волынкин. Ростов н/Д: Феникс, 2007. С. 45.

2 Лосев А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1965. 374 с.

3 Волынкин В. И. Художественно-эстетическое воспитание и развитие дошкольников: учебное пособие / В. И. Волынкин. Ростов н/Д: Феникс, 2007. С. 49.

4 Там же.

5 Панталеева П. А. Проблемы художественного наследия в культурной политике Болгарской Коммунистической Партии. М., 1984. 148 с.

6 Шуб М. Л. Специфика использования художественного наследия прошлого в PR-деятельности и рекламе // Человек в мире культуры. 2012. С. 61.

7 Казин А. Л. Событие искусства: классика, модерн, постмодерн в пространстве русской культуры. СПб.: Российский институт истории искусств; Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. С. 9.

мысль о том, что в истории формируются определённые идеалы-символы и событие (произведение) искусства и есть «предметно-явленный идеал». Каждый человек, выступая в качестве читателя, зрителя или слушателя в процессе жизни выделяет для себя художественное событие и свой идеал.

Близким по содержанию к понятию «художественное наследие» выступает термин «классическое искусство». В двух аспектах можно интерпретировать классическое искусство:

1. В широком смысле: искусство периода наивысшего расцвета культуры определённого народа или страны.

2. В узком смысле: искусство Древней Греции и Рима в период их расцвета, а также эпохи Возрождения и классицизма (выделим русский классицизм).

Таким образом, к классическому искусству относятся произведения, которые имеют образцовое значение, обладают непреходящей культурной ценностью, служат эталоном для последующих поколений.

М.Л. Шуб отмечает, что роль классического и шире — художественного наследия в современной культуре исключительно важна: классические произведения прочно вошли в репертуар всех учреждений культуры, на протяжении столетий они служат источником вдохновения для мастеров различных художественных направлений.

Мы под художественным наследием будем понимать исторически сформированную совокупность материальных и духовных художественных ценностей, созданных предшествующими поколениями в процессе общественной деятельности, обладающих непреходящей культурной значимостью и прошедших «испытание» временем, которые передаются последующим поколениям как эталонные образцы художественного творчества, служащие источником культурной преемственности и основой для дальнейшего развития культуры.

В результате теоретического анализа выделим следующие фундаментальные структурные составляющие художественного наследия на основе модели культурного наследия, описанной Л.В. Баевой⁸.

Субъектами художественного наследия являются человечество в целом, социальные группы и личность.

К механизмам, способствующим сохранению художественного наследия и его органичной интеграции в современный культурный контекст, обеспечивая его актуальность и востребованность в обществе, относятся меры государственной поддержки (программы развития культуры, грантовые конкурсы и др.), общественные культурные инициативы (краудфандинговые платформы, волонтерские программы, общественные фонды, социальные проекты и др.), а также частные инициативы (спонсорская поддержка, частные музеи и галереи и др.).

Художественное наследие может быть материальным и нематериальным.

Функциями художественного наследия выступают аккумулятивная, репродуктивная, коммуникативная, креативная, аксиологическая, этическая, эстетическая.

Ключевыми направлениями и формами сохранения и актуализации художественного наследия выступают цифровизация, музейно-выставочная и просветительская деятельность.

Графически предлагаемая модель художественного наследия может быть представлена следующим образом. (Табл. 1)

Вырабатываемые искусством культурные коды не теряют своей важности с течением времени. Поэтому одной из ключевых задач является их актуализация, то есть осмысление и применение в условиях современности, как на уровне личности, так и в масштабах общественного сознания. Важно, чтобы процесс актуализации опирался на научно-обоснованные методы, позволяющие определить основные формы актуализации художественного наследия.

Рассмотрим ряд ключевых проблем и препятствий, которые наиболее ярко демонстрируют необходимость переосмысления процесса актуализации художественного наследия.

1. Барьер коммерциализации художественного наследия или проблема монетизации доступа к культурному достоянию: явление, когда высокая стоимость прав на использование материалов о произведениях искусства и других объектах культурного наследия создаёт существенные препятствия для их включения в культурно-образовательные материалы, труды и проекты.

8 Баева Л. В. Модель культурного наследия: понятие, динамика, функционирование // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2011. С. 229–235.



2. Региональное неравенство в доступе к художественному наследию. Данная проблема заключается в неравномерном распределении культурных ресурсов между центром и регионами России. В то время как города Москва и Санкт-Петербург, например, располагают богатейшими коллекциями музеев, галерей и выставочных пространств, жители отдалённых регионов сталкиваются с существенными ограничениями возможностей приобщения к художественному наследию. Для преодоления этого разрыва важно способствовать созданию и развитию виртуальных музеев и художественных выставок [М.В. Авдеев⁹; С.В. Богородский¹⁰ и др.], передвижных экспозиций [П.А. Капырин¹¹; К.В. Валькова¹² и др.], культурно-просветительских проектов в регионах. Значимо также развивать региональные культурные центры и поддерживать местные инициативы в сфере искусства и культуры. Одним из решений может стать создание «Поезда Искусства» — передвижного музея, который будет рассказывать о художественном наследии страны (по аналогии с «Поездом Победы»).

3. Нехватка квалифицированных реставраторов: сегодня отмечается ситуация, когда возникает существенное давление на действующую реставрационную систему. Темы роста числа объектов, нуждающихся в срочном восстановлении, опережают возможности имеющихся квалифицированных кадров.

4. Слабая развитость межмузейного взаимодействия. В музейном сообществе наблюдается определённое соперничество, провоцирующее замкнутость учреждений. Исследователи подчёркивают, что подобное противостояние может проявляться даже между подразделениями одного музейного объединения. Перспективой решения существующих трудностей может стать

формирование музейных ассоциаций и разработка комплексной системы межмузейного или внутримузейного взаимодействия.

5. Межпоколенческий профессиональный разрыв: конфликт между молодыми сотрудниками и работниками старшего возраста в организациях в сфере культуры. Как отмечают М.И. Кряжевских и В.Н. Кардапольцева¹³, сотрудники старшего поколения придерживаются устоявшихся методов работы и профессиональных традиций. Молодые же специалисты, увлечённые современными тенденциями в культурной сфере, часто испытывают трудности с практической реализацией инновационных идей, не видят системности в профессиональной деятельности.

6. Профессиональная инерция: сопротивление изменениям и новым методам работы, связанное с устоявшимися профессиональными привычками и нежеланием осваивать новые подходы. Это явление замедляет внедрение инноваций и развитие профессиональной сферы в целом.

7. Незрелость внутреннего арт-рынка. Основываясь на исследованиях современных специалистов в области арт-рынка (Е.А. Выборнов, А.Н. Яныкина¹⁴ и др.), можно выделить целый ряд существенных проблем, требующих рассмотрения и решения:

— недостаточное развитие инфраструктуры, заключающееся в ограниченном количестве специализированных площадок — салонов, галерей, аукционов, аналитических, консалтинговых, финансовых, инвестиционных и других организаций, специализирующихся на арт-бизнесе;

— проблема аутентификации произведений искусства, которая выражается в том, что на рынке преобладают подделки и возникают сложности с проведением легальных сделок;

— дефицит квалифицированных специалистов, что создаёт сложности с проведением экспертиз, особенно эта проблема касается регионов, так как эксперты преимущественно находятся в Москве и Санкт-Петербурге;

9 Авдеев М. В. Российские виртуальные музеи: требования и способы реализации // Молодеж. вестн. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. 2016. № 2(6). С. 89–92.

10 Богородский С. В. Художественная выставка в условиях современной культуры. Санкт-Петербург, 2007. 23 с.

11 Капырин П. А. Передвижная экспозиция как инструмент культурно-исторического воспитания в России // Вестник МГУКИ. 2023. С. 165–171.

12 Валькова К. В. Опыт организации первых передвижных художественных выставок в России (1871–1890-е гг.) // Известия АлтГУ. Исторические науки и археология. 2020. С. 24–28.

13 Кряжевских М. Ю. Проблемы филиалов музейного объединения (на примере объединенного музея писателей Урала // Вопросы музеологии. 2021. С. 287–295.

14 Выборнов Е. А. Арт-рынок как культурная индустрия: историко-культурологический анализ // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2023. С. 6–11.

— отсутствие системной государственной поддержки, что отражается на недостаточном финансировании, нехватке целевых программ для развития независимых галерей арт-рынка и др.

Для улучшения ситуации необходимо совершенствование законодательной базы, развитие арт-рынка на всей территории России, создание эффективных информационных платформ и внедрение комплексных и системных мер государственной поддержки участников рынка.

Таким образом, художественное наследие концептуализировано как многокомпонентная динамическая система, включающая фундаментальные структурные составляющие: субъект художественного наследия, механизмы сохранения и актуализации, виды и объекты художественного наследия, ключевые направления и формы сохранения художественного наследия, функции художественного наследия. Выявлены ключевые проблемы и препятствия в процессе актуализации художественного наследия, которые требуют переосмысления существующих подходов к его «оживлению».

Список литературы

1. Авдеев М. В. Российские виртуальные музеи: требования и способы реализации / М. В. Авдеев // Молодеж. вестн. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. — 2016. — № 2(6). — С. 89–92.
2. Баева Л. В. Модель культурного наследия: понятие, динамика, функционирование / Л. В. Баева // Каспийский регион: политика, экономика, культура. — 2011. — С. 229–235.
3. Богородский С. В. Художественная выставка в условиях современной культуры: автореферат дис. кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Богородский Сергей Витальевич; [Место защиты: С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов]. — Санкт-Петербург, 2007. — 23 с.
4. Валькова К. В. Опыт организации первых передвижных художественных выставок в России (1871–1890-е гг.) / К. В. Валькова // Известия АлтГУ. Исторические науки и археология. — 2020. — № 2 (112). — С. 24–28.
5. Волынкин В.И. Художественно-эстетическое воспитание и развитие дошкольников: учебное пособие / В.И. Волынкин. — Ростов н/Д: Феникс, 2007. — 441 с.
6. Выборнов Е. А. Арт-рынок как культурная индустрия: историко-культурологический анализ / Е. А. Выборнов, А. Н. Яныкина // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2023. — № 2. — С. 6–11.
7. Казин А.Л. Событие искусства: классика, модерн, постмодерн в пространстве русской культуры. — СПб.: Российский институт истории искусств; Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2020. — 244 с.
8. Капырин П.А. Передвижная экспозиция как инструмент культурно-исторического воспитания в России / П. А. Капырин // Вестник МГУ-КИ. — 2023. — № 1 (111). — С. 165–171.
9. Кряжевских М. Ю. Проблемы филиалов музейного объединения (на примере объединенного музея писателей Урала) / М.Ю. Кряжевских, В.Н. Кардапольцева // Вопросы музеологии. — 2021. — Т. 12. Вып. 2. — С. 287–295.
10. Лосев А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. — Москва: Искусство, 1965. — 374 с.
11. Панталеева П. А. Проблемы художественного наследия в культурной политике Болгарской Коммунистической Партии: дис. ... кандидата философских наук / П. А. Панталеева. — Москва, 1984. — 148 с.
12. Шуб М.Л. Специфика использования художественного наследия прошлого в PR-деятельности и рекламе / М.Л. Шуб // Человек в мире культуры. — 2012. — С. 60–64.

ARTISTIC HERITAGE: PROBLEMS AND PROSPECTS OF ACTUALIZATION IN MODERN CULTURE

Zlata Dmitrievna Anisina,

Candidate of the Department of Philosophy
and Cultural Studies,

Chelyabinsk State Institute of Culture,

36A Ordzhonikidze St., building 3, Chelyabinsk, Russia, 454091,

zlatka.vesna94@mail.ru

Abstract

Artistic heritage represents a historically formed set of material and spiritual artistic values that are passed on to subsequent generations as reference examples of artistic creation. It seems appropriate to consider the artistic heritage as a multicomponent dynamic system. A number of key problems and obstacles are highlighted, which most clearly demonstrate the need to rethink the process of updating the artistic heritage.

Keywords

Artistry, art, values, artistic culture, artistic heritage, artwork, model of artistic heritage, actualization of artistic heritage.

ИСКУССТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, НАУКА

RAR

УДК 7.01

ББК 85.120

DOI 10.34685/HI.2025.49.2.004

НАЛИЧНИКИ КАК КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ИЗУЧЕНИЯ

Марков Александр Викторович,

Доктор филологических наук, доцент,
профессор Кафедры кино и современного искусства,
ФГАОУ ВО Российский государственный гуманитарный университет,
Миусская площадь, 6, стр. 3, Москва, Россия, 6125047,
markovius@gmail.com

Штайн Оксана Александровна,

кандидат философских наук, доцент,
доцент Кафедры социальной философии,
ФГАОУ ВО Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Проспект Ленина, д. 51, Екатеринбург, Россия, 51620075,
shtaynshtayn@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается общность решений наличников в деревянной и каменной архитектуре нашей страны. Доказывается, что наличник в эпоху промышленной революции приобретает новые эстетические функции: зрительно маскировать происходящее за окном, менять привычки оптики, усиливать фотогеничность здания, реализовывать идею проёма, ворот, арки путём усложнения контуров сооружения. Наличник поэтому должен рассматриваться не просто как орнаментальный декор, но как часть организации пространства, где здание оказывается чем-то вроде театрального задника, а пространство усложняется в эпоху создания сети транспортного сообщения. Проводятся параллели между наличниками и различными способами маскировки лица: павловопосадским платком, тёмными или дискотечными очками, а также возможностями современной виртуальной реальности. Особое внимание уделяется монашескому параману и связи его с открытием древнерусской духовности в начале XX века, равно как и связь моды на наличники в то время и обращения к достижениям древнерусской архитектуры. Показано, что сохранение и изучение наличников

невозможно в отрыве от изучения форм и обычаев публичного самопредставления человека, как в области духовного подвижничества, так и в области повседневности.

Ключевые слова

Архитектура, наличник, русская культура, Серебряный век, сценичность, материальное наследие, философия искусства.

Наличники — общепризнанная часть культурного наследия нашей страны. В различных городах существуют группы энтузиастов, занимающихся реставрацией деревянных наличников как одного из потенциальных брендов города, также контуры деревянных наличников очень часто используются в рекламной и туристической продукции как один из необходимых символов русского города, соединяя идеи традиционной деревянной застройки, таланта и эстетического вкуса жителей и непрерывных традиций декоративно-прикладного искусства.

В этой статье мы исследуем наличник не как узнаваемую часть деревянных и каменных зданий в нашей стране, но как определённое решение, относящееся к городу как публичному пространству, имеющему свои зоны открытости и закрытости. Современная урбанистика настаивает на том, что город в своём длительном развитии постоянно отходил от идеала публичности античного полиса, совместного обсуждения вопросов всеми жителями: зонирование города, выделение промышленных и жилых районов, миграции и новые требования к приватности жизни привели к тому, что город стал одновременно сценой и кулисами¹. В городе открытое пространство что-то всегда прикрывает, тогда как скрытое пространство даёт намёки на своё участие в жизни города, считываемые жителями города по-разному и потому не способствующие единству публичной дискуссии. Мы рассматриваем моду на наличник как один из первых знаков промышленной революции в России последней трети XIX века. Именно в этот период наличник перестаёт быть только частью декора, и одновременно только конструктивным элементом, усиливающим теплоизоляцию деревянного дома и прочность каменного дома, и превращается в один из знаков такого взаимообмена открытого и скрытого в городе, становится лицом и маской города. Поэтому мы

и сопоставляем наличник далее с другими формами использования декора и техник декоративно-прикладного искусства в этот период, такими как павловопосадский платок.

Мы не рассматриваем всей истории наличников, имеющей обширную библиографию, начиная с классической работы Н.Н. Соболева². Соболев обосновал в своей книге ряд тезисов, ставших общими положениями в изучении наличников: 1) на каменную архитектуру наличников повлияла деревянная архитектура, создавшая архетипические формы наличника, 2) фигурная резьба XVII века возникла не только в результате развития технологий, но и под влиянием интермедийного контекста, например, дизайна книг, декора «фряжских листов», то есть западноевропейской графики, 3) развитие декора напрямую связано с усилением театрализации как в церковном быту (сакральные представления XVII века, крестные ходы), так и в светском (декорирование частных помещений), 4) развитие кустарной промышленности в период промышленной революции шло в сторону «сказочности», использования отдельных архаических мотивов, когда наличники и другие изделия декоративно-прикладного искусства превращались в реализацию сказочного нарратива с его архаическими (языческими, мифопоэтическими) элементами. В целом позиция Соболева воспринята и в современной краеведческой литературе, основные тезисы которой примерно те же: существенная морфологическая зависимость отечественной каменной архитектуры от деревянной, эффектность фасадного декора, изобретательность декора как пространственная (плёнэрная) наглядность, наличие в декоре более устойчивых мотивов, чем в архитектурной программе³. Все четыре тезиса Соболева говорят

1 Сеннет Р. Умозрение. Устройство и социальная жизнь городов. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 328 с.

2 Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву / под общей редакцией А. В. Луначарского и А. М. Эфроса. — М.; Л.: Academia, 1934. — 280 с.

3 Фурманская Д. Ю. Использование архитектурного наследия в учебном процессе (плёнэрная практика) // Ученые записки Орловского государственного университета.

не только о развитии отечественной культуры, но и как поколение Соболева восприняло результаты развития декоративно-прикладного искусства в эпоху промышленной революции: как отражение постоянного развития коммуникаций и медиа, как своеобразного давления изображений, власти всё время появляющихся новых изображений, ярких, как бы давящих на человека, так что мифологизирующий нарратив только и может противостоять этому давлению и создавать устойчивый общепринятый образ традиции.

Эпоха промышленной революции — это эпоха фотографии, и среди многочисленных проницательных замечаний Вальтера Беньямина есть очень важное сопоставление фотостудии, где лицо берется в рамку аксессуаров, таких как колонны и пальмы, с камерой пыток, дыбой, выпрямляющей человеческое тело. Только глаза фотографируемого могут вернуть такой фотографии жизненность, одолевая «навязанную им обстановку»⁴. Тогда лицо оказывается одновременно носителем нарратива о принуждении, страдании, вообще отчуждении человека в большом городе, но и обрамлением глаз, ближайшим медиумом, средством передачи взгляда, благодаря чему преодолевается давление разнородных образов. Подробно о связи промышленной революции и появлении универсального тела горожанина, которое в фотостудии глядит в неопределённое пространство, писала О.В. Гавришина⁵. Проис-

ходит своеобразное распределение семантики открытого взгляда на «наличники», на то, что вокруг этого взгляда, что около лица, о чём писала О.М. Фрейденберг в своей знаменитой монографии 1936 года, толкуя семантику ворот как место борьбы Солнца против Смерти: «Но не только двери и ворота означают загробно-небесный горизонт: как всякая межа и предел, носителями той же семантики оказываются и порог дверей, и дверные косяки, и дверные перекладины»⁶. Не случайно и преобладание солярной символики на любых наличниках, созданных до промышленной революции и после. Только в эпоху промышленной революции Солнце, оно же инстанция оптики и оптического законодательства, например, фотограф, оказывается, по удачному выражению В.В. Савчука в «позе логоса», когда «...момент открытия и расширения, момент опережения в постижении меняющегося мира находится в драматическом соотношении с моментом подчинения, иллюстрации, воплощения»⁷. Такое драматическое отношение между окном-лицом и наличником нас и интересует.

Наша работа продолжает исследования маски как одновременно скрывающей и приоткрывающей социальное лицо человека⁸. Если личность человека продуктивна для биографии, то в большом городе биография растворяется в топографии, она оказывается расчерчена топосами города⁹. Маска как граница между интимным и экстимным тогда позволяет вернуться к внутренней оптике личности, к умению автокоммуникативно видеть

Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 3-2. – С. 362–366.

Шамарина А.А., Огородова А.Р. Сохранение исторического квартала № 117 города Перми // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Прикладная экология. Урбанистика. – 2016. – № 3. – С. 178–191.

Шамарина А.А., Строганова Т.Б., Бушмакина Ю.В. Особенности барокко на территории Верхнекамья // Academia. Архитектура и строительство. – 2020. – №. 4. – С. 5–13.

Иванова Ю.А., Ситникова Е.В. Промышленные комплексы купца Д. И. Смолина в исторической застройке города Кургана // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2022. – Т. 24. – № 3. – С. 9–19.

4 Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Учение о подобии: медиаэстетические произведения – М.: РГГУ, 2012. – с. 118.

5 Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». — М.: Новое литературное обозрение. 2011. — с. 34.

6 Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В.Брагинской. — М.: Издательство «Лабиринт», 1997. — С. 190.

7 Савчук В. В. Философия фотографии – СПб.: Издательство СПбГУ, 2005. – с. 36.

8 Штайн О. А. Архитектура медиального образа // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сборник статей международной научно-практической конференции, Казань, 23 октября 2014 года. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2015. – С. 168–174.

9 Штайн О. А. Социокультурный ландшафт города на примере конструктивизма Екатеринбурга // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сборник статей II Международной научной конференции, Казань, 24–25 ноября 2016 года. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2016. – С. 172–177.

себя. Наличник и есть такая маска, только надетая на окно. Если в окнах дома мы пытаемся увидеть что-то личное, а фасады поражают своей безличностью (плоскости «спальных районов»), то наличник — это лиминальное (пороговое) устройство, которое и делает безличное личным. Оптические изменения, изменения привычек взгляда, тогда сопровождаются и световыми изменениями¹⁰. Наш метод мы условно называем модальной урбанистикой, по аналогии с модальной риторикой в исторических исследованиях¹¹.

Мы привыкли к тому, что скрывает внутренность помещения прежде всего занавеска, она делает изображение смутным и изолирует пространства. Но на самом деле рама может не менее способствовать скрытности, если она украшена каким-то дополнительным декором. Можно вспомнить маскароны над окном, которые как бы отпугивают взгляд зрителя, не дают ему заглядывать в окно. Наличник можно тогда понимать как простой маскарон, идущий из глубин народного духа, как действующий яркостью: солнца, цвета, самих выпуклых форм, то есть той неестественной цветностью и рельефностью, которая работает лучше занавесок. Промышленная революция стала и эпохой распространения хорошего прозрачного стекла, и распространения наличников с победой стандарта прорезных наличников, уже создававшихся современными инструментами и, благодаря Нижегородской ярмарке и артелям, завоевавших значительную часть центральной России. Появились в некоторых регионах и наличники на несколько окон, например, в доме камнереза Трапезникова в Екатеринбурге, что сближает архитектуру частных зданий с промышленной неоготикой и её конструктивизмом.

Прорезной наличник как бытование экстерьера напоминает другие технологии декоративно-прикладного искусства, ставшие тиражными и узнаваемыми в эпоху промышленной революции, например, павловопосадский платок. Хотя, конечно, это некоторая адаптация турецкой шали, локализованное производство прежде

импортируемого продукта, в павловопосадский платок не заматываются, напротив, его представляют как то, что делает лицо как бы наличником, что укрупняет зрительно глаза, которые обо всём говорят, и делает яркой улыбку: в павловопосадском платке хочется смеяться. Глаза смотрят ясно, а лицо оказывается носителем той же семантики открытого взгляда, при этом характер женщины в платке не сразу будет разгадан — платок отталкивает взгляд от этих тайн характера, как наличник не даёт заглянуть внутрь, в помещение.

Победа солнечной улыбки, румяного лица становится здесь несомненной, учитывая, что сама технология изготовления платка соответствует технологии создания лубка, яркой народной картинки, и украшавшей деревенский интерьер. Контур рисунка наносится «манерой», доской, по принципу гравюры, а потом печатаются цвета, как на лубке. Слово «манера» означает просто узор, манеру делали и делают так, что прожигают дерево, а не вырезают, заливают свинец; и эта свинцовая заливка и есть штамп для печати. Так торжествует идея оттиска оттиска, изнанки изнанки. Интерьерный лубок оборачивается экстерьерным самопредставлением лица.

Связь лица человека и наличника ещё больше в монашеской практике: в монашеской терминологии параман, покров на лице усопшего монаха, называют наличником. Это чёрный квадратный плат и изображением Креста и орудий Страстей, и молитвы к Троице, идущей по четырём сторонам плата. В себе усопший монах тогда видит подвиг, принятые страдания, а перед собой артикулирует Троицу лицом к лицу. Можно сказать, что иконологическая программа парамана принципиальна для всей истории русского монашества, с колонизацией русского Севера и победой общежительного принципа: о теснейшей семантико-прагматической связи дела св. Сергия Радонежского, иконы «Троица» Андрея Рублева, колонизации Севера, общежительного монашества и синтеза искусств гениально писал свящ. П.А. Флоренский¹², и добавить к его выводам нечего. Видение птиц Сергием Радонежским как раз об этом — предельно открыть окно своего будущего парамана, чтобы твоё отречение от мира стало окном для подвигов новых поколений монахов. В этом смысле Троица

10 Марков А. В. Блудный сын в городе: интерпретативный потенциал образа // Культура и текст. – 2020. – № 4 (43). – С. 170-177.

11 Иванова Ю. В., Соколов П. В. Исторический метод от рождения к возрождению (от гражданской науки к модальной риторике) // Философия. Журнал высшей школы экономики. – 2020. – Т. 4. – № 3. – С. 15-35.

12 Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству. – Paris : YMCA-Press, 1985. – С. 63–84.

Рублёва это светлое инобытие парамана, а вся чёрная монашеская одежда и есть изнанка светлейших видений иного Света.

Русский модерн создал особые наличники и для деревянной, и для каменной архитектуры, шлемовидные, напоминающие по контуру луковичные главы храмов — достаточно указать старообрядческие храмы модерна, например, Церковь Воскресения Христова и Покрова Богородицы в Токмаковом переулке Москвы общины Поморского согласия, которую создал архитектор И.Е. Бондаренко, ученик Шехтеля. Здесь охранная функция наличника усиливается, и наличник как защита самой оптики старообрядца, способного видеть древнюю икону, и обеспечивать тем самым существование оптических сообществ тех, кто не просто знает, но чтит древнюю икону, и обретает в этом свою идентичность вероисповедания и телесных практик. Известна важность телесного этикета для старообрядцев, как подойти, как повернуться, как проходить мимо иконы, здесь недопустима поспешность, которая может ассоциироваться с неблагочестием и изменой благочестию — и шлемовидные наличники поддерживали тот режим взгляда, при котором это благоговение позволяет лучше рассмотреть сюжеты древних икон. В алтаре храма в Токмаковом переулке проходили заседания общины поморского согласия: не признавая таинств, они вели вполне деловую работу по спасению, защищённые забралом прочных, кажущихся по крепостному тяжеловесными наличников.

Причудливые шлемы наличников показывает и Ярославский вокзал, созданный Ф.И. Шехтелем — это здание было одним из первых в Москве, построенных с использованием железобетона, и было устроено как офис, как раз окна второго этажа — окна кабинетов правления железной дороги. Керамические украшения имитировали изразцовые наличники храма Иоанна Предтечи в Ярославле и защищали уже не столько телесный этикет, сколько бизнес-этикет, который тоже подразумевает особую оптику, сразу устремлённую к перспективам промышленно-торгового развития. Смысл такого подражания ярославской традиции — что нужно как бы проехать Ярославль и устремиться на Север, прямо к поморам, белому морю. Ярославль и указывается, и сразу же скрывается ради живописных образов Севера. Тем самым, наличник, будучи

частью открытого экстерьера, вовлекается в игру сокрытия.

В те же годы, ещё до легитимации старого обряда, Шехтель создавал особняк Рябушинского с тайной молельней. Наличник правого от входа окна, причудливый и напоминающий не то купол, не то лиану, намекал на сокрытые в здании пространства, на особые переживания небесной пространственности. Наличник открывает что-то невероятное в облике здания и в его возможном внутреннем устройстве, но тут же это скрывает, притворяясь только декором.

Такая маска открытости и сокрытости наблюдается и в культуре специальных очков. Так, можно вспомнить Энди Уорхола, который будучи греко-католиком, иконопочитателем восточнохристианской традиции, сделал очки частью своего образа страдающего, уязвимого зрения, страдающей кожи. То есть его внешность, наружность становится как бы интерьером, переживанием интимности страдания, тогда как очки оказываются экстерьером, тем, что прямо говорит о возможности иконического взгляда, взгляда, создающего полноценные и полновесные образы. Не менее интересен и такой массовый продукт, как очки-решетки для дискотек: решетка должна предотвратить попадание слишком яркого света от прожекторов в глаза, предохраняя их от преждевременной усталости, — настаивая на уязвимости танцора, на утомляемости и необходимости постоянно стимулировать музыкой внутренние переживания, она сама оказывается яркой, сама оказывается ярким цветовым экстерьером. Сейчас даже производятся очки для дискотек со встроенными светодиодами, способными стать бегущей строкой, транслировать надписи, эмодзи и т. д.

По некоторым наличникам видно, по какому пути пошло бы развитие наличников, если бы артельное производство оставалось основным. Например, в Перми дом инженера Копылова 1917 года постройки (Пермская, 51) показывает, как боковые карнизы наличника превращаются во что-то вроде колонн с завершениями наверху, наличник начинает больше напоминать ворота усадьбы, чем обрамление окна. Такое сближение идеи наличника с триумфальной архитектурой, которое мы видели у Фрейденберга, реализуется в том же 1917 году в экфрасисе главного фасада Адмиралтейства в Санкт-Петербурге, выполненном Бенедиктом Лившицем:

И два равнопрекрасных шара
Слепой оспаривают куб,
Да гении по-птичьи яро
Блюдут наличника уступ

Наличником здесь назван карниз, этот экфрасис понятен только тому, кто видел Адмиралтейство живьём или на фотографии, и конечно, Лившиц создаёт образ триумфального сооружения как окна, покоряющего океаны: изначально же Адмиралтейство было и верфью.

Итак, наличники, являясь важной частью культурного наследия России, выполняют не только декоративную функцию, но и становятся символами городов, отражая традиции деревянного зодчества и декоративно-прикладного искусства. Их использование в туристической и рекламной продукции подчёркивает их значимость как элемента национальной идентичности. Однако в данной статье наличники рассмотрены не только как элемент архитектуры, но и как часть городского пространства, где они играют роль связующего звена между открытыми и скрытыми зонами города. Это позволяет рассматривать наличники как элемент, который одновременно скрывает и демонстрирует, создавая сложную динамику между приватным и публичным.

В контексте промышленной революции XIX века наличники приобретают новое значение, становясь не просто декоративным элементом, но и символом взаимодействия, открытого и скрытого в городской среде. Они начинают выполнять функцию «маски» города, отражая изменения в общественной жизни и устройстве города. Этот период также связан с развитием технологий, что привело к стандартизации и массовому производству наличников, которые стали частью промышленной культуры. Наличники, как и другие элементы декоративно-прикладного искусства, такие как павловопосадские платки, служат отражением эстетических и культурных изменений, происходящих в обществе.

Исследование наличников в статье также подчёркивает их связь с мифологическими и символическими аспектами культуры. Солярная символика, часто встречающаяся в декоре наличников, отражает древние представления о борьбе света и тьмы, жизни и смерти. Эта символика переосмысливается в эпоху промышленной революции, когда наличники становятся частью визуальной культуры, связанной с новыми технологиями,

такими как фотография. Наличники, как и фотография, создают рамку, которая одновременно скрывает и открывает, что делает их существенным элементом в понимании визуальной культуры того времени.

Мы также рассмотрели связь наличников с религиозной и монашеской традицией, где они приобретают глубокий символический смысл. В монашеской практике параман одновременно скрывает и открывает духовный мир. Эта двойственность наличников как элемента, который и защищает, и демонстрирует, прослеживается и в архитектуре старообрядческих храмов эпохи модерна, где наличники становятся частью оптической и духовной защиты. Таким образом, наличники оказываются не только архитектурным элементом, но и важным символом в религиозной и культурной практике.

Итак, наличники представляют собой сложный культурный феномен, который сочетает в себе декоративную, символическую и функциональную составляющие. Они отражают изменения в обществе, связанные с промышленной революцией, урбанизацией и развитием визуальной культуры. Наличники становятся не только частью архитектуры, но и важным элементом в понимании городского пространства, где они играют роль связующего звена между открытым и скрытым, публичным и приватным. Их изучение позволяет глубже понять культурные и исторические процессы, происходившие в России в XIX и начале XX веков, а также их влияние на современное восприятие городской среды.

Для дополнительной проверки наших выводов была применена генерация изображений с помощью нейросетей по промпту, включавшему понятия «наличник», «Серебряный век» и отдельные стилистические признаки эпохи, такие как «символизм» и термины, очерчивающие область искусства, например, «декоративно-прикладное искусство». Нейросеть fusionbrain показала следующее: 1) наличник не воспринимается как часть экстерьера здания, а может мыслиться как часть интерьера, экстерьерные и интерьерные элементы смешиваются, 2) окно понимается как прозрачное, с идеальными оптическими свойствами, 3) наличник никогда не генерируется полностью, всегда генерируются какие-то отдельные панели, что говорит об обучении нейросети на современных интерьерных каталогах, 4) архитектурная функция наличника не ясна ни в одном изображении,



Рис. 1. Наличник Серебряного века (Вариант 1), нейроарт. Промпт авторов статьи.



Рис. 2. Наличник Серебряного века (Вариант 2), нейроарт. Промпт авторов статьи.

но при этом он акцентирует прозрачность окна. В результате в полученных изображениях не только экстерьер смешивается с интерьером, а окно приобретает блеск зеркала, наличник способствует своеобразному медитативному созерцанию, узнаванию теней собственных мыслей в зеркальных отражениях. Так, на одной из полученных картинок (Рис. 1) наличник — это что-то вроде причудливой рамы зеркала, превращающей часть окна

в зеркало, но зеркало для внешнего мира, а не другой (Рис. 2) наличник превращён в дополнительную интерьерную коробку, создающую оптические эффекты, напоминающие эффекты глянцевой чёрно-белой фотографии. Похожая идея реализована в проекте Александры Ярмольник¹³, создающей зеркала по мотивам наличников: эти зеркала играют прозрачностью и матовостью, создавая эффекты ловли гиперреалистических теней. Александра Ярмольник использует для творчества как новые, так и состаренные зеркала, выбирает разные виды матового стекла и главное, применяет витражную технику Тиффани. Тем самым, избыточность стилистики Тиффани оказывается как бы отражённой в скромности традиционной русской культуры, и это отражение позволяет видеть отражённые вещи яснее, открывая в повседневном чудесное.

Русские наличники продолжают оставаться важным элементом культурного наследия, несмотря на изменения в архитектуре и образе жизни. Их сохранение и адаптация к современным условиям требуют совместных усилий исследователей, мастеров, архитекторов и общества. Наличник как бы накладывает на прозрачность характер, это первая маска прозрачного окна. И хорошее знание самих законов социальной оптики, которые связаны с распространением стандартов наличников, поможет благоустройству наших городов.

Список литературы

1. Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Учение о подоби: медиаэстетические произведения — М.: РГГУ, 2012. — С. 109–132.
2. Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». — М.: Новое литературное обозрение. 2011. — 192 с.: ил.
3. Иванова Ю. А., Ситникова Е. В. Промышленные комплексы купца Д. И. Смолина в исторической застройке города Кургана // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2022. — Т. 24. — № 3. — С. 9–19.

13 сработами Александры Ярмольник можно познакомиться по ссылке URL: <https://tryntrava.com/catalog-2022/tproduct/100534423691-zerkala-po-motivam-starorusskih-nalichni> (дата обращения: 15.03.2025)

4. Иванова Ю. В., Соколов П. В. Исторический метод от рождения к возрождению (от гражданской науки к модальной риторике) // *Философия. Журнал высшей школы экономики*. — 2020. — Т. 4. — № 3. — С. 15–35.
5. Марков А. В. Блудный сын в городе: интерпретативный потенциал образа // *Культура и текст*. — 2020. — № 4 (43). — С. 170–177.
6. Савчук В. В. *Философия фотографии* — СПб.: Издательство СПбГУ, 2005. — с. 36 (256 с.)
7. Сеннет Р. Умо-зрение. Устройство и социальная жизнь городов. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 328 с.
8. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву / под общей редакцией А. В. Луначарского и А. М. Эфроса. — М.; Л.: Academia, 1934. — 280 с.
9. Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству. — Paris : YMCA-Press, 1985. — С. 63–84.
10. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В.Брагинской. — М.: Издательство «Лабиринт», 1997. — 448 с.
11. Фурманская Д. Ю. Использование архитектурного наследия в учебном процессе (пле-нэрная практика) // *Ученые записки Орловского государственного университета*. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2010. — № 3–2. — С. 362–366.
12. Шамарина А. А., Огородова А. Р. Сохранение исторического квартала № 117 города Перми // *Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Прикладная экология. Урбанистика*. — 2016. — № 3. — С. 178–191.
13. Шамарина А. А., Строганова Т. Б., Бушмакина Ю. В. Особенности барокко на территории Верхнекамья // *Academia. Архитектура и строительство*. — 2020. — №. 4. — С. 5–13.
14. Штайн О. А. Архитектура медиального образа // *Визуальная коммуникация в социокультурной динамике : сборник статей международной научно-практической конференции, Казань, 23 октября 2014 года*. — Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2015. — С. 168–174.
15. Штайн О. А. Социокультурный ландшафт города на примере конструктивизма Екатеринбурга // *Визуальная коммуникация в социокультурной динамике : сборник статей II Международной научной конференции, Казань, 24–25 ноября 2016 года*. — Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2016. — С. 172–177.

PLATBANDS AS CULTURAL HERITAGE: THEORETICAL FRAMEWORK FOR STUDY

Markov Alexander Viktorovich,

Dr. Sc. (Dr. Hab.) in Literature,
Full Professor, Chair of Cinema and Contemporary Art
Russian State University for the Humanities,
GSP-3, Miusskaya square, 6, Moscow, Russia, 125047,
markovius@gmail.com

Shtayn Oksana Aleksandrovna,

Candidate of philosophical sciences (PhD)
Associate Professor, Chair of Social Philosophy
Ural Federal University,
Lenin Ave., 51, Ekaterinburg, Russia, 620075,
shtaynshtayn@gmail.com

Abstract

The article deals with the commonality of platband designs in wooden and stone architecture of Russia. It is proved that in the epoch of industrial revolution the platband acquires new aesthetic functions: to visually mask what is going on behind the window, to change the habits of optics, to strengthen the photogenic nature of the building, to realize the idea of an opening, gate, arch by complicating the contours of the building. The platband should therefore be considered not just as an ornamental decoration, but as a part of the organization of space, where the building turns out to be something like a theatrical backdrop, and the space becomes more complex in the era of traffic networking. Parallels are drawn between platbands and various ways of disguising the face: the Pavlovo-Posad shawl, dark or disco glasses, and the affordances of contemporary virtual reality. Particular attention is given to the monastic analabos and its relation to the discovery of Old Russian spirituality in the early twentieth century, as well as the association between the fashion for platbands at that time and the appeal to the achievements of Old Russian architecture. It is shown that preservation and study of platbands is unattainable in detachment from the study of forms and customs of public self-presentation of people, both in the field of spiritual asceticism and in the field of everyday life.

Keywords

architecture, platband, Russian culture, Silver Age, scenicity, material heritage, philosophy of art.

RAR

УДК 71

ББК 85

DOI 10.34685/NI.2025.49.2.005

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПОЗДНИХ ВИДОВ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Первушина Елена Владимировна,

Соискатель, ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва»,
ул. Космонавтов, 2, Москва, Россия, 129366,
relewe.master@mail.ru

Аннотация

Рассмотрены поздние виды русской фольклорной хореографии (краковяк, вальс, полька, падеспань) — бытовые круговые парные танцы, проведён содержательный анализ авторских версий, сочинённых и зафиксированных профессиональными артистами Императорских театров и советскими хореографами, а также русских фольклорных вариантов, определены их общие и различные черты.

Ключевые слова

Русская хореография, фольклорный танец, бытовой, бальный, парный круговой танец, краковяк, вальс, полька, падеспань.

Несмотря на регулярные сетования по поводу исчезновения фольклора, мы наблюдаем его удивительную живучесть и способность приспособляться к различным условиям, меняя функции и даже жанровые признаки¹. Русский традиционный танец не является исключением. В XX веке он впитал в себя некоторые черты европейских бальных танцев и даже отдельные характеристики классического танца. Одним из видов русской фольклорной хореографии, наряду с кадрилями и групповыми танцами, является русский бытовой круговой парный танец². Фак-

тически он стал самым молодым жанром русской фольклорной хореографии, окончательно сформировавшись в России в XX веке. Изучение одного из видов этого жанра — круговых парных танцев — даёт основание утверждать, что его истоки находятся в отечественных авторских бальных танцах конца XIX — начала XX века. Советские хореографы в 1950–60-х годах упростили (заменяли сложные элементы — простыми: шаг с прыжком — простым шагом, «балансе» — приставным шагом в сторону, полный вальсовый поворот — половиной вальсового поворота и т.д.) авторские образцы бальных танцев, создав тем самым новый вид хореографического жанра — круговые парные танцы, «доработанный» впоследствии самим народом.

Понятие «круговой» танец обозначает движение танцующих по кругу (пары, выстроившись

-
- 1 Соколова А.Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета, 2019. Искусствоведение, Т. 9. Вып. 1. С. 30–45.
 - 2 Афанасьева А.Б. Традиционный танцевальный фольклор современной русской деревни (на материале Северо-Западной зоны РСФСР): диссертация. Ленинград: 1984. С. 4; Хоровод, пляска, игра. Из опыта фольклорных коллективов Вологодской области: хрестоматия /

в затылок друг другу, двигаются против часовой стрелки), «парный» танец — построение в паре (юноша с девушкой или девушка с девушкой). Движение в танце «против солнца» отчасти подтверждает его первоначально салонное (бальное) происхождение.

Бытовую парную хореографию (кадрили, её виды и танцы) можно считать фольклорной согласно давности её первых упоминаний в источниках не только в городах, но и деревнях нашей страны³. Более поздние полевые фиксации видов танцевального фольклорного жанра относятся ближе к нашему времени (конец XX века). Однако и на современных молодёжных «Вечёрках» в крупных городах России сегодня бытовые круговые парные танцы (краковяк, падеспань, полька и вальс) являются наиболее востребованными.

Бальные французские и английские танцы (полонезы, менуэты, кадрили и мн. др.) в Россию были завезены в начале XVIII века (ассамблеи Петра I). В XIX веке вальсы и польки, модные в Европе, стали любимыми танцами на придворных балах. Стремление подражать придворной и городской моде свойственно также простому русскому человеку. В мещанской среде, в формирующихся городах всё чаще можно было встретить «танцы парами, за руки боком или лицом друг к другу»⁴, что не характерно раннему обрядовому русскому хореографическому фольклору⁵. Как город влиял на традиционный сельский уклад, так и традиционная народная пляска влияла на придворную бальную хореографию. Русские балетмейстеры сочиняли кадрили «на народный манер», а музыканты писали к ним аккомпанемент, используя народные плясовые мелодии.

Мы рассмотрим лишь те бальные танцы рубежа XIX–XX веков, которые были взяты за основу

в середине XX века советскими профессиональными хореографами. Они упрощали, сокращали и изменяли некоторые сложные движения массовых бальных танцев и включали их для танцевальных вечеров советской молодёжи. Это были: Краковяк, Падеспань, Полька с лозунгами, Полька парами и Фигурный вальс. Затем эти бальные танцы распространились повсеместно, наполнялись русскими традиционными элементами и немного изменили названия: Падеспанец, Полька-бабочка (Полька-птичка) и Златые горы (Горы).

В традиционном исполнении круговые парные танцы лишились аристократических черт и приобрели традиционные плясовые элементы: заниженные согнутые руки, верчения, мелкие подставные шаги и т.п. Почти повсеместно в традиционном Краковяке аристократический «голубец» был заменён боковыми подставными шагами, появились дополнительные фигуры со сменой партнерши через её поворот под рукой по линии танца. В Падеспанце в традиционном исполнении также возникла в последней фигуре «смена партнерши» через поворот под рукой и появилась сопровождающая припевка, например: «Как-то немец и поляк танцевали Краковяк...». Положение рук в Польке-бабочке и движение «носок-каблук» было очень популярно среди исполнителей и распространилось на другие традиционные круговые парные польки, а также положение рук характерное для Польки-бабочки фиксируется в исполнении традиционного парного кругового танца Капапет (Девочка Надя).

Впервые круговые парные танцы упоминаются в письменных источниках в конце XIX начале XX веков:

1. В «Правилах для благородных общественных танцов» — «Краковянка» польский танец Краковского округа⁶;

2. В «Руководстве для изучения танцев». Записан артистом Императорских Санкт-Петербургских театров Н. Л. Гавликовским — Венский вальс, предположительно произошедший от Бостон вальса в Англии и танцевался с общей фигурой Катильона⁷;

3 Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра. Ленинград: Теа-кино-печать; Москва: Теа-кино-печать, 1929. С. 217; Афанасьева А.Б. Традиционный танцевальный фольклор современной русской деревни (на материале Северо-Западной зоны РСФСР): диссертация. Ленинград: 1984. С. 58.

4 Снегирев И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. В4. Москва: Унив. тип., 1839. С. 57.

5 Георги И.И. Описание всех обитающих в Российском государстве народов их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Санкт-Петербург: При Имп. Акад. наук, 1799. С. 178.

6 Петровский Л. Правила для благородных общественных танцов, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Л. Петровским. Харьков: Университетская тип., 1825. С. 105.

7 Гавликовский Н.Л. Руководство для изучения танцев. Санкт-Петербург: Типо-лит. В.А. Вацлика, 1902. С. 21.

3. В издании «Новый салонный танец», опубликованном в 1900 году артистом балетной труппы Императорских театров Н. Н. Яковлевым Polka Papillon, в переводе с французского — полька Бабочка⁸.

4. В «Самоучителе модных бальных и характерных танцев», записанном артистом Императорских театров А. Д. Тихомировым, — Па д'Эспань (далее по тексту название данного танца будет записано по первоисточнику), который содержал фигуры испанского народного танца Качучи и Балеро⁹. Примерно в это же время артист балета, известный режиссёр и педагог — А.А. Царман предложил свою версию Па д'эспаня¹⁰.

Чуть позже, в 1902 году Н.Л. Гавликовский представил изменённую версию Краковянки, немного обыграв движения и добавив вальсовый поворот, назвав её Варшавянка (Краковяк)¹¹, а учитель танцев А.К. Отто предложил свою версию Па д'эспаня¹², немного изменив движения предшествующей версии А.Д. Тихомирова.

В советское время появление массовых плясок, а позже массовых бальных танцев было тесно связано со множеством исторически сложившихся причин. В 1933 году бригадой государственной студии музыкального движения (ГОСПТА-ХОР) выпускается сборник «Массовые пляски и игры»¹³. В советской массовой пляске могло принимать участие неограниченное число желающих потанцевать. Кроме физкультурного движения, музыки и пения в них имела политическая направленность, злободневность, агитация и пропаганда. В это время в стране любая общественная культурная деятельность строго контролиро-

валась и проверялась¹⁴. В 40–50-е годы XX века в СССР активно продолжается развитие массового «бального» танца, который имел также названия «народный» и «социальный»¹⁵. Появляется понятие «советский бальный танец», который должен был иметь социально-идеологическую направленность. После Великой Отечественной войны европейский бытовой танец (буги-вуги, рок-н-ролл, твист, шейк и др.) проникают в СССР и набирают популярность среди советской молодежи. Всесоюзным Домом народного творчества им. Н.К. Крупской были проведены конференция и семинары для преподавателей-хореографов и были выявлены авторские варианты «полезных бальных танцев на народном материале».

В послевоенное время (60–70 годы XX века), благодаря поставленным задачам по формированию гармонично развитой советской личности, по распространению методической литературы, досуговой и воспитательной работы на местах, а также, благодаря большим финансовым затратам на подготовку педагогических кадров для развития художественной самодеятельности, в частности хореографической — возникло инициативное любительское молодёжное танцевальное движение во многих городах и сёлах нашей страны. Танцевальные вечера являлись положительным фактором в общении, воспитании и развитии советской молодёжи, мощной составляющей в организации их рационального и содержательного досуга.

Государством значительными тиражами выпускалась методическая литература советских хореографов с авторскими вариантами бальных танцев, отвечающих требованиям того времени. Например, «Сборник новых бальных танцев» 1950 года¹⁶, «Бальный танец» З.П. Резниковой 1953 года¹⁷ и мн. др. Г.А. Настрюков в сборнике «Вечер тан-

8 Яковлев Н.Н. Polka «Papillon» новый салонный танец. Санкт-Петербург: Н. Х. Давингоф, ценз. 1900. 2 с.

9 Тихомиров А.Д. Самоучитель модных бальных и характерных танцев. Москва: С. Кашинцев, 1901. С. 62.

10 Царман А.А. "Pas d'Espagne": Новый салонный танец: Для ф.-п. / Муз. соч. А.А. Царманъ. Москва. 3 с.

11 Гавликовский Н.Л. Руководство для изучения танцев. Санкт-Петербург: Типо-лит. В.А. Вацлика, 1902. С. 76.

12 Отто А.К. Полный практический самоучитель новейших бальных танцев для обоего пола. Москва: Из-во В.И. Чумакова, 1902. С. 100.

13 Массовые пляски и игры. / Сост. бригадой Гос. студии муз. движения («Гептахор») в Ленинграде в составе: В.З. Бульванкер, Л.С. Генералова, О.Д. Головчинер... [и др.]. Ленинград; Москва: Физкультура и туризм, 1933. С. 3.

14 РСФСР. Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром. О контроле за зрелищами и репертуаром. Москва: Наркомпрос РСФСР Учпедгиз, 1935. 60 с.

15 Алякринская М.А. Тенденции развития массового танца 1950-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. № 4 (61). 2014. С. 135-141.

16 Сборник новых бальных танцев. Москва: Изд. и 1-я тип. Профиздата, 1950. 44 с.

17 Резникова З.П. Бальный танец: метод. пособие для руководителей самодеятельных танцевальных коллективов и преподавателей кружков бальных танцев. Москва: Госкультпросветиздат, 1953. 336 с.

цев» 1965 года представил список авторских танцев, «рекомендуемых к разучиванию и исполнению в клубах, домах и дворцах культуры»¹⁸. Среди них имелись как упрощённые варианты бальных танцев XIX столетия, так и сочинённые бальные танцы с использованием элементов русской пляски. В это же время разрабатывалась строго централизованная методика изучения новой советской бальной хореографии и возникали организации по формированию любительских и самодеятельных бальных коллективов.

Руководства по изучению именно массовых круговых бальных танцев фиксируются в издании в сборнике Г.А. Настрюкова¹⁹ и Р.С. Блок²⁰. Некоторые танцы в этих источниках описывались без указания авторов.

В список новых массовых бальных танцев, указанных в сборниках и рекомендациях 50–60-х годов прошлого столетия, наряду с другими танцами, входят:

1. Краковяк (автором указан Н.Л. Гавликовский, однако, хореография немного изменена)²¹;
2. Фигурный вальс (авторы Л. Школьников, С.И. и В.Л. Жуковы)²²;
3. Полька с лозунгами (автор не указан); Полька парами (автор не указан, описание немного упрощённой хореографии Н.Н. Яковлева)²³;
4. Пад'эспань (автор не указан, описание немного изменённой хореографии А.А. Цармана)²⁴.

Вторая половина XX века — время широкого распространения поздних фольклорных круговых парных танцев, которые стали основой русской танцевальной культуры того времени. Однако, в конце 1970-х годов количество массовых танцев сократилось, и современный бальный (сегод-

ня — спортивный) танец вернулся к европейским формам, но сельские варианты бытовых круговых парных танцев распространились по всей Центральной России, на Урале и в Сибири благодаря простоте изучения и лёгкости исполнения.

Разберём и сравним похожие варианты традиционного исполнения с некоторыми видами бальных танцев, зафиксированных в сборниках 1950–1960-х годов.

Круговой парный танец — Краковяк — встречается в источниках по изучению фольклорной хореографии нашей страны²⁵. В методических рекомендациях З.П. Резниковой (1953 года) имеется упрощённый (прыжки при смене мест были заменены на приставные шаги) вариант Краковяка Н.Л. Гавликовского. Изменённый фольклорный вариант этого танца записала З.В. Ендржеевская в Красноярском крае²⁶. Н.Э. Мартынова в Челябинской области зафиксировала бытование двух вариантов Краковяка, которые содержали похожие движения²⁷. На современных Вечёрках в Красноярске, Москве, Смоленске, Твери — Краковяк один из самых любимых танцев. Для всех видов Краковяка (авторского бального и русского традиционного) характерны: полуповороты в паре, приставные, переменные шаги, смена мест и вальсовые повороты.

Вальс Златые горы (Горы) редко встречается в источниках, но на современных Вечёрках его можно увидеть в Москве и в Твери. Исследователи хореографического фольклора²⁸ отмечают использование вальсовых поворотов в городских и сельских кадрилих, в групповых парных танцах. Вместе с тем, И.С. Узлов выделил отличительные черты традиционного бытового

18 Настрюков Г.А. Вечер танца: методический и репертуарный материал. Москва: Профиздат, 1965. С. 8.

19 Настрюков Г.А. Вечер танца: методический и репертуарный материал. Москва: Профиздат, 1965. С. 171, 254.

20 Бальные танцы / Сост.: Р.С. Блок, А.Т. Дегтяренко, З.П. Резникова, Б.П. Тупицын. Москва: б. и., 1960. С. 35-54.

21 В часы досуга: практическое руководство по организации и проведению игр, танцев, вечеров отдыха и карнавалов / Сост.: Н.М. Томилов. Челябинск: Кн. изд-во, 1957. С. 92.

22 Там же. С. 116.

23 Там же. С. 45.

24 Там же. С. 83.

25 Мартынова Н.Э. Народная традиционная хореография Южного Урала (на материале Челябинской области): репертуарный сборник. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2013. С. 15.

26 Освоение традиционного танца в фольклорном коллективе: методическое пособие. / Сост. З.В. Ендржеевская. Красноярск: ИД «Класс Плюс», 2018. С. 60.

27 Мартынова Н.Э. Народная традиционная хореография Южного Урала (на материале Челябинской области): репертуарный сборник. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2013. С. 71.

28 Русская традиционная хореография: региональные исследования и актуализация / Составители: В.В. Григорьева, А.И. Шилин. Москва: ФГБУК «Гос. российский дом народного творчества», 2020. С. 18, 11.

Вальса, записанного в Смоленской области²⁹. По мнению автора, Вальс имел особенности исполнения: вальсовые полуповороты, а не полные повороты; покачивания пары на месте и «припущенные руки». Сравнивая авторский вариант Фигурного вальса (авторы: Р.Г. Школьников, С.И. и В.Л. Жуковы)³⁰ с движениями Вальса Златые горы (зафиксирован автором на Московской Вечёрке) с Венским вальсом Н.Л. Гавликовского, мы находим схожие движения: покачивание на месте (заменено балансе), повороты под рукой, смена мест и вальсовые полуповороты (заменены полные повороты).

Разнообразные виды фольклорной Польки были отмечены в различных областях нашей страны³¹. Однако, их подробное описание имеется не везде. Сравнив две массовые бальные Польки — Польку с лозунгами и Польку парами³², опубликованные в методических рекомендациях 1957 года, с двумя традиционными Польками-бабочками, записанными П.Г. Грановской в Нижегородской области³³, можно сделать вывод о схожести этих танцев. Так, по набору движений, имеются во всех вариантах: похожее положение рук в паре, «ковырялочка» (носок-каблук) с притопом, приставной шаг по кругу и смена пар через проход под руку.

Очевидно, что Польки-бабочки, записанные П.Г. Грановской, являются немного изменёнными вариантами Полек, сочинёнными неизвестным автором для методических рекомендаций 1957 года,

которые в свою очередь являются упрощённым вариантом (заменены подскоки на подставные шаги) бальной Польки Papillon артиста балетной труппы Императорского театра Н.Н. Яковлева³⁴. Немного изменённые варианты фольклорных Полек зафиксировали в своих исследованиях: И.И. Веретенников (Полька-птичка и Полька-бабочка)³⁵, В. Ломакин (Полька с каблучка, Полька-костырка, Полька в два бока)³⁶ и Н.Э. Мартынова (четыре варианта Польки)³⁷.

Ещё один танец — Падеспань в традиционном исполнении был записан в различных областях России³⁸. Известно, что вариант этого бального танца был опубликован сначала А.А. Царманом и А.Д. Тихомировым³⁹, затем с небольшим изменением — А.К. Отто⁴⁰. Он имел круговое построение и состоял из простых движений: скользящих шагов, наклонов корпуса, подпрыгиваний с отведением ноги и балансе. В практическом руководстве «В часы досуга» 1957 года имеется описание Падеспаня без указания автора, но очень похожего на упрощённые варианты танца А.А. Цармана и А.К. Отто (подпрыгивания заменены шагами).

29 Русская традиционная хореография: региональные исследования и актуализация / Составители: В.В. Григорьева, А.И. Шилин. Москва: ФГБУК «Гос. российский дом народного творчества», 2020. С. 18, 11. С. 14-47.

30 Бальные танцы / Сост.: Р.С. Блок, А.Т. Дегтяренко, З.П. Резникова, Б.П. Тупицын. Москва: б. и., 1960. С. 15.

31 Веретенников И.И. Южнорусские карагоды. Белгород: издание ГБУК «БГЦНТ», 2021. С. 11; Мартынова Н.Э. Народная традиционная хореография Южного Урала (на материале Челябинской области): репертуарный сборник. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2013. С. 25.

32 В часы досуга: практическое руководство по организации и проведению игр, танцев, вечеров отдыха и карнавалов / Сост.: Н.М. Томилов. Челябинск: Кн. изд-во, 1957. С. 45.

33 Традиционные танцы Нижегородской области. / Сост. П.Г. Грановская. Н. Новгород: Областной научно-методический центр народного творчества, 2000. С. 11.

34 Яковлев Н.Н. Polka «Papillon» новый салонный танец. Санкт-Петербург: Н.Х. Давингоф, ценз. 1900. 2 с.

35 Веретенников И.И. Южнорусские карагоды. Белгород: издание ГБУК «БГЦНТ», 2021. С. 28.

36 Ломакин В.С. Этническая хореография народов России: Поволжье: учебное пособие для студентов института искусств. Саратов: СГУ имени Н.Г. Чернышевского, 2016. С. 80.

37 Мартынова Н.Э. Народная традиционная хореография Южного Урала (на материале Челябинской области): репертуарный сборник. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2013. С. 69.

38 Освоение традиционного танца в фольклорном коллективе: методическое пособие. / Сост. З.В. Ендржеевская. Красноярск: ИД «Класс Плюс», 2018. 84 с.; Хоровод, пляска, игра. Из опыта фольклорных коллективов Вологодской области: хрестоматия / Составитель С.Р. Кулева Вологда: Центр народной культуры, 2022. 204 с.; Мартынова Н.Э. Народная традиционная хореография Южного Урала (на материале Челябинской области): репертуарный сборник. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2013. 87 с.

39 Тихомиров А.Д. Самоучитель модных бальных и характерных танцев. Москва: С. Кашинцев, 1901. 158 с.

40 Отто А.К. Полный практический самоучитель новейших бальных танцев для обоего пола. Москва: Из-во В.И. Чумакова, 1902. С. 100.

Здесь основными движениями являются: баланс, четверть и половина вальсового поворота и наклоны корпуса⁴¹. В Падеспане, записанном З.В. Ендржеевской в Красноярском крае, в танце имеются: приставные шаги, вальсовые шаги-приставки на четверть поворота, смена мест, боковые наклоны и добавляются повороты девушки под рукой⁴². Аналогичный вариант зафиксирован в Вологодской области в хрестоматии «Хоровод, пляска, игра» у С.Р. Кулевой⁴³. В Челябинской области Н.Э. Мартынова записывает два варианта Падыспанца, в которых имеются похожие приставные шаги, вальсовые полуповороты и кружения девушки под рукой⁴⁴.

Разобрав записи русских фольклорных круговых парных танцев и сравнив их с фиксацией одноимённых авторских вариантов, можно сделать вывод о том, что впервые появившиеся в источниках на рубеже XIX–XX веков танцы: краковяк, вальс, полька и падеспань имели несколько версий и в середине XX века были «упрощены» советскими хореографами для массового использования. Распространяясь по городам и сёлам нашей страны, массовые бальные танцы вошли в русскую хореографическую традицию и сохранились до наших дней в изменённых вариантах.

В советское послевоенное время (60–70 годы XX века), благодаря поставленным задачам по формированию гармонично развитой советской личности, по распространению методической литературы, досуговой и воспитательной работы на местах, а также, благодаря большим финансовым затратам на подготовку педагогических кадров для развития художественной самодеятельности, в частности хореографиче-

ской — возникло инициативное любительское молодёжное танцевальное движение во многих городах и сёлах нашей страны. Танцевальные вечера являлись положительным фактором в общении, воспитании и развитии советской молодежи, мощной составляющей в организации их рационального и содержательного досуга.

Вторая половина XX века — время появления поздних фольклорных круговых парных танцев, которые стали основой русской танцевальной культуры того времени. Однако, в конце 1970-х годов количество рекомендованных к исполнению массовых танцев сократилось, и современный бальный (сегодня — спортивный) танец вернулся к европейским формам, но сельские варианты бытовых круговых парных танцев из-за своей простоты исполнения закрепились и распространились по всей Центральной России, на Урале и в Сибири.

Современные версии и реконструкции фольклорных круговых парных танцев нельзя отнести к традиционной русской хореографии, т.к. факт передачи традиции был почти утрачен. Однако, эти танцы с уверенностью можно отнести к русскому необрядовому позднему фольклору (постфольклору).

Благодаря многочисленным источникам — методическим изданиям, сборникам и архивным видеоматериалам — возможно восстановить первичные авторские версии массовых бальных танцев. В свою очередь, русские поздние фольклорные круговые парные танцы, зафиксированные во многих регионах России, могут изучаться и исполняться как подростками, так и взрослыми не только в системе образования, но и в комплексе проектов по популяризации русской традиционной культуры среди любой социальной группы. Бытовые круговые парные танцы, пройдя вековой путь трансформации, несут определённый культурный код — совокупность исторического опыта дореволюционной и советской России с современной русской традицией.

Русский фольклорный парный танец выполняет ряд важных функций: социальную, эстетическую, познавательную, воспитательную, развлекательную и мн. др. У старшего поколения сохранились тёплые воспоминания про танцевальные вечера в парках, домах культуры и клубах. Советская молодёжь с удовольствием наблюдала и принимала участие в простых и доступных хореографических мероприятиях.

41 В часы досуга: практическое руководство по организации и проведению игр, танцев, вечеров отдыха и карнавалов / Сост.: Н.М. Томилов. Челябинск: Кн. изд-во, 1957. С. 83.

42 Освоение традиционного танца в фольклорном коллективе: методическое пособие. / Сост. З.В. Ендржеевская. Красноярск: ИД «Класс Плюс», 2018. С. 69.

43 Хоровод, пляска, игра. Из опыта фольклорных коллективов Вологодской области: хрестоматия / Составитель С.Р. Кулева Вологда: Центр народной культуры, 2022. С. 68.

44 Мартынова Н.Э. Народная традиционная хореография Южного Урала (на материале Челябинской области): репертуарный сборник. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2013. С. 72.

Сегодня можно наблюдать такую же тёплую, доброжелательную атмосферу на молодёжных городских и сельских фольклорных Вечёрках, которые в наше время особенно актуальны и имеют большое значение в нравственном воспитании современной молодёжи и в развитии традиционной культуры.

Список литературы

1. Афанасьева А.Б. Традиционный танцевальный фольклор современной русской деревни (на материале Северо-Западной зоны РСФСР): диссертация. Ленинград: 1984. – 302 с.
2. Веретенников И.И. Южнорусские карагоды. Белгород: издание ГБУК «БГЦНТ», 2021. – 87 с.
3. В часы досуга: практическое руководство по организации и проведению игр, танцев, вечеров отдыха и карнавалов / Сост.: Н.М. Томилов. Челябинск: Кн. изд-во, 1957. – 276 с.
4. Гавликовский Н.Л. Руководство для изучения танцев. Санкт-Петербург: Типо-лит. В.А. Вацлика, 1902. – 104 с.
5. Мартынова Н.Э. Народная традиционная хореография Южного Урала (на материале Челябинской области): репертуарный сборник. Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2013. – 87 с.
6. Настрюков Г.А. Вечер танца: методический и репертуарный материал. Москва: Профиздат, 1965. – 293 с.
7. Освоение традиционного танца в фольклорном коллективе: методическое пособие. / Сост. З.В. Ендржеевская. Красноярск: ИД «Класс Плюс», 2018. – 84 с.
8. Отто А.К. Полный практический самоучитель новейших бальных танцев для обоего пола. Москва: Из-во В.И. Чумакова, 1902. – 155 с.
9. Петровский Л. Правила для благородных общественных танцов, изданные учителем танцевания при Слободско-украинской гимназии Л. Петровским. Харьков: Университетская тип., 1825. – 140 с.
10. Резникова З.П. Бальный танец: метод. пособие для руководителей самодеятельных танцевальных коллективов и преподавателей кружков бальных танцев. Москва: Госкультпросветиздат, 1953. – 336 с.
11. Тихомиров А.Д. Самоучитель модных бальных и характерных танцев. Москва: С. Кашинцев, 1901. – 158 с.
12. Традиционные танцы Нижегородской области. / Сост. П.Г. Грановская. Н. Новгород: Областной научно-методический центр народного творчества, 2000. – 33 с.
13. Хоровод, пляска, игра. Из опыта фольклорных коллективов Вологодской области: хрестоматия / Составитель С.Р. Кулева Вологда: Центр народной культуры, 2022. – 204 с.
14. Яковлев Н.Н. Polka "Papillon" новый салонный танец. Санкт-Петербург: Н. Х. Давингоф, ценз. 1900. – 2 с.

THE HISTORY OF THE FORMATION OF LATE SPECIES RUSSIAN FOLKLORE CHOREOGRAPHY

Pervushina Elena Vladimirovna,

Applicant, D. S. Likhachev Russian Scientific Research Institute
of Cultural and Natural Heritage,
2 Kosmonavtov St., Moscow, Russia, 129366,
relewe.master@mail.ru

Abstract

Russians Russian folklore choreographies (krakowiak, waltz, polka, padespagne), which are everyday circular pair dances, are considered, and a meaningful analysis of the author's versions, composed and recorded by professional artists of the Imperial Theaters and Soviet choreographers, as well as Russian folklore variants, is carried out, their common and various features are determined..

Keywords

Russian choreography, folklore dance, household, ballroom, pair circle dance, krakowiak, waltz, polka, padespan.

RAR

УДК 007

ББК 85.03

DOI 10.34685/NI.2025.49.2.006

К ПРОБЛЕМЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ТЕКСТА И ИЗОБРАЖЕНИЯ: АНАЛИЗ ИЛЛЮСТРАЦИЙ СВЕТЛАНЫ КИМ К СТИХОТВОРЕНИЯМ ДЛЯ ДЕТЕЙ СЕРГЕЯ ПАНФИЛОВА

Кабакович Наталья Александровна,
аспирант кафедры искусств,
Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова,
ул. Красный проспект, д. 38, г. Новосибирск, Россия, 630099,
persiflyaciya@list.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу иллюстраций художницы Светланы Ким к сборнику стихотворений для детей Сергея Панфилова «Мы работаем» (издание Западно-Сибирского книжного издательства, 1985). Цель исследования – выявить особенности стилистической целостности текста и изображения на примере детского поэтического сборника. Анализ включает рассмотрение композиционной структуры, цветовой палитры, ритмической организации изображений. Показано, что художница выступает как соавтор поэтического высказывания, формируя целостное визуально-вербальное пространство.

Ключевые слова

Русская хореография, фольклорный танец, бытовой, бальный, парный круговой танец, краковяк, вальс, полька, падеспань.

Иллюстрация в детской книге традиционно рассматривается как неотъемлемый компонент художественного целого, способный не только визуализировать текст, но и вступать с ним в образный и интонационный диалог. От выбора художественных средств и степени стилистической согласованности изображения с литературным материалом напрямую зависят целостность восприятия книги, её эмоциональный строй, ритм и система акцентов. Особенно ярко это взаимодействие проявляется в изданиях, ориентированных на детей дошкольного возраста, где визуальный образ зачастую становится первым

посредником между текстом и читателем, формируя рамку восприятия и задавая интонационную окраску произведения.

Категория стилистической целостности, положенная в основу настоящего исследования, осмысливается как соответствие визуального и вербального компонентов на уровне ритма, интонации, эмоционального тона и образной логики. В отличие от буквальной иллюстративности, целостность подразумевает наличие выразительной переклички между поэтическим текстом и его графическим сопровождением, при которой изображение не просто отражает содержание,

но формирует самостоятельную художественную интонацию, сопряжённую с авторским высказыванием. В отечественной искусствоведческой традиции данное понятие соотносится с идеями В.А. Фаворского о книге как целостном художественном организме, где текст и изображение существуют во взаимной ритмической и композиционной связи.

Методологической основой настоящего исследования является интонационно-композиционный подход, ориентированный на выявление соответствия между эмоциональной структурой литературного текста и средствами его визуального воплощения. Анализ осуществляется с позиции взаимодействия вербального и визуального ряда, где ключевыми параметрами становятся ритм, динамика, мимика персонажей, пластика движения, направленность композиции и цветовая организация. Такой подход позволяет рассматривать иллюстрацию не как репродуктивный комментарий, а как самостоятельный интонационно-пластический модуль, вступающий в диалог с текстом. Особое внимание уделяется тому, каким образом визуальные акценты, заданные художником, поддерживают или переосмысливают авторский интонационный рисунок стихотворения, преобразуя текст в визуальное высказывание с самостоятельной ритмикой и эмоциональной артикуляцией.

В условиях активного взаимодействия вербального и изобразительного компонентов, иллюстрация способна выполнять не только пояснительную или декоративную функцию, но становиться соавторской формой высказывания, раскрывающей внутреннюю структуру текста средствами композиции, ритма, цвета и т.д. В этом контексте особенную ценность представляют случаи, когда достигается подлинная стилистическая целостность текста и изображения — их интонационное и образное единство, придающее книге завершённость и выразительность как художественно-синтетическому произведению. Именно в таких случаях, как отмечает О.Ю. Кошкина, «иллюстрирование как творческая проблема, при высоком уровне художественного исполнения, подразумевает диалог визуального интерпретатора литературного произведения и автора текста»¹.

К числу таких примеров можно отнести книгу стихотворений для детей дошкольного возраста Сергея Ивановича Панфилова «Мы работаем», проиллюстрированную художницей Светланой Давидовной Ким. Работы художницы не только точно следуют поэтическому содержанию произведений, но и интерпретируют их визуально, формируя объёмный образ мира детства, наполненный фантазией, заботой, игрой, проникнутый мягкой ироничной наблюдательностью. Подобные книги, выпущенные региональными издательствами, представляют собой значимое явление в художественно-культурном пространстве Сибири: «Сибирская детская книга является важнейшим компонентом в системе развития книгоиздания и книгораспространения России, представляет собой сложную структуру, обусловленную историческими и экономическими условиями».²

Работа с поэтическим текстом в детской книге предъявляет к иллюстрации особые требования: перед художником стоит задача не столько визуализировать сюжет, сколько уловить интонационную структуру, ритм, образную лаконичность и скрытую метафоричность. Визуальное сопровождение стихотворения требует пластической чуткости и композиционной гибкости: здесь важна не событийность, а настроение, не описание, а обобщённый эмоциональный жест. Особенно в случае лирики, обращённой к детской аудитории, где текст часто строится на повседневной интонации, игровом ритме и мягкой иронии. Иллюстратор вынужден быть одновременно интерпретатором и соавтором, выстраивая визуальный образ так, чтобы он резонировал с поэтическим «дыханием» текста и не разрушал его эмоционального баланса.

В рамках настоящей статьи мы проанализируем художественные особенности визуального языка иллюстратора и проследим, каким образом формируется стилистическая целостность текста и изображения в рассматриваемой книге.

article/n/knizhnaya-grafika-kak-kommunikatsiya/viewer.
[Дата обращения 01.04.2025]

1 Кошкина О.Ю. Книжная графика как коммуникация // Международный научный журнал «Символ науки». 2016. № 2. С. 194-195. URL: <https://cyberleninka.ru/>

2 Енгальцева Е.В. Детская книга в Сибири: историографический обзор // Библиосфера. 2017. № 4. С. 35. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-kniga-v-sibiri-istoriograficheskiy-obzor/viewer> [Дата обращения 01.04.2025]

В целях фокусного, аналитически насыщенного подхода в статье рассматриваются шесть из четырнадцати иллюстраций, созданных Светланой Ким к стихам Сергея Панфилова. Отбор обусловлен стремлением представить репрезентативные визуальные решения, демонстрирующие ключевые особенности взаимодействия текста и изображения. В подборку вошли иллюстрации, в которых визуальный образ не только находится в тесной интонационной связи с текстом, но и пластически моделирует ключевые поэтические категории произведения, такие как игра, мечта, забота, самостоятельность, нравственная оценка.

Эти иллюстрации позволяют проследить, как художник средствами композиции, колорита, ритма раскрывает структуру детского восприятия мира, лежащую в основе каждого стихотворения. Включение изображений лицевой и оборотной сторон обложки обосновано их рамочной функцией: первая и последняя иллюстрации задают «вход» и «выход» из поэтического цикла, обеспечивая целостность оформления художественного пространства.

Одна из ключевых особенностей художественного языка Светланы Ким — способность точно передавать эмоциональный строй текста через композицию, цвет, мимику персонажей. В иллюстрации к стихотворению «Космонавт» (илл. 1, 2) сцена игры девочки в полёт превращает кухню в космическое пространство. Табурет становится ракетой, кастрюля — шлемом, бабушка — диспетчером. Композиция выстроена фронтально: Юлия занимает левую часть разворота, её поза динамична и выразительна — она тянется вверх, надевая на голову зелёную кастрюлю-шлем (илл. 1). Лицо девочки полно сосредоточенного воображения: приоткрытый рот и округлённые глаза передают серьёзность «пилотной миссии». Её мимика отражает одновременно решимость и театральное погружение в происходящее.

Правая часть разворота занята бабушкой в очках и фартуке: она улыбается, слегка наклоняя голову, в её образе сочетаются удивление, участие и мягкий юмор. Бабушка — комментарий к происходящему — воплощает финал стихотворения, где, включившись в игру внучки, она обращается к ней: «Телеграмма. <...> Командиру корабля. <...> Возвращайся. Ждём. Земля» (илл. 2). Это решение создаёт визуальный диалог двух персонажей, усиливая традиционный мотив взаимодействия поколений через игру.

Пространство кухни организовано лаконично, но выразительно: висящая утварь, клубы пара из кипящего чайника, клетчатый фартук, деревянный табурет, полотенца на верёвке — всё это сохраняет узнаваемость быта, превращённого воображением ребёнка в «космодром». Цветовая палитра выдержана в прохладных сине-зелёных и лиловых тонах, с яркими акцентами: зелёная блестящая кастрюля, жёлто-оранжевое полотенце, ярко-розовая кофта девочки и приглушённо-розовая юбка бабушки. Такое колористическое решение не только передаёт освещённость пространства, но и наполняет иллюстрацию атмосферой таинственности и фантастичности.

Таким образом Ким точно воплощает интонацию и сюжет стихотворения (переход от быта к фантазии, от «кухни» к «космосу»), создавая эмоционально насыщенную, колористически ритмичную сцену, в которой игра — форма коммуникации.

Иллюстрация к стихотворению «Усыпила» (илл. 3) демонстрирует один из самых тонких и пластически изобретательных приёмов визуального языка Светланы Ким.

Здесь художница решает задачу передачи состояния сна и ритуала «укладывания» с необычной точки зрения: фигура девочки, по тексту уже уснувшей, изображена не горизонтально, как того требует логика, а вертикально — в рост. Этот приём вводит элемент условности и метафоричности: спящая девочка представлена как неподвижный центр композиции, своего рода визуальная ось ритма, вокруг которой выстраиваются все элементы изображения.

Игрушки размещены вдоль нижнего края листа — их обилие и разнохарактерность (мишка, кукла, котёнок) визуально воплощают стихотворный список. Персонажи изображены фронтально, их взгляды обращены к зрителю, но позы и ритм расположения создают ощущение общего действия — словно они продолжают игру, начатую девочкой, но теперь их задача беречь сон хозяйки. Эта сцена передаёт состояние доверия, теплоты, эмоциональной сопричастности: героиня засыпает в окружении не просто игрушек, а настоящих друзей, хранящих её покой. Лицо девочки спокойно, расслабленно, подчёркивая атмосферу полной тишины. Тело словно «парит» вертикально — это работает на интонацию умиротворения, делает сам сон пластическим образом, существующим вне логики гравитации.



Илл. 1, 2. Иллюстрации Светланы Ким к стихотворению Сергея Панфилова «Космонавт»¹.



Илл. 3. Иллюстрация Светланы Ким к стихотворению Сергея Панфилова «Усынила»².

I Панфилов С.И. Мы работаем. Новосибирск, 1985. С. 2-3.

II Панфилов С.И. Мы работаем. Новосибирск, 1985. С. 6

Цветовая палитра выдержана в сиренево-голубых, фиолетовых и дымчатых оттенках с редкими акцентами мягких охр и приглушённого розового. Такой колористический строй усиливает ощущение вечерней освещённости, уединения, постепенного растворения в сладком сне. Цвет и композиция работают в унисон с заключительной частью стихотворения: «Пела, пела, пела, пела... <...> Да заснула вдруг сама» (илл. 3). Повторяющийся текст получает ритмический отклик в изображении: через «ступенчатое» размещение фигур, монотонность цветового тона, почти медитативный ритм восприятия.

Так Светлана Ким создаёт не просто сопровождение к стихотворению, а визуальное выражение его внутреннего ритма, эмоционального состояния и стилистического строя. Иллюстрация выступает как визуально-поэтическая реплика, в которой художественная условность становится формой передачи интонационной точности.

Работа к стихотворению «Боксёр» (илл. 4) точно ретранслирует интонацию стихотворения Панфилова: от напускной самоуверенности к испугу и разочарованию. Ким выбирает кульминационный момент, в котором Никита, мечтавший стать бойцом-чемпионом, в панике убегает от пса. Здесь визуальный язык воплощает ироничный

переход — из фантазии в реальность, из самоуверенности в растерянность.

Фигура мальчика дана в стремительном развороте — он убегает к краю сцены, как бы стремясь выпрыгнуть из пространства «импровизированного боя». Его поза передаёт напряжение, а выражение лица (округлённые глаза, поднятые брови, полуоткрытый рот) — сильный испуг и одновременно растерянность. Это изображение не просто сопровождает сюжет: оно синхронизировано с поэтической интонацией финальных строк и визуализирует эмоциональный перелом, лежащий в основе стихотворного текста.



Илл. 4. Иллюстрация Светланы Ким к стихотворению Сергея Панфилова «Боксёр».^{III}

Композиционно художница выстраивает сцену по принципу противопоставления. С одной стороны — активная, подвижная, пёстрая фигура Никиты в сине-голубом жилете, бордовых клетчатых штанах, светлых ботинках и рубашке; с другой — массивная, спокойная, устойчиво стоящая собака (вероятно, с медалью на шее), изображённая в охристо-коричневой гамме. Пёс

занимает правую нижнюю часть иллюстрации и смотрит не на мальчика (не отводящего от собаки испуганного взгляда), а в противоположную сторону, вдаль — его поза статична, взгляд безразличен.

Фон иллюстрации также играет важную роль: насыщенно-зелёный забор визуально сжимает пространство, превращая двор в своего рода ринг, где герой сталкивается с собственной уязвимостью. Это не просто фоновая плоскость, а композиционный контур столкновения двух таких разных боксёров.

Особую значимость имеет тот факт, что мальчик-боксёр пугается собаки породы боксёр — этот лингвистический парадокс, заложенный в финале стихотворения, становится ключевым элементом поэтической игры Панфилова: «Да, не знал боксёр сердитый, / Что боксера напугал» (илл. 4). Светлана Ким чётко воплощает эту омонимическую особенность сюжета и визуализирует собаку не как собирательный образ, а как пса известной породы боксёр — с характерным, узнаваемым корпусом и мордой. Так изображение точно ретранслирует смысловую двухплановость текста, усиливая ироническую развязку: «боксёр сердитый» (настоящий, породистый) пугает «боксера» мнимого (мальчика, переоценившего свои бойцовские способности). Таким образом, иллюстрация художника не просто сопровождает авторский текст, но усиливает, акцентирует его внутренний конфликт и комическую природу, создавая завершённую визуальную сцену, где движение, мимика, колорит и ритм образуют единый выразительный узел.

Визуальный образ к стихотворению «Тополёк» (илл. 5) представляет собой редкий в данном издании пример композиционного и интонационного покоя. Светлана Ким мастерски передаёт лирическое настроение текста, в котором забота ребёнка о сажёнце становится проекцией его эмоционального опыта — потребности в заботе, соучастии, привязанности, ответственности. Иллюстрация выносит на передний план чувство, а не действие.

Композиционно сцена решена вертикально: фигура мальчика почти сливается с тонким стволом тополя, как бы продолжая его рост (используется приём линейной направленности, визуально усиливающий метафору родства). Это художническое сопоставление подчёркивает заявленную в стихотворении метафору родства — «братства».

III Панфилов С.И. Мы работаем. Новосибирск, 1985. С. 9.

Поза мальчика прямая, сосредоточенная: внимательный взгляд направлен вверх, к кроне, жест правой реки бережный, охраняющий. Эта пластика подчёркивает внутреннюю сосредоточенность ребёнка, его эмоциональную включённость в заботу о деревце.

Колористически иллюстрация тяготеет к тёплой, но сдержанной палитре: преобладают охристо-коричневые, зелёные и оранжево-жёлтые оттенки. Особое значение приобретает изображение солнца — «красного уголька»: оно расположено низко и обрамлено мягким оранжево-зеленоватым ореолом, создающим ощущение раннего утра. Цветовая среда подчёркивает нежность, утреннюю тишину в момент посадки тополя. Детали пейзажа: ромашки, одуванчики, трава — даны с точностью, но не реалистически, а стилизованно — они не создают перегруженности, а поддерживают ритмическую плавность сцены.

Важно, что иллюстрация в данном случае визуализирует не столько сюжетные мотивы текста, сколько его поэтическую интонацию. Здесь отсутствует активное действие, но присутствует

образ «внутренней сцены»: напряжённое молчание и бережность, заменяющие динамику. Таким образом, Ким удаётся точно воспроизвести лирическую структуру стихотворения через изобразительные средства: вертикаль композиции, жест персонажа, цветовую палитру и пластическую простоту. Иллюстрация становится визуальным аналогом тихого, эмоционально насыщенного финала: «Потому что тополёк / Стал мне младшим братом» — в этом утверждении смыслообразующее чувство.

Особенное место в анализе занимают иллюстрации лицевой и оборотной сторон обложки издания. Эти изображения не только сопровождают тексты стихотворений «Мы работаем» (илл. 6) и «Света» (илл. 7), но и выполняют композиционно-рамочную функцию, оформляя визуальное и смысловое пространство книги. Именно они задают начальное и финальное интонационное звучание сборника, настраивая читателя на восприятие поэтического цикла как художественного целого.

Светлана Ким наделяет эти композиции стилистической самодостаточностью, но при этом интегрирует их в общую визуально-смысловую структуру книги, сохраняя приёмы, характерные и для внутренних разворотов. Изображение лицевой стороны обложки, иллюстрирующее стихотворение «Мы работаем» (илл. 6), строится на динамике, контрасте и активной диагонали. Два брата — один рубит дрова, другой уносит поленья — изображены в активном взаимодействии сложенного труда: «Раз-два. Раз-два. / Колет старший брат дрова».³ Персонажи расположены в разных плоскостях, по диагонали (от правого верхнего угла к левому нижнему), но объединены общим действием — их фигуры соединяет ритм движения и предметный акцент (дрова). Фоновое пространство обобщено, но насыщено зимними символами (падающий снег, бело-синий фон) и задаёт атмосферу свежести и бодрости, создаёт ощущение развёрнутости сцены. Цветовая палитра яркая, с акцентами на красном, жёлтом и зелёном (тонах активности, игры, действия) — передаёт ощущение мороза и одновременно внутреннего тепла. Иллюстрация точно соотносится с интонацией текста — серьёзной, но с мягкой иронией, где игра становится моделью взрослого труда. Так данная работа



Илл. 5. Иллюстрация Светланы Ким к стихотворению Сергея Панфилова «Тополёк».^{VI}

VI Панфилов С.И. Мы работаем. Новосибирск, 1985. С. 13.

3 Панфилов С.И. Мы работаем. Новосибирск, 1985. С. 11.



Илл. 6, 7. Иллюстрации Светланы Ким к передней и задней сторонам переплётной крышки издания «Мы работаем» Сергея Панфилова.

не только иллюстрирует текст, но и задаёт общий смысловой вектор сборника — труд, ответственность, радость взаимодействия.

Оборотная сторона обложки оформлена как камерная бытовая сцена, визуализирующая стихотворение «Света» (илл. 7). Девочка в розовой кофте, в юбке горчичного цвета в розовый горох и белом банте сидит у окна и, ни с кем не делясь, лакомится конфетами из большого бумажного пакета, а рядом её чёрно-белая кошка смотрит на хозяйку вопрошающим, удивлённым взглядом. Эта сцена воплощает ключевой эпизод из финальных строк стихотворения: «Я не дам тебе конфет, / Потому что от конфет / Станешь толстой, как буфет».⁴

Композиция статична и камерна: окно и подоконник образуют визуальную рамку, замыкающую действие внутри комнаты. Художница подчёркивает контраст между внешним покоем (снежный вечер за окном) и внутренней тревогой (недоумение кота, не получившего угощения). Цветовое решение построено

на сочетании розового, охристого и серо-синего, что формирует уютную, мягко ироничную, тёплую атмосферу — эти оттенки подчёркивают доверительность, интимность сцены, добавляют ощущение сказочности, а мягкие градации тона поддерживают ритм неспешного действия.

Света изображена в профильном повороте — это решение создаёт эффект наблюдаемого момента, словно мы подсматриваем за девочкой. Профиль усиливает закрытость, намеренную сосредоточенность героини на собственном действии — она в своём личном пространстве и в своём аргументированном решении. Так Ким визуализирует не просто бытовую сцену из повседневного детского мира, но воплощает внутренний контраст между заботой и эгоизмом, добродушием и строгим наставлением, заложенный в стихотворной интонации. Изображение задаёт интонацию эпилога — лёгкого, внимательного, с доброй улыбкой над детской моралью. В данном случае иллюстрация не просто становится финальной точкой цикла (одновременно и комической, и метафорической), но заключает в себе его интонационную формулу — от игры к размышлению, от действия к наблюдению.

4 Панфилов С.И. Мы работаем. Новосибирск, 1985. С. 7.

Таким образом, изображения лицевой и оборотной сторон обложки не только маркируют границы книги (выступая в роли «композиционных скобок»), но и выполняют важную интонационную и композиционную функцию: от сцены детского труда (илл. 6) к сцене отдыха и самостоятельного морального выбора (илл. 7). Изображения создают визуальный коридор восприятия, в который вписаны остальные иллюстрации сборника, подчёркивают его структуру как художественно выстроенного единства, превращают издание в законченное визуально-литературное произведение с чёткой драматургией.

Проведённый анализ шести иллюстраций Светланы Ким к стихотворениям Сергея Панфилова из сборника «Мы работаем» позволяет сделать вывод о высокой степени стилистической сопряжённости текста и изображения. При этом художница выступает не как оформитель, а как интерпретатор. Визуальный язык Ким не сводится к простому отражению сюжета: напротив, он функционирует как равноправный компонент художественного высказывания, органично встроенный в поэтическую структуру каждого стихотворения. Светлана Ким точно воспроизводит интонацию, ритм, внутреннюю драматургию текста средствами композиции, колорита, пластической стилизации.

Выбранные для анализа иллюстрации демонстрируют разные формы визуального соавторства: от театрализации игры и событийного контраста («Космонавт», «Боксёр») — к образу ритуала, внутреннего состояния, морального выбора («Усыпила», «Света»), от эмоциональной активности к сосредоточенной тишине и ответственности («Мы работаем», «Тополёк»). Таким образом, иллюстрации Ким становятся не только визуальными «партнёрами» поэтического текста, но и его выразительной репликой, усиленной средствами книжной графики. Именно «взаимодействие вербального и иконического компонентов креолизованного текста обеспечивает целостность произведения, его коммуникативный эффект».⁵

Особенное значение имеют иллюстрации обложки, оформленные как самостоятельные композиции, но при этом встроенные в общую структуру издания: они задают начальную и финальную интонацию сборника, обеспечивают его цельность как визуально-вербального цикла.

Результаты исследования подчёркивают художественную значимость книги «Мы работаем» как примера гармоничного стилистического единства текста и изображения в советской региональной книжной графике 1980-х годов.

Дальнейшее развитие заявленной темы возможно в направлении сопоставительного анализа других иллюстраторских интерпретаций поэтических текстов, ориентированных на детскую аудиторию. Перспективным представляется изучение иллюстраций, выполненных в разные исторические периоды, в том числе в постсоветское время, с акцентом на изменение визуальной риторики, интонационного строя и типологии взаимодействия изображения с текстом. Важно также расширение исследования в сторону сравнительного анализа графических решений разных художников, работающих в рамках одного издательства или культурного региона. Это позволит выявить устойчивые и вариативные элементы стилистического взаимодействия текстового и визуального компонентов в детской книге как сложной художественной системе.

Список литературы

1. Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. — М.: Знание, 1986.
2. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. — М.: РИП-холдинг, 2014.
3. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. — М.: Искусство, 1962.
4. Енгальчева Е. В. Детская книга в Сибири: историографический обзор // Библиосфера. 2017. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-kniga-v-sibiri-istoriograficheskiy-obzor/viewer> [Дата обращения 01.04.2025]
5. Кошкина О.Ю. Книжная графика как коммуникация // Международный научный журнал «Символ науки». 2016. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/knizhnaya-grafika-kak-kommunikatsiya/viewer> [Дата обращения 08.04.2025]

5 Ситникова Е.В. Иллюстрация как визуальный компонент контента детских изданий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 2-1. С. 65. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/illyustratsiya-kak-vizualnyy-komponent-kontenta-detskih-izdaniy/viewer>

vizualnyy-komponent-kontenta-detskih-izdaniy/viewer [Дата обращения 08.04.2025]

ru/article/n/knizhnaya-grafika-kak-kommunikatsiya/viewer [Дата обращения 01.04.2025]

6. Кузьмин Н. В. Штрих и слово. — Ленинград: Художник РСФСР, 1967.

7. Панфилов С. И. Мы работаем. — Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1985.

8. Ситникова Е.В. Иллюстрация как визуальный компонент контента детских изданий // Фило-

логические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 2–1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/illyustratsiya-kak-vizualnyy-komponent-kontenta-detskih-izdaniy/viewer>. [Дата обращения 08.04.2025]

9. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. — М.: Книга, 1986.

10. Чегодаева М.А. Искусство, которое было. Пути книжной графики 1936–1980. — М.: Гиларт, 2014.

TO THE PROBLEM OF STYLISTIC INTEGRITY OF TEXT AND IMAGE: ANALYSIS OF SVETLANA KIM'S ILLUSTRATIONS TO SERGEY PANFILOV'S POEMS FOR CHILDREN

Kabakovich Natalia Aleksandrovna,

Postgraduate student of the Department of Arts,
Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
named after A. D. Kryachkov,
38 Krasny Prospekt St., Novosibirsk, Russia, 630099,
persiflyaciya@list.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of illustrations by artist Svetlana Kim for the collection of poems for children by Sergei Panfilov «We Work» (West Siberian Book Publishing House, 1985). The purpose of the study is to identify the features of the stylistic integrity of the text and image using the example of a children's poetry collection. The analysis includes consideration of the compositional structure, color palette, and rhythmic organization of images. It is shown that the artist acts as a co-author of the poetic statement, forming a holistic visual-verbal space.

Keywords

book illustration, book graphics, color graphics, regional art, Soviet illustration, West Siberian Book Publishing House, Svetlana Kim, Sergey Panfilov.

РОЛЬ ВОДЕВИЛЬНОГО КУПЛЕТА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ИСПОЛНЕНИЯ

RAR

УДК 7.03

ББК 85.7

DOI 10.34685/HI.2025.49.2.007

РОЛЬ ВОДЕВИЛЬНОГО КУПЛЕТА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ИСПОЛНЕНИЯ

Сариева Елена Анатольевна,

кандидат искусствоведения,

старший научный сотрудник

ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» (ГИИ),

Москва, Козицкий переулок, д. 5, Россия, Москва, 125009,

доцент кафедры Саунд-драмы ФГБОУ ВО

«Российский институт театрального искусства – ГИТИС»,

Малый Кисловский переулок, д. 6, Москва, Россия, 125009,

easarieva@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена водевильному куплету, его функции в водевильном спектакле в период расцвета отечественного водевиля — 1815–1850-е годы. Анализируются способы подачи куплетов, представлена типология куплетов по принципу взаимодействия с публикой, мастерство исполнения куплетов выдающимися артистами XIX века. Непосредственность и смелость в общении с публикой шлифовало точность актёрской интонации, музыкальную и ритмическую выразительность речи. Концертное исполнение стало первым шагом на пути куплета как жанра к самостоятельности.

Ключевые слова

Театр, эстрада, водевиль, куплет, искусство актера, Н.О. Дюр, В.Н. Асенкова, В.И. Живокини, М.С. Щепкин, А.Е. Мартынов.

Куплет пришёл из водевиля, органично входил в драматургическую ткань, связывался со всеми комедийными ситуациями и положе-

ниями, служил для характеристики персонажей, подчёркивал особенно важные для сюжета эмоциональные эпизоды. Как отмечал авторитетный

исследователь водевиля М.М. Паушкин, куплет является «нервом водевиля, его философией, его моралью»¹. Значительным потенциалом эмоционального воздействия обладал не только текст куплета, но и куплетная музыка (специально написанная или подобранная), которая при этом не должна была отвлекать внимание от событий на сцене. Каждым своим включением она помогала возбуждать стихию веселья, то есть сохранять единый нужный тон и держать его на протяжении всего спектакля.

Мнения по поводу эмоционального воздействия куплета разнятся. Б.М. Ярустовский считал, что куплет был призван «дать зрителю разрядку после напряжённых драматических эпизодов», и такие номера «оттеняли основную интригу действия, в них развёртывание сюжета замедлялось или вовсе останавливалось»². К.С. Станиславский, напротив, писал, что «большую и непоправимую ошибку совершают те, кто полагает, что куплет в водевиле — это развлекающий и отвлекающий от главного действия сценический момент»³. Такие противоречивые оценки роли куплетов в водевильном спектакле связаны с функцией куплета в эпизоде, манерой его исполнения, а также актёрской интерпретацией характера персонажа.

Куплеты писались в разговорной интонации на простую, доходчивую, легко запоминающуюся музыку. Когда по ходу действия с куплетом соседствовал танец, то куплеты писались в ритме широко бытовавших в то время балльных танцев (полька, мазурка, краковяк и др.). Манера исполнения куплетов носила, согласно классификации А.С. Оголевца, или декламационный, или песенный характер. Автор монографии «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах» различает по совпадению или несовпадению словесно-текстовых и музыкальных фраз вокализованную речь, когда на первый план выходит словесная составляющая (декламационный принцип) или ритмическую речь, когда

совпадают текстовые и музыкальные фразы (песенный принцип)⁴.

В этом смысле бесценным материалом для нас является запись репетиции К.С. Станиславского с молодыми актёрами МХТ водевиля Д.Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» в 1925 году. На репетиции К.С. Станиславский показал все способы подачи текста в куплете, опираясь на традиционные приёмы: «Переждав два такта музыкального вступления...он уже на музыке говорит ещё одну строфу прозы: — Да знаете ли вы, милостивый государь, что это за талант! И с совершенной музыкальной точностью переходит на первые слова куплета, который начинается с речитатива:

Она повыше Малатковской;
Ей, с позволения сказать,
Не Харьковский театр — Московский
Судьба судила украшать...

Константин Сергеевич произносит эти строчки (и последующие) с такой безукоризненной музыкальностью, с такой верой в их наивный смысл, так серьёзно его отеческое чувство гордости за Лизу Синичкину, так мягко подпевает он окончание первых трёх строк и так чудесно поёт последнюю, четвёртую строчку куплета, что все присутствующие ему аплодируют... Когда один из актёров начал петь «реплику в сторону», Станиславский его остановил словами: «Вы обязаны её уложить в музыкальный размер, но произнести, как в драме...». На протяжении одного небольшого музыкального номера Константин Сергеевич переменил несколько способов подачи текста в водевильном куплете: речитатив, мелодическое лёгкое пение всей строчки, подпевание последних слов строчки, простая бытовая речь, но уложенная в размер, и, наконец, полновзвучное пение»⁵.

Исследователь отечественного музыкального театра А.А. Гозенпуд предлагал разделять куплеты «по принципу построения», учитывая, что формы были многообразны — от сольных до ансамблей (дуэты, трио, квартет)⁶. Другой ис-

1 Паушкин М. М. Социология, тематика и композиция водевиля//Старый русский водевиль. 1819–1849. М.: Художественная литература, 1937. С. 44.
2 Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. С. 70.
3 Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М.: Искусство, 1951. С. 262.

4 Подробнее см.: Оголевец, А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М.: Музгиз, 1960. – 523 с.
5 Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М.: Искусство, 1951. С. 255–257.
6 Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. – Л.: Музгиз, 1959. С. 578.

следователь, Е.К. Лепковская, предлагает разделять куплеты по характеру прямого воздействия на зрителя, что нам представляется более логичным: 1. Куплет — певческий или речитативный диалог с партнёром, продолжение диалога разговорного. 2. Куплет — разговор со зрителем. Действенная основа этих двух видов куплетов одинакова и построена на общении, однако «непосредственное общение с партнёром и общение со зрителем через рампу, естественно, технически осуществляется по-разному»⁷.

В первом случае куплеты отталкивались от реплик персонажей, чтобы в конечном итоге, сплестись с текстом в единую образную и смысловую ткань.

Музыка нередко накладывалась на прозаическую речь, тем самым подготавливая переход от прозаической речи к пению стихотворного текста. То есть куплет носил характер диалога, и отдельные музыкальные фразы исполнялись разными актёрами.

Особый интерес представляет второй тип куплетов — разговор со зрителем, рассчитанный на общение и зрительскую реакцию. По функциям и характеру разговора со зрителем куплеты можно различать следующим образом:

1. вступительный куплет или куплет-самохарактеристика, представление самого себя или других действующих лиц на манер героев ярмарочных подмостков, предупреждение зрителя о событии. Вступительный куплет Боннишона из водевиля А.И. Писарева «Дядя напрокат» звучал так:

Я всей Америке известен,
И там везде по островам
Кричат, что я богат и честен...⁸

Вступительный куплет создавал музыкальную характеристику героя или подчёркивал его эмоциональное состояние. Место действия и социальный статус героев тоже зачастую подчёркивался соответствующим музыкальным сопровождением куплетов. Действие водевиля «Дезертир, или Тоска по Отчизне» Д.Т. Ленского происхо-

дит в Швейцарии. Для усиления национального колорита в куплетной музыке звучали отрывки из опер Ф.А. Буальдьё и Д. Обера, а также швейцарские народные песни.

2. куплет-посвящение (по ходу действия) погружал зрителя в свои чувства, переживания, свои намерения или сообщение зрителю о некоторых особенностях своей биографии, своего характера. Часто это была своеобразная форма лирического отступления, которая или поражала своей эмоциональностью и теплотой...

Друг детских лет
Из нашей памяти не может истребиться!
Кто первый в нас сильнее заставил сердце
биться,
Когда взглянули мы на свет?
Друг детских лет!⁹

...или служила для оправдания перед зрителями, как в водевиле Д.Т. Ленского «В людях ангел — не жена, дома с мужем — сатана»:

Я злою быть не создана,
Душа мне добрая дана;
А если злость во мне видна,
Так это маменьки вина!

Драматург и историк театра В.И. Родиславский вспоминал, что актриса Н.В. Верстовская (Репина) произносила этот куплет «как бы по секрету публике, приложив при последнем слове палец к губам»¹⁰.

3. также, по ходу действия, куплет-комментарий посылал сообщение зрителю о своём партнёре, о его качествах, отношении к нему, высмеивание, порицание или, наоборот, восхищение им — всё это явления одного порядка, а именно — общение со зрителем. Герой водевиля искренне обнажает перед зрителем свои интимные чувства по отношению к другим действующим лицам и как бы приглашает со стороны посмотреть на происходящее на сцене, борется за сим-

7 Лепковская Е. К. Волшебство водевиля // Русский водевиль. — М.: Искусство, 1970. С. 409.

8 Писарев А.И. Водевильный куплет [Электронный ресурс]. URL: http://db.rgub.ru/classics/p/pisarew_a_i/text_0110.shtml (дата обращения 24.08. 2024).

9 Ленский Д.Т. Стряпчий под столом [Электронный ресурс]. URL: <https://bibra.ru/composition/stryapchij-pod-stolom/> (дата обращения 25.08. 2024).

10 Родиславский В. Надежда Васильевна Верстовская (Репина) // Искусство. 1883. № 9. С. 94.

патии зрителя к себе или к своим затеям, а также за антипатии к своим противникам.

4. куплеты — вставные номера, используемые автором как средство литературной полемики, куплеты, бичующие взяточничество, бюрократизм, строгую цензуру и т.д. Благодаря куплету обострялись водевильные ситуации или вносились сатирические акценты, выходящие за рамки этих ситуаций. Иногда куплеты такого рода сюжетно не были связаны с содержанием водевиля, то есть социальная или критическая острота встречалась обычно только в куплетах, но не в самой пьесе. Куплеты в этом случае подчёркнуто выпадали из действия, зачастую исполнялись в концертном варианте — в дивертисментах, антрактах, на бенефисах.

Особые эмоции вызывали куплеты «для своих», носившие характер острых эпиграмм или затрагиваемые известных деятелей, которые могли присутствовать в зале или залу были хорошо известны. Актёр и драматург Н.И. Куликов в своих мемуарах вспоминает, что в водевиль «Стряпчий под столом» Д.Т. Ленский вставил куплет, направленный против М.И. Загоскина, в то время директора императорских театров, «за невнимание к управлению театрами и погружение в авторство Вальтер Скотта»:

Пиши куплет, когда лишь из расчёта
Иной с плеча романс писать начнёт,
Коверкает нещадно Вальтер Скотта
И наконец выходит только скот!

«Зрители из первого ряда кресел при этом куплете, смеясь, поглядывали на директорскую ложу и чуть пальцем не указывали на российского Вальтер-Скотта», ¹¹ — пишет Н.И. Куликов. Известен факт, что в 1840 года М.С. Щепкин отказался исполнять куплеты, направленные против его друга В.Г. Белинского из водевиля П.А. Каратыгина «Авось, или Сцены в книжной лавке»:

Читать нет средства этих вздоров!
Крапивина прошу понять:
Его критических разборов
Сам чёрт не мог бы разобрать...¹²

5. заключительный куплет или, как его называли в старину, «водевиль», лишний раз напоминающий о происхождении термина. В нём содержалась либо просьба не очень журить за шутку, за исполнение, поощрить — похлопать автору, актёрам и т.д. Финальные куплеты могли содержать также вывод — мораль водевиля, его идею. Куплеты лакея Шампаня, которого играл Н.О. Дюр из водевиля П.С. Фёдорова «Маркиз поневоле» содержали «мудрый урок практической философии»:

Трудно жить лакею
Не ленись,
Хлопочи,
Лбом стучись,
Делай связи, плутом будь,
Вот из грязи к чести путь.¹³

В зависимости от исполняемой роли актёр должен был уметь исполнить и лирический куплет, и куплет-эпиграмму. Если для исполнения лирического куплета необходимы были искренность и сердечность, то для исполнения куплета-эпиграммы требовалось умение тонко намекнуть зрителю на вполне определённое лицо, явление, событие. И сделать это ярко, эмоционально, чтобы зрители с удовольствием подхватили намёки, брошенные в зал.

Появление на рубеже XVIII–XIX веков эмоционального актёра было важно для наполнения искренним чувством персонажей водевильного спектакля. Считалось, что эмоциональная игра — это и есть игра правдивая. «Эмоциональность, непосредственность чувств, — что было уже типично для искусства этих лет, обогащали водевильный характер, сообщали ему особое, милое обаяние»,¹⁴ — писала исследователь старинного русского водевиля Н.Г. Литвиненко. При этом обычно не обращалось внимание на то, что иногда эмоциональность была присуща не столько изображаемому персонажу, сколько самому актёру. От актёра требовалось всё большее жизненное правдоподобие, что постепенно меняло технологию актёрского мастерства. Очевидно, что этим

11 Куликов Н.И. Театральные воспоминания//Искусство. 1883. № 18. С. 192.

12 Т.С. Гриц. М.С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. С. 278.

13 Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 40.

14 Литвиненко Н.Г. Старинный русский водевиль (1810-е — начало 1830-х годов). М.: ГИИ, 1999. С. 128.

требованиям актёры не всегда следовали. В пого-не за зрительским успехом или в порыве чувств жизненное правдоподобие подменялось внешним, примитивным наигрышем.

Изменения во взглядах на актёрское исполнение напрямую коснулись и водевилей. «В этих, казалось бы, сценических пустячках актёр должен был легко, свободно двигаться, обладать музыкальностью, чувством юмора. Задача овладения разговорным языком, гибким и непринужденным, была для актёра безусловно трудной, но и бесконечно увлекательной, так как она по существу своему была новаторской: сценическая речь помогала утверждению на сцене правды жизни»¹⁵. Водевиль открывал широкое поле для смелой импровизации, достоверной имитации и пародирования. Водевильные пьесы предполагали быстрый диалог, чёткий, музыкальный и законченный по форме куплет и нуждались в актёрах синтетического плана, обладающих неистощимой весёлостью и сценической эмоциональностью. «Множество водевилей было рассчитано на мастерство актёрской трансформации, в них оживали плодотворнейшие традиции комедийного театра — открытая радость творчества, стихия смеха и освобожденной от поучения буффонады, весёлые возвращения к вечным мишеням для шуток и насмешек, к бродячим комическим сюжетам и трюкам, к устойчивым маскам персонажей, способным варьироваться до бесконечности»¹⁶ — отмечал отечественный театровед.

Водевиль давал пищу для творческой изобретательности талантливых комедийных актёров, причём, в конце концов наметилась тенденция перехода от создания образа маски, что было характерно для комедий прошлого, к изображению живых действующих лиц, обладающих бытовыми чертами и правдивыми эмоциями. Не случайно на водевильном репертуаре складываются артистические биографии многих крупнейших актёров театра, которые, владея эзоповым языком, смогли представлять на подмостках широкую картину русской действительности. Если доба-

вить сюда порой внезапные переходы от логического действия к непосредственному общению актёра с публикой во время исполнения куплетов, становится понятным, что под влиянием водевиля сложился особый стиль актёрской игры, впоследствии утраченный.

Ярким воплощением этого стиля был Николай Осипович Дюр (1808–1839). «Северная пчела» писала в 1836 году: «Наши водевилисты должны поставить памятник Дюру: он хранитель и покровитель их водевилей, оригинальных и переводных, ему одному принадлежит честь всякого водевильного успеха»¹⁷. Блестящий водевильный комик обладал не только «увлекательной внешностью»¹⁸, но и всеми средствами сценической выразительности — прекрасно танцевал, был пластичен, эмоционален, поражал неистощимой весёлостью и чувством юмора. Рецензенты восхищались поразительным мастерством артиста в ролях молодых повес и возлюбленных, престарелых дядюшек и папек. В водевиле «Артист» Н.О. Дюр исполнял роль Эдуарда, переодеваясь в итальянского певца, балетного фигуранта и учителя декламации и «смешил в первом руладами сопрано и баса, во втором прыжками фигуранта, который пляшет и плачет, а в третьем удачно пародировал декламацию одной из наших драматических актрис и трагиков...»¹⁹ — восхищалась столичная газета. Прекрасная манера петь куплеты «как оперный певец»²⁰ не исключала выразительной фразировки и свободного общения со зрителем во время исполнения. Н. Дюр подчёркивал условность водевиля, не стремился к правдоподобности, ежеминутно демонстрируя нарочито легкомысленный, ироничный подход к происходящему на сцене саркастической улыбкой (современники называли её «вольтеровской»).

Во многих водевилях его партнёршей по Александринской сцене была Варвара Ни-

15 История русского драматического театра. В 7-ми тт. Т.2. 1801–1825. – М.: Искусство, 1977. С. 366.

16 Фельдман О.М. «Волшебный край! Там в стары годы...» Русский драматический театр. Первая треть XIX века// Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 247.

17 Р.М. [Строев В.М.]. Петербургский театр//Северная пчела. 1836. № 108. С. 431.

18 Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 27.

19 Русский театр//Северная пчела. 1833. № 253. С. 1010.

20 Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 27.

колаевна Асенкова (1817–1841), обладавшая редким сценическим обаянием, прекрасными пластическими и вокальными данными («куплеты она пела прелестно»,²¹ — отмечал хроникёр). Русский поэт Д.П. Сушков писал: «Голос Асенковой, при самом чистом и внятном выговоре, имел что-то мелодическое, и, невольно проникая до самой глубины сердца, довершал очарование, от которого тому, кто раз под него подпал, освободиться совершенно было невозможно, даже не хотелось...»²². В газетных и журнальных статьях, в мемуарах и воспоминаниях остались свидетельства об её игре, полной весёлости и душевной теплоты. Особенно хороша была В.Н. Асенкова в амплуа трагедии, исполняя роли молодых юношей, офицеров, мальчиков: «В них она была неподражаема: с ловкостью, юношеской развязностью, она умела соединять удивительную грацию и какую-то, ей одной свойственную, стыдливость»²³. Её художавой фигурке очень подходил мужской костюм, а стройная ножка в гусарских лосинах неизменно вызывала восторги мужской части зрительного зала. Не все разделяли эти восторги. М.С. Щепкин называл роли В.Н. Асенковой «гермофродитическими», некоторые критики считали, что мужские роли губят артистку, а «узкие панталоны суживают её талант». Но пьесы с переодеваниями были в моде и молодые дебютантки, следуя за В.Н. Асенковой, отчаянно добивались мужских ролей.

Признанным мастером мгновенной трансформации также был Василий Васильевич Самойлов (1812–1887). Художник-любитель и карикатурист В.В. Самойлов, работая над ролью, рисовал на бумаге то, что хотел сыграть, до мелочей продумывал характерный грим. Он точно копировал конкретных людей, людей разных национальностей, и в течение многолетней службы в театре по этой части не имел соперников. При этом голос артиста «развит был настолько, что способен был

выражать всевозможнейшие оттенки человеческой речи»²⁴.

Московскую сцену украшал постоянный исполнитель ролей почти во всех водевилях Василий Игнатьевич Живокини (1807–1874), который легко и грациозно танцевал, несмотря на тучную фигуру, превосходно владел искусством сценического движения. Куплеты В.И. Живокини исполнял речитативом, но очень музыкально, превращая их в законченные концертные номера. «Мастерство говорить куплеты доведено у Живокини до французского изящества и совершенства, и в этом мастерстве выказывается во всём блеске его художественный такт: главную мысль, силу сарказма — он всегда выставит вам рельефно и с эффектом, этим мастерством, в той же мере, не владеет ни один из современных наших актёров»,²⁵ — писал Ф.А. Кони. Но самое главное, В.И. Живокини обладал всеми качествами комика-буффа: выразительной мимикой, прирождённой весёлостью и даром импровизации.

Буффонная манера игры, импровизационность заставляли многих исследователей видеть в артисте типичного представителя итальянской комедии масок. Но Ю.А. Дмитриев был убеждён, что В.И. Живокини надо связывать не с итальянской, а с русской традицией: «Манера игры Живокини позволяла ему использовать целый ряд специфических приёмов, характерных именно для него и для той народной традиции, представителем которой был артист. Из них наиболее интересными нам представляются выход из образа и импровизация (традиции народного скоморошества, характерные для комиков-буффов русской сцены)»²⁶. Находясь в образе, он давал понять зрителю, что он совсем не тот, за кого его принимают и с лёгкостью из этого образа выходил. Никого не смущало и не удивляло, когда В.И. Живокини кружил по залу между кресел или, присаживаясь на суфлёрскую будку, начинал вести со зрителями задушевную беседу.

- 21 Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 47.
- 22 Сушков Д. Материалы для истории русского театра. Варвара Николаевна Асенкова//Репертуар русского театра. 1841. Том I. С. 23.
- 23 П. Каратыгин. В.Н. Асенкова//Русская старина. 1880. Т. 29. Кн. 10. С. 305.

- 24 Бураковский С. Очерк истории русской сцены в биографиях её главнейших деятелей. СПб.: Тип. Р. Голике. 1877. С. 133.
- 25 Кони Ф.А. Живокини на Петербургской сцене//Репертуар и Пантеон театров на 1847 г. Т. IV. СПб, 1847. С. 15.
- 26 Дмитриев Ю.А. Московского Малого театра артист Живокини//Театр, 1960 № 9. С. 129.

Замечу, что рецензенты выступали против импровизаций, объясняя их исключительно незнанием ролей и неряшливостью артистов. Случались «импровизации поневоле», когда только что написанный и неотрепетированный водевиль игрался «с суфлёра». Но зрители находили особое удовольствие и радовались не столько произнесённым словам, сколько вообще факту их выдумки. Этим можно объяснить «живучесть» водевилей, которые игрались несметное число раз, но всегда с неизменным успехом: «На известный, уже несколько раз виденный водевиль идут, ожидая: а то-то сегодня преподнесёт в таком-то месте любимец-актёр?». ²⁷ Находчивость и готовность к экспромтам у В.И. Живокини не знала границ.

Рассуждая об актёрских дарованиях, поддерживающих стиль водевильного спектакля, таких как Н.О. Дюр, В.В. Самойлов, В.Н. Асенкова, В.И. Живокини, историк театра М.М. Паушкин в статье «Старый водевиль и его актёр» рассматривает также участие в водевилях актёров иной творческой индивидуальности — Михаила Семеновича Щепкина (1788–1863) и Александра Евстафьевича Мартынова (1816–1860). По его мнению, и М.С. Щепкин, и А.Е. Мартынов стремились выйти за рамки водевиля, создавая многосторонние, внутренне противоречивые характеры. «Дюр брал образы водевиля такими, как они были, а Мартынов поднимал их на высоту драматизма и социального звучания» ²⁸. А.Е. Мартынов, имея талант глубоко драматический и лирический, волновал зрителей исполнением куплетов, которые требовали от актёра теплоты, сердечности, мягкости.

Исследователь творчества А.Е. Мартынова С.И. Цимбалова писала, что в устах артиста, играющего Карлушу в водевиле «Булочная» по пьесе П.А. Каратыгина, «куплеты на самом деле становились романами, а не комментариями и отвлечениями». «Невесёлый буфф — сочетание едва ли не гротескное, но такая характеристика навсегда останется с Мартыновым» ²⁹.

М.С. Щепкин протестовал против развлекательного репертуара, но создал не один замечательный водевильный образ. Лучшие водевили А.И. Писарева «Учитель и ученик», «Хлопотун» имели шумный успех благодаря участию в них М.С. Щепкина. Из скудных сведений современников мы знаем, что М.С. Щепкин не имел голоса и в куплетах применял речитативные формы, свободную декламацию, чтение на музыке и пение. «Его искусство передачи куплета сделалось нормой исполнительского стиля в русском театре», — пишет исследователь музыкального театра. ³⁰ Таким образом, школа водевильной техники много давала для совершенствования дарования А.Е. Мартынова и М.С. Щепкина.

Обращает на себя внимание, что в критических заметках об артистах водевиля особенно ценилось исполнение куплетов. Мастерство исполнения куплетов оттачивалось в концертах, в «антрактах» и «дивертисментах», где артисты «освобождались» от своих персонажей и обращались к публике от собственного лица. Непосредственность и смелость в общении с публикой шлифовали точность актёрской интонации, музыкальную и ритмическую выразительность речи. Концертное исполнение стало первым шагом на пути куплета как жанра к самостоятельности.

Список литературы

1. Бураковский С. Очерк истории русской сцены в биографиях ее главнейших деятелей. СПб.: Тип. Р. Голике. 1877. — 139 с.
2. Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. — 190 с.
3. Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М.: Искусство, 1951. — 567 с.
4. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. — Л.: Музгиз, 1959. — 781 с.
5. Т.С. Гриц. М.С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. — 872 с.

27 Игнатов И.И. Театр и зрители. Часть 1. Первая половина XIX ст. М.: Задруга, 1916. С. 235.

28 Паушкин М.М. Старый водевиль и его актер//Театр и драматургия. 1936. № 7. С. 420.

29 Цимбалова С.И. От романтической маски к «натуральному» характеру: А.Е. Мартынов//Ярославский педаго-

гический вестник. 2011. № 3. Т.1 (Гуманитарные науки). С. 248.

30 Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: Очерк. — Л.: Музгиз, 1959. С. 638.

6. Игнатов И.И. Театр и зрители. Часть 1. Первая половина XIX ст. М.: Задруга, 1916. — 342 с.
7. История русского драматического театра. В 7-ми тт. Т.2. 1801–1825. — М.: Искусство, 1977. — 555 с.
8. Лепковская Е. К. Волшебство водевиля// Русский водевиль. — М.: Искусство, 1970. — 424 с.
9. Литвиненко Н.Г. Старинный русский водевиль (1810-е– начало 1830-х годов). М.: ГИИ, 1999. — 172 с.
10. Паушкин М. М. Социология, тематика и композиция водевиля//Старый русский водевиль. 1819–1849. М.: Художественная литература, 1937. — 466 с.
11. Цимбалова С.И. От романтической маски к «натуральному» характеру: А.Е. Мартынов// Ярославский педагогический вестник. 2011. № 3. Т.1 (Гуманитарные науки). С. 247– 251.
12. Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. — 376 с.

THE ROLE OF THE VAUDEVILLE COUPLET AND THE FEATURES OF ITS PERFORMANCE

Elena Anatol'evna Sarieva,

PhD (Art Science), St. researcher of State Institute of Art Science (SIAS),
Russia, Moscow, 125009, Kozitsky lane 5, E-mail: institut@sias.ru,
associate professor of department
of Russian University of Theatre Arts – GITIS,
Maly Kislovsky lane 6, Moscow, Russia, 125009,
info@gitis.net

Abstract

The article is devoted to the vaudeville couplet, its function in the vaudeville performance during the heyday of domestic vaudeville – 1815–1850. The methods of presenting couplets are analyzed, the typology of couplets is presented according to the principle of interaction with the public, the skill of performing couplets by outstanding artists of the 19th century. Spontaneity and courage in communicating with the public polished the accuracy of the actor's intonation, musical and rhythmic expressiveness of speech. Concert performance opened up even greater possibilities in the performance of the couplet and became the first step on the path of the couplet as a genre to independence.

Keywords

Theater, estrada, vaudeville, couplet, art of the actor, N.O. Dur, V.N. Asenkova, V.I. Zhivokini, M.S. Shchepkin, A.E. Martynov.

RAR
УДК 008
ББК 71
DOI 10.34685/ИИ.2025.49.2.008

ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ В СОВРЕМЕННОМ НАСТАВНИЧЕСТВЕ

Борзова Татьяна Александровна,
кандидат культурологии,
доцент кафедры русского языка,
Владивостокский государственный университет,
ул. Гоголя, д. 41, г. Владивосток, Россия, 690014,
borzovavladik@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена исследованию роли традиционных ценностей в современном наставничестве. Рассматриваются исторические корни наставничества, а также влияние культурных традиций на формирование современных подходов к передаче знаний и опыта от старшего поколения младшему. Особое внимание уделяется анализу того, каким образом традиционные ценности могут способствовать укреплению межпоколенческих связей и улучшению качества взаимодействия между наставниками и их подопечными. Также исследуется проблема сохранения культурного наследия через призму наставнических отношений и обсуждаются возможности интеграции традиционных ценностей в современные образовательные программы.

Ключевые слова

Традиционные ценности, современное наставничество, межпоколенческие связи, передача знаний, культурное наследие.

Современные процессы трансформации социокультурной среды требуют переосмысления подходов к формированию и поддержанию системы передачи знаний и опыта между поколениями. Несмотря на ускоренное развитие технологий и глобальные изменения, значимость традиционных ценностей остаётся высокой, особенно в контексте межпоколенческого диалога и воспитания молодёжи. Наставничество, представляющее собой одну из древних форм передачи жизненного опыта, продолжает оставаться актуальным механизмом, способствующим укреплению взаимосвязей между старшим и молодым поколением.

Настоящее исследование посвящено изучению роли традиционных ценностей в процессе современного наставничества. Основной целью

работы является выявление специфики воздействия традиционных ценностей на передачу знаний и формирование мировоззренческой базы у молодых людей, а также анализ возможных путей интеграции этих ценностей в современные образовательные практики.

Определений понятия наставничества существует большое количество. Оно используется в различных сферах и касается как профессиональной тематики, так и вопросов личностного развития.

Согласно Толковому словарю русского языка 1938 года, термин «наставничество» трактуется как архаичное и книжное понятие, обозначающее должность или деятельность наставника. В данном словаре также приводится значение глагола «наставить» как «направлять», т.е. «обучить

кого-либо чему-либо или направить на что-то (устаревшее, книжное)» и сопровождается примерами: «наставить на путь истинный», «наставить на ум»¹. Следовательно, понятия «наставничество» и «наставник» изначально содержат ценностную составляющую, ориентируя молодое поколение на совершение честных и правильных действий.

В данной работе мы определяем «наставничество», как процесс передачи опыта и знаний от более опытного или сведущего человека менее опытному или менее сведущему. Наставничество служит методом обучения персонала, направленным на помощь молодым сотрудникам со стороны опытных коллег, что способствует передаче не только знаний, усвоению корпоративных норм², но и традиционных ценностей и норм общественной морали³.

Традиционные ценности представляют собой набор принципов, убеждений и норм, которые формируются в течение длительного исторического периода и передаются из поколения в поколение⁴. Они играют важную роль в формировании идентичности, определении жизненных ориентиров и создании основы для взаимодействия внутри общества. Для современного общества традиционные ценности имеют особую значимость, поскольку они помогают сохранять культурное наследие, укреплять социальную сплочённость и обеспечивать устойчивость в условиях стремительных изменений⁵.

Считаем, что в наставнической деятельности актуализируются определённые традиционные ценности, которые оказывают существенное влияние на процесс передачи знаний и опыта. Среди них выделяются:

1. Семья и семейные отношения, создающие

атмосферу доверия и взаимной поддержки между наставником и учеником.

2. Трудолюбие и усердие, способствующие развитию дисциплины и стремления к достижению целей, что важно для профессионального и личностного роста.

3. Патриотизм и любовь к Родине, помогающие наставнику передать ученику уважение к национальным традициям и культуре, формируя чувство ответственности за будущее страны.

4. Честность и справедливость, являющиеся основой для построения доверительных отношений и обеспечения справедливого распределения ресурсов и возможностей.

5. Уважение к старшим и авторитетам, поддерживающие иерархию и порядок в отношениях между наставником и учеником, обеспечивая эффективное руководство и передачу опыта.

6. Терпимость и уважение к другим культурам, позволяющие учитывать разнообразие мнений и подходов, что особенно важно в многонациональных и мультикультурных командах.

7. Экологическая ответственность, воспитывающая заботу о природе и рациональное использование ресурсов, что способствует формированию ответственного подхода к работе и жизни.

8. Соблюдение традиций и обычаев, поддерживающее преемственность знаний и умений, обеспечивая стабильность и предсказуемость в процессе обучения.

9. Саморазвитие и самосовершенствование, стимулирующее постоянное стремление к улучшению своих навыков и качеств, необходимое для успешной карьеры и личностной реализации.

10. Духовность и вера, помогающие наставникам и ученикам находить смысл в своей деятельности, преодолевать трудности и придерживаться высоких морально-нравственных стандартов.

Эти ценности создают прочную основу для эффективной наставнической деятельности, способствуя не только передаче знаний ученикам, но и успешной инкультурации.

Нужно отметить, что институт наставничества имеет глубокие исторические корни, уходящие в древние времена, когда передача знаний и опыта происходила преимущественно через непосредственное общение между старшими и младшими членами сообщества. В каждой культуре

1 Толковый словарь русского языка. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1938. Т. II. 1040 с.

2 Словарь-справочник по корпоративному обучению – СберУниверситет

3 Большая российская энциклопедия 2004-2017

4 Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей. Указ Президента РФ от 09.11.2022 № 809, 2022

5 Багдасарян В.Э. Традиционные ценности как основа нового мировоззренческого строительства России. Ярославль: Шукаева и семья, 2024. 296 с.

существовали свои уникальные традиции и ритуалы, обеспечивающие преемственность поколений и передачу накопленных знаний⁶.

Одним из ранних примеров наставничества можно считать древнегреческое общество, где философы, такие как Платон и Аристотель, выступали в качестве наставников для своих учеников. Эта форма образования была основана на принципах диалектического обсуждения и совместного поиска истины, в ходе которой передавались знания о добродетели, справедливости и политической теории.

В Древнем Риме также существовала традиция наставничества, связанная с обучением риторике и государственным делам, где особое внимание уделялось подготовке граждан к государственной службе и военной карьере.

В средневековой Европе институт наставничества был тесно связан с церковью и монашескими орденами. Монахи и священники играли ключевую роль в образовании и воспитании молодежи, передавая им знания о религии, морали и духовных ценностях. Образование было сосредоточено на изучении священных текстов и теологических вопросов. В то же время ремесленные гильдии обеспечивали практическое обучение подмастерьев, которые постепенно становились мастерами своего дела под руководством опытных специалистов.

В восточных культурах, таких как Китай и Япония, наставничество было связано с конфуцианством и буддизмом. Конфуций подчеркивал важность уважения к старшим и передачи мудрости от учителя к ученику. В Японии система самурайского воспитания включала в себя элементы наставничества, направленные на формирование боевых и моральных качеств будущего воина.

В России институт наставничества также имеет долгую историю, отражающую особенности национальной культуры и социальной структуры⁷. В допетровскую эпоху наставничество было тесно связано с религиозным образованием и воспитанием. Церковь играла ведущую

роль в обучении грамоте и основам христианской веры. Монастыри служили центрами духовного просвещения, где монахи-наставники передавали своим ученикам знания о Священном Писании, богословии и церковной жизни. С началом реформ Петра I в XVIII веке произошло значительное изменение в системе образования и воспитания. Пётр Великий активно внедрял западные методы обучения и создавал новые учебные заведения, такие как школы математических и навигационных наук, артиллерийские и инженерные училища. В этих учебных заведениях наставничество стало неотъемлемой частью образовательного процесса. Опытные мастера и офицеры передавали свои знания и навыки молодым кадетам и солдатам, готовя их к службе государству. В XIX веке в России стали появляться различные формы общественного и профессионального наставничества. Например, в армии и на флоте были введены должности офицеров-воспитателей, которые занимались не только военной подготовкой, но и нравственным воспитанием молодых офицеров. В сфере промышленности и ремесленничества также сохранялась традиция передачи опыта от мастера к ученику. Особое место занимало литературное и художественное наставничество. Многие известные писатели и художники, такие как Александр Пушкин, Николай Гоголь, Иван Тургенев, Илья Репин, оказывали значительное влияние на своих младших коллег, помогая им найти свой путь в искусстве и литературе. После революционных событий 1917 года и установления советской власти система образования подверглась значительным преобразованиям, в которой наставничество стало важной частью государственной идеологии, направленной на воспитание нового поколения строителей коммунизма. В школах, вузах и на производстве были созданы специальные программы наставничества, в которых опытные рабочие и специалисты передавали свои знания и опыт молодым рабочим и студентам. Развитие науки и техники привело к появлению новых профессий и специальностей, требующих специальных знаний и навыков. Университеты и академии стали основными центрами передачи научных и технических знаний. Одновременно с этим продолжалась передача традиционных ценностей, таких как патриотизм, уважение к закону и семье.

1990-е годы в России характеризовались радикальными социально-экономическими и по-

6 Саркисова И.В. К вопросу о сущности понятия «наставничество» в зарубежной и отечественной литературе // Тенденции развития науки и образования. – 2021. – № 70–5. – С. 24–27.

7 Челнокова Е.А., Тюмасева З.И. Эволюция системы наставничества в педагогической практике // Вестник Мининского университета. – 2018. – №4 (25).

литическими преобразованиями, которые значительно повлияли на институт наставничества и передачу культурных ценностей. Распад Советского Союза, переход к рыночной экономике, массовые приватизации и глубокие социальные изменения создали новую реальность, в которой прежние механизмы передачи знаний и опыта столкнулись с рядом вызовов.

Система образования, традиционно являвшаяся основой для наставничества, переживала кризис. Нехватка финансирования, снижение уровня преподавания и утрата престижа профессии учителя ослабляли традиционные формы взаимодействия между учителями и учениками. Переход к рыночным отношениям привёл к смене приоритетов в обществе: молодёжь всё чаще ориентировалась на материальный успех и карьерный рост, что изменяло восприятие наставничества как инструмента достижения личных целей, а не передачи культурных и моральных ценностей.

Значительный разрыв между поколениями стал ещё одной проблемой. Старшее поколение, сформированное в условиях советского строя, зачастую не могло понять и принять новые реалии, тогда как молодое поколение стремилось к новым возможностям и свободам.

Эти изменения привели к утрате ряда традиционных ценностей, таких как коллективизм, патриотизм и уважение к старшим. На смену пришли новые ценности, связанные с рыночной экономикой и западной культурой: предпринимательство, свобода выбора и индивидуализм. Семья и общественные институты, такие как школа и церковь, практически утратили свою роль в передаче культурных ценностей, уступив место средствам массовой информации, телевидению и интернету.

Актуализация вопроса о наставничестве в современной России обусловлена несколькими ключевыми факторами. Прежде всего, это осознание необходимости передачи опыта и знаний от старшего поколения к младшему для обеспечения устойчивого социокультурного и экономического развития страны. В условиях динамично меняющегося рынка труда и усиления глобальной конкуренции возрастает потребность не только в повышении квалификации работников, но и в возвращении на социальную платформу человека глубоко нравственного, что делает эф-

фективные механизмы наставничества крайне востребованными⁸.

Кроме того, стремительное обновление профессиональных компетенций, вызванное развитием цифровых технологий и инновационных процессов, требует адаптации традиционных форм наставничества к новым условиям. Современные работники должны обладать необходимыми навыками, способностью быстро осваивать новые технологии и быть ориентированными на гуманистические и нравственные константы, что невозможно без поддержки и руководства со стороны опытных специалистов.

Восстановление национальных культурных традиций и ценностей, формирование их с ранних ступеней развития человека будет стимулировать возвращение внимания к институту наставничества как одному из основных инструментов передачи культурного наследия⁹. В этом контексте наставничество рассматривается не только как профессиональная поддержка, но и как важный социокультурный институт, способствующий сохранению и укреплению культурных корней нации.

Наконец, следует отметить, что государственная политика в области образования и профессиональной подготовки также акцентирует внимание на развитии систем наставничества¹⁰, видя в них эффективный инструмент для повышения качества человеческого капитала и конкурентоспособности российской экономики¹¹.

Для восстановления и укрепления института наставничества на государственном уровне в России были разработаны и внедрены несколько значимых программ и инициатив. В рамках национального проекта «Образование» действуют про-

8 Башарина О.В. Наставничество как стратегический ресурс повышения качества профессионального образования // Инновационное развитие профессионального образования. – 2018. – № 3(19). – С. 18–26.

9 Борзова Т.А. Приобщение студентов высшей школы к ценностным принципам русской цивилизации в рамках дисциплины «Основы российской государственности». Мир науки, культуры, образования. 2023. № 6 (103). С. 114–116.

10 Программа Приоритет 2030

11 Единый план по достижению национальных целей развития Российской Федерации до 2030 года и на перспективу до 2036 года // Правительство России

граммы «Наставничество»¹² и «Голос поколения»¹³, направленные на поддержку и развитие наставничества в образовательных учреждениях, начиная с начальной школы и заканчивая высшим профессиональным образованием. Эти программы включают создание методических материалов, введение тренингов для педагогов и разработку стандартов наставнической деятельности. Федеральная программа «Профессионалы» нацелена на повышение квалификации молодых специалистов и привлечение их к работе в ведущих отраслях экономики¹⁴. В её рамках создаются условия для эффективного взаимодействия между молодыми профессионалами и опытными специалистами, что способствует передаче знаний и навыков. Проект «Старший друг» направлен на вовлечение пожилых людей в процесс наставничества¹⁵. В рамках данного проекта организуются встречи и совместные мероприятия, где пожилые люди делятся своим опытом и знаниями с молодёжью, помогая им адаптироваться к взрослой жизни и профессии.

Хотелось бы подчеркнуть, что образование — это традиционная платформа для деятельности наставников, именно в рамках её устранения противоречия между традиционными ценностями и современными подходами к наставнической деятельности является одной из центральных проблем. Эти противоречия проявляются в различных аспектах образовательной системы, включая методы преподавания, цели обучения и отношение к учащимся. С одной стороны, традиционное образование направлено на передачу знаний, развитие дисциплины и соблюдение установленных норм поведения. С другой стороны, современные подходы акцентируют внимание на развитии критического мышления, самостоятельности, творчества и индивидуальности учащихся. Такое различие приводит к конфликту между формаль-

ными методами обучения и стремлением к инновациям.

Одним из основных аспектов этого конфликта является консерватизм традиционного образования, который противопоставляется гибкости и адаптивности современных образовательных тенденций. В то время как традиционная система делает упор на отдельные предметы, современные подходы предлагают междисциплинарность, интегрирующую различные области знаний для достижения целостного понимания окружающего мира. Кроме того, традиционное обучение сосредоточено на фигуре учителя как основного источника информации, в то время как современные методы смещают фокус на ученика, превращая его в активного участника образовательного процесса. При этом роль учителя фокусируется на сопровождении, со-участии и со-действии в образовательном процессе.

Наставники способны интегрировать лучшие аспекты традиционных и современных подходов, обеспечивая плавный переход от одного к другому. Одним из путей решения задачи является внедрение традиционных принципов, таких как уважение к старшим, трудолюбие и ответственность, в современные формы взаимодействия. Например, организация проектной работы позволяет студентам самостоятельно исследовать темы, соблюдая при этом установленные нормы поведения. Использование современных технологий способствует повышению эффективности образовательного процесса, при этом не умаляя значимости фундаментальных знаний и навыков. Развитие коммуникативных навыков и поддержка творческой инициативы играют ключевую роль в сочетании традиций и инноваций. Индивидуальный подход к каждому студенту, регулярная обратная связь и взаимодействие с родителями и обществом помогают создать благоприятные условия для интеграции традиционных и современных методов обучения. Основная цель такой интеграции заключается в подготовке молодых людей к жизни в современном обществе, сохранении уважения к культурному наследию и традиционным ценностям.

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно заключить, что традиционные ценности играют ключевую роль в современном наставничестве, обеспечивая преемственность поколений и сохранение культурного наследия. Они помогают формировать у молодых людей моральные

12 Программа Наставничество. Национальный проект «Образование»

13 Голос поколения. Флагманский образовательный проект Федерального агентства по делам молодёжи (Росмолодёжь)

14 Профессионалы. Официальное сообщество Всероссийского чемпионатного движения по профессиональному мастерству

15 Проект «Старший друг». АНО «Центр развития социально значимых проектов и содействия укреплению межнационального и межрелигиозного согласия»

ориентиры, чувство ответственности и уважение к старшим. В условиях стремительных изменений и глобализации традиционные ценности становятся важным фундаментом для воспитания гармоничной личности, способной успешно адаптироваться к новым вызовам времени. Важно помнить, что наставничество — это не просто передача знаний и умений, но и формирование морально-нравственных качеств, необходимых для построения здорового общества. Сохраняя и передавая традиционные ценности, мы создаём основу для устойчивого развития и процветания будущих поколений.

Список литературы

1. Багдасарян В.Э. Традиционные ценности как основа нового мировоззренческого строительства России. Ярославль: Шукаева и семья, 2024. 296 с.

2. Башарина О.В. Наставничество как стратегический ресурс повышения качества профессионального образования // Инновационное развитие профессионального образования. — 2018. — № 3(19). — С. 18–26.

3. Борзова Т.А. Приобщение студентов высшей школы к ценностным принципам русской цивилизации в рамках дисциплины «Основы российской государственности». Мир науки, культуры, образования. — 2023. — № 6 (103). — С. 114–116.

4. Саркисова И.В. К вопросу о сущности понятия «наставничество» в зарубежной и отечественной литературе // Тенденции развития науки и образования. — 2021. — № 70–5. — С. 24–27.

5. Челнокова Е.А., Тюмасева З.И. Эволюция системы наставничества в педагогической практике // Вестник Мининского университета. — 2018. — № 4 (25).

TRADITIONAL VALUES IN MODERN MENTORING

Borzova Tatiana Alexandrovna,

PhD in Cultural Studies,

Associate Professor of Russian Language Department,

Vladivostok State University, Gogolya str., 41,

Vladivostok, Russia, 690014,

borzovavladik@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the study of the role of traditional values in modern mentoring. The article considers the historical roots of mentoring, as well as the influence of cultural traditions on the formation of modern approaches to the transfer of knowledge and experience from the older generation to the younger. Particular attention is paid to analysing how traditional values can help strengthen intergenerational ties and improve the quality of interaction between mentors and their mentees. The problem of preserving cultural heritage through the prism of mentoring relationships is also explored and the possibilities of integrating traditional values into modern educational programmes are discussed.

Keywords

Traditional values, modern mentoring, intergenerational ties, knowledge transfer, cultural heritage.

RAR
УДК 7.01
ББК 85
DOI 10.34685/NI.2025.49.2.009

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ АВАНГАРДНОЙ МУЗЫКИ

Ван Ювэй,

Кандидат искусствоведения, доцент
университета Лишуй КНР,
факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова,
ул. Б. Никитская, д. 3, Москва Российская Федерация, 125009,
wangyouwei0505@qq.com

Аннотация

В статье анализируется эстетическое значение авангардной музыки. Формирование новой парадигмы музыкальной культуры началось во второй половине XIX века с постромантических и модернистских инноваций композиторов. Авангард предложил революционные принципы организации звуковой среды, определившие новую музыкальную эстетику. Важной характеристикой авангардной музыки является отступление от традиционного понимания мелодии, неспособной выразить внутренние переживания композитора-авангардиста.

Ключевые слова

Искусство, авангард, авангардная музыка, музыкальная эстетика, художественная практика.

Эстетика музыки включает философские размышления о природе, происхождении, цели, силе, ценности, значении, создании, исполнении и восприятии музыки¹. Часть из этих проблем является общей для всей эстетики, поставленной в музыкальном контексте, другая — специфична для музыки и не имеет параллелей в других искусствах. Эволюция музыкального искусства и музыкальной эстетики побуждает к концептуальным обобщениям, связанным с соотношением сущностных, транзитных и кризисных явлений в теории и художественной практике. На современное эстетическое сознание значительное воздействие оказывают новые идеи, необычные формы и средства художественной выразительности,

что требует перманентного переосмысления музыкальной эстетики в стремительно изменяющейся социокультурной ситуации.

Формирование новой парадигмы музыкальной культуры началось во второй половине XIX века с постромантических и модернистских инноваций композиторов². К началу XX века был сформирован новый творческий контекст, который определил основные параметры развития европейской культуры. Тогда музыканты разных стран стремились к трансцендентному, идя собственным путём и потому добиваясь неожиданных, часто уникальных в обозримом эстетическом

1 Кутчер А.Е. Музыкальная эстетика - философия музыки: Генезис и актуальная современность музыковедения // Вестник магистратуры. 2022. № 12-5 (135). С. 63-65.

2 Берсан Ю.Л. Предпосылки формирования новой музыкальной парадигмы начала XX века // Современная музыка: новационные техники или традиция?: материалы круглого стола, 27 февр. 2020 г. Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2020. С. 5-7.

опыте художественных результатов. В музыке это нашло выражение в новом гармоническом языке, фактуре, ритме, инструментовке и новом типе музыкального мышления, лежавшем за созданием качественно новых форм музыкального выражения. Авангард предложил революционные принципы организации звуковой среды, определившие новую музыкальную эстетику.

Целью работы является изучение эстетического значения авангардной музыки. Для её достижения был проведён анализ и синтез материалов по теории музыки и искусствоведению, применён системно-структурный подход к рассмотрению ключевых аспектов проблемы исследования.

Авангардным искусством считаются новаторские подходы к искусству, появившиеся на рубеже XIX–XX веков.³ Оно раздвигает границы идей и творчества и описывает искусство, которое является радикальным или отражает оригинальность видения. Авангардное искусство характеризуется выходом за пределы своего времени и привычного эстетического восприятия, экспериментами и инновациями. Оно исследует художественные приёмы и материалы, которые ранее никогда не использовались. Переходя от рациональности к неестественному, авангардисты разрушали традиционные схемы, создавая качественно новое искусство.

Особенностью музыкального авангарда, сменившего переполненные чувствами романтизм и экспрессионизм, стал перенос внимания композиторов из области психологизма, эмоций и сильных чувств в концептуально-интеллектуальную область⁴. В основе многих авангардистских произведений 1950–1960-х годов лежат изысканность стиля, эмоциональная отстранённость, стремление к ясности и практически математическая выверенность конструкции. Композиторы, радикально перестраивая своё мышление, стремились создать точный и индивидуальный звуковой мир. Повышенный композиторский интерес к технологиям, звуку и трансформации музыкального

мышления указывает на элитарность авангардного стиля и отрицание традиционных смыслов художественно-эстетического пространства.

Авангардисты считали, что музыка должна быть полностью отгорожена от социальных задач, создаваться только ради искусства⁵. К наиболее крупным течениям музыкального авангарда, соответствующим этому требованию, относятся следующие:

1. Конкретная музыка. Предполагает создание звуковых композиций путём записи различных природных или искусственных звучаний, которые потом смешиваются и монтируются.

2. Алеаторика. Провозглашает принцип случайности как формирующее начало в процессе искусства и творчества. Представители этого направления используют разнообразные методы для внесения в музыку элемента случайности, например, выстраивают музыкальную композицию с помощью жребия.

3. Пуантилизм. Выражается в изложении музыкальной мысли не в виде мелодий, а при помощи окружённых паузами отрывистых звуков и коротких мотивов, с которыми могут сливаться разнотембровые звуки-точки ударных и другие шумовые эффекты.

4. Эмбиент. Эмбиентная музыка стремилась персонализировать инструментальные эмоции ранней фоновой музыки, опираясь при этом на художественную линию, позиционирующую себя против экологического авангарда 1960-х годов⁶. В отличие от фоновой музыки, стремящейся утилитарно влиять на эмоциональное состояние слушателей, эмбиентная музыка ставит перед собой задачу по созданию настроений задумчивого спокойствия с намёком на глубокие внутренние тайны. Эмбиент усиливает акустические и атмосферные особенности окружающей среды, создавая пространство для размышлений.

Важной характеристикой авангардной музыки является отступление от традиционного понимания мелодии — музыкальной формы, состоящей из музыкальных нот разной высоты, упорядоченных во времени, и содержащей вари-

3 AVANT GARDE (2021). ArtBuzz. Available at: <https://www.artbuzz.in/blogs/art-term/avant-garde> (accessed 04.06.2024).

4 Батагова Т.Э. О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки Авангарда-II // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 97-105.

5 Культурология: учебник для вузов / С.Н. Иконникова [и др.]; под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд-во Юрайт, 2024. 495 с.

6 Roquet P. Ambient Media. Japanese Atmospheres of Self. London: Manchester University Press, 2016. 290 p.

ции высоты тона, ритма и интенсивности⁷. Исторически европейская музыка классического и романтического периодов, обладающая плавными и ясными мелодиями, гармоничными системами и полным каркасом строя песни, давала слушателю естественное и приятное для слуха звучание, соответствующее внутренним эстетическим ожиданиям. Однако мелодии классического периода не могли обеспечить достижение цели композитора-авангардиста выразить внутреннее переживание, напряжение, тревогу, противоречивую борьбу и сбивающие с толку эмоции.

В условиях эскалации социальных волнений и конфликтов в европейских обществах XX века усилились психосоциальные напряжённость и дискомфорт, что в совокупности с увеличением темпов общественного развития привело к развитию психологической потребности композитора в новаторстве. Развитие же индивидуализма вывело самосознание композитора на небывалый уровень, что выразилось в расширении пространства выражения и более разнообразных эстетических поисках.

Хотя идея авангарда предполагает стремление открыть новые горизонты, почти во всех случаях это не отражало самостоятельный интерес к новизне, а подкреплялось желанием дать более чёткое представление о «реальности»⁸. Идея авангарда традиционно имеет две интерпретации. С одной стороны, оно рассматривается в неразрывной взаимосвязи с радикальной социальной или политической программой, поэтому трансгрессивное искусство становится средством трансгрессивной социальной и политической деятельности. С другой стороны, авангардное искусство является областью чистого стилистического эксперимента, не скованного какими-либо социальными проблемами. Рождение авангарда было также рождением идеи «антиискусства»: искусство намеренно приносило свою ценность, ниспровергало или высмеивало ранее существовавшие представления о художественной ценности.

В авангардной музыке это привело к расширению концепции звука и процедур его произ-

водства⁹. В результате в настоящее время создание музыки как классического, так и неакадемического происхождения связано не только с элементами мелодии и гармонии и их временной артикуляцией, но и с новыми факторами, относящимися к более широкой акустической среде. Появление усовершенствованных форм нотной записи и неортодоксальных техник игры, включение в звуковое полотно театральных постановок, видео, освещения, пространства и хореографии превратило современную музыку в гибридную форму искусства.

Для музыкантов-авангардистов целью являлось не абстрактное отрицание искусства и не романтическое примирение с жизнью, а постоянное испытание условностей того и другого¹⁰. Авангардная практика в своих лучших проявлениях противоречива и подвижна. Поскольку значение авангарда заключается в его концепциях, концептуальная составляющая произведения ставится в приоритет над всем остальным. В результате оценка музыки переходит в нематериальную сферу идеи, что отводит слушанию и всей сенсорной способности второстепенную роль. На передний план выдвигается церебральный аспект музыки, поскольку публике приходится использовать мыслительный процесс для установления внутреннего послания — сущности, содержания и значения исполняемого произведения.

Авангард идентифицирует музыкантов, композиторов и мыслителей-интеллектуалов, чьи формы выражения выходят за рамки условностей и рассматриваются как радикальные или расширяющие границы¹¹. Для поколения музыкантов и композиторов, бросивших вызов традиционным практикам исполнения в 1960-х и 1970-х годов, авангард был не просто ярлыком, а вызовом культурной инфраструктуре и сопротивлением

7 Hou J., Rattanachaiwong N., Liu L. Musical Aesthetics Reflections in solfeggio Education. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, 2023, vol. 21, 11 p.

8 Summary of Avant-Garde Art. The art story foundation. Available at: <https://www.theartstory.org/definition/avant-garde/> (accessed 04.06.2024).

9 Graugaard I. The elusive avant-garde (2020). ENTERTAINMENT. Available at: <https://www.meer.com/en/62904-the-elusive-avant-garde> (accessed 04.06.2024).

10 Singsen D. The Historical Avant-Garde from 1830 to 1939: l'art pour l'art, blague, and Gesamtkunstwerk. *Modernism/modernity Print Plus*, 2020, vol. 5, c. 2. DOI: 10.26597/mod.0154

11 Kernodle T.L. Beyond the Chord, the Club, and the Critics: A Historical and Musicological Perspective of the Jazz Avant-Garde. *Creative Black Music at the Walker*, 2020, vol. IV. Available at: <https://walkerart.org/collections/publications/jazz/creative-black-music-introduction> (accessed 04.06.2024).

системной эксплуатации, которая пыталась контролировать их творческое самовыражение.

В XX веке получили развитие методы музыкальных исследований, которые пытались философски демистифицировать «природу» музыки: её существо, смысл и ценность¹². Аналитическая эстетика в англо-американской философии шла по стопам формалистической эстетики XIX века, утверждавшей примат музыкальной автономии и концепции произведения, и стремилась теоретически характеризовать музыкальные произведения. Типичные вопросы, которые волновали эстетиков-аналитиков, включали природу музыки, местонахождение и характер музыкального значения, природу отношений между музыкой и эмоциями, а также существо произведения. Подобные вопросы привели к появлению философских теорий, пытающихся объяснить природу, значение и ценность произведений искусства. Но в попытках дать окончательную характеристику произведений искусства были подняты вопросы о том, почему искусство считается значимым. Пытаясь объяснить «природу» эстетического опыта или «природу» искусства как такового, эстетики-аналитики упускали суть специфического эстетического опыта — конкретных и особых переживаний, возникающих при занятиях художественной практикой.

Таким образом, в настоящее время музыкальная эстетика является самостоятельным направлением философии искусства, а музыкальное произведение считается полностью самодостаточным миром, наделённым художественно-эстетическим духом и выполняющим собственно эстетические функции. Определяющей чертой современной музыкально-эстетической рефлексии является направленность на широкие культурологические обоснования, выходящие за рамки традиционных методов теории музыки и искусствоведения. Музыканты-авангардисты, обладающие новым эстетическим вкусом и широтой творческих интересов, способствовали раскрытию полноты интерпретационных возможностей и новых перспектив музыкального восприятия, а их произведения оказали существенное влияние на процесс обновления и актуализации пространства эстетических ценностей.

Список литературы

1. Берсан Ю.Л. Предпосылки формирования новой музыкальной парадигмы начала XX века // Современная музыка: новационные техники или традиция?: материалы круглого стола, 27 февр. 2020 г. Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2020. С. 5–7.
2. Батагова Т.Э. О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки Авангарда-II // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 97–105.
3. Кутчер А.Е. Музыкальная эстетика — философия музыки: Генезис и актуальная современность музыковедения // Вестник магистратуры. 2022. № 12–5 (135). С. 63–65.
4. Культурология: учебник для вузов / С.Н. Иконникова [и др.]; под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд-во Юрайт, 2024. 495 с.
5. AVANT GARDE (2021). ArtBuzz. Available at: <https://www.artbuzz.in/blogs/art-term/avant-garde> (accessed 04.06.2024).
6. Graugaard I. The elusive avant-garde (2020). ENTERTAINMENT. Available at: <https://www.meer.com/en/62904-the-elusive-avant-garde> (accessed 04.06.2024).
7. Hou J., Rattanachaiwong N., Liu L. Musical Aesthetics Reflections in solfeggio Education. Journal of Education, Humanities and Social Sciences, 2023, vol. 21, 11 p.
8. Kernodle T.L. Beyond the Chord, the Club, and the Critics: A Historical and Musicological Perspective of the Jazz Avant-Garde. Creative Black Music at the Walker, 2020, vol. IV. Available at: <https://walkerart.org/collections/publications/jazz/creative-black-music-introduction> (accessed 04.06.2024).
9. Lewis J. Reification and the Aesthetics of Music. New York: Taylor & Francis Group, 2016. 67 p.
10. Roquet P. Ambient Media. Japanese Atmospheres of Self. London: Manchester University Press, 2016. 290 p.
11. Summary of Avant-Garde Art. The art story foundation. Available at: <https://www.theartstory.org/definition/avant-garde/> (accessed 04.06.2024).
12. Singsen D. The Historical Avant-Garde from 1830 to 1939: l'art pour l'art, blague, and Gesamtkunstwerk. Modernism/modernity Print Plus, 2020, vol. 5, c. 2. DOI: 10.26597/mod.0154.

12 Lewis J. Reification and the Aesthetics of Music. New York: Taylor & Francis Group, 2016. 67 p.

THE AESTHETIC SIGNIFICANCE OF AVANT-GARDE MUSIC

Wang Youwei,

Candidate of Art History, Associate Professor,
Lishui University of China,
Faculty of Arts, Lomonosov Moscow
State University, 3 B. Nikitskaya St.,
Moscow, 125009, Russian Federation,
wangyouwei0505@qq.com

Abstract

The article analyzes the aesthetic significance of avant-garde music. The formation of a new paradigm of musical culture began in the second half of the 19th century with post-romantic and modernist innovations of composers. The avant-garde proposed revolutionary principles for organizing the sound environment, which determined a new musical aesthetics. An important characteristic of avant-garde music is a departure from the traditional understanding of melody, which is unable to express the inner experiences of the avant-garde composer.

Keywords

Art, avant-garde, avant-garde music, musical aesthetics, artistic practice.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

RAR
УДК 008
ББК 71.1
DOI 10.34685/HI.2025.49.2.010

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРЫ НА МАТЕРИАЛЕ «ПУТЕШЕСТВИЕ КО СВЯТЫМ МЕСТАМ В 1830 ГОДУ» А.Н. МУРАВЬЁВА

Береснева Жанна Александровна,
старший преподаватель кафедры
славяноведения и культурологии
РГУ им. А.Н. Косыгина Технологии. Дизайн. Искусство,
Малая Калужская ул., 1, стр. 3, Москва, Россия, 119071,
zhanna-beresneva@yandex.ru

Аннотация

В статье анализируется проблема сохранения памятников. Осмысление основных понятий в этой научной области происходило в России в первой половине XIX века. В этот момент рождались представления о сохранении культурного наследия. В качестве источника в данной статье приведено «Паломничество ко святым местам в 1830 году» А.Н. Муравьёва, в котором представлены все существующие на тот момент термины в сфере охраны памятников археологии и культуры, дана их типологическая характеристика, также рассмотрен и проанализирован авторский подход к изучению и сохранению наследия, что, в свою очередь, может быть соотнесено с развитием научной мысли о культуре в России.

Ключевые слова

Наследие, памятник, старина, древности, сохранение культуры, защита, паломничество, археологические памятники, античное наследие, христианские святыни.

XIX столетие стало особым этапом в области научного знания о культуре. В этот момент осуществлялся научный поиск определений

важных для осмысления культуры, который постепенно лёг в основу формирования терминологической базы науки о культуре. Среди

прочих проблем времени актуальными стали поиски терминов в области сохранения культурного наследия, определения видов памятников, методики и основ охраны наследия и культуры в России. Именно в это время начинается его целенаправленное изучение и сохранение. Важнейшую роль в их изучении и систематизации сыграло формирование понятий «наследие», «памятник», «старина» и их типологизация. Выявление и фиксация культурных ценностей стали основой для изучения, при этом делался упор не только на их соотнесённость с временными этапами развития мировой культуры, но и определение их художественных достоинств. Эти процессы обострились после присоединения Крыма к России в 1784 году и ситуациями с античными памятниками, сохранившимися на побережье Чёрного моря. В первой четверти XIX века положение античного наследия в Северном Причерноморье и в Крыму серьёзно страдало: памятники и останки на протяжении долгого времени раскапывались, разрушались, уничтожались, употреблялись при строительстве крепостей, городов и дорог, раскопки велись бессистемно, часть наиболее «интересного» материала просто вывозилась за пределы страны.

Именно тогда не только учёные, но и представители творческого мира: литераторы, художники, поэты избрали объекты национального и мирового достояния в качестве предмета своих интересов и внимания. Этому способствовали путешественники. Ведь сам жанр путешествия давал возможность осветить волнующие общество темы. Сам жанр переживал в этот момент повышенное внимание общественности. Благодаря массовой практике путешествий, начавшихся со времён Н.М. Карамзина. Кроме того, внешняя политика России в первой трети XIX века заставила путешественников обратить свои взоры не только в Европу, но и на Восток, где находились останки античного и христианского наследия. Путешественники стали использовать в своих повествованиях элементы научно-исследовательских изысканий, применяя аналитические методы при открытии феноменов культуры и окружающего мира. На страницах путешествий стал постепенно формироваться научно-исследовательский дискурс о памятниках культуры, наследии и состоянии памятников церковной старины.

С одной стороны, это было связано с волной интереса к античному и христианскому наследию и культуре. С другой стороны, эта ситуация связана с государственным интересом к наследию, и правительству России «пришлось позаботиться о собирании и хранении античных коллекций»¹. В 1834 году правительство издаёт постановление, согласно которому никто не имеет права производить раскопки на казённых и общественных землях без разрешения местного начальства. Чуть раньше был издан циркуляр Министерства внутренних дел «О доставлении сведений об остатках древних зданий и воспреещении разрушать оные» (1826), он был направлен всем гражданским губернаторам. «Значение этого документа трудно переоценить: это своего рода правительственная программа по выявлению информации об остатках древних зданий в масштабе всей России. В 30–40-е годы XIX века появляются первые обобщающие исследования о памятниках Российской империи, опиравшиеся на собранные сведения. Несмотря на отсутствие закона об охране наследия, государство старалось регламентировать сохранность российских памятников»².

Подобного внимания требовало не только античное наследие, но и христианские святыни, археологические памятники древних государств. В образованном обществе рождалась идея грамотного глубокого исследования культурного наследия, его внимательного изучения, постепенно нащупывались методы сохранения памятников, формировалась методология раскопок и консервации. Большую роль в этом сыграли светские путешественники, среди которых О.И. Сеньковский, А.Н. Муравьёв, А.С. Норов и др. Обладая блестящим литературными талантами эти путешественники с пытливецостью настоящих учёных изучали памятники древних цивилизаций, античности и раннего христианства.

В первой половине XIX века литературное путешествие ставило общекультурную, научно-исследовательскую проблематику в основу сюжета, «специфические особенности жанра отразили общую линию развития культуры, ярким участ-

1 Кругликова И.Т.: Античная археология — URL: <http://history.niv.ru/doc/kruglikova-ancient-archeology/ancient-archeology-4.htm>

2 Полякова, М. А. Охрана культурного наследия России: учеб. пособие для вузов. М.: Дрофа, 2005. С.28.

ником которой был русский путешественник. Путешествие стало не только стилем жизни элиты русского общества, но и своеобразным способом постижения культуры»³. Возможно научная методология вошла в литературные путешествия благодаря географическим открытиям и научным исследованиям начала XIX века, появившимся благодаря И.Ф. Крузенштерну, Ю.Ф. Лисянскому, Ф.Ф. Беллинсгаузену, М.П. Лазареву и др.

Особое место в ряду путешественников первой половины XIX века занимает Андрей Николаевич Муравьев (1806–1874) — религиозный мыслитель, историк русской церкви, публицист, поэт, драматург. Широкую известность приобрело его знаменитое «Путешествие ко Святым местам в 1830 году» (издано в 1832 году). Оно стало поворотным этапом как его собственной жизни, так и для общества в целом. «Паломничество» ко святым местам благодаря А.Н. Муравьеву стало модным явлением среди дворян первой половины XIX века. Здесь, отчасти, сказывается и влияние романтических идей в культуре, которые подняли темы изучения древней истории, культуры, языка, природы на новый уровень. Кроме того, сам образ путешественника ассоциировался с подвигом во имя Отечества, человечества в целом. Муравьев понимал его и как подвиг духовный. Не случайно А.С. Пушкин назовет А.Н. Муравьева «простодушным крестоносцем», — отсылая нас к образу средневекового рыцаря, отправляющегося в Святые Палестины.

Паломническое путешествие А.Н. Муравьева 1829–1830 годов подняло вопросы сохранности памятников античности, древнего христианства, церковной старины, а также древних памятников археологии. Хотя целью посещения была Святая земля, и молодой путешественник писал: «Я не искатель древностей и не с такой целью предпринял странствие»⁴, тем не менее в путешествии происходило осмысление состояния памятников и их определение, о чём нам говорит частота упоминания различных наименований наследия.

В рамках статьи анализ текста А.Н. Муравьева «Путешествие ко Святым местам в 1830 году», может быть лишь фрагментарным, тем не менее, сочту важным указать на самые основные моменты. Итак, в его «Путешествии...» мы встретим более 50 упоминаний собственно слова «памятник», чёткого определения которому автор не даёт. Однако мы можем встретить в тексте путешествия различные варианты осмысления этого понятия. К памятникам он относит разновременные примеры: древние пирамиды Египта, мечеть Ахмета, зверинец Арслан-ханеси, дворец Велисария и прочие остатки. Он, пользуясь литературными приёмами, даёт «памятникам» поэтические наименования «вечность», «величественные памятники», «достояние славы», «свидетельство лучших времён», «все известные образцы зодчества древней Греции и Рима» и т.п. То есть, мы можем предположить, что А.Н. Муравьев, собственно, относит к «памятникам» всё то, что, можно назвать «древним», и что необходимо сохранять. Он в свойственной романтизму манере использует различные литературные приёмы, заставляющие читателя задуматься о состоянии памятников и святынь. Так он, используя аллюзию, отослал нас к образу византийского императора Мануила Комнина, который, защищая памятники Византии, «не допустит неверных в столицу далее своего памятника»⁵. В тексте «Путешествия...» автор отсылает нас к реальному примеру собственного участия в деле сохранения памятников⁶: «Между остатками древнего Египта, которые видел я в Александрии, меня поразила колоссальностью гранитный сфинкс, покрытый иероглифами и привезённый из Фив, где вместе с другим ему подобным лежал ещё недавно близ Мемномиу-

3 Береснева Ж.А. Культурологическая мысль в России в контексте жанра литературного путешествия. М.: ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2022. С.40.

4 Муравьев А.Н. Путешествие ко Святым местам в 1830 году. По изданию. СПб, 1832. – Ч. I-II. // Азбука веры. Православная библиотека. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Muravev/puteshestvie-ko-svjatym-mestam-v-1830-godu-chast-1/#0_7

5 Муравьев А.Н. Путешествие ко Святым местам в 1830 году. По изданию. СПб, 1832. – Ч. I-II. // Азбука веры. Православная библиотека. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Muravev/puteshestvie-ko-svjatym-mestam-v-1830-godu-chast-1/#0_7

6 Подробнее об этом: Береснева Ж. А. А.Н. Муравьев в русской культуре XIX века: дары и коллекции // Христианская культура и славянский мир: сборник статей по итогам X круглого стола в рамках II Международной научной конференции «Междисциплинарные исследования в гуманитарных науках», 2024 г. / ред.-сост. А.К. Конёнкова, С.И. Михайлова. М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2024. С.62-73.

ма. Оба сии памятника уже украшают северную столицу нашу»⁷.

В тексте «Путешествия...» мы видим и второй тип памятников, о котором упоминает автор, — это «развалины», о коих в тексте более 120 упоминаний как в единичном виде, так и в различных словосочетаниях: «следы развалин», «груды развалин», «развалины древних храмов», «развалины церкви» и пр. Типологически близким к этому понятию является слово «остатки»: «остатки монастыря», «остатки палат древних», «остатки Византии», «остатки древностей» и пр. В обоих случаях их внешнее состояние он характеризует как не вполне сохранившееся, плохо сохранившееся. Автор даёт им такую оценку: «В Александрии нашёл он одни только развалины древних знаменитых храмов и соборной великой церкви Св. Марка»⁸ По мнению путешественника, состояние «развалин» таково, что их невозможно восстановить и реставрировать. «Я воображал себе развалины и нашёл только прах!» — подтверждает путешественник. Однако сам их внешний вид способен воскресить в человеке «чувство невольного умиления», заставляющего «поскорбеть о своём достоинстве», то есть даже развалины необходимо сохранять для будущего духовного роста человечества.

Такое типологическое разграничение памятников на те, которые нужно сохранять и восстанавливать, и те, которые не подлежат восстановлению, но сохранять их тем не менее необходимо, стало собственно открытием Муравьёва и соответствовало времени. Нельзя утверждать, что на момент своего путешествия он был знаком с указом от 4 июля 1822 года «О сохранении памятников древности в Крыму», в котором были выделены два типа памятников.

Кроме того, в тексте «Путешествия» А.Н. Муравьёва мы встретим следующие слова: «старина», «старинный», которые типологически связаны с особым прочтением понятия «памятник». Более традиционное для второй половины XIX века обозначение «церковная старина» мы ещё не встретим в тексте этого «Путешествия...»

Муравьёва, оно сформировалось чуть позже. Здесь у Муравьёва «старина» — это обозначение временной древности памятника, его хронологической протяжённости во времени: «старинные источники», «источники старины», «предания старины» и т.п. То же самое можно сказать о наименовании «древность», собственно в «Путешествии...» есть целая одноимённая глава. Само понятие «древность», к слову, встречается в тексте более 50 раз. «Древность» у Муравьёва — это, с одной стороны, обозначение времени, например, «остатки знаменитого в древности Саиса, куда стекались учиться мудрости греки». С другой стороны, «древность» — общее название древних памятников («образцы древности»). При выявлении хронологических рамок памятников А.Н. Муравьёв употребляет слово «древний». Это слово соотносится автором, в одном случае, с периодом древних цивилизаций: «Древний, величественный Нил, святыня египтян и арабов, называющих его сладким морем, в низких берегах медленно катит свои жёлтые волны по узкой и бесконечной долине». С другой стороны, А.Н. Муравьёв употребляет это слово в применении к первохристианским святыням — монастырям, пустошам: «Обитель Св. Саввы с своими куполами и башнями в ярком сиянии месяца возвышалась из глубины ущелий, как древний замок, воздвигнутый для отражения духов тьмы, и придавала невыразимую прелесть сей величественной и вместе грозной картине».

Особое отношение у Муравьёва как паломника к «святыням». «Святыня» исходя из православной христианской традиции — это обозначение святых мест Палестины и Иерусалима. Это понятие Муравьёв относит не только к местам, но также церковным предметам, утвари, иконам, книгам и т.п. В общей сложности упоминание этого слова встречается в тексте около 60 раз. Но писатель-романтик придаёт этому слову иное звучание, связанное с сакральной семантикой святыни, её значением в жизни христианина, её силой в борьбе с язычеством, а также её нетленностью, неистребимостью и надеждой на спасение: «великая святыня», «спасительная святыня», «благолепие святыни», «святыня сия сохранилась неизменною». «За прагом Святых врат начинается новый мир, совершенно чуждый враждебному хаосу властей тьмы, губящих всё благодатное, могущее проистекать из сей спасительной святыни. Целый мир духов-

7 Муравьёв А.Н. Путешествие ко Святым местам в 1830 году. По изданию. СПб, 1832. — Ч. I-II. // Азбука веры. Православная библиотека. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Muraviev/puteshestvie-ko-svjatym-mestam-v-1830-godu-chast-1/#0_7

8 Там же.

ный укрыт для христианина внутри могучих стен, сохранивших от буйства времён и языков самые страшные таинства нашего искупления»⁹ — заключает автор путешествия. Часто это слово упоминается в словосочетании «неприкосновенная святыня», по христианской традиции, связанной с частицами мощей апостолов, древних святых, церковных реликвии, атрибутов, прикосновение к которым является залогом чудес.

Интересна в «Путешествии...» А.Н. Муравьёва формулировка понятия «наследие», оно даётся исключительно в привязке к христианскому наследию: «наследие праотцов», «наследие Бога», в ином контексте это слово не встречается. В этом смысле можно было бы соотнести его с понятием «святыня» в контексте именно христианской парадигмы.

А.Н. Муравьёв постепенно приходит к пониманию необходимых действий по сохранению памятников и древностей. Так в его «Путешествии...» мы видим слова: «сохранение», «разрушение», «восстановление», «хранение», «поддержание», «защита». Все они соотнесены с идеей охраны памятников, развалин древности и церковного наследия. При внимательном рассмотрении можно заметить, что понятие «сохранить» встречается в тексте его «Путешествия...» более 90 раз, и трактуется как «оберегать, сберечь, не нарушить» и чаще речь идёт именно о сохранении христианских святынь, «ибо память событий евангельских священна и последователям Корана для сохранения святыни в земле иноверной и для смирения христиан»¹⁰. В том же ключе употребляется прилагательное «сохранённый». «Сохранить» встречается при обозначении «не забыть, запечатлеть, не утратить» в следующих примерах: «чрез столько столетий ига святыня сия сохранилась неизменною», «предание, сохранившееся в народе»¹¹ и т.п. Сходным по смыслу к сохранению выступают «восстановление», «поддержание», «защита», которые обозначают именно охранные действия по отношению к памятникам церковной старины, святыням и древностям: «поддержание

святыни», «защищая святыне иконы», «восстановлена пещера», «восстановлена обитель» и т.п. Более 50 раз в совокупности эти действия прописаны в тексте «Путешествия...» А.Н. Муравьёва¹².

Противоположное по значению «разрушение» употреблено в тексте примерно такое же количество раз, причём в формулировке этого понятия мы видим оценочное суждение самого автора к факту разрушения: «взгляните на общую картину разрушения, повсюду поражающую взоры; вмешайтесь в шумную толпу всех племён, которые принесли в общий склад нового бытия своего одни только первобытные свои пороки, и нравственное негодование омрачит в глазах ваших красу природы»¹³. Здесь, к слову, Муравьёв очень вторил своему предшественнику — путешественнику Карамзину, который в природе видел надежду на возрождение культуры.

Муравьёв стал одним из инициаторов коллекционирования и реставрации христианских святынь. В его коллекции к началу XX века было выявлено более 2 000 наименований¹⁴. Он стал первым русским литератором, который на деле, прямо в путешествии проводил научные изыскания: выявлял памятники, использовал методы атрибуции, художественной фиксации, обмеры.

Таким образом, идеи к сохранению, реставрации, фиксации памятников древности и церковной старины в «Путешествии ко Святым местам в 1830 году» А.Н. Муравьёва были сформулированы задолго до появления в России первого «Проекта мер охранения памятников старины» озвученного графом А.С. Уваровым в 1869 году. В этом документе были выделены два направления охраны наследия, в этом проекте предлагалась классификация памятников, которая, с рядом небольших дополнений, применяется специалистами и поныне. Можно сказать, что Андрей Николаевич Муравьёв способствовал формированию общественного мнения о сохранении культуры в первой половине XIX века.

9 Муравьёв А.Н. Путешествие ко Святым местам в 1830 году. По изданию. СПб, 1832. — Ч. I-II. // Азбука веры. Православная библиотека. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Muravev/puteshestvie-ko-svjatym-mestam-v-1830-godu-chast-1/#0_7

10 Там же.

11 Там же.

12 Подробнее об этом Береснева Ж.А. Культурологическая мысль в России в контексте жанра литературного путешествия. Дисс. На соискание ученой степени канд. культурологии. (в печати).

13 Муравьёв А.Н. Там же.

14 Петров, Н.И. Муравьёвская коллекция в Церковно-археологическом музее при Киевской Духовной Академии // Труды Киевской Духовной Академии. 1878. № 7. С. 193–216.

Список литературы

1. Береснева Ж. А. А.Н. Муравьев в русской культуре XIX века: дары и коллекции // Христианская культура и славянский мир: сборник статей по итогам X круглого стола в рамках II Международной научной конференции «Междисциплинарные исследования в гуманитарных науках», 2024 г. / ред.-сост. А.К. Коненкова, С.И. Михайлова. М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2024. С.62–73.
2. Береснева Ж.А. Культурологическая мысль в России в контексте жанра литературного путешествия. М.: ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2022. 166 с.
3. Кругликова И.Т.: Античная археология. URL: <http://history.niv.ru/doc/kruglikova-ancient-archeology/ancient-archeology-4.htm>
4. Муравьев А.Н. Путешествие ко Святым местам в 1830 году. По изданию. СПб, 1832. — Ч. I-II. // Азбука веры. Православная библиотека. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Muravev/puteshestvie-ko-svjatym-mestam-v-1830-godu-chast-1/
5. Петров, Н.И. Муравьевская коллекция в Церковно-археологическом музее при Киевской Духовной Академии // Труды Киевской Духовной Академии. 1878. № 7. С. 193–216.

THE PROBLEM OF CULTURAL PRESERVATION BASED ON THE MATERIAL OF «JOURNEYS TO HOLY PLACES IN 1830» BY A.N. MURAVYOV

Beresneva Zhanna Alexandrovna,
Senior Lecturer at the Department
of Slavic Studies and Cultural Studies
Kosygin Russian State University of Technology. Design. Art,
Malaya Kaluzhskaya St., 1, building 3, Moscow,
Russia, 119071,
zhanna-beresneva@yandex.ru

Abstract

The article analyzes the problem of monument preservation. The understanding of the basic concepts in this scientific field took place in Russia in the first half of the 19th century. At that moment, ideas about the preservation of cultural heritage were born. The source in this article is "Pilgrimage to holy places in 1830" by A.N. Muravyov's book, which presents all the terms existing at that time in the field of protection of archaeological and cultural monuments, gives their typological characteristics, and also examines and analyzes the author's approach to the study and preservation of heritage, which, in turn, can be correlated with the development of scientific thought about culture in Russia.

Keywords

Heritage, monument, antiquity, antiquities, cultural preservation, protection, pilgrimage, archaeological sites, ancient heritage, Christian shrines.

RAR

УДК 009

ББК 79.13

DOI 10.34685/NI.2025.49.2.011

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО XV–XVII ВВ. НА ВЫСТАВКАХ ОБЪЕДИНЕНИЯ «МИР ИСКУССТВА»: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ И ПРИНЦИПЫ ЭКСПОНИРОВАНИЯ

Лучкин Алексей Вячеславович,

Заместитель директора по научно-методической работе
ГБУК г. Москвы «Государственный музей обороны Москвы»,
Мичуринский проспект, Олимпийская деревня, д. 3,
г. Москва, Россия, 119602,
luchkin_a.v@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются примеры концептуального подхода к экспонированию произведений искусства XV–XVII веков в рамках программных ретроспективных выставок, организованных С.П. Дягилевым и членами объединения «Мир искусства» в 1905–1906 годах.

Ключевые слова

Икона, парсуна, С.П. Дягилев, «Мир искусства», Таврическая выставка, концепция экспонирования, ретроспективные выставки, древнерусское искусство.

Нет ни одного направления общественной жизни России периода Серебряного века, на которое не оказала бы влияние деятельность членов объединения «Мир искусства»: театр, книжная графика, дизайн интерьеров, монументальное искусство, философия, охрана памятников культуры, музейное дело. Не стала исключением и экспозиционно-выставочная практика. Музейная деятельность представителей объединения «Мир искусства» является одним из самых слабо изученных направлений их разносторонней практики, но при этом именно она позволила внедрить или развить экспозиционные приёмы, которые современное отечественное музейное дело использует и в наши дни¹. Стоявший во главе «Мира искусства» С.П. Дягилев старался

под каждую организованную им выставку подвести концептуальное обоснование, аргументируя нахождение в экспозиции конкретного экспоната, предвосхищая то, что мы сейчас называем обоснованием предметного ряда. Он заботился о взаимном документировании каждого предмета в экспозиционном ряду, стараясь использовать даже то, что для его современников не имело музейной ценности, вводя в научный оборот всё новые и новые памятники искусства и материальной культуры.

Данная статья направлена на рассмотрение конкретного примера концептуального подхода С.П. Дягилева к экспонированию произведений древнерусского искусства XV–XVII веков в рамках программных художественных выставок объединения.

На рубеже XIX–XX веков в России начинает возрастать интерес к национальному искусству

1 Подробнее см.: Лучкин А.В. Выставка: истоки современности // Музей без барьеров. М., 2013. С. 49 – 61.

допетровского времени, в частности, к иконописи. Формируются уникальные частные коллекции древнерусской живописи, открываются археологические и епархиальные древлехранилища. Как пишет М.Е. Каулен «<...> в конце XIX — начале XX веков в России была не только осуществлена подготовка общественного мнения к возможности музейного использования культовых памятников, но и сделаны первые практические шаги в этом направлении»². Не согласиться с этим тезисом достаточно сложно. До середины XIX века в отечественной музейной практике не встречается экспозиционных примеров использования памятников иконописного искусства, парсун, церковной утвари или предметов материальной культуры допетровского времени в качестве отдельных разделов или экспозиционных комплексов. В лучшем случае выставлялось церковное искусство, как правило, совместно с рукописями, кремневыми орудиями первобытного человека, античными мраморами и многим другим, что к концу XIX века именовалось археологическими памятниками. Только в 1898 году в Санкт-Петербурге в здании Археологического института открылась выставка, которую можно назвать первой в своём роде, где в качестве экспонатов были представлены только памятники церковной старины³. Подчеркнём, что случай с данной выставкой — это единичное явление. Русскому традиционному искусству не нашлось места и на Исторической выставке предметов искусства, проходившей в музее барона А.Л. Штиглица в Санкт-Петербурге в 1904 году, при том, что начиналась экспозиция с античных памятников⁴.

К началу 1900-х годов в среде исследователей русского искусства, художников, философов, публицистов вновь остро встал вопрос о преемственности русского искусства, его генетической связи с европейскими мастерами, неповторимой самобытности допетровского наследия. В 1906

году журнал «Золотое руно» посвятил целый номер древнерусскому искусству. В одной из статей к тематическому номеру архивист, доктор теории и истории искусств, доктор богословия А.И. Успенский писал: «Известно, что русское искусство является одной из ветвей великого дерева — византийского искусства. Вначале церковные зодчие, иконописцы и мусийных дел мастера были у нас почти грек; церковная утварь, оклады на образа и Евангелия привозились из Греции или же изготовлялись в России греческими мастерами и их русскими учениками»⁵.

Весьма чуткий ко всему происходящему в культуре страны С.П. Дягилев не мог не обратить на это внимание. Подчёркивая особое значение объединения «Мир искусства» для популяризации древнерусского и народного искусства, искусствовед, художник, музейный деятель Н.М. Щёкотов писал: «В славные годы «Мира искусства» возросли внимание и любовь к произведениям старорусского художества, и казалось близким полное раскрытие его красоты, но, к сожалению, ещё не изжито было тогда ходячее представление о допетровской эпохе как о времени варварства, искусство древности казалось ещё созданием примитивного народного, вернее сказать, простонародного вкуса <...>. Во всяком случае, с этого времени древнерусская художественная культура не переставала пользоваться вниманием людей искусства»⁶.

Ещё в 1904 году в двенадцатом выпуске журнала «Мир искусства» С.П. Дягилев и А.Н. Бенуа помещают обширную статью уже упоминавшегося выше А.И. Успенского о Патриаршей ризнице в Москве⁷ и ставшую хрестоматийной статью И.Я. Билибина «Народное творчество русского Севера»⁸. Однако первым примером использования С.П. Дягилевым предметов искусства допетровской России в качестве экспоната, в рамках реализации концепции выставки, стал раздел, по-

2 Каулен М.Е. Музей под сенью храма, храм под сенью музея // Проблемы изучения истории Русской Православной Церкви и современная деятельность музеев: Труды ГИМ. Вып. 152. М., 2005. С.142.

3 См.: Кондаков Н.П. О научных задачах истории древнерусского искусства // Памятники древней письменности. Вып. СXXXII. СПб., 1899. С. 1-47.

4 Альбом Исторической выставки предметов искусства, устроенной в 1904 году в С.-Петербурге в пользу раненых воинов. СПб, 1908.

5 Успенский А.И. Иконопись в России до второй половины XVII века // Золотое руно. 1906. № 7-9. С.21.

6 Щёкотов Н. Иконопись как искусство. По поводу собрания И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского // Русская икона. Вып. 2. СПб, 1914. С. 138.

7 Успенский А.И. Патриаршая ризница // Мир искусства. 1904. Т. 12. С. 202-264.

8 Билибин И.Я. Народное искусство русского Севера // Мир искусства. 1904. Т. 12. С. 265-318

священный парсунам на Историко-художественной выставке русских портретов, открывшейся 6 марта 1905 года в Таврическом дворце.

Не следует считать, что С.П. Дягилев в рамках организованной им выставки портретов стал первым, кто обратил внимание на парсуну. Нет. Он стал тем, кто попытался показать перспективу развития портретного жанра в русском искусстве, не просто великих мужей отечества как таковых, а именно ретроспекцию национально-го изобразительного искусства, чем сильно отличался от своих предшественников⁹. В данной ситуации для него парсуны стали экспонатами, обладающими, прежде всего, информационной, а не эстетической значимостью. Для Дягилева иконография стала частью исторической ретроспекции, повлекшей за собой развитие научного подхода к изучению русской светской живописи XVII–XVIII веков. Для создания экспозиции первого зала выставки Дягилевым было отобрано 40 портретов.

Следует отметить, что для начала XX века изменение концептуального подхода к экспонированию произведения искусства, особенно допетровского периода, было достаточно радикальным решением. С.П. Дягилев не только сместил акценты в информативности экспоната, но и выдвинул его в качестве исторического источника в общей цепи концептуального решения самой выставки.

Концепция художественного решения Таврической выставки портретов предполагала создание экспозиционного пространства разделов в виде стилизованных интерьеров, в которые должны были быть вписаны произведения изобразительного искусства. Во-первых, это было связано с тем, что под выставку портретов комитету Дягилева было выделено пространство овального Белоколонного (Екатерининского) зала общей площадью 1 352,5 м², нуждавшегося в зонировании, а во-вторых, с тем, чтобы вписать произведения искусства в реконструированное интерьерное пространство той или иной эпохи, в которой они создавались.

В начале XX века многие не воспринимали допетровский период истории изобразительных искусств как целостный. Для уже европеизиро-

ванного посетителя выставки, привыкшего к парадной застройке Санкт-Петербурга или просторным доходным домам Москвы, билибинские терема, с низкими проходами и орнаментальностью, казались чем-то неудобным. Посетивший выставку художник А.А. Ростиславов писал: «Из мрачных палат, где со стен смотрят иконописные чёрные, но столь внушительные портреты первых Романовых и их соподвижников, мы переходим в светлый зал Петра»¹⁰.

Самое интересное, что посетители выставки не воспринимали зал парсун как первый, он для них был чем-то вроде предупреждения, прихожей. Корреспондент журнала «Нива» называл, например, первым залом именно зал с портретами периода правления Петра Великого¹¹. И дело здесь не столько в восприятии мрачности царского терема первых Романовых, сколько в самом восприятии парсуны как таковой.

В начале XX века парсуна не воспринималась как нечто целостное и самобытное, самостоятельным этапом для развития портретного жанра в России. Начиная с 1851 года,¹² исследователи портретов XVII века, сводят изучаемый вопрос к иконографическому и сравнительному методу исследования, не видя парсуну в цепи развития русского изобразительного искусства¹³. С.П. Дягилев попытался показать, что именно с парсуны и нужно вести историю становления портретного искусства в России. Это уже не икона, но светские зачатки изображения персоны в духе европейского портрета в ней наличествуют. Дизайнерское решение оформления пространства для этого раздела выставки тоже было выбрано не случайно. Приходя на выставку, посетитель должен был видеть, что парсуна — это интерьерная живопись и её место было в жилом пространстве XVII века. Но это концептуальное решение поняли далеко не все. В частности, ведущий художественный критик В.В. Стасов вообще анализировал вы-

9 См.: Николаев Н.В. Проблемы изучения предметного мира парсуны в русской историографии // Наука и школа. 2013. № 1. С. 112 – 116.

10 Ростиславов А. Воскресшая старина // Театр и искусство. 1905. № 16 (17 апреля). С. 254.

11 Историческая выставка русских портретов // Нива. 1905. № 17. С. 335.

12 Именно в этом году в свет выходит книга Снегерева И.М. «Древности Российского государства», в которой впервые автор попытался дать обобщающий материал истории портрета в нашей стране.

13 Николаев Н.В. Указ соч. С. 113.

ставку по количественным показателям, сколько на ней портретов правящих монархов и их приближённых¹⁴.

Но были и те, кто «прочитал» выставочную концепцию Дягилева, определил заложенный в экспозицию потенциал. В журнале «Весы» за 1905 год в номерах 8–10 был опубликован обзор выставки Н. Степанова. В самом начале обзора автор пишет: «Можно изучать выставку с чисто художественной стороны, интересуясь лишь индивидуальными различиями художников и постепенным развитием художественного стиля. Или можно обозревать выставку с точки зрения историко-культурной. Последняя точка зрения, конечно, наиболее плодотворна, и драгоценна, но зато и наиболее трудна»¹⁵. Автор попал в своём обзоре в самую точку. С.П. Дягилев хотел показать именно историко-культурный контекст портретного искусства России, показать не столько художников как таковых или заострить внимание на иконографии, сколько воссоздать ретроспективу развития жанра и его роль в бытовом пространстве. Отсюда вытекали и художественные решения экспозиции, и сопроводительные экспозиционные тексты, перешедшие в содержание обширного каталога.

Анализируя выставку, автор подробно разбирает не столько экспонаты, её предметный ряд, сколько концептуальное решение, подмечая основные идеи, которые Дягилев закладывал в дизайн и обоснованность отбора экспонатов. Степанов стал, пожалуй, единственным современником выставки, который, начиная описание зала допетровского искусства, акцентировал внимание на его камерности и темноте: «Допетровское время выглядит своими портретами из отдалённой и полутёмной палаты»¹⁶.

Авторами художественного решения выставки стали М.В. Добужинский, А.Н. Бенуа и Л.С. Бакст. Роскошные дворцовые интерьеры и боскеты XVIII — первой половины XIX веков вступали в сильный контраст с залом допетровской Руси, оформленным в лучших традициях

теремной архитектуры времён Алексея Михайловича, с любовью и пониманием эпохи, переработанной И.Я. Билибиным. Посетитель первого зала выставки видел не только первые примеры светской живописи, но должен был почувствовать, что художественным источником для парсуны стала не столько светская живопись Западной Европы, сколько иконописная традиция, тактично переработанная мастерами Оружейной палаты для всё сильнее обретающей светскость царской семьи и ближнего боярства, а также в первых попытках портретного изображения сподвижников молодого царя Петра Алексеевича.

Всё в том же очерке Н. Степанова мы встречаем такие слова: «Выставка не рассказывает о допетровском времени самостоятельной истории: собрание портретов XVII века — это не более как введение в последующие эпохи русской культуры. Не будучи в состоянии доставить самостоятельного понятия ни о жизни допетровского времени, ни о состоянии в ту эпоху, оно интересно как отправная точка и материал для сравнения при дальнейшем изучении»¹⁷. И действительно, для 1905 года внедрение допетровского искусства стало первой попыткой выстраивания дальнейшей линейки развития русского изобразительного искусства. Это было логическим завершением того, что активно началось в середине XIX века и было определено исследователем Г.И. Вздорновым как формирование вкуса к древнерусской живописи в широких кругах любителей отечественной истории и художественной старины¹⁸.

Историко-художественная выставка портретов имела невероятную по тем временам популярность. За всё время её работы с 6 марта по 26 сентября 1905 года экспозицию посмотрело 45 000 человек, чистая прибыль за проданные билеты и сувенирную продукцию составила 60 000 рублей, что с переводом на сегодняшний курс составляет около 80 000 000 рублей. Пожалуй, не было ни одного периодического издания в Российской империи, которое бы не посвятило хоть сколько-то места для обзора или упоминания о выставке.

Ободрённый положительным опытом выставки портретов С.П. Дягилев решил пойти ещё

14 Стасов В.В. Итоги нашей портретной выставки // Избранные произведения в 3 т. Т. 3: Живопись. Скульптура. Музыка. М., 1952. С. 304–314.

15 Степанов Н. Выставка исторических русских портретов // Весы. 1905. № 8. С. 38.

16 Там же. С. 39.

17 Там же.

18 Вздорнов Г.И. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения средневековой живописи. XIX век. М., 1986 С.170.

далее и ввести в генетическую цепь русского искусства изобразительные памятники более раннего периода — иконы XV–XVII веков. Но показать их не в России, а сразу в формате международного выставочного проекта.

С 15 октября по 11 ноября 1906 года при парижском Осеннем салоне была открыта выставка «Два века русской живописи и скульптуры». Выставке суждено было стать не только первой ретроспекцией русского искусства за рубежом, но и последним крупномасштабным выставочным проектом уже прекратившего к тому времени своё существование художественного объединения «Мир искусства».

Произведения русских художников и прежде выставлялись на многочисленных европейских вернисажах, но зачастую это были работы современных мастеров. Данная же выставка была призвана показать эволюцию русского искусства в хронологической и логической последовательности его развития. С.П. Яремич писал: «Нынешняя выставка может быть названа первой русской художественной заграничной выставкой, так как на ней было собрано если не всё, что есть самого живого, типичного и интересного за двухсотлетнее существование русского искусства, то, во всяком случае, значительная его часть»¹⁹. Не последнее место на этой выставке занимала русская иконопись.

Для членов объединения «Мир искусства» 1900-е годы стали началом просветительского периода, если можно так выразиться, знакомства европейской общественности с русским искусством и культурой. Ярче всего это проявилось на выставке 1906 года в Париже²⁰, затем в том же году её показали в Берлине, а в 1907 году в сокращённом варианте на VII Венецианском изобие-нале. Г.Ю. Стернин отмечает: «По своей представительности экспозиция 1906 года значительно превосходила все предшествующие зарубежные выставки русского искусства. Продолжением этой дягилевской инициативы стали знаменитые

«Русские сезоны» в Париже, открывшиеся в 1909 году и кроме всего прочего познакомившие парижскую публику с достижениями русской театральной живописи»²¹.

Первоначальная идея проведения выставки принадлежала А.Н. Бенуа, он даже пытался привлечь к её организации известного мецената Н.П. Рябушинского, издателя журнала «Золотое руно», но потерпел полную неудачу. Но при этом, видимо, идея популяризации русской иконописи Рябушинского не покидала, поскольку в том же 1906 году, как уже отмечалось выше, выходит тематический номер «Золотого руна», а в 1914 году третий выпуск «Русской иконы», основанный на коллекции Н.П. Рябушинского. Это были не единственные заимствования Рябушинского из выставочной практики «Мира искусства». Показательными стали выставки журнала «Золотое руно», организованные в 1908 и 1909 годах, когда adeпты Дягилева отошли от выставочной деятельности, а накопленный практический экспозиционный материал позволял его масштабировать для нужд художественных выставок²².

Не получив поддержки от состоятельного мецената, А.Н. Бенуа предложил реализовать эту идею Сергею Дягилеву. «Не имея на родине никакого официального положения, Серёжа добился того, что сам государь не только разрешил повезти в чужие края лучшие картины и скульптуры русской школы из дворцов и музеев, но и принял на себя расходы по этой грандиозной затее»²³.

К открытию выставки А.Н. Бенуа составил каталог, в предисловии к которому С.П. Дягилев писал: «Настоящая выставка представляет небольшой обзор развития нашего искусства, составленный под современным углом зрения, все части которой оказали прямое воздействие на современный характер нашей страны. Это правильный образ современной художественной России, её правдивого одушевления, её почти-тельного восхищения перед прошлым и её пылкой

19 Яремич С.П. Русское искусство в Париже // Перевал: Журнал свободной мысли. 1906. № 2. С. 52.

20 Толстой А.В. О русской выставке 1906 года в Париже // Советское искусствознание. 1981. Ч. 1. М., 1982. С. 279–290; Лапшин В. Из истории формирования выставочной экспозиции в Российской империи (конец XIX – начало XX века) // Материалы и исследования по отечественному искусству XX века. М., 1999. С. 35–36.

21 Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988. С. 112. См. также Лефарт С. «Дягилев» и «С. Дягилевым». М., 2005. С. 188.

22 Гофман Н.М. Вступительная статья // «Золотое руно». 1906 – 1909: У истоков русского авангарда. Каталог выставки. М., 2008. С. 14–21.

23 Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 425.

веры в будущее»²⁴. Этим определялась и задача выставки, и её концепция — представить русское искусство в его развитии и показать, что художники «Мира искусства» — его прямые правопреемники.

В своих воспоминаниях А.Н. Бенуа пишет, что на выставке было представлено: «<...> свыше 700 предметов; среди них было 36 икон <...>»²⁵. 35 икон, экспонировавшихся на выставке в Осеннем салоне, были предоставлены в распоряжение С.П. Дягилеву Н.П. Лихачёвым. Коллекция иконописи этого известного исследователя русского искусства, историка-медиевиста была одной из самых крупных для начала XX века. Обращаясь к Н.П. Лихачёву с просьбой предоставить иконы для выставки русского искусства в Париже, С.П. Дягилев писал: «Конечно, никто кроме Вас не может доставить выставке столько красот и сокровищ»²⁶.

Одна икона, именуемая в каталоге под номером 202 как «Икона русской работы 1645 года», происходит из коллекции М.А. Хитрово²⁷.

Перечень газетных статей, посвящённых выставке, весьма обширен: от краткого обзора парижской прессы²⁸, до пространных статей российского зрителя.

О размещении экспонатов и художественном решении выставки сохранилось очень мало сведений. Однако, то немногое, что в настоящее время является для нас источником для анализа экспозиции 1906 года, позволяет говорить, что данная выставка стала воплощением всех теоретических и практических идей, наработанных С.П. Дягилевым и представителями «Мира искусства» на тот период времени. Пожалуй, наиболее подробно выставку описал один из её участников — князь Александр Константинович Шервашидзе. «Выставка занимала 13 залов Большого Елисейского дворца, составляла вполне независимую часть

Осеннего Салона. Залы были распределены так, что, входя в первую, посвящённую древним иконам XV, XVI, XVII столетий, доходишь до Мусатова и Кузнецова»²⁹.

В художественном решении залов целиком и полностью прослеживалась уже ставшая классической экспозиционная концепция Дягилева. Особое место в отделке отводилось цвету. Цветовая драматургия, выработанная Дягилевым и с блеском прошедшая на выставке 1905 года, преследовала всё те же цели: на символическом уровне отразить характер и значение того или иного периода развития русского искусства. Автором художественного проекта оформления экспозиции был, как и на выставке портретов, Л.С. Бакст, однако первоначальные проектные эскизы постоянно корректировались С.П. Дягилевым. Зал, посвящённый иконописи, был обит золотой парчой. Против такой отделки выступал А.Н. Бенуа. В своих воспоминаниях он писал, что «общее впечатление от иконного зала было театрально-эффектным, но сами эти строгие образцы древней живописи терялись среди всего такого сверкания, а их краски казались тусклыми и грязными»³⁰. В своих дневниках художник писал: «Я возмущён, что обивка залов Левицкого и иконного стоит 4 000 рублей!»³¹. На критическое отношение к концепции выставки, особенно на её художественное решение, некогда лояльного к Дягилеву А.Н. Бенуа, указывают и современные биографы Сергея Дягилева³².

Критическое отношение к выставке Бенуа — едва ли не единственное. Так, уже упоминавшийся А.К. Шервашидзе писал: «Внешний вид выставки, её декоративное убранство, уютность комнат, скромная роскошь первых трёх комнат, обитых местами мерцающей парчой, изящный зелёный боскет, с великолепным бюстом Павла посередине, с зеленью и цветами на вышивках и кое-где внизу, поразивший французов, — прекрасен»³³.

24 Salon d'automne. Exposition de l'art russe (Русская художественная выставка в Париже). Paris, 1906. P. 7.

25 Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 454.

26 Николай Петрович Лихачёв — коллекционер «сказочного размаха» // Из коллекции Н.П. Лихачёва: Каталог выставки. СПб, 1993. С. 23. Одна икона, именуемая в каталоге под номером 202 как «Икона русской работы 1645 года» происходит из коллекции М.А. Хитрово.

27 Salon d'automne. Exposition de l'art russe... С. 47.

28 Сюннерберг К. Парижские газеты о русской выставке // Золотое руно. 1906. № 11-12. С. 133-134.

29 Шервашидзе А. Выставка русского искусства в Париже // Золотое руно. 1906. № 11-12.

30 Бенуа А.Н. Указ. соч. Т.2. С. 453.

31 А.Н. Бенуа и его адресаты. Вып. 1: Переписка с С.П. Дягилевым (1893 — 1928). СПб., 2003. С. 66.

32 Брезгин О.П. Сергей Дягилев. М., 2016. С. 233.

33 Шервашидзе А. Указ. соч. С. 131.

Для создателей выставки, как сейчас принято говорить — проектировщиков, художественное решение имело высокое семантическое значение. Допетровский раздел выставки контрастирует с разделом XVII века на Таврической выставке. Парижской публике предлагалось посмотреть на русскую икону не только как на произведение искусства, но и как на неотъемлемую часть полного смыслов интерьера древнерусской хромой архитектуры с её сакральным значением. В предисловии к каталогу выставки А.Н. Бенуа писал: «Созерцая эти образы, почтенные своей древностью, своей красотой и пламенной верой, предметом которой они были на протяжении долгих веков, охватывает то же восхитительное и острое ощущение, которое охватывает при входе в древние храмы Москвы, в эти узкие и тёмные храмы, благоухающие ладаном, освещённые тут и там маленькими жёлтыми свечами, от которых темнеющее золото огромного иконостаса поднимается к темноте свода»³⁴. Вот оно это золото парчовой драпировки, уходящей в высоту искусственного потолка Большого дворца Елисейских полей, за которую соавторы выставки так ругали С.П. Дягилева! Согласно его замыслу, посетители выставки должны были войти в храм, оказаться в этом таинственном мерцающем пространстве, наполненном в высокой степени семиотическими произведениями станкового искусства, которые только-только начинали входить в научный оборот как памятники материальной культуры и носители не только сакральной информации.

Эффект акцента времени усиливало отсутствие в залах Осеннего салона окон. Освещение залов осуществлялось в утренние часы через стёкла атриума, а в вечерние — люстрами. Освещение зала иконописи было таковым, что большая его часть была направлена на драпировку, и в общем искрящемся блеске отделки на посетителей взирали суровые затемнённые лики православных святых.

Дягилев сделал то, что до него никто не принимал: он не только представил икону в качестве экспоната в выставочном пространстве, приближенном к среде её бытования, но и предложил взглянуть на неё как на произведение искусства. Сейчас, когда мы уже часто видим иконописное наследие в пространстве художественных и исто-

рических музеев как атрибутированный музейный предмет (иконописные школы, материалы, техника, история бытования, в некоторых моментах даже авторство), такой подход кажется чем-то декоративно-архаичным, но между тем это был первый пример представления иконописного наследия именно как полноправного экспозиционного материала, не имеющего отношения к развитию церковного искусства, а представленного самостоятельной вехой в развитии нашей культуры. В 1914 году известный историк русского искусства, художественный критик Н.Н. Пунин, анализируя приобретённую императором Николаем II и переданную в Русский музей коллекцию иконописи Н.П. Лихачёва, напишет: «Теперь, когда ещё так молоды наши исторические искания, а научное наследие, нами полученное, так незначительно, мы можем делать только попытки анализа той или иной иконы»³⁵. Сергей Дягилев пробовал провести такой анализ экспозиционными приёмами и это ему удалось.

Парижская публика была восхищена и поражена одновременно, отечественная же пресса расхваливала достоинства выставки и заслуги организаторов. Это был очередной оглушительный успех выставочной деятельности С.П. Дягилева и художников «Мира искусства». Посещаемость выставки превосходила даже успех Таврической. Меньше чем за месяц выставку в Париже посетило 60 000 человек³⁶.

Подводя итоги, можно сказать, что выработанный в начале XX века С.П. Дягилевым концептуальный подход к экспонированию искусства допетровского времени сильно повлиял на формирование у публики интереса к некогда забытому периоду отечественной культуры. Взятый великим импресарио курс на представление нашей самобытной истории искусства за границей оказал заметное влияние на внедрение русского стиля в европейское искусство в течение ближайших двадцати лет.

Список литературы

1. Брезгин О.П. Сергей Дягилев. М.: Молодая гвардия, 2016. С. 233.

35 Пунин Н. Заметки об иконах из собрания Н.П. Лихачёва // Русская икона. Вып. 1. СПб., 1914. С. 21

36 Дягилев. Начало: Каталог выставки. СПб., 2009. С. 155

34 Salon d'automne. Exposition de l'art russe... С. 11.

2. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986.
3. Гофман Н.М. Вступительная статья // «Золотое руно». 1906–1909: У истоков русского авангарда. Каталог выставки. М.: ГТГ, 2008. С. 14–21.
4. Каулен М.Е. Музей под сенью храма, храм под сенью музея // Проблемы изучения истории Русской Православной Церкви и современная деятельность музеев: Труды ГИМ. Вып. 152. М., 2005. С. 142.
5. Лапшин В.П. Из истории формирования выставочной экспозиции в Российской империи (конец XIX — начало XX века) // Материалы и исследования по отечественному искусству XX века. М.: Искусство, 1999. С. 35–36.
6. Лефарь С. «Дягилев» и «С. Дягилевым». М.: Вагриус, 2005. С. 188.
7. Лучкин А.В. Выставка: истоки современности // Музей без барьеров. М.: АПРИКТ, 2013. С. 49–61.
8. Николаев Н.В. Проблемы изучения предметного мира парсуны в русской историографии // Наука и школа. 2013. № 1. С. 112–116.
9. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988. С. 112.
10. Толстой А.В. О русской выставке 1906 года в Париже // Советское искусствознание. 1981. Ч. 1. М., 1982. С. 279–290;

OLD RUSSIAN ART OF THE 15TH — 17TH CENTURIES AT THE EXHIBITIONS OF THE “WORLD OF ART” ASSOCIATION: CONCEPTUAL APPROACHES AND PRINCIPLES OF EXHIBITING

Luchkin Aleksey Vyacheslavovich

Deputy Director for Scientific and Methodological Work
State Cultural Institution of Moscow "
State Museum of the Defense of Moscow"
Michurinsky Prospekt, Olympic Village, 3,
Moscow, Russia, 119602
luchkin_a.v@mail.ru

Abstract

The article examines examples of a conceptual approach to exhibiting works of art from the 15th to 17th centuries within the framework of programmatic retrospective exhibitions organized by S.P. Diaghilev and members of the "World of Art" association in 1905–1906.

Keywords

Icon, parsuna, S.P. Diaghilev, "World of Art", Tauride Exhibition, exhibiting concept, retrospective exhibitions, ancient Russian art.

ЭТНОКУЛЬТУРЫ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

RAR

УДК 008

ББК 71

DOI 10.34685/HI.2025.49.2.012

ЖИЛИЩЕ «КОРКА» И ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ УДМУРТОВ. КУЛЬТУРНО-СМЫСЛОВАЯ ПАРАДИГМА

Зыков Сергей Николаевич,

к.т.н., профессор,

профессор кафедры дизайна

ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

ул. Университетская, д. 1, г. Ижевск, Россия, 426034

zikov.sergei@yandex.ru

Бортникова Наталья Вячеславовна,

к.культурологии, доцент,

доцент кафедры компьютерных технологий

и художественного проектирования

ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

ул. Университетская, д. 1, г. Ижевск, Россия, 426034

bortnicova.natasha@yandex.ru

Аннотация

Иконический образ жилища в удмуртской культуре на протяжении веков являлся олицетворением женского начала. В данной статье авторы раскрывают основные конструктивные и декоративные особенности традиционного дома «корка» и удмуртского женского костюма в контексте единых сакральных характеристик. При этом особое внимание уделяется воплощению образа матери, как культурно-смысловой парадигмы этих двух взаимосвязанных феноменов удмуртской культуры.

Ключевые слова

Традиционное жилище «корка», удмуртский женский костюм, культурно-смысловая парадигма, женские образы, образ матери.

Традиционное жилище и женщина (хозяйка жилища, мать — хранительница рода и очага) являются взаимосвязанными и взаимопроникающими понятиями многих национальных куль-

тур (в том числе и удмуртов), прошедших долгий путь формирования самобытности и совершенства в своих естественных пространственных и временных реалиях.

Исследователь Т.В. Цивьян отмечала, что: «... дом — это мир, приспособленный к масштабам человека и созданный им самим. Человек создаёт для себя мир/дом по образу внешнего мира, но приспособляя его к своим размерам»¹. По мнению А.К. Байбурина, жилище человека представляло собой своеобразный «культурный горизонт»². Это то пространство, где человек осознанно преобразовывал «дикое/природное» в «культурное/рукотворное», основываясь на своих мироощущениях, пониманиях устройства мира и сакрально-смысловых взаимосвязей в нём. Финно-угорские этносы воспринимали окружающее пространство как многоликую субстанцию, наделённую глубинными смыслами бытия, где особая роль отводилась женщине, как созидательнице, создательнице, транслятору и хранительнице этнокультурных феноменов, обычаев и ценностей. В этой связи исследователь В.А. Маслова рассматривает дом как своеобразную раковину, «к которой прирос человек»³, где, подобно росту жемчужины, слой за слоем формируется жизнь. Схожее описание можно дать и традиционному женскому костюму, который был не только образно-смысловым, но и самым обволакивающим женщину-мать многослойным коконом, где зарождалась и формировалась «жемчужина» жизни человека и рода в целом.

Филолог Т.Ю. Касаткина, изучая вербальные ассоциативные связи языкового сознания удмуртов, отмечает непосредственную ассоциацию национального жилища «корка» со словом «анай» — мама⁴. В литературе имеется и упоминание, о том, что в ряде других финно-угорских племён, жилище сравнивали с «лоном матери»

(на эстонском языке «emakoda»), а также «... с изначальной маткой, образом более архаическим, чем образ матери»⁵. В пословицах финно-угорских народов можно заметить лексику, непосредственно связывающую дом с матерью: «Когда живёшь дома, будто у двух матерей и у двух отцов живёшь»⁶.

Дом для финно-угров в общем смысловом понимании — это пространство, в котором есть тепло, уют, достаток, что обеспечивала женщина-хозяйка-мать. Здесь необходимо добавить, что при крестьянском образе жизни тепло, уют и достаток были неразрывно связаны не только с женщиной, но и с домашними животными, с которыми, как считалось, женщина находилась в неразрывной сакральной связи. Некоторые тюркские и финно-угорские поверья говорят, что «... если поставить избу на том месте, где корова лежала, то будет тепло (в избе)»⁷. Неспроста, в чувашском лексиконе корова ассоциировалась с женскими словами «молодая женщина», «мать», а также со словами «создатель», «достаток». Интересно отметить, что, поскольку у удмуртов корова также ассоциировалась с женщиной-матерью, в некоторых старых версиях головного убора удмуртки «айшон» могли присутствовать рога коровы — как покровителя рода (воршуда) женщины.

Мифологемы о сакральном единстве жилища и женщины, безусловно, не могли не найти зримое отражение в смысловых образах, характеризующих национальное жилище «корка» и удмуртскую женскую одежду, которая, по мнению И.Л. Сиротиной «... имела обереговое, защитное, престижное, воспитательное значения; при этом главной оставалась эстетическая функция, определявшая специфику этнокультурных функций: эмоциональной, познавательно-эвристической, этической, компенсаторной, суггестивной, аксиологической, гедонистической и ряда др.»⁸. Рассмотрим некоторые мифологемы и их ассоциации с видо-

1 Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира // ТЗС. – Тарту, 1978. – Вып. 10. С. 72.
2 Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян – Л.: Наука, 1983. С. 182
3 Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск, 2008. С. 251.
4 Касаткина Т. Ю. Сопоставительный анализ ассоциативных полей слов «корка» и «йорт» (на материале удмуртского и татарского языков) // Многоязычие в образовательном пространстве. 2022. №14. С.43.

5 Paulin H. Larchitecture rurale francaise – corse, 1978. P. 10.
6 Некрасова О. И., Пунегова Г. В. Репрезентация образа дома в коми языке // Ежегодник финно-угорских исследований. 2020. №2. С.240.
7 Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка = Чăваш сăмахăсен кĕнеки. 1929. Вып. 4. С. 115.
8 Сиротина И.Л. Трансформация народного финно-угорского костюма в современном социуме. 2014. – Т.24, №4. С. 239.

выми особенностями дома и женского костюма.

В языческой мифологии финно-угров образ женщины-матери — один из самых древних и почитаемых. В сознании удмуртов Родовая Богиня (Великая Мать) находилась в основе всего сущего в мире. Исследователь Н.И. Шутова пишет, что в данном образе находит отражение «... единство существующего мира, идея плодородия, идея вечного обновления ... смерти и нового рождения»⁹. Способность женщины производить потомство воспринималось язычниками как магия, которую дарует сама Великая Мать. Магия, которую женщина может использовать не только в собственном деторождении, но и в преумножении потомства животных, увеличении урожая, непосредственно влияя на достаток семьи и рода.

Считалось, что Великая Мать имеет множество сакральных воплощений, одним из которых было Мировое древо жизни — образ, в котором заключена семантика, связанная с женщиной и женскими божествами: «женское тело было расположено внутри системы вертикальных переходов с той же целью, что и священные деревья, поднимающиеся из воды и достающие до небес»¹⁰. Как и у многих других народов-язычников, древо жизни характеризовалось вертикальным трехчастным делением (верхний уровень — мир богов, средний уровень — мир людей и живой природы, нижний уровень — мир мёртвых). В верхнем мире правил бог неба — Инмара, нижний мир принадлежал Кылдысину (Му-Кылчину, Керемету) — богу земли (который одновременно мог быть представлен как женскими, так и мужскими сакральными образами). Средний мир являлся связующим звеном между верхним и нижним миром — путём, по которому шёл человек во время своей земной жизни. Его властителем был Куазь (бог атмосферы и погоды).

Эти представления о глобальном устройстве мира люди переносили на локальные пространства, в которых существовал человек (будь то дом удмуртов «корка» или национальный костюм удмуртской женщины), придавая структуре

пространств самобытное сакрально-смысловое звучание, декорируя их специфической орнаментальной символикой.

В «корке» вертикальное деление по сакральным ярусам распространялось как на общую конструкцию жилища (крыша — верхний мир, подполье — нижний мир, внутреннее «жилое» пространство избы между ними — средний мир), так и на исключительно «жилое» помещение (где границами миров являлись плоскости лавок и полатей, а верхний мир символизировала мумыкор — главное поддерживающее доски потолка бревно), а также на некоторые отдельные конструктивы помещения (например, печь). Аналогичную трехчастную структуру можно увидеть и в смысловом описании женского костюма и его элементов: в чалме (головное полотенце), нагруднике, рукавах и т.д.

Верхний мир неизменно ассоциировался со связью человека с будущим, миром богов и почитаемыми язычниками животными, поэтому крыша дома и головной убор женщины имели в сакральных функциях схожий магический статус, показывающий связь с богами и Великой Матерью. Визуально это выражалось в том, что навершие крыши дома дополнялось фигуркой коня или птицы, а их семантические изображения присутствовали в орнаментальных мотивах, украшавших головной убор.

Образ птицы не только ассоциировался с верхним миром, но с пограничной связью среднего мира с богами и их покровительством. С этим связаны такие изречения, как: «взять под своё крыло», «материнское крыло». Крылья в мифологическом сознании удмуртов соотносились со скатами крыши дома, а также с рукавами женской рубахи, в орнаментацию которых входили декоративные мотивы, связанные с водоплавающими птицами.

Средний мир живых был пространством бытования человека: в доме — это жилые помещения, а в женском костюме — условное пространство от кокетки до оборки на подоле. В этом мире под покровительством Великой Матери впервые начинало биться сердце, человек жил и в свой час уходил в царство мёртвых. Это была строго охраняемая родовая территория, входы в которую нуждались в постоянной сакральной защите. Поэтому косяки окон и дверей, срезы рукавов, воротника и подола насыщались декором с обережной символикой. Примечательно,

9 Шутова Н. И. Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: опыт комплексного исследования. 2001. С. 222.

10 Apo S. Ex cunno Come the Folk and Force. Consept of Womens Dynamistic Power in Finnish-Karelian Tradition // Gender and Folklore. Perspectieve on Finnish and Karelian Culture. 1998. P. 81

что с переходом девушки в статус замужней женщины с выполнением функции деторождения костюм претерпевал значительные изменения. В конструкции одежды появлялся новый глубокий проём (грудной вырез рубахи, предназначенный для удобства вскармливания ребёнка), нуждающийся в дополнительной магической защите. Его прикрывал декорированный нагрудник. Также целям сакральной защиты груди (как олицетворения женского начала) служили шумящие нагрудные металлические украшения, отпугивающие, как считалось, злые силы. В целом костюм замужней женщины был гораздо более орнаментирован, чем девичий наряд.

С представлением проёмов как входов в родовое семейное пространство связано множество обычаев и верований. Например, О.М. Фрейденберг писала, что во время родов: «... женщина отворяет и затворяет небесную дверь. <...> В фольклоре женский рождающий орган — «ворота», дитя — «путник»»¹¹. Интересно, что у удмуртов существовал обычай, что при родах женщине расплетали волосы, развязывали все узелки на одежде, а дверь в избе открывали, символизируя принятие в защищаемое Великой Матерью родовое пространство новую жизнь.

Нижний мир в доме ассоциировался с подпольем, в женском костюме — с нижней частью костюмного комплекса, обувью. Границами среднего и нижнего мира выступали пол и подол платья, соответственно.

Наряду с представлениями о вертикальной сакральной организации мира и родовой территории мифологизировалась также их плоскостная организация: форма, сакральный центр (в качестве исходящей точки), ориентация по сторонам света (север-юг; восток-запад).

Считалось, что родовую территорию (место, где живут удмурты) своей магической аурой защищают Великая Мать (Родовая Богиня) и духи предков по материнской линии. Родовое пространство (территория), находящееся под покровительством Великой матери у финно-угорских народов, в семантической интерпретации удмуртов представлялось квадратом или ромбом. Исследователь В.Н. Топоров в отношении формы квадрата высказался следующим образом: «... квадрат, соотносится в мифопоэтической тради-

ции с образом идеально устойчивой структуры, статической целостности, интегрирующей в себе основные параметры космоса...»¹². Другой сакральной фигурой был «крест — центр мира, состоящего из двух противоположных, начал, четырёхчастная розетка — символ территории рода, неотделимой у удмуртов от имени родовой богини»¹³.

При возведении деревянных строений обычно придерживались принципа дихотомии, где постройка жилых изб с квадратным в плане срубом являлась обычной практикой. Такая форма в ассоциации с семантическими образами родовой территории и Великой матери придавала внутреннему жилому пространству избы особое сакральное звучание.

Отражение четырёхчастной плоскостной картины мира можно наблюдать в общем крое традиционного женского костюма, его отдельных элементах, декоре. Одежда женщины, головные уборы, нагрудники, передник «айшет» (который женщина повязывала поверх халата) богато декорировались различными комбинациями: треугольных элементов, передающих сакральную символику «женского начала»; квадратных и ромбовидных элементов, символизирующих «родовую территорию». В этой связи рассмотрим традиционный платок-покрывало «сюлык», который также имел квадратную форму.

«Сюлык» являлся головным убором исключительно замужних женщин. Здесь присутствовала ромбовидная орнаментация, а также другие декоративные мотивы. Ромб, ромб с отростками (мотив «куска») символизировали плодородие женщины, продолжение рода, соединение мужского и женского начал. Ромб мог состоять из двух треугольников или углов — знаков, которые в архаичной культуре ассоциировались с женской силой, корнями родового древа и воршудной (семейной) богиней. Также, в элементах сакрального декора присутствовали всевозможные интерпретации розеток, квадратов, крестов, ромбов, треугольников, углов, отражающих «женское начало».

В качестве выводов по вышеизложенному материалу можно выделить следующие моменты.

12 Топоров В. Н. Числа, 1992. — Т. 2. С. 630

13 Стасов В. В. Русский народный орнамент: Шитье, ткани, кружево, 1987. С. 102

11 Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. 1997. С. 211.

Культурно-смысловая парадигма сакральных пространств жилища «корка» и удмуртского национального костюма имеет значительные сходные черты, основанные на почитании женщины и женского начала, как проявления Великой Матери (Родовой Богини), под защитой которой находилась вся жизнь человека от рождения до смерти. Эти взгляды согласовывались у удмуртов с организацией, декорированием и совместным бытованием жилища «корка» и женского костюма удмуртов в форме единого неразрывного взаимосвязанного ансамбля.

Список литературы

1. Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка = Чăваш сăмахĕсен кĕнеки. Казань — Чебоксары: Чуваш. гос. изд-во, 1929. Вып. 4. — 352 с.
2. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин — Л.: Наука, 1983. — 188 с.
3. Касаткина Т. Ю. Сопоставительный анализ ассоциативных полей слов «корка» и «йорт» (на материале удмуртского и татарского языков) // Многоязычие в образовательном пространстве. 2022. №14. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sopostavitelnyy-analiz-assotsiativnyh-poley-slov-korka-i-yort-na-materiale-udmurtskogo-i-tatarskogo-yazykov> (дата обращения: 13.03.2025).
4. Лебедева Е. А. Некоторые названия животных в этнолингвистическом аспекте // Ашмаринские чтения: материалы межрегион. науч. конф. (г. Чебоксары, 21–22 октября 2004 г.). Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2004. С. 126–142.
5. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск, ТетраСистемс, 2008. — 266 с.
6. Некрасова О. И., Пунегова Г. В. Репрезентация образа дома в коми языке // Ежегодник финно-угорских исследований. 2020. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-obraza-doma-v-komi-yazyke> (дата обращения: 13.03.2025).
7. Сиротина И. Л. Трансформация народного финно-угорского костюма в современном социуме/ Лысова Н. Ю., Сиротина И. Л. // Вестник Мордовского университета. Саранск — 2014. — Т.24, № 4. — С. 238–245
8. Стасов В. В. Русский народный орнамент: Шитье, ткани, кружево / В. В. Стасов. — С-Пб, 1987. — 215 с.
9. Топоров В. Н. Числа / В. Н. Топоров // МНМ. — М.: Сов. Энцикл., 1992. — Т. 2. — С. 629–631.
10. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот., общ. ред., предисл. и послел. Н.В. Брагинской, послесл. И. В. Пешкова. М.:Лабиринт, 1997. 448 с.
11. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира / Т. В. Цивьян // ТЗС. — Тарту, 1978. — Вып. 10. — С. 65–80.
12. Шутова Н. И. Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: опыт комплексного исследования. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2001. — 304 с.
13. Apo S. Ex cunno Come the Folk and Force. Concept of Womens Dynamistic Power in Finnish-Karelian Tradition // Gender and Folklore. Perspective on Finnish and Karelian Culture. — Helsinki, 1998. — P. 31–62.
14. Paulin H. Larchitecture rurale francaise — corse / H. Paulin, G. Ravis-Giordani. — Paris, 1978. — 251 p.

THE HOUSE «CORKA» AND THE WOMEN'S COSTUME OF UDMURTS. CULTURAL AND SEMANTIC PARADIGM

Zykov Sergey Nikolaevich,

PhD in Engineering sciences, Professor,
Professor of the Department of Design
Udmurt State University
st. University, 1, Izhevsk, Russia, 426034
zikov.sergei@yandex.ru

Bortnikova Natalya Vyacheslavovna,

PhD in Culturology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Computer Technology and Artistic Design
Udmurt State University
st. University, 1, Izhevsk, Russia, 426034
bortnicova.natasha@yandex.ru

Abstract

The iconic image of the dwelling in Udmurt culture has been the personification of the feminine for centuries. In this article, the authors reveal the main constructive and decorative features of the traditional house «Corka» and the Udmurt women's costume in the context of unified sacred characteristics. At the same time, special attention is paid to the embodiment of the image of the mother, as the cultural and semantic paradigm of these two interconnected phenomena of Udmurt culture.

Keywords

The traditional dwelling «Corka», the Udmurt women's costume, the cultural and semantic paradigm, female images, the image of the mother.

РОССИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

RAR

УДК 93/94

ББК 63.3

DOI 10.34685/NI.2025.49.2.013

«ПРЕКРАСНАЯ МЕЧТА» ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ: К ИСТОРИИ НЕОСУЩЕСТВЛЕННОГО ПРОЕКТА РИМСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ (Ч. 1)

Ананьев Виталий Геннадьевич,
доктор культурологии,
профессор кафедры искусствоведения и педагогики искусства,
Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
набережная р. Мойки, д. 48, г. Санкт-Петербург, Россия, 191186,
vgananev@herzen.spb.ru

Аннотация

В статье рассматривается нереализованный проект создания отделения петроградского Института истории искусств в Риме. В начале XX века практика создания зарубежных институтов археологии и истории искусств получила достаточно широкое распространение. Они являлись научно-исследовательскими учреждениями, но вносили определённый вклад и в дело охраны культурного наследия. На основании материалов из ряда архивов Санкт-Петербурга автор статьи восстанавливает обстоятельства обсуждения этого проекта.

Ключевые слова

Археология, В.П. Зубов, Институт истории искусств, история искусств, О.Ф. Вальдгауер, охрана культурного наследия.

В глобальном масштабе институциональная основа системы охраны культурного наследия начинает складываться лишь на рубеже XIX–XX веков. В условиях, когда сама деятельность по ох-

ране памятников ещё не достигает статуса завершённой профессионализации, соответствующее направление не полностью дифференцируется от профильных дисциплин, использующих объ-

екты наследия в собственных познавательных целях. В первую очередь, к числу таковых дисциплин относятся археология, искусствоведение, история и антропология. Поэтому вполне понятно, что функции по охране культурного наследия принимают на себя первые научно-исследовательские институты такой гуманитарной направленности.

В европейской практике к рубежу XIX–XX веков важнейшее место среди таких институтов начинают занимать институты зарубежные, выступающие в роли своеобразных опорных пунктов научного освоения учёными ведущих европейских стран культурного наследия, имеющего общепризнанное универсальное значение, но находящегося на территории стран, догоняющих флагманов развития капитализма. В первую очередь, это касалось наследия античности (как греческой, так и римской), а также итальянского Ренессанса. Немецкие, французские, английские, австрийские институты и школы возникают в Риме, Флоренции, Афинах. Включается (хотя и с существенным запаздыванием и в очень ограниченном масштабе) в этот процесс и Россия. Соответствующие инициативы здесь были связаны преимущественно с деятельностью Императорской академии наук. Так, в 1894 году в Константинополе основывается Русский археологический институт¹. С 1879 года предпринимаются попытки открыть русское археологическое учреждение в Афинах². В 1902 году при Академии наук вводится должность учёного корреспондента в Риме как своеобразный субститут постояннодействующей комиссии³. Сам формат такого научно-исследовательского учреждения, вероятно, влияет и на создание в Санкт-Петербурге в 1912 году по инициативе графа В.П. Зубова Института истории искусств (далее — Институт)⁴, призван-

ного стать «центром для изучения истории искусств в точном значении этого понятия»⁵. Его возможным прототипом был хорошо известный В.П. Зубову Немецкий институт истории искусств во Флоренции⁶.

Мне уже приходилось писать о той важной роли, которую Институт сыграл в музейном деле и в области охраны памятников в нашей стране в первой трети XX века⁷. В данной краткой публикации будет рассмотрен вопрос, связанный с попытками Института расширить поле деятельности и включиться в изучение и охрану культурного наследия за пределами России, используя апробированный к тому времени международной практикой формат создания иностранного филиала/института. Материалы, сохранившиеся в фонде Института в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга и прежде не привлекавшие внимания исследователей, позволяют в общих чертах восстановить эту любопытную страницу из истории одного из важнейших интеллектуальных центров Петрограда–Ленинграда 1920-х годов.

В печатном отчёте, подготовленном как итог первых 12 лет деятельности Института, об этом говорилось следующим образом: «Институту были предоставлены постановлением Коллегии Наркомпроса от 27 февраля [1920 г. — А.В.Г.] новые широкие возможности признанием за ним русского значения, что выразилось в соответственном переименовании его и предоставлении ему права открытия иногородних и заграничных отделений. Последнее право отвечало давнишней любимой мечте Института, которая, мы верим, когда-нибудь и сбудется, об учреждении русскими научными силами художественно-исторических исследовательских пунктов в Италии, прежде всего в Риме с его совершенно исключительным значением для мировой истории искусства. Идея основания Римского Отделения Института остаётся, к сожалению, для нас всё ещё прекрасной

1 Басаргина Е.Ю. Русский археологический институт в Константинополе: Очерки истории. СПб., 1999.

2 Басаргина Е.Ю. Императорская Академия наук на рубеже XIX–XX веков (Очерки истории). М., 2008. С. 246–249.

3 Там же. С. 249–255.

4 См.: Исмагулова Т.Д. «Это было часом духовного рождения института ...». В.П. Зубов // Знаменитые университеты. СПб., 2003. Т. 2. Очерки о питомцах Санкт-Петербургского университета. С. 332–350.

5 Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 585. Оп. 1. Д. 5214. Л. 1.

6 Hubert H.W. Das Institut in Florenz. Firenze, 1997.

7 См.: Ананьев В.Г. Институт истории искусств как центр музееведческой мысли Петрограда – Ленинграда конца 1910-х – 1920-х гг. СПб., 2021.

мечтою...»⁸. Архивные документы позволяют уточнить определённые детали этого события.

Сама идея создания заграничного отделения возникла в стенах Института ещё до Октябрьской революции. Весной-летом 1917 года на его базе действовала комиссия по вопросу о целесообразности создания в России специального Министерства искусств. В рамках комиссии функционировало несколько подкомиссий. Одна из них была посвящена археологическому и художественно-историческому образованию. О её работах можно составить представление, среди прочего, благодаря сохранившимся в архивном фонде её члена⁹, академика Н.П. Кондакова открыткам-приглашениям секретаря подкомиссии (впоследствии — учёного секретаря Института) В.Н. Ракинта. Так, например, очередное заседание подкомиссии было назначено в помещении Института (особняк Зубовых на Исаакиевской площади) на половину девятого вечера 5 апреля 1917 года. Под председательством филолога-классика почётного академика Ф.Ф. Зелинского собравшиеся должны были заслушать доклады Н.Л. Окунева и О.Ф. Вальдгауера о задачах археологических институтов, а также В.П. Зубова и В.Н. Ракинта о задачах художественно-исторических институтов¹⁰. Машинописный протокол заседания сообщает, что на том заседании (на котором председатель Ф.Ф. Зелинский, кстати, не присутствовал) в число членов подкомиссии были кооптированы член-корреспондент Академии наук М.И. Ростовцев, а также академики Н.Я. Марр и В.В. Бартольд. Собравшиеся заслушали доклады О.Ф. Вальдгауера (на заяв-

ленную тему), дополнения к предыдущему докладу Н.Л. Окунева о Русском археологическом институте в Константинополе и проекте Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, а также доклад В.Н. Ракинта о художественно-исторических институтах и дополнения к нему В.П. Зубова, в том числе, о проекте Русского института в Риме¹¹. В более позднем отчёте Института конкретизировалось, что среди подготовленных к печати материалов работы подкомиссий сохранились следующие доклады по теме: «4) О.Ф. Вальдгауер и Н.Л. Окунев, Об археологическом образовании в России и заграницей и в частности об археологических институтах. 5) В.Н. Ракинт, Художественно-исторические институты, как научные и образовательные учреждения. 6) В.П. Зубов и Д.А. Шмидт, русские художественно-исторические институты заграницей»¹².

Содержание докладов в общих чертах может быть восстановлено, в частности, на основании подготовительных материалов, сохранившихся в фонде академика Н.Я. Марра (и ошибочно помещённых там в дело под названием «Материалы конференции Центральных Музеев и заметки Н.Я. Марра»)¹³. В докладах предлагалось создать по одному такому институту в Петрограде, Москве, Киеве и Риме. При русских — постоянные отделения в Новгороде, Пскове, Костроме, Владимире, Чернигове и т.д. Они «преследуют помимо научных и научно-вспомогательных функций, также и задачи возможно широкого распространения, путём лекций, выездных курсов, экскурсий и т.д., понимания явлений искусства, любви и внимания к художественному прошлому страны и сознания важности развития художественной культуры». Археологические институты выполняют учебные функции, а также «заведуют и чисто научными предприятиями: раскопками, учёными экспедициями и т.п., причём они же имеют право наблюдения за местными археологическими музеями». Одесский институт должен иметь право «главного управления за местными археологическими музеями». Такие же ин-

8 Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств // Задачи и методы изучения искусств. СПб., 2012. С. 193. Разбивка оригинала на абзацы не сохраняется.

9 Впрочем, скорее номинального, т.к. 15 апреля 1917 г. Н.П. Кондаков покинул Петроград (как оказалось навсегда) и отправился в Ялту, с чего и начался его путь в эмиграцию. См.: Кызласова И.Л. Академик Никодим Павлович Кондаков: поиски и свершения. СПб., 2018. С. 215, 217.

10 Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (Далее — СПбФА РАН). Ф. 115. Оп. 3. Д. 137. Л. 7. Автограф доклада О.Ф. Вальдгауера сохранился в фонде Института, см.: Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (Далее — ЦГАЛИ СПб). Ф. 82. Оп. 1. Д. 9. Л. 176-182.

11 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 61.

12 Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств. С. 191.

13 СПбФА РАН. Ф. 800. Оп. 4. Д. 263.

ституты планируются к открытию в Тифлисе, Ташкенте, Иркутске, Казани и за границей (Рим, Афины, Константинополь)¹⁴.

Таким образом, идея создания художественно-исторического института за пределами России обсуждалась в Институте уже весной 1917 года. Некоторое время спустя, когда первая волна тягот, связанных с революцией, Гражданской войной и политикой военного коммунизма, казалось бы, несколько отступила, Институт вернулся к этому проекту. На этот раз, стараясь заручиться поддержкой новых властей.

2 октября 1919 года на очередном заседании совета Института ставший к этому времени учёным секретарем Института В.Н. Ракинт сообщил о переименовании Института в Российский институт истории искусств «как единственного в России заведения с такими задачами и объёмом деятельности». И в этой связи поставил вопрос о том, что надо наконец получить разрешение на открытие институтских отделений в России и за границей, при этом отметив, что «на первое место ещё в работах Комиссии при Институте, под председательством академика М.И. Ростовцева (весна и лето 1917 г.), был выдвинут Русский Художественно-Исторический институт в Риме»¹⁵. В обсуждении этого вопроса искусствовед Д.А. Шмидт (сотрудник Эрмитажа и многолетний преподаватель Института) напомнил об идее учреждения такого же института в Брюсселе (что вполне отвечало его научным интересам, сконцентрированным на фламандской и голландской живописи), а Л.А. Мацулевич (также совмещавший работу в крупнейшем музее страны с преподаванием в Институте и занимавшийся, среди прочего, древнерусским и византийским искусством) указал «на желательность открытия в первую очередь Отделения института истории искусств типа исследовательского института в Новгороде (в работах вышеназванной комиссии Новгородское отделение Института истории искусств из русских его отделений постановлено на первое место)»¹⁶. Совет постановил — «войти в ходатайство». И, действительно, вскоре, казалось, дело сдвинулось с мёртвой точки.

19 февраля 1920 года совет Института «в по-

рядке текущих дел» заслушал внеочередное заявление О.Ф. Вальдгауера о создании отделения в Риме¹⁷. Вероятно, заявление в основных своих положениях совпадало со следующим документом, автограф которого руки О.Ф. Вальдгауера сохранился в фонде Института:

«Об Отделении Российского института истории искусств в Риме

Преподавание истории искусств в центральном институте в Петербурге может носить лишь теоретический характер. Хотя сокровища Эрмитажа и других музеев дают возможности привлекать во многих случаях и оригиналы, но всё-таки основательное изучение наиболее важных вопросов осуждено на неудачу ввиду необходимости ограничиваться воспроизведениями. Если, таким образом, студент истории искусства и получил в свои руки весь аппарат научной техники во время своего пребывания в основном, центральном учреждении, то он научится действительно пользоваться этим аппаратом, лишь работая над оригиналами. По таким соображениям уже при самом основании института была принята во внимание необходимость основания отделений на местах, в центрах художественного производства. Новгородское отделение института послужит важнейшим фактором для изучения древнерусского искусства и несомненно окажет величайшую услугу образованию кадра историков русского искусства, необходимого в особенности для работы при провинциальных учебных заведениях и музеях. Не менее важно, однако, учреждение таких же отделений за границей, принимая особенно во внимание, что Эрмитаж является пока единственным крупным музеем западноевропейского искусства, и материал, хранящийся в нём, естественно ограничен, а следовательно, и возможности основательного изучения западноевропейского искусства наталкиваются на большие затруднения. Российский институт истории искусств, заботясь о развитии художественно-исторического образования как такового и считаясь с необходимостью по возможности расширить круг лиц со специальным в этой области образованием обязан дать своим слушателям возможность посредством изучения истории искусства во всех его проявлениях

14 СПбФА РАН. Ф. 800. Оп. 4. Д. 263 Л. 2-4.

15 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 35. Л. 60 об.

16 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 35. Л. 61.

17 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 56. Л. 7.

на оригиналах. Только таким образом Россия станет культурным фактором и в этой области и будет в состоянии обогатиться специальными учреждениями и музеями, которые должны были бы целой сетью покрыть всю страну.

Европейские страны давно уже пошли по пути учреждения особых органов для изучения искусства на местах. Германский археологический институт имеет свои отделения в Риме и Афинах, Франция, Англия, Америка основали специальные школы в тех же городах, Дания использует свой Ny Carlsberg Fond¹⁸ для снаряжения учёных экспедиций. До сих пор, правда, отдавалось предпочтение античному искусству, а история новейшего искусства имела в своём распоряжении лишь один орган — художественно-исторический институт во Флоренции. Необходимо, чтобы Российский институт истории искусств не отставал и в первую очередь учредил себе отделение в одной из классических стран искусства. Институт встал на точку зрения равноправности античного и нового искусства, поэтому естественно, чтобы первое учреждаемое за границей отделение отвечало бы потребностям и той, и другой группы. Такое соображение заставляет нас остановиться на естественном центре классического искусства — Риме. В Риме сосредоточены не только сокровища классической древности и Возрождения, древнехристианское искусство может быть изучено лишь в церквях и катакомбах Вечного города. Удобство сообщений, наконец, дает возможность пользоваться Римом как исходной точкой для всякого рода экспедиций.

Принимая Рим как местоположение первого заграничного отделения Института, задачи по организации его принимают следующие формы.

Римское отделение Института является специальным научным учреждением для лиц, окончивших курс Института в Петербурге. Оно имеет целью подготовку их к академической и музейной деятельности.

Для этой цели Отделение учреждает специальную библиотеку по античному, средневековому и новому искусству, в которой откомандированные для занятий при Отделении

лица могли бы находить необходимый научный аппарат. Для наблюдения за их работами и для руководства ими Отделение обладает штатом специалистов по новому, средневековому и античному искусству. В обязанности учёного персонала входит: 1) устройство практических занятий на оригиналах, 2) устройство художественно-исторических экскурсий по провинции, 3) производство специальных исследований, 4) издание трудов занимающихся при Отделении специалистов, 5) сношение с научными учреждениями, родственными ему по типу, основанными другими национальностями, 6) участие в международных художественно-исторических научных предприятиях, 7) поддержка своим советом художественно-исторических учреждений и музеев в России, 8) ежегодные доклады в центральном Институте о ходе работ в Отделении и о результатах международной научной работы в этой области.

Штаты, необходимые для произведения этой работы, были бы следующими:

1. Директор, оглаwiająщий учреждение как таковое и руководящий всеми занятиями в Отделении.
2. Три учёных секретаря по трём специальностям: один по античному искусству, один по средневековому искусству, один по новому искусству.
3. Три научных сотрудника для особых поручений и специального использования.
4. Библиотекарь.
5. Два помощника библиотекаря.
6. Два сторожа при библиотеке.
7. Делопроизводитель.
8. Помощник делопроизводителя.
9. Три переписчика по канцелярии и для переписывания научных работ¹⁹.

Советом Института было высказано принципиальное согласие с выступлением О.Ф. Вальдгауера и принято решение возбудить соответствующее ходатайство, а также создать комиссию по разработке соответствующего положения²⁰. 23 февраля 1920 года правление Института слушало вопрос об образовании комиссии по разработке проекта отделения в Риме и о включении в её состав кроме членов правления (В.П. Зубов, Н.Э. Радлов, С.М. Ляпунов) искусствове-

18 Частный фонд для поддержки искусства (в широком смысле слова), основанный в 1902 г. крупнейшим датским меценатом и коллекционером, владельцем пивоварни «Карлсберг» Карлом Якобсеном (1842–1914).

19 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 72. Л. 17–17а.

20 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 56. Л. 7.

дов сотрудников Института О.Ф. Вальдгауера, С.Н. Жарновского и С.С. Лукьянова²¹. На этом можно считать завершенным первый этап подготовки к реализации «прекрасной мечты Института». Вскоре обнадеживающие новости пришли и из Москвы.

Список литературы

1. Ананьев В.Г. Институт истории искусств как центр музееведческой мысли Петрограда – Ленинграда конца 1910-х – 1920-х гг. СПб., 2021. 408 с.
2. Басаргина Е.Ю. Императорская Академия наук на рубеже XIX–XX веков (Очерки истории). М., 2008. 656 с.
3. Басаргина Е.Ю. Русский археологический институт в Константинополе: Очерки истории. СПб., 1999. 246 с.
4. Исмагулова Т.Д. «Это было часом духовного рождения института ...». В.П. Zubov // Знаменитые универсанты. СПб., 2003. Т. 2. Очерки о питомцах Санкт-Петербургского университета. С. 332–350.
5. Краткий отчет о деятельности Российского Института Истории Искусств // Задачи и методы изучения искусств. СПб., 2012. С. 187–249.
6. Кызласова И.Л. Академик Никодим Павлович Кондаков: поиски и свершения. СПб., 2018. 582 с.
7. Hubert H.W. Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Firenze, 1997. 208 s.

“THE SWEET DREAM” OF INSTITUTE OF ART HISTORY: ON THE HISTORY OF THE UNREALIZED PROJECT OF THE ROMAN BRANCH (Pt. 1)

Ananiev Vitaliy Gennadievitch,

DSc in Cultural Studies,

Professor of the Department of Art History and Art Education,

Herzen State Pedagogical University of Russia,

Moika Embankment 48, 191186 Saint-Petersburg, Russia,

vgananev@herzen.spb.ru

Abstract

The article is devoted to the unrealized project of a branch of the Institute of Art History (Petrograd) in Rome. In the early 20th century, the practice of creating foreign institutes of archaeology and art history became quite widespread. They were research institutions, but they also made a certain contribution to the protection of cultural heritage. Based on materials from a number of St. Petersburg archives, the author of the article reconstructs the details of this project.

Keywords

Archaeology, Institute of Art History, Art History, O.F. Waldhauer, Protection of Cultural Heritage, V.P. Zubov.

21 ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 57. Л. 11 об.

RAR

УДК 93/94

ББК 63.3

DOI 10.34685/NI.2025.49.2.014

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИМ. А. П. ЧЕХОВА: ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Гарафутдинов Дмитрий Владиславович,
аспирант, «Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва»,
преподаватель актерского мастерства и сценической речи
в Московском драматическом театре «Постскриптум»,
ул. Космонавтов, 2, Москва, Россия, 129366,
garafutdinov.dmitry@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию особенностей организации программы XVII Международного театрального фестиваля им. А. П. Чехова в современных социокультурных условиях. Автор анализирует способы межкультурной коммуникации в рамках фестиваля в период «отмены» русской культуры в странах Запада. Цель — сформулировать перспективные модели, обеспечивающие грамотное и полноценное функционирование фестиваля. Данная работа заинтересует круг людей, которые занимаются исследованиями в сфере культуры и театра в частности, а также студентов, магистрантов и аспирантов.

Ключевые слова

Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова, театральные фестивали, театр, культура, искусство, А. П. Чехов, перспективы развития.

Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова играет важную роль в культурном, духовно-просветительском, социально-политическом развитии страны. На протяжении более 30 лет фестиваль успешно следует стратегии по поддержанию и укреплению межкультурных связей, выполняет образовательно-просветительскую функцию, привлекая при этом в свои творческие лаборатории молодых деятелей театрального искусства самых разных направлений.

Главной задачей для организаторов фестиваля является выстраивание актуальной программы, расширяющей не только отечественное, но и международное поле театрального

искусства. За годы своего существования фестиваль зарекомендовал себя с лучшей стороны, и в нынешней сложной ситуации для российской культуры это приносит результаты. После ухода из жизни основателя фестиваля Валерия Ивановича Шадрина генеральным директором МТФ им. А. П. Чехова стала Карина Сергеевна Цатурова. Для нового организатора актуальной задачей стало сохранить и укрепить репутацию фестиваля, а также доверие со стороны зарубежных стран, сформированные создателем Чеховского смотра. В современной геополитической ситуации крайне важным аспектом является разработка эффективных стратегий и ме-

тодов представления коллективов на фестивале. При этом необходимо решить множество логистических, финансовых и других организационных вопросов, преодолевая разнообразные трудности. Театр для всех — ключевая концепция Чеховского фестиваля. Главная цель этого мероприятия заключается в просвещении. В сложившихся сложных геополитических условиях организаторам необходимо предоставить возможность взаимодействия с международной палитрой современного театрального творчества. За три десятилетия своего существования фестиваль охватил множество форм сценического искусства. При создании программы XVII Чеховского фестиваля руководящий коллектив также стремился учитывать современные тенденции и акцентировать внимание на значимых данных, отражающих ритм текущей эпохи. В рамках грядущего Чеховского фестиваля предусмотрены обширные образовательные инициативы, мастер-классы и лекции. Смотри представляет собой взаимодействие культур, которые, сталкиваясь друг с другом, претерпевают изменения. Этот синтез имеет особое значение в наши дни. МТФ им. А. П. Чехова направлен на укрепление международного культурного и гуманитарного сотрудничества. Многие называют фестиваль мостом между культурами, который создает возможности для коммуникации.

На встрече в Министерстве культуры России генеральный директор Международного театрального фестиваля им. А. П. Чехова Карина Цатурова представила масштабную программу предстоящего XVII фестиваля. Мероприятие пройдет в Москве с 23 мая по 25 июля 2025 г. и ожидает значительное количество зрителей.

Спектакли, представленные в рамках фестиваля, будут проходить на таких площадках, как Государственный Кремлевский Дворец, Московский театр юного зрителя, Московский драматический театр им. А. С. Пушкина, Театр «Школа драматического искусства», Московский драматический театр им. М. Н. Ермоловой, Государственный академический театр им. Моссовета, Зал Зарядье, Московский театр Et Cetera, Государственный академический Большой театр России (Новая сцена) и других известных театрах столицы. В планах организаторов Чеховского фестиваля провести, ставшие уже традиционными: «Мировую серию», «Московскую программу»,

«Региональную программу» и «Образовательную программу».

XVII МТФ им. А. П. Чехова станет первым фестивалем, который будет полностью организован новым руководящим коллективом. Программа «Мировой серии» будет состоять из 13 спектаклей из 12 стран мира. В 2025 г. празднуется 165 лет со дня рождения великого отечественного драматурга — Антона Павловича Чехова. Тот факт, что в год юбилея успешно организован фестиваль, уже можно считать данью уважения драматургу, однако в отличие от IX Чеховского фестиваля, спектакли, заявленные в программе XVII смотра, не посвящены непосредственно работам Чехова. На предстоящем фестивале зрителю снова продемонстрируют неизведанные аспекты театра: в Китае стали реальностью великие картины, оживленные танцем, в Бразилии и Армении предложены свежие интерпретации русской классики, казахская саундрама с боевыми искусствами, подлинное африканское пение, укоренившееся в древних верованиях, а также современная хореография из ЮАР, острая психологическая драма из Бахрейна, смелые подходы к шедеврам Шекспира из Индии и Аргентины, философская кукольная опера из Ирана и волшебство арабских сказаний из Ливана. Автор предполагает, что это обусловлено тем, что фестиваль открывает для себя новые направления в жанровых особенностях и во взаимодействии культур разных стран. Еще один интересный проект ждет московских театралов 4 и 5 июля на сцене Московского драматического театра им. М. Н. Ермоловой. Это спектакль «Пенелопа» — копродукция Государственного театра «Амазгаин» им. Соса Саркисяна (Армения) и Международного театрального фестиваля им. А. П. Чехова. Автор пьесы и режиссер — Симон Абкарян, известный французский актер, режиссер и драматург армянского происхождения. В главной роли — художественный руководитель театра «Амазгаин», заслуженная артистка Армении Нарине Григорян. Имя Чехова является частью как отечественной, так и мировой культуры, а Чеховский фестиваль снова сталкивается с вызовами, которые требуют отстоять репутацию фестиваля на международном уровне. Это определяет предстоящую программу фестиваля.

Ниже приведена таблица спектаклей, представленных в рамках «Мировой серии» XVII-го МТФ им. А. П. Чехова:

Название спектакля	Постановщик спектакля	Название коллектива и страна
«Поэтический танец: путешествие легендарного пейзажа»	Хореографы — Чжу Лия, Хань Чжень	Группа восточных исполнительских искусств, Китай
«Основание»	Режиссер — Исса Сандид	Театр Альсавари, Бахрейн
«Сон среднего класса о летней ночи»	Режиссер — Амитош Нагпал	Компания Мандали Толкиз, Индия
«Полковнику никто не пишет»	Режиссер — Хорхе Али Триана	Театр Колон в Боготе и Лаборатория Народного театра, Колумбия
«Деньги. Страсть. Власть»	Режиссер — Сурен Шахвердян	Государственный русский драматический театр им. К. С. Станиславского, Армения
«Руми»	Режиссер — Бехруз Гарибпур	Театр кукол «Аран», Иран
«Кроткая»	Режиссеры — Алехандро Гонсалес Пуче и Ма Чжен Хун	Театральная компания «Городской театр», Бразилия, Центр исполнительских искусств Бразилии и Лаборатория сценического искусства Университета Валье, Колумбия
«Брас Кубас»	Режиссер — Пауло де Мораэс	Театральная компания «Армазем», Бразилия
«Пенелопа»	Режиссер — Симон Абкарян	Государственный театр «Амазгаин» им. Соса Саркисяна, Армения и МТФ им. А. П. Чехова, Россия
«Mamluk. Султан Бейбарыс»	Режиссер — Фархад Молдагали	Театр традиционного искусства «Алатау» и Театральная лаборатория StarTDrama, Казахстан

Название спектакля	Постановщик спектакля	Название коллектива и страна
«Моя»	Хореограф — Грегори Макома	Компания Симфиве Даны и Театр танца Вуяни, ЮАР
«Мера за меру (это твоя вина)»	Режиссер — Габриэль Чаме Буэндиа	Театр Габриэля Чаме Буэндиа при Театре Сан-Мартин в Буэнос-Айресе, Аргентина
«Тысяча и одна ночь»	Хореографы — Иван Каракалла, Алиссар Каракалла	Танцевальный театр Каракалла, Ливан

На момент написания статьи еще неизвестно о том, что войдет в «Образовательную программу» и «Московскую программу» фестиваля. Однако несколько глобальных событий, связанных с МТФ им. А. П. Чехова, образовательно-просветительского характера уже находятся в активной стадии. Впервые в рамках деятельности Международной конфедерации театральных союзов при поддержке Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества стран СНГ была организована Международная театральная акустическая школа — 2024/2025. В мероприятиях, проводимых одновременно в трех государствах — Армении, Беларуси и Казахстане, приняли участие около 90 молодых специалистов, включая актеров, хореографов, драматургов и сценографов. Первая образовательная сессия проходила в Ереване с 27 октября по 5 ноября 2024 г., вторая состоялась в Минске с 25 февраля по 4 марта 2025 г., третья пройдет — в Алматы с 3 по 10 октября 2025 г. Сессии охватывают практические тренинги и учебный курс, включающий лекции и мастер-классы от актуальных театральных профессионалов и теоретиков, режиссеров, музыкальных руководителей, хореографов и мультимедийных художников.

Директором международной школы является Виктор Рыжаков, театральный режиссер и заведующий актерским курсом в Школе-студии МХАТ.

Проект направлен на активный обмен опытом и практическими знаниями в сфере современного театра. Он включает в себя организацию

живого лабораторного процесса и разработку спектакля, который отражает общий культурный контекст и музыкально-драматические традиции стран-участниц. В условиях стремительно меняющегося культурного климата важно не только сохранять устоявшиеся традиции, но и вводить новые формы театрального самовыражения. Это будет способствовать повышению интереса к театру и подчеркнет его значимость в формировании культурной идентичности.

Результатом работы станет музыкально-драматический проект под названием Birdwatching («Бёрдвочинг» — «Наблюдение за птицами»), который будет опираться на мифы, легенды и сказания стран-участниц. Преодолевая языковые барьеры, исследуя глубокие аспекты человеческой сущности и погружаясь в богатство различных культур, творческие группы из трех стран под руководством опытных наставников создадут спектакль, используя передовые инженерные технологии. В центре постановки окажется образ птицы, который встречается в мифологиях большинства народов мира. Это уникальное произведение будет посвящено тем ценностям, которые объединяют народы и содействуют сохранению общего культурного пространства, где общение происходит через универсальные жесты, звуки и художественные образы.

Данный проект не является частью «Образовательной программы», однако его можно считать образовательным мероприятием, организованным с помощью МТФ им. А. П. Чехова. И это достижение, когда фестиваль выходит за рамки

своей непосредственной деятельности. Это позволяет увидеть его масштаб, его важность в социальном и культурном поле страны.

Еще один крупный проект — Международный театральный форум стран СНГ, который сотрудничает с МТФ им. А. П. Чехова, проходил в Казахстане в июле 2024 г. На форум, состоявшийся в Алматы, съехались более 200 режиссеров, драматургов, актеров, театральных и кинокритиков. В рамках форума творческие коллективы из стран Содружества представили 10 спектаклей. Главным призом для участников форума было приглашение к участию со своей работой в предстоящем XVII МТФ им. А. П. Чехова. Художественный руководитель Московского драматического театра им. А. С. Пушкина, председатель жюри Молодежного театрального форума стран СНГ Евгений Писарев в интервью телеканалу «Первый» лаконично и точно подчеркнул важность проведения международных форумов и фестивалей и их сотрудничество между собой: «Победитель поедет на Чеховский фестиваль в Москву. Но все-таки, мне кажется, это знакомство друг с другом, взаимодействие, возможность заявить о себе в профессиональном сообществе, встреча с мэтрами. Может быть, мы увидим какие-то новые театральные тенденции. Это не просто возможность поделиться опытом, обратить внимание на творческую молодежь стран Содружества — это вообще обращенный к молодежи, а значит, к нашему будущему, форум».

Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова — это феноменальное культурное событие. Несмотря на политические разногласия, фестиваль продолжает являться одним из мировых культурных центров. В это непростое время он объединяет искусство народов со всего мира; предлагает исследовать разнообразие театральных жанров, а также принимать участие во встречах с иностранными коллегами, чтобы поделиться опытом по различным

творческим вопросам. Фестиваль становится крайне важной частью театральной реальности и жизни в целом. У Международного театрального фестиваля им. А. П. Чехова задача самая широкая и всеобъемлющая, представить наиболее полную картину жизни театра в мире. Идея театральной всемирности театрального многообразия определяет систему выбора спектаклей на Чеховский фестиваль. Такие факторы, как глобализация, политические и экономические изменения, культурная интеграция и технологический прогресс не только усложняют организацию фестиваля, но и открывают новые возможности для культурного обмена и взаимодействия. Этот вывод можно сделать исходя из того, что за более чем 30 лет Чеховский фестиваль представил публике 790 мероприятий от коллективов из более чем 54 стран. Чеховский фестиваль держит зеркало перед культурами стран-участниц — это и есть величайшее достижение театра.

Список литературы

1. Электронный сайт Международного театрального фестиваля им. А. П. Чехова <https://chekhovfest.ru/> (дата обращения 21.03.2025)
2. Электронный сайт телеканала «Первый» https://www.1tv.ru/news/2024-06-03/477960-molodezhnyy-teatralnyy-forum-stran-sng-otkrylsya_v_alma_ate?ysclid=lx4avinlrt802196571 (дата обращения 21.03.2025)
3. Электронный сайт информационного портала «Последние новости России и мира» <https://www.gosrf.ru/soderzhatelnaya-programma-xvii-mezhdunarodnogo-teatralnogo-festivalya-im-a-p-chehova-predstavlena-v-minkultury-rossii> (дата обращения 21.03.2025)
4. Электронный сайт информационного портала «perspectum» <https://perspectum.info/xvii-mezhdunarodnyj-teatralnyj-festival-im-a-p-chehova/> (дата обращения 21.03.2025)

CHEKHOV INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL: DEVELOPMENT PROSPECTS IN MODERN CONDITIONS

Garafutdinov Dmitry Vladislavovich,

PhD student, Likhachev Russian Research Institute
for Cultural and Natural Heritage (Moscow),
teacher of acting and stage speech
at the Moscow Drama Theater "Postscript",
D. S. Likhachev Russian Scientific Research Institute
of Cultural and Natural Heritage,
2 Kosmonavtov St., Moscow, Russia, 129366,
garafutdinov.dmitry@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the study of the specifics of the organization of the program of the Chekhov International Theater Festival in modern socio-cultural conditions. The author analyzes the ways of intercultural communication within the framework of the festival during the period of "cancellation" and Russian culture in Western countries. The goal is to formulate promising models that ensure the competent and full-fledged functioning of the festival. This work will interest a range of people who are engaged in research in the field of culture and theater in particular.

Keywords

Chekhov International Theater Festival, theater festivals, theater, culture, art, Anton Chekhov, prospects.

BRV

УДК 008

ББК 71

DOI 10.34685/NI.2025.49.2.015

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ А. МИРОНОВА «БОЛГАРСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС. АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ»

Ваня Добрева,

Доктор филологических наук, профессор
Кафедры литературы, этнологии и балканистики
Юго-западного университета «Неофит Рильский»
(ул. Ивана Михайлова, 66, Благоевград, Болгария, 2700),
vdobreva@svu.bg.

Автор перевода на русский — О.Н.Решетникова

В своей книге «Болгарский героический эпос. Аксиологический анализ» А. Миронов интерпретирует произведения, характерные для болгарского героического эпоса с главным персонажем Королевичем Марко, через призму и эволюцию христианских ценностей. Автор останавливается на типичных для народных песен семантических и композиционных моментах, указывающих на мотивацию персонажа и источники его поведения. Дополнительно освещаются антагонистические противоборства в сюжете, эксплицирующие ценностные ориентации и смыслы.

Подчеркну, что до сих пор подобная целостная интерпретация болгарского героического эпоса в контексте христианских аксиологических ценностей не была самостоятельным предметом научной разработки. Действительно, существуют достойные научные исследования как специфики болгарского героического эпоса, так и образа Короля Марко. Авторы этих исследований обращают внимание скорее на разработку в народных песнях мотивов и сюжетов, а также на мифологические представления как составной части более общих языческих и христианских взглядов. В таком аспекте представленное исследование А. Миронова содержит ряд новых и оригинальных научных положений, касающихся формирования и утверждения индивидуальных и общественных ценно-

стей как рецепции христианского мышления и мироощущения.

В структурном плане Миронов обобщает свои наблюдения в следующих разделах: «Герой с божией помощью спасает юнаков, пленённых арапами»; «Герой побеждает угнетателя, препятствующего и затрудняющего доступ к церковным таинствам»; «Герой спасает царевну от арапа»; «Герой спасает Святую гору от притеснителя»; «Герой путём обмана убивает соперника, становится самым сильным юнаком, отвергает обращение к Богу и теряет всю свою силу». В дополнение к этому исследуется аксиосфера болгарского эпического сознания через обособление доминант и конкурирующих ценностей. Подобная структура позволила автору выявить и проанализировать отдельные уровни в органике произведений — с точки зрения фабулы, персонажей и ценностей, а также выделить переходные состояния в результате изменения в мышлении так называемого «ветхого» человека к утверждению смыслов «нового» человека, что ознаменовало наступление нового времени.

В связи с этим персонаж Король Марко осмысливается в соответствии с выражением различных ценностей, релевантных дихотомии «ветхого» / «нового» человека. Болгарин, который в народных песнях, с одной стороны, олицетворяет «бесстрашие» и «славу», в ряде

ситуаций, как показывает Миронов, проявляет себя и как грешный человек, со своим «себялюбием» и «тщеславием». Теперь исследователю, вероятно, необходимо изучить, является ли эта греховность в природе персонажа религиозной рефлексией или, как показывают литературные примеры следующих веков, это выражение нового понимания полноценной человеческой природы. Так, в начале XIX века Софроний Врачанский назовёт своего героя «грешным», включая в это понятие тогдашние понятия о маленьком, т.е. обыкновенном человеке.

С другой стороны, Миронов обращает внимание на функциональную значимость молитвы, которая в рассматриваемых народных песнях обладает дополнительной силой для обеспечения позитивного разрешения конфликта, а её отсутствие предопределяет неприятный исход. В этом аспекте герой подобно христианским предтечам ищет или отвергает единение с Богом, в духе традиции трактуя зависимость между верой и победным выходом из противоречия.

В сущности, личное поведение героя можно рассматривать не только как воплощение христианских ценностей, но и в контексте староболгарской военной культуры. Тем более, что она синтезирует ряд значений, присущих как христианскому архетипу, так и языческому наследию. С этой точки зрения образ Королевича Марко показателен для этого синтеза ценностей и смыслов. Исторические обстоятельства, связанные с нашествием турок-османов и завоеванием болгарского государства, формируют представление о герое, который защищает не только христианскую веру, но и христианскую державу от иноверцев. Неслучайно и Миронов показывает, каким образом эти значения сохраняются в болгарском героическом эпосе. С оговоркой, что на уровне традиции они сосуществуют с более древними мифологемами. Исследователь показывает противоборство Марко с Арапом и попадание героя в плен как результат накопления его грехов.

Интерес представляет выбранный Мироновым фокус рассмотрения категории «побратим». В болгарской культуре «побратим» — это самый близкий друг, человек, которому, безусловно, верят. Исследователь подчёркивает, что в народных песнях «побратим» имеет сходный центральному персонажу статус, и таким образом между ними нет различий. Побратимы, отмечает Миронов,

независимо от их количества, действуют одинаково — и по поведению, и по мотивации. Таким образом побратим выполняет роль гаранта, свидетеля подвигов и прегрешений главного героя. Следовательно, через побратима доказывается величие и бесстрашие главного героя. Наряду с этим, побратимы разделяют его ценности и высокие переживания, т.е. через них компенсируются прегрешения и недостатки героя.

Миронов трактует и другие типологические для болгарской фольклорной традиции образы, как, например, Секула дитяtko. Подчёркиваются христианские аксиологические ценности, такие как сострадание, скромность, страх Божий. Можно сказать, что через детский образ передаётся значение изначальной праведности, безгрешности ребёнка, олицетворение животворного болгарского духа.

Напомню, что в 1396г. Болгария теряет свою независимость. Вместе с болгарским государством ликвидирована и Болгарская Церковь. Вследствие уничтожения элиты культура демократизируется. Вместо блестящих богословских трудов староболгарского периода начинается процесс фольклоризации христианства и его ценностей. Потому совершенно неудивительно, что в народных песнях сожительства элементы языческой чувственности с христианскими образами и смыслами.

Плодотворны наблюдения Миронова о существовании двух сюжетных моделей. Первый разрабатывает мотив личной славы, а второй — обращения к Богу. Исследователь прав, что эти две модели могут служить объяснением перехода от упования на высшие силы к осознанию собственной силы человека. С другой стороны, стимулом для будущих наблюдений является указанный в исследовании континуитет между страдающим и сострадающим человеком как выражение и воплощение христианских ценностей.

Подчеркну, что исследование А. Миронова охватывает типологические для болгарского героического эпоса произведения и образы. Их трактовка с точки зрения выяснения аксиологических ценностей очерчивает культурные пространства распространения традиции и взаимодействия. Научный вклад автора состоит и в сравнительном анализе болгарских народных песен (мотивов и образов) с типологическими для русского героического эпоса аксиологическими ценностями и мотивационной стратегией,

выяснении видов характерного противоборства и моделей героического поведения персонажей, присущих болгарскому и русскому мышлению и оценкам.

Теперь, как мне кажется, автору необходимо прежде всего выяснить взаимосвязь между христианскими ценностями и осознанием болгарин своей родовой принадлежности. В первые века после падения Болгарии под османское владычество персонажи более непосредственно обозначают христианские ценности, особенно благочестие и христолюбие. Живо представление о том, что османский гнёт — знак грядущего Второго пришествия. Однако с течением времени герой всё больше наделяется знаками славяно-болгарского рода. В одном житии, составленном

в XVI веке, отмечается, что герой — христианин, но и болгарин. Так христианская идентификация начинает увязываться с дополнением о национальной принадлежности.

В заключение. Определённо считаю, что исследование А. Миронова «Болгарский героический эпос. Аксиологический анализ» — глубокий научный труд, который вносит вклад в изучение целого ряда вопросов. Издание настоящей рукописи в виде самостоятельной монографии послужит импульсом для будущих исследований, касающихся как новых направлений понимания наследия и его современного звучания, так и культурного пространства взаимодействия и художественных переплетений.

REVIEW OF A. MIRONOV'S BOOK "THE BULGARIAN HEROIC EPIC. AXIOLOGICAL ANALYSIS"

Vanya Dobрева,

Doctor of Philology, Professor

Departments of Literature, Ethnology and Balkanistics

Southwestern University "Neofit Rilski"

(Ivan Mikhailov str., 66, Blagoevgrad, Bulgaria, 2700),

vdobрева@svu.bg.

The author of the Russian translation is O.N. Reshetnikova.

ПУБЛИКАЦИЯ В НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ЖУРНАЛЕ «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

Основные рубрики: *«Методология и методы исследования культурных процессов»; «Искусство, образование, наука»; «Духовное наследие и культура»; «Культура регионов»; «Культура повседневности»; «Этнокультуры в прошлом и настоящем»; «Имена и события прошлого»; «Культурное наследие мира»; «Музееведение и охрана культурного наследия» и др.*

С 1 декабря 2015 г. журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидатов и докторов наук.

Требования к статьям, присылаемым в журнал «Культурное наследие России»

- К рассмотрению принимаются не опубликованные ранее статьи общим объемом 0,5 п. л. — 20 000 знаков.
- Публикация безгонорарная, автору высылается электронная версия журнала.
- Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт публикации. Рукописи не возвращаются и не рецензируются.
- Автор представляет рукопись по электронной почте: knaros@yandex.ru.
- Формат текстовых файлов — DOC, DOCX.
- Все элементы статьи выполняются шрифтом Times New Roman, размер (кегель) — 14 пт (основной текст), 11 пт (сноски); расстояние между строк (межстрочный интервал) — 1,5; абзацный отступ — 1 см., шрифт — обычный; выравнивание — по ширине (кроме указанного особо).
- Формат страницы — А4. Поля — 2 см.

**Статья должна быть оформлена строго в соответствии
с изложенными ниже
требованиями и включать все перечисленные пункты:**

1. 1. Тип статьи (выбрать из списка на следующей странице).
 2. 2. УДК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи).
 3. 3. ББК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи).
 4. 4. Название статьи — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
 5. 5. ФИО автора полностью — выравнивание по правому краю.
 6. 6. Сведения об авторе: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы; контактный телефон; адрес электронной почты — выравнивание по правому краю.
 7. 7. Аннотация на русском языке (5–8 строк).
 8. 8. Ключевые слова на русском языке (8–10).
 9. 9. Основной текст: шрифт — Times New Roman, кегль — 14 пт., междустрочный интервал — 1,5, абзацный отступ — 1 см.; выравнивание текста по ширине. Сноски — постраничные (внизу страницы).
 10. 10. Список использованной литературы.
 11. 11. Название статьи на английском языке — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
 12. 12. ФИО автора полностью на английском языке — выравнивание по правому краю.
 13. 13. Сведения об авторе на английском языке: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы; контактный телефон; адрес электронной почты — выравнивание по правому краю.
 14. 14. Аннотация на английском языке (5–8 строк).
 15. 15. Ключевые слова на английском языке (8–10).
- Иллюстрации представляются отдельными файлами с указанием названия иллюстрации и места ее вставки в тексте. Формат файлов — TIFF, JPG, JPEG.

Редакция может не разделять мнения авторов и не несёт ответственности за недостоверность публикуемых данных.

Редакция журнала не несёт ответственности перед авторами и / или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЬИ ДЛЯ ЖУРНАЛА «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

RAR
УДК 008
ББК 63.3

СУБЪЕКТ, ЛИЧНОСТЬ, ДУХ И ДУХОВНОЕ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Иванов Иван Иванович,
доктор философских наук,
профессор кафедры гуманитарных наук,
Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма,
ул. 5-я Магистральная, д. 5, г. Москва, Россия, 123007,
e-mail: ivanov@yandex.ru

Аннотация

Постмодернизм изменяет существующее в науке понятие личности. С позиций постмодернизма личность — это мозаика множественных идентичностей, социальных ролей, масок, которые человек волен выбирать и изобретать по своему желанию.

Ключевые слова

Субъект, личность, индивид, дух, духовное, фрагментация.

Как замечает М. Мамардашвили, мировые религии «отличаются от этнических религий прежде всего тем, что они обращены к личности и предполагают наличие в самом человеке начала и корня, который задан в нём как некоторый внутренний образ, или голос. <...> Он поможет только идущему»¹.

.....

Когда цитируют слова Фуко о том, что «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»², то обычно это высказывание трактуют буквально...

-
- 1 Мамардашвили М. К. Философия и религия // Человек. 1997. № 4. С. 81.
 - 2 Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 404.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013. С. 199.
2. Там же стр. 89.....
3. Мамардашвили М. К. Философия и религия // Человек. 1997. № 4. С. 81.
4.

.....

SUBJECT, PERSONALITY, SPIRIT AND SPIRITUALITY IN THE POSTMODERN ERA

Ivanov Ivan Ivanovich,
DSc in Philosophy,
Professor of the Department of Humanities,
Academy of Retraining Arts, Culture and Tourism,
5-ia Magistralnaia Str. 5, 123007 Moscow, Russia,
ivanov@yandex.ru

Abstract

Postmodernism modifies an existing concept in the science of personality. From the standpoint of postmodern identity — a mosaic of multiple identities, social roles, masks that man is free to choose and invent as you wish.

Keywords

Subject, person, individual, spirit, spiritual, schizoid fragmentation.

Тип статьи:

RAR — научная статья;
EDI — редакционная заметка;
BRV- рецензия;
CNF — материалы конференции;

SCO — краткое сообщение;
REV- обзорная статья;
ABS- аннотация;
REP- научный отчет;

COR- переписка;
PER — персоналии;
MIS — разное;
UNK — неопределен.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Регистрационное свидетельство Эл № ФС77-85532 от 11 июля 2023 г.

Форма периодического распространения — сетевое издание.

Подписано в печать: 30.06.2025.

Адрес редакции: 129366, г. Москва, ул. Космонавтов, д. 2.

Сайт: <http://www.kultnasledie.ru>

E-mail: knaros@yandex.ru