

Журнал по культурологии и искусствоведению

Культура и цивилизация

Том 13, № 10А, 2023.

С. 1-339.



Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС»

Московская область, г. Ногинск

Journal of Cultural and Art Studies

Culture and Civilization

October 2023, Volume 13, Issue 10A.

Pages 1-339.



ANALITIKA RODIS publishing house

Noginsk, Moscow region

«Культура и цивилизация»

Том 13, № 10А, 2023

Выпуски журнала издаются в двух частях: А и В. Периодичность части А – 12 номеров в год. Периодичность части В – 12 номеров в год.

Все статьи, публикуемые в журнале, рецензируются членами редсовета и редколлегии, а также другими ведущими учеными.

Садохин Александр Петрович, доктор культурологии (5.10.1), профессор, эксперт в области социально-культурной экспертизы, *Московская коллегия адвокатов* – главный редактор журнала.

Курасов Сергей Владимирович, доктор искусствоведения (5.10.3), профессор, член Российской академии художеств, ректор, *Московская государственная художественно-промышленная академия (МГХПА) им. С.Г. Строганова* – главный редактор журнала по направлению «Виды искусства (с указанием конкретного искусства)» (5.10.3).

Кургузов Владимир Лукич, доктор культурологии (5.10.1), профессор, член *Международной комиссии научных исследований культуры народов Центральной и Восточной Европы ЮВ ЮНЕСКО* – заместитель главного редактора.

В журнале публикуются научные статьи, а также сообщения о выходе книг по вопросам теории, истории и практики культуры и искусства. Основной целью журнала является содействие разработке методологии междисциплинарного синтеза знаний о проблемах формирования современной культуры и цивилизаций. Материалы открывают дискуссии по теоретическим и методологическим проблемам в области культурологии и искусствоведения. Журнал пропагандирует идеи антропоцентризма, междисциплинарности и комплексности и способствует распространению результатов фундаментальных и прикладных культурологических и искусствоведческих исследований.

Авторами статей являются культурологи и искусствоведы, ведущие специалисты в области социальных и гуманитарных наук, а также исследователи, работающие над диссертациями по проблемам культуры и искусства. Журнал рассчитан на специалистов в области культуры и искусства, аспирантов и студентов, а также всех, кто интересуется проблемами культуры и цивилизации.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Журнал «Культура и цивилизация» включен в «**Перечень рецензируемых научных изданий**, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» в соответствии с приказом Минобрнауки России от 25 июля 2014 г. № 793 с изменениями, внесенными приказом Минобрнауки России от 03 июня 2015 г. № 560 (зарегистрирован Министерством юстиции Российской Федерации 25 августа 2014 г., регистрационный № 33863), вступившим в силу 1 декабря 2015 года.

Генеральный директор издательства	Е.А. Лисина
Главный редактор	А.П. Садохин, доктор культурологии (5.10.1)
Главный редактор журнала по направлению «Виды искусства (с указанием конкретного искусства)» (5.10.3)	С.В. Курасов, доктор искусствоведения (5.10.3)
Заместитель главного редактора	В.Л. Кургузов, доктор культурологии (5.10.1)
Научный редактор и переводчик	К.И. Кропачева
Дизайн и верстка	М.А. Пучков
Адрес редакции и издателя	142412, Московская область, Ногинск, ул. Рогожская, 7
Телефоны редакции	+7 (495) 210 0554; +7 985 7689176
E-mail	info@publishing-vak.ru
Сайт	http://www.publishing-vak.ru

Журнал издается с ноября 2011 г.

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77-43671 от 24.01.2011.

ISSN 2223-5426.

Учредитель и издатель: Общество с ограниченной ответственностью «АНАЛИТИКА РОДИС».

Индекс по Каталогу периодики «Урал-Пресс»: **42949** «Культура и цивилизация».

Цена договорная. Печ. л. 44,25. Формат 60x90/8.

Дата выхода в свет: 30.12.2023.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Периодичность: 12 раз в год. Тираж 1000 экз. Заказ № 7498.

Отпечатано в типографии «Книга по Требованию». 127918, Москва, Суцевский вал, 49.

"Culture and Civilization"

October 2023, Volume 13, Issue 10A

The issues of the journal are published in two parts: A and B. The publication frequency of part A is 12 times a year. The frequency of part B is 12 times per year.

All articles published in the journal are reviewed by the members of the editorial board and editorial staff as well as by other leading scientists.

Sadokhin Aleksandr Petrovich, Doctor of Culturology (5.10.1), Professor, expert in socio-cultural expertise, *Moscow Bar Association* – editor-in-chief.

Kurasov Sergei Vladimirovich, Doctor of Art History (5.10.3), Professor, member of the Russian Academy of Arts, Rector, *Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy)* – Chief Editor in “Types of art (with the indication of a particular art)” (5.10.3).

Kurguzov Vladimir Lukich, Doctor of Culturology (5.10.1), Professor, Member of the *International Commission for Scientific Research of Culture of the Peoples of Central and Eastern Europe IOV UNESCO* – deputy chief editor.

The journal publishes articles and information about books on the theory, history and practice of culture and art. The main purpose of the journal is to contribute to the development of the methodology of an interdisciplinary synthesis of knowledge of the formation of modern culture and civilizations. The materials stimulate discussions on theoretical and methodological problems in the field of cultural studies and art history. The journal promotes the ideas of anthropocentrism, interdisciplinarity and complexity and contributes to the dissemination of the findings of theoretical and applied cultural and art research.

The articles are written by cultural specialists and art historians, leading experts in the field of social sciences and the humanities, researchers working on dissertations devoted to the problems of culture and art. The journal is designed for specialists in the field of culture and art, students and postgraduate students, as well as all people interested in the problems of culture and civilization.

The views and opinions of the publisher do not necessarily coincide with those of the authors.

The journal "Culture and Civilization" ("*Kul'tura i tsivilizatsiya*") was included in the "**List of the peer-reviewed scientific journals**, in which the major scientific results of dissertations for obtaining Candidate of Sciences and Doctor of Sciences degrees should be published" in accordance with Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation No. 793 of July 25, 2014 (as amended by Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation No. 560 of June 3, 2015 that was registered by the Ministry of Justice of the Russian Federation on August 25, 2014 (registration No. 33863) and entered into force on December 1, 2015).

CEO of the publishing house	E.A. Lisina
Editor-in-chief	A.P. Sadokhin, Doctor of Culturology (5.10.1)
Editor-in-chief at the area of «Types of art (with the indication of a particular art)» (5.10.3)	S.V. Kurasov, Doctor of Art Studies (5.10.3)
Deputy editor-in-chief	V.L. Kurguzov, Doctor of Culturology (5.10.1)
Science editor and translator	K.I. Kropacheva
Styling and make-up	M.A. Puchkov
Address of the Publisher and the Editorial Board	P.O. Box 142412, 7 Rogozhskaya str., Noginsk, Moscow region, Russian Federation
Phones of the Editorial Board	+7 (495) 210 0554; +7 985 7689176
E-mail	info@publishing-vak.ru
Website	http://www.publishing-vak.ru

The journal is issued since November 2011.

The publication is registered by Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (ROSKOMNADZOR).

Mass media registration certificate:

PI No. FS77-43671 of 24.01.2011.

ISSN 2223-5426.

Founder and Publisher: Limited liability company "ANALITIKA RODIS".

Subscription index of the catalog of periodicals "Ural-Press": **42949** "Culture and Civilization".

Contract price. 44.25 printed sheets. Format 60x90/8.

Date of release: 30.12.2023.

Offset printing. Offset paper. Periodicity: 12 issues per year. Circulation 1,000 issues. Order No. 7498.

Printed from make-up page in the "Kniga po Trebovaniyu" printing house.

P.O. Box 127918, 49 Sushchevskii val, Moscow, Russian Federation.

Редакционный совет

по направлению: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Варакина Галина Владиславовна – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры общего и славянского искусствознания, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

Кондаков Игорь Вадимович – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ); ведущий научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания (ГИИ).

Костина Анна Владимировна – доктор философских наук, доктор культурологии, профессор, проректор по научной, воспитательной и международной деятельности, Московский гуманитарный университет; директор Института фундаментальных и прикладных исследований.

Кургузов Владимир Лукич – заместитель главного редактора, доктор культурологии, профессор, член Международной комиссии научных исследований культуры народов Центральной и Восточной Европы IOV ЮНЕСКО.

Ляпкина Татьяна Федоровна – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности, Арктический государственный институт культуры и искусств.

Петухов Валерий Борисович – доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой истории и культуры, Ульяновский государственный технический университет.

Рыжов Юрий Владимирович – доктор культурологии, доцент, доцент кафедры теоретических основ радиотехники, Институт радиотехнических систем и управления, Южный федеральный университет.

Садохин Александр Петрович – главный редактор журнала, доктор культурологии, профессор, эксперт в области социально-культурной экспертизы, Московская коллегия адвокатов.

Санжеева Лариса Васильевна – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры этнокультурологии, институт народов Севера, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

Серов Николай Викторович – доктор культурологии, профессор.

по направлению: 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства)

Бурганова Мария Александровна – доктор искусствоведения, профессор, завкафедрой «Монументально-декоративная скульптура», действительный член Российской академии художеств, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Килимник Евгений Витальевич – доктор искусствоведения, доцент, профессор, Уральский юридический институт Министерства внутренних дел Российской Федерации.

Курасов Сергей Владимирович – главный редактор журнала по направлению 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства), доктор искусствоведения, профессор, член Российской академии художеств, ректор, Московская государственная художественно-промышленная академия (МГХПА) им. С.Г. Строганова.

Лаврентьев Александр Николаевич – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной работе, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Редакционная коллегия

(кандидаты наук, кандидаты и доктора наук непрофильных специальностей журнала)

Бурлина Елена Яковлевна – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры философии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет.

Докучаев Илья Игоревич – доктор философских наук, профессор по кафедре философии, заведующий кафедрой Онтологии и теории познания, Санкт-Петербургский государственный университет, профессор Российской академии образования.

Керимов Александр Джангирович – доктор юридических наук, профессор, член Экспертного совета при Уполномоченном по правам человека в РФ, главный научный сотрудник Института государства и права Российской академии наук.

Editorial Board

5.10.1. Theory and history of culture, art

Varakina Galina Vladislavovna – Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of General and Slavic Art History, Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art) (Russia).

Kondakov Igor' Vadimovich – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for The Humanities; Leading Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media, State Institute of Art Studies (Russia).

Kostina Anna Vladimirovna – Doctor of Philosophy, Doctor of Culturology, Professor, Vice-Rector for Scientific, Educational and International Affairs, Moscow University for the Humanities; Director of the Institute of Fundamental and Applied Research (Russia).

Kurguzov Vladimir Lukich – Deputy Chief Editor, Doctor of Culturology, Professor, Member of the International Commission for Scientific Research of Culture of the Peoples of Central and Eastern Europe IOV UNESCO (Russia).

Lyapkina Tat'yana Fedorovna – Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities, Arctic State Institute of Culture and Arts (Russia).

Petukhov Valerii Borisovich – Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of the Department of History and Culture, Ulyanovsk State Technical University (Russia).

Ryzhov Yurii Vladimirovich – Doctor of Culturology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theoretical Foundations of Radio Engineering, Institute of Radio Engineering Systems and Control, Southern Federal University (Russia).

Sadokhin Aleksandr Petrovich – Journal's Chief Editor, Doctor of Culturology, Professor, Expert in socio-cultural expertise, Moscow Bar Association (Russia).

Sanzheeva Larisa Vasil'evna – Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of Ethnoculturology, Institute of the Peoples of the North, The Herzen State Pedagogical University of Russia (Russia).

Serov Nikolai Viktorovich – Doctor of Culturology, Professor (Russia).

5.10.3. Types of art (with the indication of a particular art)

Burganova Mariya Aleksandrovna – Doctor of Art History, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy) (Russia).

Kilimnik Evgenii Vital'evich – Doctor of Art History, Associate Professor, Professor, Ural Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation (Russia).

Kurasov Sergei Vladimirovich – Journal's Chief Editor at the area of "5.10.3. Types of art (with the indication of a particular art)", Doctor of Art History, Professor, Member of the Russian Academy of Arts, Rector, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy) (Russia).

Lavrent'ev Aleksandr Nikolaevich – Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for Scientific and International Affairs, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy) (Russia).

Editorial Board

(PhDs, Doctors of Sciences in the Journal's Non-Major Specialties)

Burlina Elena Yakovlevna – Doctor of Philosophy, PhD in Art History, Professor, Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, Samara State Medical University (Russia).

Dokuchaev Il'ya Igorevich – Doctor of Philosophy, Professor at the Department of Philosophy, Head of the Department of Ontology and Theory of Knowledge, Saint Petersburg State University, Professor of the Russian Academy of Education (Russia).

Kerimov Aleksandr Dzhangirovich – Doctor of Law, Professor, Member of the Human Rights Ombudsman's Expert Council, Chief Scientific Officer of the Institute of State and Law of the Russian Academy of Sciences (Russia).

Содержание

Теория и история культуры, искусства

Слепцов Юрий Алексеевич Традиционное прикладное искусство народов Арктики: пути возрождения	7
Родина-Барановская Светлана Александровна Добин Александр Васильевич Сербенко Наталия Ивановна Образ человека в советском драматическом театре второй половины 40-х годов XX века: от человека-воина к человеку-творцу	13
Сысоев Сергей Викторович Хлебников Лев Денисович Газета как принт в Fashion-дизайне: история идей и смыслов	24
Занина Ксения Дмитриевна Перспективы формирования культурной идентичности российской молодежи в пространстве молодежной моды	30
Чепинога Алла Валерьевна Деструктивные технологии авторской режиссуры: на подступах к проблеме	40
Баликов Арсен Анатольевич Павлова Лариса Юрьевна Багаева Оксана Петровна Лукомская Анна Владимировна Архитектура – часть нашей культуры	45
Ван Хунфу Влияние художественной мастерской Чжао Уцзи на китайское искусство	53
Мешков Егор Александрович Люсий Александр Павлович Особенности новых технологий кино и их влияние на образность кинематографа эпохи пандемии	63
Ван Цзюцзю Инновации в баянно-аккордеонной педагогике: современные тренды и будущие перспективы	70
Либина Рената Борисовна Историческая основа фантастических античных рассказов о Древнем Египте	76
Богуславская Анна Александровна Композиционные построения телевизионного спектакля: на примере Ленинградского телевидения 60-х – 70-х годов	81
Ван Юйлин Исследование стиля рисунков вырезания из бумаги в дизайне упаковки	88
Ян Чэньбэй Любовь человека и змеи: трагические истоки пагоды Лейфэн	96
Юй Цзин Чжан Сюй Исследование электронного перевода длинных и сложных предложений в EST (English for Science and Technologies)	107
Мамедов Агамали Куламович Воронкова Полина Игоревна Андеграунд как культурная практика в обществе постмодерна	119

Ли Ли Анализ развития христианского искусства в Китае в контексте социально-культурных процессов	139
Ларионова Анна Семеновна Петрова Валентина Алексеевна Дева-птица в северной эпической традиции (соотношение песенного и повествовательного начал).....	149
Ярычев Насруди Увайсович Структура мемориальной культуры: анализ ключевых компонентов	165

Виды искусства (с указанием конкретного искусства)

Вэнь Ян Хоровая музыка a cappella: теоретический и практический аспекты	172
Чжан Юйно Описание пространства в повести «Смерть Ивана Ильича».....	180
Ли Шусы Особенности вокальных партий оперы Ж. Бизе «Кармен».....	190
Цзянь Ай Жанр сонаты в XXI веке в Китае.....	200
Е Ланьсинь Работа над романсами П.И. Чайковского в классе концертмейстерского мастерства.....	213
Чжан Хайчао Вдохновение иммерсивного медиаискусства в методах музейной экспозиции на примере музея «teamLab».....	220
Ван Итун Темброво-акустические и сенсорно-звуковые элементы в решении героического образа в произведениях китайских композиторов	228
Благова Ольга Юрьевна Томские дома архитекторов – уникальное явление архитектуры начала XX в.....	236
Сюйцзэ Ши Анализ исторического развития флейты и ее влияния на формирование музыкальных жанров и стилей	249
Ван Ци Роль русской фортепианной школы в становлении китайской системы фортепианного образования в XX-XXI вв.	254
Диодорова Ираида Петровна Использование конского волоса в культуре якутов.....	261
Сахнова Ирина Владимировна Сравнительный анализ основных положений исследований аффективной памяти в трудах Т.А. Рибо и И.П. Павлова в контексте системы К.С. Станиславского.....	268
Ян Дундун Создание художественного образа как важнейший аспект совершенствования академического певца	284
Ян Чжиюн Инновации в традиционной культуре и эстетические характеристики цифрового искусства.....	289
Ду Мэн О применении методики преподавания художественного образования в средних профессиональных учебных заведениях	297

Чжу Сюань Особенности преподавания живописи и в начальной школе	305
Солдатов Иван Александрович Генезис и современное состояние техник игры на напольных конструкциях ударной установки	313
Чжоу Юйхань Декоративное искусство: новое или ушедшее старое	320
Кодзаева Мария Борисовна Баликоева Агунда Арсеновна Зайнудинов Шамиль Камилович Гитинова Диана Мурадовна Юсупов Марат Ширваниевич Значимость графического дизайна на современном этапе в различных сферах человеческой деятельности	326
Орешкин Павел Валерьевич Влияние информационных технологий на промышленный дизайн: аспекты воздействия на виртуальную эстетику	334

Contents

Theory and history of culture, art

Yurii A. Sleptsov Traditional applied art of the Arctic peoples: ways of revival	7
Svetlana A. Rodina-Baranovskaya Aleksandr V. Dobin Nataliya I. Serbenko The image of man in the Soviet drama theater of the second half of the 40s of the XX century: from warrior to creator	13
Sergei V. Sysoev Lev D. Khlebnikov Newspaper as a print in Fashion Design: history of ideas and meanings	24
Kseniya D. Zanina Prospects for the formation of cultural identity of Russian youth in the youth fashion space.....	30
Alla V. Chepinoga Destructive technologies of author's direction: approaching the problem	40
Arsen A. Balikoev Larisa Yu. Pavlova Oksana P. Bagaeva Anna V. Lukomskaya Architecture as a part of our culture	45
Wang Hongfu The influence of Zhao Wuji's art workshop on Chinese art.....	53
Egor A. Meshkov Aleksandr P. Lyusyi Features of new cinema technologies and their impact on the imagery of the cinema of the pandemic era	63
Wang Jiujiu Innovations in bayan-accordion pedagogy: modern trends and future prospects.....	70
Renata B. Libina The historical evidence of fantastic classical stories on Ancient Egypt	76
Anna A. Boguslavskaya Compositional constructions of a television performance: on the example of Leningrad television of the 60s-70s	81
Wang Yulin A study of the style of paper cut-out patterns in packaging design	88
Yang Chenbei Human-Snake Love: The Tragic Origins of the Leifeng Pagoda	96
Yu Jing Zhang Xu Research on E-C Translation of Long and Difficult Sentences in EST	107
Agamali K. Mamedov Polina I. Voronkova Underground as cultural practice in postmodern society	119
Li Li Analysis of the development of Christian art in China in the context of socio-cultural processes.....	139

Anna S. Larionova
Valentina A. Petrova

The Virgin-Bird in Northern Epic Tradition (Singing-to-Verbal Text Beginning Ratio)149

Nasrudi U. Yarychev

Functional potential of memorial culture.....165

Types of art (with the indication of a particular art)

Wen Yang

Choral music a capella: theoretical and practical aspects.....172

Zhang Yunuo

Description of space in the story "The Death of Ivan Ilyich"180

Lee Shusi

Features of vocal parts of G. Bizet's opera "Carmen"190

Jian Ai

The sonata genre in the 21st century in China200

Ye Lanxin

Work on P.I. Tchaikovsky's Russian Romantic Songs in a concertmaster class.....213

Zhang Haichao

Inspiration of immersive media art in museum exhibition methods on the example of the teamLab museum.....220

Wang Yitong

Sensory-audible and timbral-acoustic elements in the solution of the heroic image in the works of Chinese composers.....228

Ol'ga Yu. Blatova

Tomsk architects' houses as a unique architecture phenomenon of the early XX century236

Xuze Shi

Analysis of the historical development of the flute and its influence on the formation of musical genres and styles.....249

Wang Qi

The role of the Russian piano school in the formation of the Chinese system of piano education in the XX-XXI centuries.....254

Iraida P. Diodorova

Horsehair products in traditional Yakut culture261

Irina V. Sakhnova

Comparative analysis of the main provisions of research on affective memory in the works of T.A. Ribot and I.P. Pavlov in the context of Stanislavsky's system268

Yang Dongdong

Creating an artistic image as the most important aspect of improving an academic singer284

Yang Zhiyong

Innovations in traditional culture and aesthetic characteristics of digital art289

Du Meng

On the application of the methodology of teaching art education in secondary vocational schools297

Zhu Xuan

Features of teaching painting in elementary school.....305

Ivan A. Soldatov

Genesis and current state of bass-drum techniques.....313

Zhou YuHan	
Decorative arts: new or gone old	320
Mariya B. Kodzaeva	
Agunda A. Balikoeva	
Shamil' K. Zainudinov	
Diana M. Gitinova	
Marat Sh. Yusupov	
The importance of graphic design at the present stage in various fields	326
Pavel V. Oreshkin	
The influence of information technology on industrial design: aspects of the impact on virtual aesthetics.....	334

УДК 745/74

DOI: 10.34670/AR.2023.52.40.001

Традиционное прикладное искусство народов Арктики: пути возрождения

Слепцов Юрий Алексеевич

Кандидат педагогических наук, научный сотрудник,
Институт гуманитарных исследований и проблем
малочисленных народов Севера СО РАН,
677027, Российская Федерация, Якутск, ул. Петровского, 1;
e-mail: seva_may@mail.ru

Аннотация

В настоящее время, в век глобализации, остро стоит вопрос сохранения уникальных этнических культур многочисленных народов, населяющих Арктику. Жители Арктики за период многовековой истории создали уникальную циркумполярную культуру народов, живущих вокруг Северного Ледовитого океана. Уровень заинтересованности в изучении сообществ Приполярного Севера с конца XX века повысился не только в контексте антропологии, но и во многих других дисциплинах. Необходимость интенсивных исследований, в настоящий момент, обусловлена не только ухудшением условий жизни арктических народов; в целом, такие исследования, как и многие подобные, помогают выйти на уровень больших обобщений в русле понимания условий человеческой жизни и связанных с ней внешних процессов. Если ранее вызывал особой интерес вопрос освоения недр Арктики, то на данный период актуальна тема разработки альтернативных способов переосмысления жизни вообще как феномена и тем самым это, в практическом смысле, является некоторого рода попыткой стимулировать, интенсифицировать продолжение жизни в Арктике. Одним из таких способов является, по нашей мысли, сохранение традиционного прикладного искусства этих народов.

Для цитирования в научных исследованиях

Слепцов Ю.А. Традиционное прикладное искусство народов Арктики: пути возрождения // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 7-12. DOI: 10.34670/AR.2023.52.40.001

Ключевые слова

Арктика, коренные малочисленные народы Севера, прикладное искусство, кочевой лагерь, дети.

Введение

Освоение Арктики европейской цивилизацией по историческим меркам началось сравнительно недавно, до начала XX в. оно шло сравнительно невысокими темпами, так что народы, населяющие край, успевали приспособиться к этим темпам и сохранить в целом самобытность культур, традиционное хозяйство, верования, обычаи, одежду, утварь, прикладное искусство, хотя какие-то деструктивные моменты происходили и в это время.

Интенсивное освоение природных ресурсов Крайнего Севера в XX в. нанесло непоправимый ущерб народам Арктики по всем параметрам, что поставило многие из них на грань исчезновения. Создалось очень серьезное положение. Ученые-лингвисты дают весьма неутешительные прогнозы на XXI в. Они считают, что многие языки малочисленных народов, как и сами эти народы, вероятно, исчезнут навсегда. Вместе с ними последует исчезновение и уникальной культуры этих народов [Слепцов, Роббек, 1994, 44].

Основная часть

Кризисное состояние традиционной культуры, в том числе и народного прикладного искусства, народов российской Арктики было вызвано множеством различных факторов. Социально-экономические потрясения XX века, привели к разрушению привычного уклада жизни и традиционных видов хозяйств народов, являющихся основой развития и самого существования этнической культуры. Существовали и факторы, оказавшие непосредственное влияние на кризис в сфере народного декоративно-прикладного искусства. Так, широкое распространение в XX в. промышленных фабричных товаров привело к вытеснению в значительной степени традиционной одежды, домашней утвари, что заметно и не всегда оправданно сократило сферу традиционного прикладного искусства, имеющего в большой степени утилитарный характер. В России пагубное влияние на народное искусство оказали и другие факторы. Так, в 30-40-х гг. получила распространение известная теория архаичности традиционной культуры, верований, обычаев, фольклора. Отсюда – требования обязательной новизны и современности, предъявляемые в том числе и к народному искусству. Сыграли свою деструктивную роль, по нашему мнению, и такие факторы как теория слияния наций; искусственно насаждаемые процессы создания единого советского народа вели к нивелировке языков и культур в целом.

Политика укрупнения хозяйств в 50-60-е годы XX в. постепенно привела к отрыву народов Арктики от привычного кочевого уклада; семьи распались, часть из них начинала вести оседлый образ жизни, также развитие системы детских образовательных интернатов привело к разрушению естественного устно-визуального способа передачи традиций от поколения к поколению, от отца к сыну, от матери к дочери [Лярская, 2003, 36]. А ведь именно на этом держались устойчивость традиционного художественно-образного мышления и высочайший уровень ремесла в прошлом. Кроме того, в условиях, когда нарушена преемственность передачи традиционного опыта, большой ущерб народному прикладному искусству наносит и информационный взрыв, приводящий к паническому внесению в прикладное искусство чужеродных элементов (материалов, типологий, орнаментальных мотивов), которые изнутри подтачивают самобытную традиционную культуру.

К сожалению, некоторые из компонентов национальной традиции находятся сегодня в стадии угасания. Это касается прежде всего мужского искусства [История эвенов, 1997, 162].

Разумеется, пути, темпы, методы и факторы разрушения национальных культур в разных странах, особенно в странах с различными социальными системами, были неодинаковыми, но общая тенденция разрушения прослеживается с некоторыми нюансами во всем арктическом регионе.

Проблема возрождения традиционного прикладного искусства народов Арктики является неотъемлемой частью возрождения всех основных компонентов традиционной национальной культуры. В культуре каждого народа, на наш взгляд, имеются сущностные компоненты, составляющие ее сердцевину, – это язык, фольклор, традиционные верования, обряды и народное прикладное искусство. Только гармоничное развитие всех этих компонентов создает целостность этнической культуры, и наоборот, утрата хотя бы одного из них ведет к разрушению целого.

Можно с уверенностью сказать, что этническая культура какого-либо народа возрождена полностью только тогда, когда ребенок с колыбели будет слышать полноценную родную речь, слышать колыбельные песни на родном языке, когда традиционные обряды, обычаи войдут в его жизнь не как некая экзотика, а как нечто обычное, повседневное, когда предметы народного прикладного искусства будут повседневно сопровождать его, создавая среду окружения и подспудно формируя национальный эстетический вкус.

Современная культура народов Севера способна плодотворно развиваться лишь на основе того лучшего в их традиционной культуре, что прошло испытание временем [Егоров, Неустроев, 2003, 13]. Подъем национального (этнического) самосознания народов Арктики, внутреннее стремление возродить прерванные традиции и обеспокоенность общественного сознания судьбой малочисленных народов сегодня создают благоприятные условия для возрождения культуры этих народов.

Возрождение всех основных компонентов этнических культур – задача комплексная, долговременная, требующая определенной законодательной базы, поддержки правительственных структур, усилий всего человеческого сообщества и прежде всего, самих народов Арктики, создания крупных комплексных проектов. В то же время уже сегодня необходимо предпринимать первые неотложные практические шаги в этом направлении.

Сегодня у народов российской Арктики существует большая тяга к возрождению своего прикладного искусства. Но, к сожалению, в связи с большим перерывом в преемственности многое оказалось забытым, самодеятельное прикладное искусство заполнено случайными, чужеродными элементами. Современные мастера сами в растерянности от того, что не знают всего богатства своих собственных традиций. А между тем в XVIII и особенно в XIX вв. этнографами собран очень большой и представительный материал по декоративно-прикладному искусству этих народов, который хранится в запасниках многих музеев у нас и за рубежом. Это богатое наследие не только недоступно, но и неизвестно современным мастерам.

Тем не менее, многие мастера до сегодняшнего дня сохранили традиции традиционного шитья, не только сохранили, но и пользуются этими технологиями до сих пор. Здесь сыграл фактор свою роль фактор «уединенности», т.е. культура сохранилась в отдаленных местностях и кочевьях, где влияние культуры извне не такое разрушительное; особенно у оленеводов, которые кочуют семьями.

Одной из попыток поиска направлений по сохранению и распространению основ традиционной самобытной культуры народов Крайнего Севера является опыт работы кочевого лагеря – временного детского объединения в летний период [Слепцов, 2019, 9]. Участниками

кочевого лагеря являются учащиеся, которые в силу объективных причин не имеют возможность выехать в оленеводческие бригады, это дети служащих, жителей поселков, у которых нет связи с кочевниками и т.д.

В кочевом лагере выполняется задача привлечения и обучения традиционному мастерству молодого поколения. Как мы уже отмечали, непрерывность традиций и высокий уровень ремесла в прошлом обеспечивался изустно-визуальной передачей мастерства от поколения к поколению. Мать обучала свою дочь, отец – сына. В роли матери выступают воспитатели и мастерицы, а отца – наставники. Тем самым восстанавливаем цепочку преемственности поколений. Взрослые передают традиционное мастерство своим ученикам и так далее по принципу цепной реакции. Передача мастерства в кочевом лагере продолжается в школе.

Дети учатся национальному шитью, выделке и обработке шкур. Учат национальные танцы, праздники, обычаи и обряды, что способствует развитию у детей чувства прекрасного. В кочевом лагере все дети имеют национальные одежды и сами украшают их. Мастерицы объясняют значение тех или иных узоров, где и когда они используются. Кочевой лагерь помогает не только детям, но самим мастерицам в продвижении своего искусства. В результате этого, дети и наставники стали победителями и призерами конкурсов различного уровня. Взрослых стали приглашать на проведение праздников и выставок не только внутри Республики Саха (Якутия), но и по регионам Российской Федерации.

Заключение

Возрождение традиционного прикладного искусства народов Арктики и успешное его развитие – это, по мнению автора статьи, взаимодополняющие друг друга процессы, необходимость активизации которых ныне особенно возросла. И чем совершеннее по мастерству и художественному вкусу заявят о себе эти процессы, тем более возрастут возможности преодоления трудностей и поиска новых путей.

Библиография

1. Егоров В.Н. Специфика деятельности малокомплектных и кочевых школ в условиях Севера. М.: Academia, 2003. 224 с.
2. История и культура эвенов. СПб.: РАН, 1997. 182 с.
3. Ляльская Е.В. Северные интернаты и трансформация традиционной культуры (На примере ненцев Ямала): дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2003. 309 с.
4. Слепцов П.А. Языковая ситуация в Республике Саха (Якутия): Состояние, перспективы, проблемы // Языки, культура и будущее. Якутск, 1994. 132 с.
5. Слепцов Ю.А. Традиционное воспитание детей коренных малочисленных народов Севера в кочевом лагере (на примере Республики Саха (Якутия). Якутск, 2019. 210 с.
6. Libakova N. M., Sertakova E. A. The method of expert interview as an effective research procedure of studying the indigenous peoples of the north. – 2015.
7. Koptseva N. P., Kirko V. I. Post-Soviet practice of preserving ethnocultural identity of indigenous peoples of the North and Siberia in Krasnoyarsk Region of the Russian Federation //Life Sci J. – 2014. – Т. 11. – №. 7. – С. 180-185.
8. Kistova A. V. et al. Research possibilities for studying the indicators of quality of life of indigenous peoples of the North (based on the study of indigenous peoples of the North of Russia) //Life Sci J. – 2014. – Т. 11. – №. 6s. – С. 593-600.
9. McCune L. M., Johns T. Antioxidant activity in medicinal plants associated with the symptoms of diabetes mellitus used by the indigenous peoples of the North American boreal forest //Journal of Ethnopharmacology. – 2002. – Т. 82. – №. 2-3. – С. 197-205.
10. Peschken C. A., Esdaile J. M. Rheumatic diseases in North America's indigenous peoples //Seminars in arthritis and rheumatism. – WB Saunders, 1999. – Т. 28. – №. 6. – С. 368-391.

Traditional applied art of the Arctic peoples: ways of revival

Yurii A. Sleptsov

PhD in Pedagogy, Researcher,
Institute of Humanities Studies and Problems of the Small Nations of the North
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences,
677027, 1, Petrovskogo str., Yakutsk, Russian Federation;
e-mail: seva_may@mail.ru

Abstract

Currently, in the age of globalization, the issue of preserving the unique ethnic cultures of the numerous peoples inhabiting the Arctic is acute. Over the course of centuries of history, the inhabitants of the Arctic have created a unique circumpolar culture of the peoples living around the Arctic Ocean. The level of interest in the study of communities in the Circumpolar North has increased since the late twentieth century, not only in the context of anthropology, but also in many other disciplines. The need for intensive research at the moment is caused not only by the deterioration of living conditions of the Arctic peoples; in general, such studies, like many similar ones, help to reach the level of large generalizations in line with the understanding of the conditions of human life and the external processes associated with it. If earlier the issue of developing the subsoil of the Arctic was of particular interest, then at this time the topic of developing alternative ways of rethinking life in general as a phenomenon is relevant and thus, in a practical sense, this is some kind of attempt to stimulate and intensify the continuation of life in the Arctic. One of these ways, in our opinion, is to preserve the traditional applied art of these peoples.

For citation

Sleptsov Yu.A. (2023) Traditsionnoe prikladnoe iskusstvo narodov Arktiki: puti vozrozhdeniya [Traditional applied art of the Arctic peoples: ways of revival]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 7-12. DOI: 10.34670/AR.2023.52.40.001

Keywords

Arctic, indigenous peoples of the North, applied arts, nomadic camp, children.

References

1. Egorov V.N. (2003) *Spetsifika deyatel'nosti malokomplektnykh i kochevykh shkol v usloviyakh Severa* [Specifics of activities of small-class and nomadic schools in the North]. Moscow: Academia Publ.
2. (1997) *Istoriya i kul'tura evenov* [History and culture of the Evens]. St. Petersburg: RAS.
3. Lyarskaya E.V. (2003) *Severnye internaty i transformatsiya traditsionnoi kul'tury (Na primere nentsev Yamala)*. *Doct. Dis.* [Northern boarding schools and the transformation of traditional culture (On the example of the Nenets of Yamal)]. *Doct. Dis.*. St. Petersburg.
4. Sleptsov P.A. (1994) Yazykovaya situatsiya v Respublike Sakha (Yakutiya): Sostoyanie, perspektivy, problemy [Language situation in the Republic of Sakha (Yakutia): State, prospects, problems]. In: *Yazyki, kul'tura i budushchee* [Languages, culture and future]. Yakutsk.
5. Sleptsov Yu.A. (2019) *Traditsionnoe vospitanie detei korennykh malochislennykh narodov Severa v kochevom lagere (na primere Respubliki Sakha (Yakutiya))* [Traditional education of children of indigenous peoples of the North in a nomadic camp (on the example of the Republic of Sakha (Yakutia))]. Yakutsk.
6. Libakova, N. M., & Sertakova, E. A. (2015). The method of expert interview as an effective research procedure of studying the indigenous peoples of the north.

7. Koptseva, N. P., & Kirko, V. I. (2014). Post-Soviet practice of preserving ethnocultural identity of indigenous peoples of the North and Siberia in Krasnoyarsk Region of the Russian Federation. *Life Sci J*, 11(7), 180-185.
8. Kistova, A. V., Pimenova, N. N., Zamaraeva, J. S., & Reznikova, K. V. (2014). Research possibilities for studying the indicators of quality of life of indigenous peoples of the North (based on the study of indigenous peoples of the North of Russia). *Life Sci J*, 11(6s), 593-600.
9. McCune, L. M., & Johns, T. (2002). Antioxidant activity in medicinal plants associated with the symptoms of diabetes mellitus used by the indigenous peoples of the North American boreal forest. *Journal of Ethnopharmacology*, 82 (2-3), 197-205.
10. Peschken, C. A., & Esdaile, J. M. (1999, June). Rheumatic diseases in North America's indigenous peoples. In *Seminars in arthritis and rheumatism* (Vol. 28, No. 6, pp. 368-391). WB Saunders.

УДК 792

DOI: 10.34670/AR.2023.53.99.002

**Образ человека в советском драматическом театре второй
половины 40-х годов XX века: от человека-воина к человеку-
творцу**

Родина-Барановская Светлана Александровна

Кандидат культурологии,
доцент кафедры философии, психологии и культурологии,
Государственный университет морского и речного флота
им. адмирала С.О. Макарова,
198035, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Двинская, 5/7;
e-mail: s-baranovskaya@mail.ru

Добин Александр Васильевич

Кандидат философских наук, доцент,
профессор кафедры философии, психологии и культурологии,
Государственный университет морского и речного флота
им. адмирала С.О. Макарова
198035, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Двинская, 5/7;
e-mail: orlov1a@mail.ru

Сербенко Наталия Ивановна

Кандидат философских наук, доцент,
профессор кафедры философии, психологии и культурологии,
Государственный университет морского и речного флота
им. адмирала С.О. Макарова
198035, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Двинская, 5/7;
e-mail: mirka007@yandex.ru

Аннотация

В представленной статье анализ образа человека в послевоенном театральном искусстве осуществляется через призму авторского концепта Л.К. Кругловой «антропологическая структура культуры». Категория «сущностные силы человека», являясь смысловым стержнем этого концепта, представляет собой единство противоположных начал: «телесное – духовное», «эмоциональное – рациональное», «субъектное – объектное», «индивидуальное – универсальное», «общественное – личное», «биологическое – социальное». Каждое конкретное общество, используя механизмы культуры, стимулирует одни сущностные силы человека и блокирует другие. Таким образом, анализ той или иной культуры, в том числе отдельных ее феноменов, осуществляемый с помощью концепта «антропологическая структура культуры», позволяет определить ансамбль сущностных сил человека, который культивируется в

рамках той или иной социокультурной целостности. Исследуя с этих позиций образ человека в советском драматическом театре послевоенных лет, авторы делают вывод, что проблема решения антропологических противоречий «субъектное – объектное» и «личное – общественное» – центральная в советской культуре второй половины 40-х годов XX века. Важно отметить, что с помощью предлагаемой схемы структуры сущностных сил человека авторы успешно проанализировали образ советского человека, создаваемый средствами театрального искусства, в годы Великой Отечественной войны. Во всех исследованиях применение концепта «антропологическая структура культуры» позволило дать выразительный портрет советского человека и содержательно охарактеризовать советскую культуру.

Для цитирования в научных исследованиях

Родина-Барановская С.А., Добин А.В., Сербенко Н.А. Образ человека в советском драматическом театре второй половины 40-х годов XX века: от человека-воина к человеку-творцу // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 13-23. DOI: 10.34670/AR.2023.53.99.002

Ключевые слова

Антропологический подход, антропологическая структура культуры, сущностные силы человека, советское искусство, советский театр, советская драматургия, советская культура, образ человека.

Введение

Содержание и характер послевоенного искусства в СССР определялись основными задачами, которые стояли перед советским государством: скорейшее восстановление и развитие народного хозяйства, укрепление идеологической доктрины, осмысление исторического значения подвига советского народа. В центре внимания оказывался человек, который приступает к мирному строительству, уничтожая следы войны.

После окончания Великой Отечественной войны партийные решения сыграли важную роль в развитии советского театрального искусства. В постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» была сформулирована программа творческой деятельности театров: «Драматурги и театры должны отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в ее непрерывном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека, с особой силой выявившихся во время Великой Отечественной войны». Партийная цензура строго следила за идейной выдержанностью произведений искусства. Идейность провозглашалась лучшим достоянием искусства. В передовой статье газеты «Советское искусство» подчеркивалось, что в «социалистическом обществе нет и не может быть никаких противоречий между интересами государства и интересами художника» [Тема и образы современности..., 1946].

Таким образом, театры и драматурги должны были создавать высококачественные в идейном и художественном отношении произведения о советском человеке и на современные советские темы, содействуя восстановлению героики труда и умножению духовных сил советского народа. На формирование каких же сущностных сил человека [Круглова, 2018, 22-

29] была «нацелена» советская культура во второй половине 40-х годов XX века? Какие лучшие черты характера советского человека должны были стать центром внимания драматургов и театров?

Основная часть

В послевоенные годы советский драматический театр продолжал работу над героико-патриотической темой, ставшей ведущей темой театрального искусства в годы Великой Отечественной войны. Откликаясь на сформулированные в историческом постановлении ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» требования, послевоенная драматургия на первом этапе существования чаще всего изображала своих героев в условиях и обстоятельствах войны, хотя внутренняя проблематика пьес изменилась. Герои проверялись на «готовность» к миру, будто примеряли на себя мирный быт, тщательно анализируя то новое, чем обогатила их чувства и взгляды война [Владимиров, т. 3, 1968, 7-8]. Примечательно, что первые пьесы на тему мира появились еще до окончания войны. В ряду таких произведений драмы «Так и будет» (1944) К. Симонова и «Сотворение мира» (1945) Н. Погодина.

Действие «Так и будет» разворачивается летом 1944 года в простой московской квартире. Драма – своего рода репетиция мирной жизни. Ее по-домашнему уютная атмосфера и жизнеутверждающий тон были особенно притягательны на исходе войны. Симоновские герои верят в возможность счастья, они ясно видят путь к нему – это любовь к ближнему и созидательный труд. Заметим, что признание этого произведения не было единодушным. Пьеса критиковалась за то, что мотив уверенности в счастье переходит в ней в пафос утешительства. Критики отмечали, что замысел пьесы шире, богаче и серьезнее его осуществления. Однако драма была тепло встречена зрителями и заняла видное место в репертуаре советских театров. Например, сразу три ленинградских театра обратились к пьесе в начале 1945 года: Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького, Ленинградский государственный театр имени Ленинского комсомола и Новый театр. Спектакль, поставленный И. Берсеневым в Московском театре имени Ленинского комсомола, считается одним из лучших сценических ее воплощений. С. Дрейден так пишет об этом спектакле: «Войдите в зрительный зал во время спектакля “Так и будет”, присмотритесь, с какой жадностью, с каким вниманием вслушиваются люди в то, что говорится на сцене, – словно желая услышать вот сейчас, немедленно, полный и точный ответ на многие животрепещущие вопросы, и вы лишний раз поймете, как правы и театр, и драматург, которые не боясь возможных нареканий в том, что ни чего-то “недопоняли”, а в чем-то переборщили, спешат навстречу злобе дня, темам, выдвигаемым самой жизнью» [Дрейден, 1945].

В пьесе «Сотворение мира» Н. Погодин создает суровую картину разрушений войны, в его произведении нет того «милого душевного света», который излучала, по выражению И. Вишневской, симоновская пьеса [Вишневская, 1966, 92]. Для героев Погодина сотворение мира – это тяжелый ежедневный труд, а единственный путь к исцелению душевных ран, нанесенных советским людям войной, – обретение своего места в возрождающейся жизни. В финальных словах героя пьесы Глаголина драматургом подытожена идея «Сотворения мира» и дан выразительный портрет советского человека: «Ты оглянись кругом... Неувядаемый советский человек. У него множество ран, физических и душевных. Он терпит много горя, разорения, бедности. Ему трудно. И снова этот наш советский человек идет вперед и побеждает,

неувядаемый, непокоримый. Вот где истинная правда» [Погодин, www].

В «Золотой карете» (1946, 1955, 1957) Л. Леонов также обращается к теме возвращения к мирной жизни. Суровый колорит послевоенной жизни, отраженный в пьесе, делал людей более стойкими перед искушением, по словам А. Солодовникова, «бездумно “собирать цветочки”, которыми стали зарастать недавние поля сражений» [Солодовников, 1979, 203]. В пьесе происходит «как бы расчет с войной во имя строительства новой жизни» [Марков, 1965, 215].

«Золотая карета» одна из первых в послевоенной драматургии открыла конфликт народного начала с индивидуализмом в разных его модификациях. Столкновения, как пишет критик С. В. Владимиров, «возникали с теми, кто потерял живую связь с народом и вступил в противоречие с его жизненными интересами и нравственными представлениями» [Владимиров, т. 3, 1968, 9]. В драме речь идет о двух типах людей, о двух способах решения антропологического противоречия «личное – общественное» или, по выражению автора пьесы, о «легких и трудных путях в жизни» человека. Первый путь – индивидуалистический и эгоистический. Это борьба человека за личный успех, за блестящую карьеру, за «золотую карету». Второй путь в жизни выбрали те люди, которые принесли огромные жертвы ради победы в Великой Отечественной войне. Это борьба за общее счастье людей, за счастье народа [Мокульский, 1963, 453-454]. Кроме того, леоновских героев, как отмечает П. Марков, «...отличает активность чувствования. Им совершенно чужда вялая раздумчивость. Мы встречаем в пьесе людей горячих, активно действующих. В то же время каждый из них не только действует и чувствует, но и мыслит» [Марков, 1965, 222]. Воля к жизни и созидательному труду определяет ключевых героев «Золотой кареты».

Значимую роль в пьесе играет полковник Березкин, в образе которого с особой остротой раскрываются те черты характера советского человека, которые порождены обстоятельствами военного времени. Образ полковника относится к типу образов «особой плотности», имеющих сложную эстетическую природу. По замечанию некоторых исследователей, Березкин является образом-символом, олицетворяющим «совесть войны» [Тимонина, 2008, 168]. С одной стороны, это человек скромный, добрый и сердечный, с другой – суровый, строгий, требовательный, беспощадный к тем, кто идет по пути борьбы за «золотую карету», а не по пути борьбы за общее счастье людей. По ходу пьесы Березкин, погруженный в скорбь и воспоминания, обретает новый смысл жизни – помогать слепому танкисту Тимоше: «Я пришел вмешаться в твою судьбу, солдат, если ты позволишь мне сделать это целью своей жизни» [Леонов, 1957, 59].

Заметим, что «Золотая карета» из-за отчетливо выраженной трагедийности в течение ряда лет была вне действующего репертуара советских театров. В процессе работы над произведением (известно три законченных варианта) Л. Леонов существенно менял характеры центральных персонажей, однако основная фабула пьесы сохранялась. Вторая редакция «Золотой кареты» была опубликована в 1955 году и впервые поставлена П. Марковым, В. Станицыным и В. Орловым на сцене МХАТа в 1957 году.

Проблема нравственной проверки героев получила разработку и в таких драмах, как «За тех, кто в море!» (1945) Б. Лавренева, «Старые друзья» (1945) Л. Малюгина, «Бранденбургские ворота» (1945) М. Светлова, «Второе дыхание» (1946) А. Крона.

Так, тема духовного облика советского человека – центральная тема драмы Б. Лавренева «За тех, кто в море!». Конфликт пьесы определила проверка нравственной основы деловых качеств двух соперничающих командиров – Максимова и Боровского. В одном случае поведение определяется подлинно гражданскими целями, игнорированием личных интересов в пользу интересов общественных, в другом – себялюбием, эгоистическими и тщеславными

побуждениями. Столкновение Максимова с Боровским – это противостояние двух мировоззрений: коллективистского, подлинно советского, и индивидуалистического.

Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина первый в стране осуществил постановку «За тех, кто в море!» (1946, реж. А. Музиль). В образе капитан-лейтенанта Максимова в исполнении В. Меркурьева сочетались прозаическая деловитость и романтическая взволнованность, внутренний героизм и будничность облика [Беньяш, 1961, 229]. В Москве первым показал пьесу театр имени Ленинского комсомола (1947, реж. И. Берсенев). Сохранив авторский замысел, театр, по замечанию В. Залесского, в какой-то степени его расширил и уточнил. Прежде всего это сказалось на роли Боровского в исполнении Г. Карнович-Валуа. Сохраняя полную меру осуждения Боровского, театр внес в пьесу сцену, в которой раскрывается возможность духовного обновления героя [Залесский, 1947].

Тема столкновения различных подходов к жизни нашла свое воплощение и в пьесе Л. Малюгина «Старые друзья», героями которой стали простые советские молодые люди. Драматург не создал, не открыл нового характера, но попытался найти новые черты героя времени. Итогом драматического исследования судеб является выбор героини пьесы Тони Федотовой между двумя влюбленными в нее «старыми друзьями»: поверхностным, самоуверенным, эгоцентричным, пришедшим с войны в чинах и наградах Володей и скромным, верным, увлеченным профессией учителя Шурой.

Однако пьеса Л. Малюгина могла бы пройти незамеченной, если бы не ее постановка режиссером А. Лобановым в 1946 году на сцене Московского драматического театра им. М.Н. Ермоловой. Безоговорочно принятый спектакль заставил заговорить о пьесе. Спектакль стал своего рода «уроком драматургу»: «Лобанов и актеры-ермоловцы не только до конца поняли Малюгина, но еще прибавили к его мыслям, чувствам и находкам и то, что увидели, почувствовали и открыли в нашей жизни сами» [Смирнова, 1969, 309]. Несмотря на успех постановки на театральной сцене, суждения критиков о драме имели весьма неопределенный характер. Например, Ольга Берггольц в своей рецензии дала этой пьесе крайне негативную оценку. Она называет драму «Старые друзья» ярким примером бесконфликтной драматургии – состоянием «вне оно, но как бы и в оно»: «Вообще, они удивительно расчетливые и трезвые, эти молодые люди. Похоже, что они не на войне были, а росли среди умеренности и аккуратности. Ничто не в состоянии заставить их страдать, а разве только – огорчиться <...>» [Стрижкова, 2013].

Таким образом, во второй половине 1940-х годов создавались драмы и спектакли о советских людях, переживающих переход от войны к миру. На первый план выдвинулись идеи духовной и нравственной ответственности человека, которые преломлялись через призму категорий «личное» и «общественное». Несмотря на различия, общей особенностью большинства пьес рассматриваемого периода было то, что центральное место в них занимала тема возвращения советского человека к созиданию, а мотив обретения человеком личного счастья в борьбе за общее счастье людей имел принципиальное значение.

Важно отметить, что в послевоенные годы контроль со стороны партийных органов в отношении искусства усилился. В условиях «влияния догматических взглядов и теорий, которые утверждали узкое, примитивное представление о реализме как искусстве лишь бытового правдоподобия» [Хайченко, 1983, 132] возникали произведения с облегченной, упрощенной трактовкой сходных коллизий, где драматические отношения людей сводились к умозрительным схемам: «...наши авторы только и делают, что стремятся соблюсти равновесие, симметрию в драматургии», – писала О. Берггольц [Стрижкова, 2013]. Особенно это сказалось

на пьесах и спектаклях производственной темы: «Далеко от Сталинграда» (1946) А. Сулова, «Алмазы» (1946) Н. Асанова, «В одном городе» (1947) А. Софронова, «Хлеб наш насущный» (1947) Н. Вирта, «На белом свете» (1947) П. Нилина, «Великая сила» (1946–1947) Б. Ромашова, «Суд чести» (1948) А. Штейна, «Огненная река» (1949) В. Кожевникова и др.

Одним из важнейших антропологических противоречий, решаемых в производственных драмах, наряду с категориями «личное» и «общественное», являлось противоречие «субъектное – объектное». Как и в военные годы, дисциплинированность и исполнительность наравне с такими субъектными свойствами человека, как инициатива, способность к активным новаторским действиям и ответственность, – неотъемлемые черты положительного героя. Коллизия «новатор – консерватор» – борьба активного, новаторского подхода к делу и равнодушия, успокоенности, инертности – определяла содержание производственных пьес. Противопоставлялись две точки зрения на один и тот же предмет – одна явно ошибочная и другая – правильная. Менялись время и место действия, отрасли производства, но принцип развертывания действия повторялся. Производственный конфликт, однако, не превращался в идейный или этический.

Нельзя не обратить внимание на то, что со способами решения антропологических противоречий «личное – общественное» и «субъектное – объектное» тесно связано решение противоречия «индивидуальное – универсальное» в образе советского человека, создаваемом средствами театрального искусства.

В большинстве производственных пьес рассматриваемого периода отражен один и тот же набор персонажей и характеров, а в основе драматического конфликта лежит схема «положительное – отрицательное». В центр выдвигался образ руководителя городского или районного масштаба, который, утратив чувство нового, стал отставать от жизни, от новых методов и темпов работы, тормозить живую инициативу. По ходу дела отстающий директор или председатель колхоза встречает отпор со стороны вновь назначенного лидера передовых взглядов – парторга, секретаря горкома, райкома или обкома. Кроме того, все жизненные вопросы и коллизии могли разрешиться только в кабинете секретаря обкома или райкома. Это была последняя инстанция [Крылова, 2014]. Однако сталкивались зачастую не люди, а социальные категории. Должности, чины и служебная иерархия заменяли характер, неповторимую личность, индивидуальные особенности персонажей.

Более того, в личности положительного героя подчеркивалась роль партии, без которой не могло свершиться ни одно дело. В образе человека-творца, чувствующего себя активным участником всенародного дела и связывающего свой личный труд с задачами и интересами государства [Под знаменем Сталинской Конституции..., 1946], принципиально важным было его «партийное лицо». Так, критик А. Макаров, говоря о пьесе А. Софронова «В одном городе», впервые поставленной на сцене Театра имени Моссовета в 1947 году, отмечал, что секретарь горкома Петров во многом правильно обрисован драматургом, подчеркивающим его большевистскую принципиальность, которая является ценнейшим качеством всякого партийного и советского руководителя [Макаров, 1969, 311].

Таким образом, в театральных произведениях послевоенного периода поведение и образ мыслей героев зачастую оказывались стереотипными. Можно смело утверждать, что проблема индивидуальности человека в послевоенной советской культуре не стояла на первом плане, как, впрочем, и в другие периоды ее существования. Стимул индивидуального развития заключался в том, чтобы идти в ногу со всеми в общем строю [Круглова, 2017, 337].

В послевоенные годы театры продолжали работать над пьесами русской и зарубежной

классики. Однако после исторических решений ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства советские театры усилили работу над пьесами советских писателей, что привело к значительному снижению числа постановок по мотивам классической русской и зарубежной драматургии. В докладе председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР Н. Беспалова на Всероссийском совещании руководящих работников искусства в ноябре 1947 года сообщалось, что за год, истекший после постановления ЦК ВКП(б), в 191 русском драматическом театре, осуществлено более 800 новых постановок пьес советских авторов, к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции 375 театров РСФСР поставили спектакли на современную тему [Искусство Российской Федерации, 1947].

Советские театры в работе над классическими драматическими произведениями, как правило, стремились уйти от традиционных решений, добиваясь современного звучания старых пьес. Так, тема борьбы пронизывала и определяла все решение спектакля МХАТа «Дядя Ваня» (1947, реж. М. Кедров, И. Судаков, Н. Литовцева). Как заметил Ю. Юзовский, театр показал «Чехова более мужественным и сильным, скорее с сосредоточенным, чем с рассеянным лицом, как его представляла прежняя мхатовская традиция» [Юзовский, 1947]. Войницкий в исполнении Б. Добронравова стал центральной фигурой спектакля. На сцене предстал не безвольный «чеховский интеллигент», а сильный, смелый, страстный, умный и талантливый человек, восстающий против бессмыслицы и неустроенности жизни. Именно в образе Войницкого – Добронравова с огромной силой раскрывалась тема мечты по «разумной и насыщенной трудом жизни» [Сурков, 1947].

Пьеса «Мещане» в постановке А. Дикого на сцене Малого театра (1946) тоже читалась по-новому. Предметом режиссерского анализа стало мещанское существование, лишённое смысла и цели. Бессеменовы предстали на сцене театра как люди гипертрофированного самолюбия, жадные, эгоистичные, завистливые, прозябающие, бездейственные. В работе над пьесой «Бесприданница» (1948) в этом же театре режиссер К. Зубов ставил перед театром задачу взглянуть на произведение А.Н. Островского глазами современников, обнаружить страстность борьбы, происходящей в характерах героев, выявить социальный смысл их поведения. Однако стремление к четкой идейной оценке персонажей привело к обеднению психологической стороны спектакля. Тем не менее значительной удачей было решение центрального образа Ларисы. В исполнении К. Рок героиня представлена натурой сильной, энергичной, прямолинейной, активно нежелающей смириться с пошлостью окружающих ее людей.

Таким образом, режиссерские решения обнаруживали прямую связь с современностью, угадывали те мотивы, которые звучали для зрителей актуально. В свою очередь, лучшие черты характера передового советского человека находили свое сценическое воплощение в образах положительных героев классической драматургии.

Заслуживает внимания и проблема формирования общекультурных понятий, выражающих содержание культуры на том или ином этапе ее развития [Круглова, 2017, 377382]. Мы видим, что многие герои пьес и спектаклей рассматриваемого периода показаны в «борьбе». Понятие «борьба» полностью «переселилось» из 1920-1930-х в пьесы второй половины 1940-х и заняло в них «прочные позиции». Можно утверждать, что советский человек по природе своей – борец. Речь шла о борьбе с пережитками прошлого, с рутинной и застоем, с «низкопоклонством и раболепием перед иностранщиной», космополитизмом и безыдейностью. Борьба за счастье, светлое будущее. На сцене предстал образ человека-борца за правое дело коммунизма, сознательного и инициативного строителя новой жизни [Крылова, 2014]. Война же постепенно обретала характер темы исторической, требующей определенной перспективы в своем художественном обобщении.

Заключение

Утверждение темы советской современности стало главной линией развития драматических театров в послевоенные годы. На первый план выдвинулись пьесы и спектакли производственной темы. Одним из важнейших антропологических противоречий, решаемых в них, являлось противоречие «субъектное – объектное» в человеке. Борьба активного, новаторского подхода к делу и равнодушия, инертности определяла содержание производственных пьес. Если главным содержанием театрального искусства в годы Великой Отечественной войны стало превращение мирного человека в бойца, то в послевоенный период происходит переход от войны к миру, от человека-воина к человеку-творцу, главная задача которого уничтожить следы войны, в том числе в судьбах и в душах людей, к человеку-борцу за правое дело коммунизма, к сознательному и инициативному человеку-строителю новой жизни. Кроме того, в образах театральных героев послевоенных лет обнаруживается бескомпромиссность в способе решения антропологических противоречий «личное – общественное» и тесно связанного с ним противоречия «индивидуальное – универсальное». В послевоенные годы речь идет о самоотверженности в условиях трудовых будней, о готовности отдать все свои силы за укрепление и развитие социалистического государства.

Представляется, что названных категорий достаточно для того, чтобы с их помощью содержательно охарактеризовать главные целевые ориентиры развития советской культуры в послевоенные годы. Не ставя задачу дать оценку идеологическим кампаниям партии, мы видим, что театральное искусство, создавая образ советского человека как человека активного, жизнерадостного, преданного Родине, не боящегося препятствий и способного преодолевать любые трудности, сыграло огромную роль в деле восстановления и развития советского государства после окончания Великой Отечественной войны.

Библиография

1. Беньяш Р.М. Государственный Академический театр драмы имени А.С. Пушкина // Очерки истории русского советского драматического театра: В 3-х т. М., 1961. Т. 3. С. 201-259.
2. Вишневская И.Л. Константин Симонов: Очерк творчества. М.: Советский писатель, 1966. 184 с.
3. Владимиров С.В. Драматургия 1945-1954 годов // Очерки истории русской советской драматургии: В 3 т. Л.: Искусство, 1968. Т. 3. 463 с.
4. Дрейден С. Навстречу жизни // Советское искусство. 1945. № 2. 9 января.
5. Залесский В. «За тех, кто в море!» // Вечерняя Москва. 1947. № 24. 29 января.
6. Искусство Российской Федерации // Советское искусство. 1947. № 48. 29 ноября.
7. Круглова Л.К. Избранное. Антропологический принцип в культурологии: теория и практика. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с.
8. Круглова Л.К. Человек и культура. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 397 с.
9. Крылова В.К. «Бесконфликтность» в борьбе с «безыдейностью» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2014. № 41. С. 102-111.
10. Леонов Л.М. Золотая карета. Пьеса в 4-х действиях. М.: Искусство, 1957. 116 с.
11. Макаров А. «В одном городе» (Театр им. Моссовета, реж. Ю. Шмыткин) // Спектакли и годы: Статьи о спектаклях русского советского театра. М.: Искусство, 1969. С. 310-312.
12. Марков П.А. Правда театра: Статьи. М.: Искусство, 1965. 540 с.
13. Мокульский С.С. О театре. М.: Искусство, 1963. 544 с.
14. Погодин Н.Ф. Сотворение мира. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/pogodin-nikolaj-fedorovich/sotvorenienie-mira#>
15. Под знаменем Сталинской Конституции – к новым победам! Передовая статья // Правда. 1946. № 288. 5 декабря.
16. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». 26 августа 1946 г.
17. Смирнова В. «Старые друзья» (Московский театр им. М. Ермоловой, реж. А. Лобанов) // Спектакли и годы:

- Статьи о спектаклях русского советского театра. М.: Искусство, 1969. С. 304-310.
18. Солодовников А. Мы были молоды тогда... (Воспоминания) // Театральные страницы. М.: Искусство, 1979. С. 186-223.
19. Стрижкова Н.А. «Бесконфликтная драматургия не дает материала мужеству». Рецензия О. Ф. Берггольца на спектакль Ленинградского театра комедии «Старые друзья». 1947 г. // Отечественные архивы. 2013. № 1. URL: <https://naukarus.com/beskonfliktnaya-dramaturgiya-ne-daet-materiala-muzhestvu-retsenziya-o-f-berggolts-na-spektakl-leningradskogo-teatra-komed>
20. Сурков Е. «Дядя Ваня» в Художественном театре // Правда. 1947. № 172. 6 июля.
21. Тема и образы современности. Передовая статья // Советское искусство. 1946. № 44. 25 октября.
22. Тимонина М.С. Метафора как способ характеристики персонажей пьесы Л.М. Леонова «Золотая карета» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. № 9 (65). С. 166-169.
23. Хайченко Г.А. Страницы истории советского театра. М.: Искусство, 1983. 272 с.
24. Юзовский Ю. Заметки критика // Советское искусство. 1947. № 28. 11 июля.

The image of man in the Soviet drama theater of the second half of the 40s of the XX century: from warrior to creator

Svetlana A. Rodina-Baranovskaya

PhD in Cultural Studies,
Associate Professor of the Department of Philosophy,
Psychology and Cultural Studies,
Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping,
198035, 5/7, Dvinskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: s-baranovskaya@mail.ru

Aleksandr V. Dobin

PhD in Philosophy, Associate Professor,
Professor of the Department of Philosophy, Psychology and Cultural Studies,
Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping,
198035, 5/7, Dvinskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: orlov1a@mail.ru

Nataliya I. Serbenko

PhD in Philosophy, Associate Professor,
Professor of the Department of Philosophy, Psychology and Cultural Studies,
Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping,
198035, 5/7, Dvinskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: mirka007@yandex.ru

Abstract

In the presented article, the analysis of the image of a person in post-war theatrical art is carried out through the prism of the author's concept by L.K. Kruglova "anthropological structure of culture". The category "essential human powers", being the semantic core of this concept, represents the unity of opposite principles: "bodily – spiritual", "emotional – rational", "subjective – object",

“individual – universal”, “social – personal”, “biological – social.” Each specific society, using the mechanisms of culture, stimulates some essential human forces and blocks others. Thus, the analysis of a particular culture, including its individual phenomena, carried out using the concept of “anthropological structure of culture”, allows us to determine the ensemble of essential forces of a person, which is cultivated within the framework of a particular sociocultural integrity. Studying the image of a person in the Soviet dramatic theater of the post-war years from these positions, the authors conclude that the problem of resolving the anthropological contradictions “subject – object” and “personal – public” is central in Soviet culture of the second half of the 40s of the XX century. It is important to note that, using the proposed diagram of the structure of the essential forces of man, the authors successfully analyzed the image of the Soviet man created by means of theatrical art during the Great Patriotic War. In all studies, the use of the concept of “anthropological structure of culture” made it possible to give an expressive portrait of Soviet people and meaningfully characterize Soviet culture.

For citation

Rodina-Baranovskaya S.A., Dobin A.V., Serbenko N.A. (2023) Obraz cheloveka v sovetskom dramaticheskom teatre vtoroi poloviny 40-kh godov XX veka: ot cheloveka-voina k cheloveku-tvortsu [The image of man in the Soviet drama theater of the second half of the 40s of the XX century: from warrior to creator]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 13-23. DOI: 10.34670/AR.2023.53.99.002

Keywords

Anthropological approach, anthropological structure of culture, essential forces of man, Soviet art, Soviet theater, Soviet drama, Soviet culture, image of man.

References

1. Ben'yash R.M. (1961) Gosudarstvennyi Akademicheskii teatr dramy imeni A.S. Pushkina [State Academic Drama Theater named after A.S. Pushkin]. In: *Ocherki istorii russkogo sovetskogo dramaticheskogo teatra: V 3-kh t.* [Essays on the history of the Russian Soviet Drama Theater: In 3 volumes]. Moscow. Vol. 3.
2. Dreiden S. (1945) Navstrechu zhizni [Towards life]. *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet art], 2, Jan. 9th.
3. (1947) Iskusstvo Rossiiskoi Federatsii [Art of the Russian Federation]. *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art], 48, Nov. 29th.
4. Khaichenko G.A. (1983) *Stranitsy istorii sovetskogo teatra* [Pages of the history of the Soviet theater]. Moscow: Iskusstvo Publ.
5. Kruglova L.K. (2017) *Chelovek i kul'tura* [Man and culture]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ.
6. Kruglova L.K. (2018) *Izbrannoe. Antropologicheskii printsip v kul'turologii: teoriya i praktika* [Selected Works. Anthropological principle in cultural studies: theory and practice]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ.
7. Krylova V.K. (2014) «Beskonfliktnost'» v bor'be s «bezydeinost'yu» [“Conflict-free” in the fight against “ideologylessness”]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii* [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies], 41, pp. 102-111.
8. Leonov L.M. (1957) *Zolotaya kareta. P'esa v 4-kh deistviyakh* [Golden carriage. A play in 4 acts]. Moscow: Iskusstvo Publ.
9. Makarov A. (1969) «V odnom gorode» (Teatr im. Mossoveta, rezh. Yu. Shmytkin) [“In one city” (Mossovet Theatre, director Yu. Shmytkin)]. In: *Spektakli i gody: Stat'i o spektaklyakh russkogo sovetskogo teatra* [Performances and years: Articles about performances of the Russian Soviet theater]. Moscow: Iskusstvo Publ.
10. Markov P.A. (1965) *Pravda teatra: Stat'i* [Truth of theatre: Articles]. Moscow: Iskusstvo Publ.
11. Mokul'skii S.S. (1963) *O teatre* [About the theater]. Moscow: Iskusstvo Publ.
12. (1946) Pod znamenem Stalinskoi Konstitutsii – k novym pobedam! Peredovaya stat'ya [Under the banner of the Stalinist Constitution – to new victories! Editorial]. *Pravda* [Truth], 288, Dec. 5th.

13. Pogodin N.F. *Sotvorenie mira* [World creation]. Available at: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/pogodin-nikolaj-fedorovich/sotvorenie-mira#> [Accessed 10/10/2023]
14. *Postanovlenie Orgbyuro TsK VKP(b) «O repertuare dramaticheskikh teatrov i merakh po ego uluchsheniyu». 26 avgusta 1946 g.* [Resolution of the Organizing Bureau of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks “On the repertoire of drama theaters and measures to improve it.” August 26, 1946].
15. Smirnova V. (1969) «Starye druz'ya» (Moskovskii teatr im. M. Ermolovoi, rezh. A. Lobanov) [“Old Friends” (Moscow Theater named after M. Ermolova, directed by A. Lobanov)]. In: *Spektakli i gody: Stat'i o spektaklyakh russkogo sovetskogo teatra* [Performances and years: Articles about performances of the Russian Soviet theater]. Moscow: Iskusstvo Publ.
16. Solodovnikov A. (1979) My byli molody togda... (Vospominaniya) [We were young then... (Memories)]. In: *Teatral'nye stranitsy* [Theater pages]. Moscow: Iskusstvo Publ.
17. Strizhkova N.A. (2013) «Beskonfliktnaya dramaturgiya ne daet materiala muzhestvu». Retsenziya O F. Berggol'ts na spektakl' Leningradskogo teatra komedii «Starye druz'ya». 1947 g. [“Conflict-free dramaturgy does not provide material for courage.” Review of the performance of the Leningrad Comedy Theater “Old Friends” by O.F. Berggolts. 1947]. *Otechestvennye arkhivy* [Domestic archives], 1. Available at: <https://naukarus.com/beskonfliktnaya-dramaturgiya-ne-daet-materiala-muzhestvu-retsenziya-o-f-berggolts-na-spektakl-leningradskogo-teatra-komed> [Accessed 10/10/2023]
18. Surkov E. (1947) «Dyadya Vanya» v Khudozhestvennom teatre [“Uncle Vanya” at the Art Theater]. *Pravda* [Truth], 172, July 6th.
19. (1946) Tema i obrazy sovremennosti. Peredovaya stat'ya [Theme and images of modernity. Leading article]. *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet art], 44, Oct. 25th.
20. Timonina M.S. (2008) Metafora kak sposob kharakteristiki personazhei p'esy L.M. Leonova «Zolotaya kareta» [Metaphor as a way of characterizing the characters in the play by L.M. Leonov “Golden Carriage”]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Bulletin of Tambov University. Series: Humanities], 9 (65), pp. 166-169.
21. Vishnevskaya I.L. (1966) *Konstantin Simonov: Ocherk tvorchestva* [Konstantin Simonov: Essay on creativity]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ.
22. Vladimirov S.V. (1968) Dramaturgiya 1945-1954 godov [Drama, 1945-1954]. In: *Ocherki istorii russkoi sovetskoi dramaturgii: V 3 t.* [Essays on the history of Russian Soviet drama: In 3 volumes]. Leningrad: Iskusstvo Publ. Vol. 3.
23. Yuzovskii Yu. (1947) Zametki kritika [Notes from a critic]. *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art], 28, July 11th.
24. Zalesskii V. (1947) «Za tekhn, kto v more!» [“For those who are at sea!”]. *Vechernyaya Moskva* [Evening Moscow], 24, Jan. 29th.

УДК 008**DOI: 10.34670/AR.2023.95.34.003****Газета как принт в Fashion-дизайне: история идей и смыслов****Сысоев Сергей Викторович**

Доцент,
завкафедрой «Дизайн костюма»,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1;
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Хлебников Лев Денисович

Магистрант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1;
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Аннотация

История газеты начинается с Древнего Рима: во II-м веке до нашей эры существовали периодические издания, предназначенные для распространения информации среди социума. За две тысячи лет газета прошла путь от деревянных и глиняных носителей до привычного бумажного вида. Данное исследование наводит зум на образ газеты в фэшн-дизайне как на явление, вышедшее за границу обычного информативного печатного органа. Уже в XX веке газета, как образ, интегрированный в искусство, дизайн и моду, становится культурным кодом, наполненным разными смыслами. В объективе исследования – коллекции некоторых модных домов, интерпретирующих данный культурный код. Исследование интеграции образа газеты в фэшн-дизайн, отражает процесс поиска художниками новых смыслов, нового визуального языка. Именно о теории визуальной речи писал Ролан Барт в своем обширном исследовании 1967 года в области моды, рассматривая ее как языковую систему. Он определил моду как систему социальных отношений и действий. Барт предлагал рассматривать моду как текст, приобретающий самостоятельность, отдельно от автора, и подвергающийся интерпретации. Итак, образ газеты, в XX веке иллюстрирует трансформацию моды как явления: если ранее мода олицетворяла статус и достаток, то теперь в начале XXI века мы наблюдаем противоположный вектор развития моды, в котором преобладают концепция и громкое художественное высказывание.

Для цитирования в научных исследованиях

Сысоев С.В., Хлебников Л.Д. Газета как принт в Fashion-дизайне: история идей и смыслов // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 24-29. DOI: 10.34670/AR.2023.95.34.003

Ключевые слова

Газета, медиа-ресурсы, Демна Гвасалия, Balenciaga, JW Anderson, Christian Dior, Фрэнк Москино, Moschino, Сальвадор Дали, Эльза Скиапарелли.

Введение

Начиная со II-ого века до нашей эры, газета как периодическое издания Древнего Рима, предназначенное для распространения информации среди социума, трансформировалась в привычный бумажный вид. В XX веке образ газеты, наполняясь новыми смыслами, интегрируется в искусство и фэшн-дизайн.

Основная часть

Так, в коллекции весна – лето 2023, модный дом JW Anderson¹ интегрирует газетные вырезки в модели дефиле: показ открывала модель, дефилирующая в удлиненной белой футболке, декорированной одним большим составным лейблом, визуальным оформленным в газетном стиле. Автор отражает современную повестку: бирки и ценники, маркировка и лейблы сегодня привлекают внимание больше, чем крой и дизайн. Текст на принте, имитирующем газетные страницы апеллировал к 8 сентября – дате, когда Великобритания прощалась со своей королевой – Елизаветой II. Британец Джонатан Андерсон отдает дань уважения эпохе, оставляя на белом фоне футболки отсылки, стилистически дублирующие каноническую газету Англии. Вся коллекция посвящена блуждающему вниманию современного человека: один из последних образов коллекции декорирован деталями клавиатуры, которая сегодня заменяет исторический печатный станок и является важным коммуникативным органом. Так дизайнер с помощью образов рассуждает на тему, как перешедший в цифровую эру, социум отходит от чтения книг и газет и концентрируется на поглощении быстрой информации, коротких сообщениях и чатах.

Другим примером обращения к образу газеты становится коллекция модного дома Balenciaga сезона весна-лето 2018 года, созданная Демной Гвасалией². Дизайнер обращается к медиа ресурсам и посвящает образы теме таблоидов, располагая модифицированные газеты на рубашки, отдаленно напоминающие классические сорочки из мужского гардероба. Демонстрируя «визуальную речь», Демна Гвасалия развивает идею трансформации газеты как элемента повседневной жизни, до газеты – как беспорядочного бизнеса.

Фрэнк Москино³ – создатель одноименного модного дома – любил использовать газетный принт как элемент иронии в своих коллекциях в 1980-х. Джереми Скотт⁴, являвшийся арт-директором модного дома Moschino с 2013 по 2023 годы, в сезонной коллекции весна-лето 2014 трансформирует архивный принт, придавая ему новый актуальный для своего времени нарратив: газета – один из ценных продуктов человеческой мысли – становится в коллекции оберткой для бургера. И, затем, став принтом для платья, газета-обертка продолжает динамику смыслов.

¹ Джонатан Андерсон (родился 17 сентября 1984 года) - ирландский модельер и основатель JW Anderson. Андерсон известен своим одноименным лейблом и был креативным директором испанского роскошного дома LOEWE.

² Демна Гвасалия (родился 25 марта 1981 года) - грузинский модельер, в настоящее время креативный директор Balenciaga и соучредитель Vetements.

³ Франко Москино (27 февраля 1950 - 18 сентября 1994) - итальянский модельер, наиболее известный как основатель итальянского модного дома Moschino.

⁴ Джереми Скотт (родился 8 августа 1975 года) - американский модельер. Он является единственным владельцем своего одноименного лейбла, а с октября 2013 года по март 2023 года был креативным директором модного дома Moschino.

Ярчайшим художественным высказыванием XX-ого века становится коллекция модного дома Christian Dior осень-зима 2000. Джон Гальяно⁵, воплощая фрагмент истории Франции, которому в учебниках уделено не более двух строчек, использует газетный принт, вдохновляясь образами нищих и бродяг – клошаров⁶. По подиуму дефилировали модели, в платьях, юбках и жакетах из натуральных материалов, дополненных фактурами меха и полупрозрачной сетки. Эти образы стали знаковой метафорой разрушения границ и устойчивых нарративов, войдя в историю моды как участие в социальном дискурсе на тему свободы и запретов, богатства и бедности. За громким художественным высказыванием, состоящим из синтеза простых эстетических решений и новейших технологий, ремесленных техник вязания, вышивки из бисера на дорогих меховых элементах, скрывался процесс исследования трансформации времени, олицетворением которого стал газетный принт.

Погружаясь в исследование смыслов этой коллекции, становится очевидным, что Джон Гальяно вдохновлялся концептуальностью принта Эльзы Скиапарелли из ее коллекции 1935 года, собранным из вырезок прессы. Ставший знаковым, принт модного дома Christian получил название Dior Daily⁷ и впервые появился в концептуально трагически знаменитой коллекции Couture Hobo Chic⁸ 2000 года. Дополнительная референция происходит из Tramp Balls⁹, роскошных торжеств 1920-30-х годов, где парижская элита наряжалась подобно выходцам из низших слоев, чтобы повеселиться.

Более детально эту связь можно проследить на примере совместного творения Сальвадора Дали¹⁰ и Эльзы Скиапарелли¹¹ – шелковой блузке с шейным платком, украшенной напечатанным рисунком.

По общепринятому убеждению, создание газетного принта связано с Эльзой Скиапарелли. Знаменитая художница моды получила вдохновение, побывав в отпуске в Копенгагене, где заметила, что датские женщины-рыбаки используют газетные шляпки в качестве защиты от солнца. Этот инновационный подход стал основой для воплощения уникальной авторской идеи Эльзой Скиапарелли – блузки с вышитыми и нанесенными на нее фрагментами газетных статей и журнальных заголовков, упоминавших ее имя.

⁵ Джон Чарльз Гальяно (родился 28 ноября 1960 года) - британский модельер из Гибралтара. Он был креативным директором своего одноименного лейбла John Galliano и французских модных домов Givenchy и Dior. С 2014 года Гальяно является креативным директором парижского модного дома Maison Margiela.

⁶ Клошар (фр. clochard) – нищий, бродяга, общепринятое разговорное и жаргонное слово, которым французы называют бездомных (бомжей).

⁷ Christian Dior Daily – принт газеты, созданной специально для шоу, этот патерн напечатана на шифоне, коже и даже на обратной стороне меха.

⁸ Couture Hobo Chic Dior – В этой коллекции Dior Джон Гальяно продемонстрировал полностью разрушенные образы, вдохновленные бездомными людьми и их бедственным внешним видом. Такой подход к высокой моде шел в разрез привычным до идеала доведенным образам. Критики, были поражены вознесением темы клошар – «Гальяно не осознает, что бездомность – это ситуация на грани жизни и смерти». Дизайнер создал собирательный образ бедность в смеси с нарочитой сексуальностью и хаосом.

⁹ Tramp Balls – в дословном переводе «Бродячие шары» – роскошные вечеринки в узких элитных кругах 1920-30-х годов, на которых парижские светские деятели одевались как бедные люди для развлечения.

¹⁰ Сальвадор Доминго Фелипе Хасинто Дали и Доменех, маркиз Дали из Пубола (11 мая 1904 - 23 января 1989), известный как Сальвадор Дали, был испанским художником-сюрреалистом, известным своим техническим мастерством, точным чертежным мастерством и яркими и причудливыми образами в своих работах.

¹¹ Эльза Скиапарелли (10 сентября 1890 – 13 ноября 1973) – итальянский модельер аристократического происхождения. В 1927 году она создала дом Скиапарелли в Париже, которым управляла с 1930-х по 1950-е годы.

Однако, специалисты и исследователи истории моды часто не обращают внимания на тот факт, что первым швейным изделием с использованием газетных вырезок в качестве декора ткани выступает маскарадное платье Матильды Баттерс¹², сохраненное в музейном собрании Мельбурна. Страницы тринадцати мельбурнских газет, выпускавшихся в то время, отпечатаны на белом атласе, а между ними помещены заголовки, обрамляя и соединяя страницы в единую композицию. Это уникальное платье было изготовлено для костюмированного бала, состоявшегося в городской мэрии Мельбурна 20 сентября 1866 г. Образ Матильды на балу был дополнен головным убором в виде короны, провозглашающей «свободу печати», и посохом с работающим миниатюрным печатным станком. Как видим, уже тогда газета, как элемент образа, несла идею о трансформации времени, олицетворением которого всегда были технологии. И газета – незаменимый спутник развития технологий – стала отражением перемен своего времени.

Так, постепенно утрачивая свою прежнюю важность в медиа и социальном полях, газета перерождается в социальные сети, интернет-издания, телеграмм-каналы, теле-видео новости, расположенные на экранах электронных носителей. Теперь современная «газета» состоит из пикселей и квадратов. Вот почему, один из образов коллекции весна-лето 2023 модного дома Loewe, созданной арт-директором Джонатаном Андерсоном, состоящий из брюк и толстовки с капюшоном, был декорирован принтом, отображающим пиксельные квадраты. Нарастающие пиксельные обозначения от принта на брюках развивались в конструктивные решения плечевого изделия – джемпера, иллюстрируя трансформацию газетной печати в новый источник информации.

Заключение

Таким образом, исследование интеграции образа газеты в фэшн-дизайн, отражает процесс поиска художниками новых смыслов, нового визуального языка. Именно о теории визуальной речи писал Ролан Барт [Барт, 2003]¹³ в своем обширном исследовании 1967 года в области моды, рассматривая ее как языковую систему. Он определил моду как систему социальных отношений и действий. Барт предлагал рассматривать моду как текст, приобретающий самостоятельность, отдельно от автора, и подвергающийся интерпретации.

Итак, образ газеты, в XX веке иллюстрирует трансформацию моды как явления: если ранее мода олицетворяла статус и достаток, то теперь в начале XXI века мы наблюдаем противоположный вектор развития моды, в котором преобладают концепция и громкое художественное высказывание.

Библиография

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 512
2. Болд Э. Dior by John Galliano. 2022. С. 128-131.
3. Васильева Е. Идеология знака, феномен языка и «Система моды» // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 45. С. 11-24.

¹² Матильда Баттерс (XIX в.) – жена австралийского политика

¹³ Ролан Барт (фр. Roland Barthes; 12 ноября 1915, Шербур – 26 марта 1980, Париж) – французский философ, литературовед, эстетик, семиотик, представитель структурализма и постструктурализма; развивал понятие интертекста. Одна из центральных фигур теории фотографии.

4. Васильева Е. Теория моды: миф, потребление и система ценностей. СПб.: Пальмира, 2023. 387 с.
5. Газетный принт возвращается! Краткая история тренда в мире моды. URL: <https://harpersbazaar.kz/gazetny-print-vozvrashtaetsya-kratkaia-istoriya-v-mire-mod/#part=1>
6. История бренда Schiaparelli. URL: <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>
7. Скиапарелли Э. Моя шокирующая жизнь. М.: Этерна, 2018. С. 70-193.
8. Эльза Скиапарелли, Твигги и Moschino: история газетного принта. URL: <https://www.restyleschool.ru/newspaperprint/>
9. Balenciaga Spring 2018 Ready to Wear. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/balenciaga>
10. Cristian Dior Fall 2000 Ready to Wear. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2000-ready-to-wear/christian-dior/slideshow/collection#1/>
11. Fashion History: The history of Moschino. URL: <https://glamsquadmagazine.com/fashion-history-the-history-of-moschino/>
12. JW Anderson Spring 2023 Ready to Wear. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2023-ready-to-wear/jw-anderson>
13. Loewe Spring 2023 Ready to Wear. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2023-ready-to-wear/loewe>
14. Moschino Fall 2014 Ready-to-Wear. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/moschino/>
15. Scott J. Moschino. 2022. 360 p.
16. Stöber R. Deutsche Pressegeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2005. S. 396.

Newspaper as a print in Fashion Design: history of ideas and meanings

Sergei V. Sysoev

Associate Professor,
Head of Costume Design Department,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Lev D. Khlebnikov

Master's Student,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Abstract

The history of newspapers begins in Ancient Rome. In the 2nd century BC, there were periodicals intended to disseminate information among society. Over two thousand years, the newspaper has gone from wooden and clay carriers to the usual paper form. This study zooms in on the image of the newspaper in fashion design as a phenomenon that goes beyond the boundaries of the usual informative print media. As late as the twentieth century, the newspaper, as an image integrated into art, design, and fashion, becomes a cultural code filled with different meanings. The research focuses on the collections of some fashion houses that interpret this cultural code. The study of the integration of the newspaper image into fashion design reflects the process of artists searching for new meanings and a new visual language. It was the theory of visual speech that Roland Barthes wrote about in his extensive 1967 study of fashion, considering it as a linguistic system. He defined fashion as a system of social relations and actions. Barthes proposed viewing fashion as a text that

acquires independence, separate from the author, and is subject to interpretation. So, the image of a newspaper in the 20th century illustrates the transformation of fashion as a phenomenon: if earlier fashion personified status and wealth, now, at the beginning of the 21st century, we are seeing the opposite vector of fashion development, in which the concept and loud artistic statement predominate.

For citation

Sysoev S.V., Khlebnikov L.D. (2023) Gazeta kak print v Fashion-dizaine: istoriya idei i smyslo v [Newspaper as a print in Fashion Design: history of ideas and meanings]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 24-29. DOI: 10.34670/AR.2023.95.34.003

Keywords

Newspaper, media resources, Demna Gvasalia, Balenciaga, JW Anderson, Christian Dior, Frank Moschino, Moschino, Salvador Dali, Elsa Schiaparelli.

References

1. *Balenciaga Spring 2018 Ready to Wear*. Available at: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/balenciaga> [Accessed 10/10/2023]
2. Barthes R. (2003) *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System]. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh Publ.
3. Bold E. (2022) *Dior by John Galliano*.
4. *Cristian Dior Fall 2000 Ready to Wear*. Available at: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2000-ready-to-wear/christian-dior/slideshow/collection#1/> [Accessed 10/10/2023]
5. *El'za Schiaparelli, Twiggi i Moschino: istoriya gazetnogo printa* [Elsa Schiaparelli, Twiggy and Moschino: the history of newspaper print]. Available at: <https://www.restyleschool.ru/newspaperprint/> [Accessed 10/10/2023]
6. *Fashion History: The history of Moschino*. Available at: <https://glamsquadmagazine.com/fashion-history-the-history-of-moschino/> [Accessed 10/10/2023]
7. *Gazetnyi print vozvrashchaetsya! Kratkaya istoriya trenda v mire mody* [Newspaper print is back! A brief history of trends in the fashion world]. Available at: <https://harpersbazaar.kz/gazetny-print-vozvrashchaetsya-kratkaya-istoriya-v-mire-mod/#part=1/> [Accessed 10/10/2023]
8. *Istoriya brenda Schiaparelli* [History of the Schiaparelli brand]. Available at: <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/> [Accessed 10/10/2023]
9. *JW Anderson Spring 2023 Ready to Wear*. Available at: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2023-ready-to-wear/j-w-anderson> [Accessed 10/10/2023]
10. *Loewe Spring 2023 Ready to Wear*. Available at: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2023-ready-to-wear/loewe> [Accessed 10/10/2023]
11. *Moschino Fall 2014 Ready-to-Wear*. Available at: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/moschino/> [Accessed 10/10/2023]
12. Schiaparelli E. (2018) *Moya shokiruyushchaya zhizn'* [Shocking Life: The Autobiography of Elsa Schiaparelli]. Moscow: Eterna Publ.
13. Scott J. (2022) *Moschino*.
14. Stöber R. (2005) *Deutsche Pressegeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*.
15. Vasil'eva E. (2017) Ideologiya znaka, fenomen yazyka i «Sistema mody» [Ideology of the sign, the phenomenon of language and the “Fashion System”]. *Teoriya mody: telo, odezhda, kul'tura* [Fashion theory: body, clothing, culture], 45, pp. 11-24.
16. Vasil'eva E. (2023) *Teoriya mody: mif, potreblenie i sistema tsennostei* [Fashion theory: myth, consumption and value system]. St. Petersburg: Pal'mira Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.55.79.004

Перспективы формирования культурной идентичности российской молодежи в пространстве молодежной моды

Занина Ксения Дмитриевна

Начальник отдела организации научно-исследовательской деятельности,
Российский государственный социальный университет,
129226, Российская Федерация, Москва, ул. Вильгельма Пика, 4;
e-mail: ZaninaKD@rgsu.net

Аннотация

В статье рассматривается роль молодежной моды и влияние процессов глобализации на формирование культурной идентичности российской молодежи. Особое внимание уделено перспективам развития молодежной моды, предлагается подход использования механизмов моды для развития национально-культурной идентичности российской молодежи на основе дифференцированного подхода в распространении модных тенденций с учетом личностных и социально-культурных особенностей молодежных групп. Рассмотрение роли молодежной моды в формировании культурной идентичности российской молодежи позволяет сделать вывод о существенном влиянии на эту идентичность процессов глобализации. Это выражается в распространенной тенденции механического заимствования из чуждого культурного контекста, прежде всего, западных модных образцов, воплощающих иную ментальность и систему культурных ценностей, которые могут разрушать российскую традиционную культуру. Несмотря на то, что процессы глобализации имеют и свою положительную сторону, оказывая определенное влияние на необходимую социализацию российской молодежи, эти же процессы могут блокировать и нивелировать творческий потенциал молодых людей, где молодежной моде принадлежит значимая роль. Соответственно, среди перспектив развития молодежной моды, наиболее важной становится стратегия использования механизмов моды для развития национально-культурной идентичности молодежи в российском обществе на основе дифференцированного подхода в трансляции модных образцов с учетом личностных и социально-культурных особенностей молодежных групп.

Для цитирования в научных исследованиях

Занина К.Д. Перспективы формирования культурной идентичности российской молодежи в пространстве молодежной моды // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 30-39. DOI: 10.34670/AR.2023.55.79.004

Ключевые слова

Мода, культурная идентичность, глобализация, молодежь, молодежная мода, потребление, созидание, культура.

Введение

В различных исследованиях молодежной моды выделяется ее связь с культурной идентичностью молодежи. В условиях российского общества наблюдаемый кризис самоидентичности как причина появления этой проблемы выражается в качестве потери многими субъектами самотождественности, собственного лица, осознания себя в качестве неповторимой, уникальной личности [Культурная идентичность и глобализация, 2002]. Эта негативная тенденция во многом связана с сужением спектра социальных взаимосвязей и взаимодействий отдельных индивидов и социальных групп, включая представителей молодежного социума, испытывающих воздействие информационной среды, минимизирующих возможности взаимодействия людей в социальной реальности. Развитые компьютерные технологии, которыми активно пользуется современная молодежь, могут предложить в лучшем случае ту или иную «обратную связь» от реципиентов к коммуникаторам или симулякры виртуальной реальности, имитирующие живое межличностное общение [Бодрийяр, 2009]. Зато присутствуют различные варианты манипуляции массовым сознанием в т.ч. через молодежную моду с использованием современных технологий информационного воздействия на молодежь.

В этом случае просто изучение запросов в сфере молодежной моды не может в полной мере заменить возможности самих молодых людей проявлять творческий подход и самостоятельность в формировании тех или иных модных образцов, создаваемых различными «внешними» агентами (в основном глобальной индустрией моды).

Методика исследования

Методы исследования. Основными методами исследования явились системный анализ, а также сравнительно-историческое и социально-психологическое изучение феномена молодежной моды. Рассмотрение молодежной моды как системы позволило выявить взаимосвязь между различными ее элементами, а также рассмотреть молодежную моду как часть более широкой системы молодежной культуры. Сравнительно-исторический метод обеспечил выявление основных тенденций развития молодежной моды в ее культурно-исторической динамике. Методы социально-психологического исследования позволили рассмотреть феномен моды с позиций социального взаимодействия внутри молодежной среды и взаимодействия последней с окружающим социумом в контексте освоения и распространения моды в ее влиянии на культурную идентичность представителей этой возрастной группы.

Результаты исследования

Следует также отметить, что молодежная мода может способствовать не только интеграции и самоидентичности молодежи в качестве особой социальной группы, но и иметь риск стать причиной значительной разобщенности молодых людей, которых объединяет не столько общие ценностно-мировоззренческие и осознаваемые культурные ценности, сколько внешнее подражание модным образцам через одежду, стиль поведения, модные досуговые, достаточно поверхностные увлечения, где особая роль принадлежит умениям пользоваться современными компьютерными технологиями, которые становятся самоцелью и одновременно внешним индикатором принадлежности к молодежной группе [Тард, 1892, 1903]. В то же время сводится к минимуму готовность молодежи к сопереживанию, сочувствию, взаимопониманию в качестве повседневной нормы существования индивида в социуме. Вместе с тем актуальным в

молодежной моде остается в большей мере «казаться», чем «быть» в соответствии с заданными модными стандартами публичной самодемонстрации.

Постановка же реальной задачи подлинной самоидентичности в молодежной среде с использованием механизмов моды делает актуальным изучение возможностей эффективного социального взаимодействия, в котором модным образцам может принадлежать значительная роль. Например, с помощью моды появляется уникальная потенциальная возможность сопоставления индивида с миром «других», чтобы глубже осознать свою «особость» в реальном социуме, а не подчиняться формально внешним стандартам социального существования и поведения [Лебон, 1995].

Для того чтобы продуктивно изучать эти возможности молодежной моды, необходимо уйти от распространенного смешения процессов коммуникации и процессов взаимодействия в теории и практике социальных взаимосвязей. Не случайно, что в науках о человеческом поведении, когда речь идет о социальных взаимодействиях, исследователи в первую очередь обращаются к символическому интеракционизму как направлению психологических, культурологических и социологических исследований [Зиммель, 1996]. Но это направление, как известно, акцентирует свои исследования на коммуникациях, но не взаимодействиях. Последние в основном подменяются взаимообменом информации в знаково-символической форме [Тард, 1892, 1903].

В процессе глобального вытеснения реальных взаимодействий их информационными симулякрами, смешение взаимодействия и коммуникации становится особенно опасным, т.к. современная цивилизация и общества с развитыми информационными технологиями все больше теряют связь с реальностью и ее угрозами самому выживанию человеческого рода. Вместо фиксации и изучения этих угроз внимание современного человека, сплошь и рядом, фокусируется в большей мере на тех или иных «картинках» того общества и тех реалий, которые хотелось бы видеть и которые конструируются в тех или иных целях информационными манипуляторами, не заинтересованными, по тем или иным причинам, в трансляции информации о реальном положении дел [Бодрийяр, 2000].

Отсюда неизбежно появление различных «фейков», ложных информационных «вбросов», сопровождаемых реализацией механизмов внушения, подражания, «заражения» и другими способами увода современных реципиентов от реальности.

Мода в этом процессе занимает далеко не последнее место, формируя иллюзию самостоятельного поведения и самореализации через погружение молодого человека в знаково-символическое пространство моды в качестве замены реального социального опыта на основе свободного выбора той или иной модели поведения, стиля жизни, мировосприятия и т.д.

Для того, чтобы «вырваться» от такой навязываемой виртуальной информационной реальности, необходимо выявление и изучение двух пространств современной моды – «идеального» и «физического». Это означает, что реальный индивид всегда, так или иначе, существует в двух реальностях – «физически-телесной» и «идеально-ментальной» даже при встречаемом внутреннем тяготении к одной из этих реальностей при сохранении другой, «вспомогательной».

Учет этого обстоятельства имеет важное значение для формирования молодежной моды. Представляется необходимым не просто механическое, подражательное следование молодежью моде, но сознательный выбор молодыми людьми того или иного модного образа, необходимого для полноценной личностной самоидентификации.

Если такие осознанно выбираемые образцы отсутствуют, то возникают рецидивы безвкусыя, потери стиля не только в одежде, учитывающей индивидуальные особенности носителя модных

образцов, но и в манере поведения, общения, образа жизни и т.д. Становится «немодным» следование собственной природе и своим собственным представлениям о самом себе.

Обретение собственного культурного стиля, сохранение собственной идентичности в мире модных стандартов и образцов становится, таким образом, одной из важнейших социальных и культурных проблем российской молодежи. Характерна в этой связи распространенность профессии стилиста, в задачи которого входит обретение собственного индивидуального стиля самопрезентации с сохранением связи с тенденциями молодежной моды.

При этом остается актуальной проблема обретения собственного стиля, который не сводится к тому или иному внешнему облику, но является результатом соответствующей «внутренней перестройки» личности, необходимой для самоуважения, самоутверждения и подлинного своеобразия личности в поисках собственной идентичности.

Этот результат достижим при условии активизации самопознания личности и его попыток выстраивания необходимых самоидентификационных моделей поведения, в которых внешнее следование моде является результатом данного процесса.

Для того, чтобы сама мода стала соответствующим вспомогательным механизмом формирования и самосохранения самоидентичности, необходимо целенаправленное создание определенных ситуаций социального взаимодействия, способствующих самораскрытию и самореализации индивида. Эти ситуации в качестве некоторых культурных универсалий рассматриваются в соответствующих исследованиях [Каменец, 2015]. Рассмотрим эти ситуации в контексте самоидентификации молодежи средствами моды.

Первой такой ситуацией является «ситуация консолидации» (или «согласия»), в соответствии с которой взаимодействие индивидов осуществляется преимущественно на основе взаимных влечений, привязанностей, любовных, дружеских взаимоотношениях и т.д. Такое взаимодействие распространено преимущественно в неформальной молодежной среде в сфере досуга, в личных взаимоотношениях. Именно в этой среде складывается жизненно важный для молодежи опыт любовных и дружеских переживаний, который становится своеобразной «школой чувств» в качестве основы для взаимоотношений с «ближними».

В моде этот запрос молодежи удовлетворяется в самых разных формах, включая внешний вид (желание понравиться и быть принятым в «близком кругу»), поведенческую активность, способы выражения чувств и т.д. Особенное внимание при этом уделяется «чувственности» и «телесности» в распространяемых «модных» самопроявлениях.

Этот процесс достаточно противоречив. С одной стороны, мода дает молодым людям необходимый «язык чувств» и поведенческие формы для выражения этих чувств. С другой стороны, возникает реальная угроза потери самоидентичности в угоду навязываемым стандартам проявления своих эмоциональных состояний, привязанностей, влечений и т.д.

«Ситуация противостояния» в освоении образцов молодежной моды есть результат противопоставления тех или иных молодежных групп, отдельных их представителей «чуждым» социальным группам и общностям. Эта ситуация является следующим шагом в формировании культурной идентичности молодежи через формирование осознания ее групп, противостоящим другим социальным группам.

В моде это противостояние имеет самые разнообразные знаково-символические и поведенческие формы: в одежде, в вызывающем стиле поведения, в эпатажных музыкальных предпочтениях и т.д.

В «ситуации противостояния» та или иная протестность молодых людей имеет в известной мере самоценное значение. Зачастую важен не столько объект или субъект, которому противостоят, содержание противостояния, сколько сам факт выражения протеста как важного

механизма формирования самоидентичности молодежи. Это находит свое выражение в соответствующих деструктивных по отношению к привычным для общества социальным, культурным и эстетическим нормам.

В качестве альтернативной позиции по отношению к этой тенденции можно выделить усиление в молодежной моде игрового и творческого начала, которое может оформляться в виде необычного спектакля при сохранении хорошего эстетического вкуса и значимого культурного содержания. Симптоматичным в этой связи можно считать увлечение частью молодежи модой на «костюмы», в котором мы имеем дело со своеобразным воспроизводством образов персонажей и популярных тенденций из кинофильмов и литературных произведений. В этом случае самоидентичность приобретает через сопоставление себя с модными персонажами и героями. Вместе с тем, игровые и творческие элементы в молодежной моде еще не получили должного распространения.

В этой связи нельзя не отметить факт дефицита специалистов по созданию театрализованного молодежного социума и соответствующей моды как его органичной части. В первую очередь это сценаристы и режиссеры массовых театрализованных представлений и праздников, ориентированных на молодежную аудиторию. В настоящее время эту «нишу» чаще всего занимают блогеры, часто на достаточно примитивном уровне, а также кинопродукция и музыкальная индустрия, в которых демонстрируются часто низкопробные образцы молодежной моды на ту или иную внешность, поведенческие модели, образцы коммуникации и т.д. Остаются востребованными качественные театрализованные молодежные программы развивающие креативность, спонтанность, творческое воображение, положительно влияющие на выбор и формирование личностной самоидентичности средствами молодежной моды.

«Ситуация противостояния» может быть также рассмотрена как возможность углубления дифференцированного подхода к молодежной моде, обеспечивающего формирование избирательной идентичности тех или иных молодежных групп в зависимости от их социальных и культурных признаков.

Одним из таких признаков является социально-профессиональные характеристики. В этой связи возможно формирование средствами молодежной моды идентичности школьников, рабочей молодежи, студентов, молодых предпринимателей и т.д. Другой признак – дифференциация молодежной моды в зависимости от учета тех или иных досуговых увлечений, «хобби» и т.д. Дальнейшее расширение состава этих увлечений в значительной мере зависит от участия молодежи в той или иной творческой самодеятельности, которая недостаточно представлена в деятельности учреждений культуры и образования, предлагая, как правило, достаточно стандартный набор досуговых занятий, исключающих самостоятельное творчество молодых людей, следующих заранее заданному исполнительскому репертуару и жестким профессиональным критериям того или иного «руководителя» самодеятельного коллектива.

Между тем, нельзя не отметить, что молодежный социум изначально тяготеет к экспериментальным, инновативным формам самореализации, пробованием молодежи себя в самых различных ситуациях, основанных на творческой конкуренции, соревновании («ситуация противостояния») как одного из механизмов формирования личностной самоидентичности молодых людей.

Набор таких потенциально творческих культурно-досуговых занятий недостаточно распространен в пространстве современной культуры и образования. Соответственно, одной из актуальных задач является распространение этих занятий в качестве альтернативы зависимости многих молодых людей от Интернета, подменяющего собой непосредственную творческую деятельность молодежи.

В соответствии с исследованиями социального взаимодействия как культурного феномена выделяется также еще одна ситуация – «ситуация партнерства». В основном она развивается как деловые взаимоотношения и контакты. Неформальный межличностный компонент здесь носит вторичный характер. Соответствующие модные образцы в этой ситуации являются более однозначными в сравнении с предыдущими ситуациями, включая различные «дресс-коды», деловой стиль общения, деловую лексику и т.д.

Молодежная мода в этой ситуации отличается достаточной усредненностью, унифицированностью в любых взаимодействиях с социумом. Эта усредненность не всегда учитывает специфику молодежного возраста и в этом случае остаются возможности преодолеть эту негативную тенденцию, вводя в т.ч. и обозначаемые через моду гендерные различия в деловых взаимодействиях.

Выше отмечалась в качестве значимой дифференциация молодежной моды в зависимости от рода занятий. Это требование является особенно актуальным в деловых и производственных ситуациях, где через те или иные модные образцы возможно формирование разных имиджей профессий для российской молодежи.

В качестве примеров можно привести недостаточно разработанный в отечественной культуре имидж молодого предпринимателя, молодого государственного служащего, молодого рабочего, представителя творческой профессии и т.д. Через реализацию соответствующих ресурсов молодежной моды возможно повышение престижа той или иной профессии, формирование у молодых людей адекватных представлений о соответствующих профессиональных занятиях как одного из условий личностного самоопределения.

В этой связи необходимо создание различных сюжетов, образов в кинематографе, в театре, в литературе, в изобразительном творчестве и т.д., которые ориентированы на повышение престижа созидательного труда вместо распространенного показа криминального мира, подчеркивания сексуальности, власти денег. Роль литературы и искусства, влияющих на молодежную моду в этом направлении, остается чрезвычайно востребованной в современном российском обществе.

«Ситуация сосуществования» также выделяется как особая в теории и практике социального взаимодействия и проявляется в молодежной моде в качестве полистилистики и эклектики в духе постмодернистских установок. Благодаря тому, что эстетика постмодерна в российском обществе заимствуется в основном из зарубежной эстетической и художественной практики, вместе с этой эстетикой транслируются в российскую молодежную среду и соответствующие культурные смыслы и значения, чаще всего далекие от формирования национально-культурной идентичности российской молодежи. В противостоянии этой тенденции желателен дальнейший поиск синтезирования лучших достижений отечественной моды с лучшими зарубежными достижениями молодежной моды. Именно в этом сочетании национальных и зарубежных компонентов возможно выстраивание устойчивой стратегии формирования и сохранения личностной идентичности каждого молодого человека в российском обществе.

Обсуждение

Создание национального стиля молодежной моды в общероссийском масштабе с учетом национального и этнического разнообразия народов России является общегосударственной задачей. Этот стиль не предполагает стандартизацию модных образцов, препятствующих формированию национально-культурной идентичности российской молодежи. Здесь открывается простор для творчества самых разных модельеров в соответствии с культурными и

национальными традициями всех народов России.

Отсутствие же такого общенационального стиля есть результат недостаточной проработки государственной культурной политики, направленной на сохранение общероссийской идентичности и освоение в молодежной моде лучших достижений отечественной культуры. Здесь следует учитывать, что сама традиционная русская культура всегда творчески перерабатывала зарубежные культурные достижения, которые только укрепляли и развивали ее собственную самобытность и своеобразие.

При этом традиционная русская культура содержит в себе общечеловеческие гуманистические идеалы и творческие достижения, ставшие всемирным достоянием. Соответственно обращение к национальным культурным традициям во всех проявлениях молодежной моды существенно расширяет ее возможности в полноценном социальном и культурном развитии современной молодежи.

В этой связи актуальным становится «воспитание чувств» на основе достижений отечественной и мировой литературы и искусства, которым не уделяется должного внимания в сфере образования. Для молодости традиционным считается погруженность в мир романтики, сентиментальных переживаний, различных «идеализаций» в своих любовно-дружеских взаимодействиях. Но именно этому компоненту молодежной моды уделяется недостаточно внимания и отсутствует необходимая уважительность и тактичность, подменяемая достаточно часто грубой чувственностью.

Необходимо внедрение в молодежный опыт образцов любви и дружбы, представленных в отечественной и мировой культуре, где механизмам моды могла бы принадлежать одна из ведущих ролей. Среди этих возможностей, как показывает исследование соответствующих культурных достижений, можно выделить следующие.

Создание произведений литературы и искусства, в которых раскрывается красота одухотворенных взаимоотношений в любви и дружбе, показаны соответствующие персонажи в качестве идеального примера этих взаимоотношений. В этой связи актуальным являются экранизации и инсценировки литературных произведений в качестве некоторого «жизненного опыта», осмысленного создателями этих произведений в художественной форме. Не менее важным является разработка стратегий изучения художественной литературы в образовательных учреждениях и учреждениях культуры молодежью как «учебника жизни», а также стимулирование создания произведений литературы и искусства, посвященных современной молодежной проблематике, где тема любви и дружбы занимает одно из ведущих мест.

В качестве главного заказчика таких произведений должно выступить государство, поддерживая и поощряя создание художественных произведений, в которых уделяется особое внимание духовному (а не телесно-чувственному) содержанию личных взаимоотношений героев.

Это содержание должно стать доминирующим в формировании отечественной молодежной моды, популяризируя соответствующий внешний вид и образцы личностной самореализации в «мире чувств и эмоций», способствуя распространению традиционных духовных ценностей, включая ценности традиционной семьи.

Заключение

Рассмотрение роли молодежной моды в формировании культурной идентичности российской молодежи позволяет сделать вывод о существенном влиянии на эту идентичность

процессов глобализации. Это выражается в распространенной тенденции механического заимствования из чуждого культурного контекста, прежде всего, западных модных образцов, воплощающих иную ментальность и систему культурных ценностей, которые могут разрушать российскую традиционную культуру [Культурная идентичность и глобализация, 2002].

Несмотря на то, что процессы глобализации имеют и свою положительную сторону, оказывая определенное влияние на необходимую социализацию российской молодежи, эти же процессы могут блокировать и нивелировать творческий потенциал молодых людей, где молодежной моде принадлежит значимая роль.

Соответственно, среди перспектив развития молодежной моды, наиболее важной становится стратегия использования механизмов моды для развития национально-культурной идентичности молодежи в российском обществе на основе дифференцированного подхода в трансляции модных образцов с учетом личностных и социально-культурных особенностей молодежных групп.

Библиография

1. Барт Р. Система Моды: статьи по семиотике культуры. М., 2003. 512 с.
2. Блумер Г. Коллективное поведение // Американская социологическая мысль. М., 1994. С. 168-215.
3. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального. М.: Директ-Медиа, 2009. 115 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
5. Веблен Т. Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984. 367 с.
6. Гофман А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М., 2000. 232 с.
7. Гофман А.Б. Мода и социальные группы // Труды ВНИИ технической эстетики. 1988. Вып. 54. С. 67-80.
8. Здравомыслова Е. (ред.) В поисках сексуальности. СПб., 2002. 612 с.
9. Зиммель Г. Мода // Избранное: в 2 т. М., 1996. Т. 2. Созерцание жизни. С. 269-290.
10. Зиммель Г. Психология моды // Научное обозрение. 1901. № 5. С. 23-27.
11. Зомбарт В. Народное хозяйство и мода. К вопросу о современных формах // Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. С. 321-343
12. Каменец А.В. Введение в теорию социального взаимодействия. М.: Российский государственный социальный университет, 2015. 464 с.
13. Килошенко М.И. Выражение «Я-концепции» личности в одежде молодых // Молодежная политика XXI века: стратегия выбора. СПб., 1999. С. 58-60.
14. Культурная идентичность и глобализация. М.: РУДН, 2002. 286 с.
15. Лебедев М.М. (ред.) Многоликая глобализация. М.: Аспект Пресс, 2004. 379 с.
16. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб.: Макет, 1995. 311 с.
17. Лелеко В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб., 2002. 320 с.
18. Новикова Л.И. (ред.) Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн. М.: Наука, 1993. 369 с.
19. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Прогресс, 1993. 655 с.
20. Тард Г. Законы подражания. СПб., 1892. 371 с.
21. Тард Г. Личность и толпа. СПб., 1903. 178 с.

Prospects for the formation of cultural identity of Russian youth in the youth fashion space

Kseniya D. Zanina

Head of the Department for Organization of Research Activities,
Russian State Social University,
129226, 4, Vilgeľ'ma Pika str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: ZaninaKD@rgsu.net

Abstract

The article examines the role of youth in fashion and the influence of global processes on the management of the cultural identity of Russian youth. Particular attention is paid to the prospects for the development of youth fashion, based on the approach to using the fashion model for the national and cultural identity of Russian youth based on a differentiated approach to the mass prevalence of fashion trends, considering the development of personal and socio-cultural groups of youth. Consideration of the role of youth fashion in the formation of the cultural identity of Russian youth allows us to conclude that globalization processes have a significant impact on this identity. This is expressed in the widespread tendency of mechanical borrowing from an alien cultural context, primarily Western fashion designs that embody a different mentality and system of cultural values that can destroy Russian traditional culture. Despite the fact that globalization processes also have their positive side, having a certain impact on the necessary socialization of Russian youth, these same processes can block and level out the creative potential of young people, where youth fashion plays a significant role. Accordingly, among the prospects for the development of youth fashion, the most important becomes the strategy of using fashion mechanisms for the development of the national and cultural identity of youth in Russian society based on a differentiated approach to the broadcast of fashion samples, considering the personal and socio-cultural characteristics of youth groups.

For citation

Zanina K.D. (2023) Perspektivy formirovaniya kul'turnoi identichnosti rossiiskoi molodezhi v prostranstve molodezhnoi mody [Prospects for the formation of cultural identity of Russian youth in the youth fashion space]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 30-39. DOI: 10.34670/AR.2023.55.79.004

Keywords

Fashion, cultural identity, globalization, youth, youth fashion, consumption, creation, culture.

References

1. Barthes R. (2003) *Sistema Mody: stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System]. Moscow.
2. Baudrillard J. (2000) *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow: Dobrosvet Publ.
3. Baudrillard J. (2009) *V teni molchalivogo bol'shinstva, ili konets sotsial'nogo* [In the Shadow of the Silent Majorities]. Moscow: Direkt-Media Publ.
4. Blumer H. (1994) Kollektivnoe povedenie [Collective Behavior]. In: *Amerikanskaya sotsiologicheskaya mysl'* [American sociological thought.]. Moscow.
5. Gofman A.B. (2000) *Moda i lyudi. Novaya teoriya mody i modnogo povedeniya* [Fashion and people. New theory of fashion and fashionable behavior]. Moscow.
6. Gofman A.B. (1988) Moda i sotsialnye gruppy [Fashion and social groups]. *Trudy VNIi tekhnicheskoi estetiki* [Proceedings of the All-Russian Research Institute of Technical Aesthetics], 54, pp. 67-80.
7. Kamenets A.V. (2015) *Vvedenie v teoriyu sotsial'nogo vzaimodeystviya* [Introduction to the theory of social interaction]. Moscow: Russian State Social University.
8. Kiloshenko M.I. (1999) Vyrazhenie «Ya-kontseptsii» lichnosti v odezhde molodykh [Expression of the “I-concept” of the individual in the clothes of young people]. In: *Molodezhnaya politika XXI veka: strategiya vybora* [Youth policy of the 21st century: strategy of choice]. St. Petersburg.
9. (2002) *Kul'turnaya identichnost' i globalizatsiya* [Cultural identity and globalization]. Moscow RUDN.
10. Lebedev M.M. (ed.) (2004) *Mnogolikaya globalizatsiya* [The Many Faces of Globalization]. Moscow: Aspekt Press Publ.
11. Le Bon G. (1995) *Psikhologiya narodov i mass* [Psychology of Crowds]. St. Petersburg: Maket Publ.
12. Leleko V.D. (2002) *Prostranstvo povsednevnosti v evropeiskoi kul'ture* [The space of everyday life in European culture].

St. Petersburg.

13. Novikova L.I. (ed.) (1993) *Rossiya mezhdru Evropoi i Aziei: evraziiskii soblazn* [Russia between Europe and Asia: the Eurasian temptation]. Moscow: Nauka Publ.
14. Sapir E. (1993) *Izbrannye trudy po yazykoznaniyu i kul'turologii* [Selected Writings in Language, Culture and Personality]. Moscow: Progress Publ.
15. Simmel G. (1996) Moda [Fashion]. In: *Izbrannoe: v 2 t.* [Selected Works: in 2 volumes]. Moscow. Vol. 2.
16. Simmel G. (1901) Psikhologiya mody [Psychology of fashion]. *Nauchnoe obozrenie* [Scientific review], 5, pp. 23-27.
17. Sombart W. (2005) Narodnoe khozyaistvo i moda. K voprosu o sovremennykh formakh [National economy and fashion]. In: *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow: Territoriya budushchego Publ.
18. Tarde G. (1903) *Lichnost' i tolpa* [Personality and the crowd]. St. Petersburg.
19. Tarde G. (1892) *Zakony podrazhaniya* [Laws of imitation]. St. Petersburg.
20. Veblen T. (1984) *Teoriya prazdnogo klassa* [The Theory of the Leisure Class]. Moscow: Progress Publ.
21. Zdravomyslova E. (ed.) (2002) *V poiskakh seksual'nosti* [In search of sexuality]. St. Petersburg.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.45.70.005

Деструктивные технологии авторской режиссуры: на подступах к проблеме

Чепинога Алла Валерьевна

Кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Аннотация

Границы допустимого в интерпретации авторской режиссурой оперной классики – это не только узкопрофессиональный и цеховой вопрос. Отказываясь от интерпретации изначального авторского замысла произведения, авторская режиссура, по нашему мнению, не только уничтожает самого классика и его труд, но и за счет подмены смысла, наносит непоправимый ущерб мировоззрению зрителя, вынужденного воспользоваться искаженной гуманитарной информацией, размыкая в его сознании национальный культурный код. Для распознавания применения деструктивных технологий в производстве гуманитарной информации требуются четкие критерии оценки произведенного творческого продукта. Наследники русской классической режиссуры предлагают использовать для оценки деятельности режиссера ценнейший теоретический опыт классиков русской оперной режиссуры: К. Станиславского, Б. Покровского, Л. Михайлова, Г. Ансимова. В их трудах содержатся четкие критерии профессиональности оперного режиссера и, следуя им, можно было бы успешно выявлять деструктивные технологии в творчестве тех или иных режиссеров современности. Основой для объективного и бережного оценивания творческого продукта могут и должны стать многолетние и качественные теоретические наработки метода действенного анализа классиков режиссуры (в том числе и оперной), разработанные ими четко фиксированные критерии режиссерской профессии. Основное качество метода действенного анализа в том, что он не только не сужает творческие рамки фантазии режиссера, а, напротив, дает ему максимальную возможность для самовыражения. Однако, тем не менее, служит преградой на пути профанации профессии и извращения смыслового содержания классического произведения.

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Деструктивные технологии авторской режиссуры: на подступах к проблеме // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 40-44. DOI: 10.34670/AR.2023.45.70.005

Ключевые слова

Опера, режиссура, партитура, деструктивность, мировоззрение, деструктивность стратегии, гуманитарная информация, действенный анализ.

Введение

Уже более 100 лет с начала XX века (собственно, с времени возникновения самой режиссуры, как профессии) не утихают жаркие споры о границах возможного и допустимого в интерпретации режиссером ткани изначальной драматургии, причем, как текстовой, так и музыкальной. В оправдание самых смелых «пограничных» современных экспериментов над классическими произведениями сегодня даже родился термин «авторская режиссура». Тяжелее всего под напором этих новаций приходится опере, поскольку музыкальная драматургия с ее спецификой *большого чувства и эпического обобщения* приходит в отчетливый конфликт с «документализмом», который, как основной прием, исповедует «авторская режиссура».

Основная часть

Несоответствие заданного самой природой оперы масштаба оперного произведения и приемов его реализации все чаще вызывает гневную отповедь театральной критики: «Артист оперы, имеющий редкий дар подлинности – голос, вынужден сегодня скакать под самопальную дудку режиссера-затейника и участвовать в его "продукциях", где игра в оригинальность оборачивается в одежды слабоумия и краха вкуса. И, собственно говоря, становится уже не важно, кто режиссер последних постановок Большого театра:<...> "Скованные одной цепью", они унылы и однообразны, как сериалы канала НТВ» [Алексинская, www, 1].

Однако, недостаточно эмоционально возмутиться и констатировать факт извращения «авторской режиссурой» изначального замысла композитора. От театральной науки сегодня, в силу массовости продукции «авторской режиссуры», настоятельно требуется разработать методологию исследования этого явления, выработать некие профессиональные критерии оценки деструктивности технологий, которые применяют современные режиссеры к классическим оперным произведениям. Это позволит вывести обсуждение этого вопроса из эмоциональной плоскости и плоскости личного вкуса в сугубо научно-профессиональную. В основу такой методологии бесспорно должны лечь теоретические достижения классиков русской оперной режиссуры – начиная с К.С. Станиславского и заканчивая Б. Покровским, Г. Ансимовым, А. Михайловым. Эти режиссеры оставили после себя бесценное теоретическое наследие, проверенное годами их личной успешной практики.

Одним из главных постулатов конструктивной технологии постановки оперного спектакля, провозглашенных Б. Покровским, является утверждение, что оперный режиссер обязан «раскрыть авторский замысел во впечатляюще ярких образах» [Покровский, 1979, 8]. Между тем, самым главным качеством, серьезно отличающим «авторскую режиссуру» от того классического понимания, которое в режиссерскую профессию вкладывали теоретики русского театра, является то, что «авторская режиссура» как бы *подменяет авторский смысл* используемого произведения, наполняя его принципиально *новым содержанием*, которое точно не подразумевалось автором пьесы или оперы. Подмена происходит на уровне понимания основы режиссерской профессии: классическая теория понимает режиссера прежде всего, как интерпретатора авторского замысла, в то время, как практики авторской режиссуры настаивают на полной автономности режиссера от автора: «ключевая роль режиссера: от интерпретатора к соавтору композитора, от соавтора к автономному художнику, от художника к творцу-демиургу». [Ефименко, 2017]. «Режиссерский текст может вступать в конфликт с авторским, спорить с ним, даже разрушать, чтобы потом собрать в новую мозаику» утверждает, например,

Т. Кулябин [Алпатова, 2015].

Отказ от главного профессионального требования – *следования* замыслу композитора и интерпретирования *именно замысла автора* есть основа деструктивной технологии, которую применяет авторская режиссура при постановке классического оперного произведения. Результатом этого становится то, о чем гневно писал Ю. Темирканов, «...современные режиссеры сделали из музыки величайших композиторов саундтрек, как в кино, сопровождение той чепухи, которую они придумывают, и которая не имеет никакого отношения к тому, что мы слышим» [Бирюков, 2010].

Помимо насилия, которое совершается над самим музыкальным произведением, волюнтаристский подход к замыслу композитора отказывается «от взаимодействия с «контекстом духовной культуры народа, нации» [Тархова 4, 36] и «с <...> духовным опытом всего нашего народа» [там же]. То есть, хорошо осознавая, какую силу имеет художественный образ, воздействующий на подсознание зрителя, авторская режиссура, под видом «права художника на самовыражение», замахивается на акт «перекодировки» менталитета нации.

«Ложная идея еще опаснее безыдейности» [Товстоногов, 5, 46]. Именно поэтому, особенно в нынешней непростой социально-политической реальности России, эксперименты «авторской режиссуры», транслирующие в зал существенно искаженную гуманитарную информацию, из узкопрофессиональной проблемы стали, по нашему мнению, вырастать в общегосударственную. Причем проблема становится все актуальнее, поскольку степень опасности воздействия искаженной деструктивными технологиями гуманитарной информации нарастает, ведь искаженная информация транслируется на большие аудитории (зрительные залы), которые наполняет публика различных возрастных категорий.

Необходимость введения хоть каких-то (кроме личного вкуса) профессиональных критериев в оценке экспериментов авторской режиссуры встречает в творческой среде огромное сопротивление. А все попытки разработать такой научный аппарат, базирующийся на теоретических наработках классиков оперной режиссуры, прочно блокируются все теми же опасениями, что художник утратит свободу самовыражения. Хотя сегодня при выходе «творческого продукта» к массовому зрителю уже впору требовать исполнения права зрителя на защиту его психики от самовыражения художника.

Заключение

Основой для объективного и бережного оценивания творческого продукта могут и должны стать многолетние и качественные теоретические наработки метода действенного анализа классиков режиссуры (в том числе и оперной), разработанные ими четко фиксированные критерии режиссерской профессии. Труды российских оперных режиссеров, таких как Б. Покровский. Г. Ансимов, Л. Михайлов, работавших в области разработки и совершенствования метода действенного анализа для оперной режиссуры, содержат хорошо обоснованные, четкие и понятные категории профессионального подхода режиссера к оперному материалу, которые могут стать основой для *объективного* выявления применения деструктивных технологий при постановке оперного спектакля. При этом основное качество самого метода действенного анализа в том, что он не только не сужает творческие рамки фантазии режиссера, а, напротив, дает ему максимальную возможность для самовыражения. Однако, тем не менее, служит преградой на пути профанации профессии и извращения смыслового содержания классического произведения.

Библиография

1. Алексинская М. *Пусть петуха...* «Золотой петушок» от Кирилла Серебренникова в Большом театре. URL: <https://www.belcanto.ru/11070602.html>
2. Алпатова И. «В истории с «Тангейзером» я ставлю многоочие» // Театрал. 2015. 20 окт. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/13509/>
3. Бирюков С. Юрий Темирканов: «Я терпел всю мерзость, малограмотность и пошлость, которую поставили на сцене Большого» // Труд. 2010. № 053. 30 марта. URL: http://www.trud.ru/article/30-03-2010/239072_jurij_temirkanov_ja_terpel_vsju_merzost_malogramotnost_i_poshlost_kotoruju_postavili_na_stsene_bolsh.html
4. Ефименко А. Романизация оперы в современной режиссуре (на примерах постановочных интерпретаций «Манон Леско» и «Симона Бокканегра»). URL: <http://www.21israel-music.net/Personenregie.htm>
5. Покровский Б.А. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. 279 с.
6. Покровский Б.А. Ступени профессии. М., 1984. С. 36.
7. Тархова Н. От «Безотцовщины» к «Вишневому саду» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов в Ялте. М., 1983. С. 36.
8. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. М., 1980. Т. 1. С. 46.
9. Grout D., Williams H. W. A short history of opera. – Columbia University Press, 2003.
10. Kühn K. G. (ed.). Claudii Galeni opera omnia. – Cambridge University Press, 2011. – Т. 20.

Destructive technologies of author's direction: approaching the problem

Alla V. Chepinoga

PhD in Art History, Associate Professor,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Abstract

The boundaries of what is permissible in the author's interpretation of opera classics are not only a narrowly professional and guild issue. By refusing to interpret the original author's intent of the work, the author's direction, in our opinion, not only destroys the classic himself and his work, but also, by substituting the meaning, causes irreparable damage to the worldview of the viewer, who is forced to use distorted humanitarian information, unlocking the national cultural code in his mind. To recognize the use of destructive technologies in the production of humanitarian information, clear criteria for assessing the produced creative product are required. The heirs of Russian classical directing propose to use the most valuable theoretical experience of the classics of Russian opera directing: K. Stanislavsky, B. Pokrovsky, L. Mikhailov, G. Ansimov to evaluate the director's activities. Their works contain clear criteria for the professionalism of an opera director and, following them, it would be possible to successfully identify destructive technologies in the work of certain directors of our time. The basis for an objective and careful assessment of a creative product can and should be the long-term and high-quality theoretical developments of the method of effective analysis of the classics of directing (including opera), and the clearly fixed criteria of the directing profession that they developed.

For citation

Chepinoga A.V. (2023) Destruktivnye tekhnologii avtorskoi rezhissury: na podstupakh k probleme [Destructive technologies of author's direction: approaching the problem]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 40-44. DOI: 10.34670/AR.2023.45.70.005

Keywords

Opera, directing, score, destructiveness, worldview, destructiveness of strategy, humanitarian information, effective analysis.

References

1. Aleksinskaya M. *Pustit' petukha... «Zolotoi petushok» ot Kirilla Serebrennikova v Bol'shom teatre* [Let the rooster go... "The Golden Cockerel" from Kirill Serebrennikov at the Bolshoi Theater]. Available at: <https://www.belcanto.ru/11070602.html> [Accessed 10/10/2023]
2. Alpatova I. (2015) «V istorii s «Tangeizerom» ya stavlyu mnogotochie» ["In the story with "Tannhäuser" I put an ellipsis"]. *Teatral* [Theater Lover], Oct 20th. Available at: <http://www.teatral-online.ru/news/13509/> [Accessed 10/10/2023]
3. Biryukov S. (2010) *Yurii Temirkanov: «Ya terpel vsyu merzost', malogramotnost' i poshlost', kotoruyu postavili na stsene Bol'shogo»* [Yuri Temirkanov: "I endured all the abomination, illiteracy and vulgarity that was staged on the Bolshoi stage"]. *Trud* [Labor], 053, March 30th. Available at: http://www.trud.ru/article/30-03-2010/239072_jurij_temirkanov_ja_terpel_vsju_merzost_malogramotnost_i_poshlost_kotoruju_postavili_na_stsene_bolsh.html [Accessed 10/10/2023]
4. Efimenko A. *Romanizatsiya opery v sovremennoi rezhissure (na primerakh postanovochnykh interpretatsii «Manon Lesko» i «Simona Bokkanegra»)* [Romanization of opera in modern direction (using the examples of staged interpretations of "Manon Lescaut" and "Simona Boccanegra")]. Available at: <http://www.21israel-music.net/Personenregie.htm> [Accessed 10/10/2023]
5. Pokrovskii B.A. (1979) *Razmyshleniya ob opere* [Reflections on opera]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
6. Pokrovskii B.A. (1984) *Stupeni professii* [Levels of the profession]. Moscow.
7. Tarkhova N. (1983) Ot «Bezotsovshchiny» k «Vishnevomu sadu» [From "Fatherlessness" to "The Cherry Orchard"]. In: *Chekhovskie chteniya v Yalte. Chekhov v Yalte* [Chekhov Readings in Yalta. Chekhov in Yalta]. Moscow.
8. Tovstonogov G.A. (1980) *Zerkalo stseny* [Stage mirror]. Moscow. Vol. 1.
9. Grout, D., & Williams, H. W. (2003). A short history of opera. Columbia University Press.
10. Kühn, K. G. (Ed.). (2011). *Claudii Galeni opera omnia* (Vol. 20). Cambridge University Press.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.79.85.006

Архитектура – часть нашей культуры**Баликоев Арсен Анатольевич**

Доктор экономических наук, профессор,
член Союза Дизайнеров России,
Северо-Кавказский горно-металлургический институт –
Государственный технологический университет,
362021, Российская Федерация, Владикавказ, ул. Николаева, 44;
e-mail: aabalikoev@mail.ru

Павлова Лариса Юрьевна

Профессор, член Союза Художников РФ,
Северо-Кавказский горно-металлургический институт –
Государственный технологический университет,
362021, Российская Федерация, Владикавказ, ул. Николаева, 44;
e-mail: paw.lara2010@yandex.ru

Багаева Оксана Петровна

Магистрант,
Северо-Кавказский горно-металлургический институт –
Государственный технологический университет,
362021, Российская Федерация, Владикавказ, ул. Николаева, 44;
e-mail: oksanabagaeva070875@gmail.com

Лукомская Анна Владимировна

Член союза Архитекторов России,
доцент кафедры «Архитектура и дизайн»,
Северо-Кавказский горно-металлургический институт –
Государственный технологический университет,
362021, Российская Федерация, Владикавказ, ул. Николаева, 44;
e-mail: Ann-ush@mail.ru

Аннотация

Архитектура по своей сути существует для создания физической среды, в которой живут люди. Однако, если посмотреть шире, архитектура – это больше, чем просто искусственная среда, это также часть нашей культуры, которая отражает то, как мы видим самих себя, а также то, как мы видим мир. Архитектура существует не только как физическая составляющая, несущая в себе функционал укрытия, защиты от холода, ветра и дождя, но и как определенный концепт отражения уклада жизни человека на разных этапах его развития. Данная статья посвящена роли архитектуры в культуре разных

народов. В архитектуре разных стран заложены определенные культурные коды, расшифровывая которые можно осмыслить особенности жизни, бытовые потребности, интересы людей в различные эпохи. Каждая страна по-своему уникальна не только своей экономикой, политическим устройством, но и архитектурой. Архитектурный стиль помогает оценивать и лучше понимать разнообразные аспекты культуры, жизненные устои, пристрастия каждого отдельного государства. Архитектура – это мощный инструмент, который может многое рассказать о сильных и слабых сторонах культуры, а также о влиянии, которое она оказывала на протяжении всей истории. Археологи-культурологи используют архитектурные образцы для понимания обществ прошлого, устанавливая взаимосвязи между структурами, типами материалов и темами. Изменение культурных и социальных установок в сообществах оказывает влияние на архитектуру, что, в свою очередь, закладывает основу для проведения дальнейших, более глубоких исследований.

Для цитирования в научных исследованиях

Баликоев А.А., Павлова Л.Ю., Багаева О.П., Лукомская А.В. Архитектура – часть нашей культуры // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 45-52. DOI: 10.34670/AR.2023.79.85.006

Ключевые слова

Архитектура, искусство, культура, воздействие архитектурной среды, современная среда.

Введение

Архитектура по своей сути существует для создания физической среды, в которой живут люди. Однако, если посмотреть шире, архитектура – это больше, чем просто искусственная среда, это также часть нашей культуры, которая отражает то, как мы видим самих себя, а также то, как мы видим мир. Можно сказать о том, что архитектура существует не только как физическая составляющая, несущая в себе функционал укрытия, защиты от холода, ветра и дождя, но и как определенный концепт отражения уклада жизни человека на разных этапах его развития.

Однако многие исследователи сегодня уделяют достаточно внимания изучению архитектуры как направления искусства, способа построения комфортной среды для проживания, но забывают о другой стороне – культурной. Архитектуру как важную часть культуры часто не рассматривают, что делает проблематичным поиск теоретической базы нашего исследования. В соответствии с вышесказанным, проблема изучения архитектуры как части нашей культуры является особенно актуальной.

Соотношение архитектуры и культуры

На протяжении всей истории архитектура олицетворяла общество, отражая ценности, успехи и, в конечном счете, упадок цивилизаций с течением времени. От монументальных сооружений до жилых домов и зданий, составляющих структуру города, мы можем многое узнать о том, кем были люди, населявшие его задолго до нашего времени. Если мы сравниваем архитектурные строения древнего мира и современности – мы конечно же видим колоссальную

разницу, которая заключается не только в способе постройки, а в определенном культурном коде. Возникает вопрос: как архитектура взаимосвязана с культурой, какие она имеет точки соприкосновения с ней?

Изучая архитектурную среду прошлого в сочетании с современными исследованиями в области психологии и окружающей среды, мы приходим к пониманию влияния архитектуры на людей совершенно по-новому, в связи с чем возникает вопрос: как именно архитектура влияет на нашу культуру?

Архитектура – это больше, чем просто искусственная среда, это также часть нашей культуры. Это отражает то, как мы видим самих себя, а также то, как мы видим мир. Хотя концепция жилья довольно проста, стиль зданий изначально определялся климатом конкретного места, тем, какие материалы были легкодоступны, а также ценностями общества, которое их строило. По мере того, как мир становился все более взаимосвязанным, стили эволюционировали, но даже в современном строительстве по-прежнему важно учитывать культурные нюансы в архитектурной среде. Человечество оставило неизгладимый след на протяжении всей истории с помощью языка, искусства, знаний и архитектуры. Эти следы не только ретроспективны: они являются основой нашего периода и определяют нашу культуру в любой данный момент, поддерживая само наше ощущение того, что мы люди. Культура позволяет нам утвердить наше бытие для человечества до такой степени, что мы не просто «присутствуем», но, на самом деле, «вечны» [Ефремов, 2018, 236]. Архитектура как предмет человеческого существования говорит о культуре каждого общества, тесно переплетающейся со строительными, древними, административными, экономическими особенностями общества в каждый отдельный временной отрезок. Трудно отрицать, что архитектура влияет на природу и культуру общества. Древнеегипетская архитектура отличается от греческой архитектуры, которая, в свою очередь, отличается от индийской архитектуры. Таким образом, на протяжении всей истории архитектура оставалась одним из наиболее существенных и жизненно важных отражений культуры. Архитектура является одним из наиболее важных средств передачи воспоминаний, знаний, идей, размышлений, убеждений и образа жизни, все из которых вносят свой вклад в формирование нашего нынешнего мира.

Архитектура как сфера человеческой жизни отражает культуру каждого общества, тесно взаимодействующую со структурными, историческими, политическими, экономическими и социальными особенностями общества. Изменение культурных и социальных установок в сообществах оказывает наибольшее влияние на архитектуру. Архитектура – это распространенное средство, с помощью которого культуры выражают свой художественный стиль в широком масштабе. Вневременные сооружения – это уникальные произведения математического и художественного гения, часто характеризующиеся особенностями культуры их происхождения. Будь то с помощью знаковых узоров или цветов, часто можно проследить особый стиль в архитектуре каждой культуры.

Мы, люди, определяем суть архитектуры, которая варьируется от сообщества к сообществу; тем не менее, на нас влияет то, что создают наши руки. Наше психологическое состояние, природа и поведение – все это формируется архитектурой и находится под ее влиянием.

Особенности проявлений культуры в архитектуре

Архитектура представляет собой определенный способ самовыражения культуры, с которой они неразделимы и, более того, взаимосвязаны. Как часть определенной идентичности,

архитектура прежде всего содержит в себе послание культуры [Чапля, 2020, 11]. Соответственно, разные виды искусства и наук, а также манера общения, традиции, национальный колорит – все это способно найти свое отражение в архитектуре.

Отчетливо прослеживая определенную взаимосвязь между формой и пространством, стилем и цветом в архитектуре, можно сказать о том, что они в своей совокупности выступают неким культурным маркером, с помощью которого можно получить общее представление об укладе жизни того или иного народа. Конечно же, архитектура в каждом отдельном случае и каждой отдельной эпохе уникальна. Точно так же, как римляне заложили в городе Помпеи сокровищницу информации, которую можно было бы раскопать столетия спустя, так и наши нынешние здания и города документируют современную жизнь и взгляды. Культура, естественно, является общим, многосторонним и всепроникающим понятием, и когда мы говорим о ней, мы действительно говорим о том, что отличает сообщество от других сообществ на протяжении истории. Следовательно, когда мы смотрим на архитектуру с точки зрения истории культуры и рассматриваем архитектуру как культурное явление, вытекающее из культуры, наш горизонт обзора будет включать в себя все события и элементы, которые сформировали архитектуру страны и оказали влияние на ее трансформации и изменения. Культура – это продукт опыта, накопленного с прошлого по настоящее время [Жуков, 2023, 26].

Создание пространства в архитектуре кажется простым, но на самом деле это очень сложный процесс. Доказано, что окружающая среда оказывает влияние на людей. Люди не могут приспособиться к естественной среде обитания и, следовательно, они создают и организуют искусственную среду, в которой они могут жить. На протяжении многих лет истории виды архитектурных пространств подвергались различным видоизменениям, так как соотносились с временем, жизненными ценностями людей, живших тогда. Архитектура по этой причине не может быть стабильной, так как является определенным отзеркаливанием самой истории человечества [Макарова, 2010, 78]. Разные поколения меняются, а пространства и формы, которые задает архитектура, в каждый новый период видоизменяются вместе с ними. Можно сказать, что архитектура напрямую зависит от культуры и наоборот.

Архитектура разных культур служит конкретной документацией социальной, экономической и политической динамики групп, которые они представляют. На самом деле культура играет доминирующую роль в самом начале любого процесса проектирования. Это связано с тем, что любой дизайн, концептуализированный для выполнения желаемой функции, прямо или косвенно является производным от культурной идентичности пользователя или синхронизирован с ней. Это то, что формирует наши мыслительные процессы. Это определяет индивидуальную идентичность и помогает вспомнить прошлые воспоминания. Существует множество примеров, которые показывают, как культура всегда доминировала, обесценивая архитектуру места [Шевелев, 2021, 254]. Богатство наследия, культура, впитанная в окружающую среду, всегда вдохновляли архитекторов на объединение элементов обоих аспектов, независимо от времени и стиля.

Например, в Китае особое внимание уделяется балансу и гармонии. Здания выглядят так, как будто они вписываются в свое окружение, и спроектированы последовательно и спокойно. Этот гармоничный стиль дизайна берет свое начало в учении Конфуция, который подчеркивал уважение к другим и благодарность к тем, кому посчастливилось родиться в счастливой семье. Он также подчеркнул равенство, поскольку в его время каждому были предоставлены равные возможности. Эта концепция была перенесена в современное общество, где люди всех социальных классов пользуются равным доступом к ресурсам. Архитектура отражает эту культуру, подчеркивая единство и нейтральность. Например, как архитекторы небоскребов, так

и дизайнеры домов используют нейтральные формы и материалы, чтобы пользователи не ассоциировали их с той или иной национальностью [Красильников, 2019, 8].

В Англии национальная архитектура также находится под влиянием культуры и истории. Римляне строили свои великие империи благодаря сильному государственному руководству и пропаганде. Они построили впечатляющие памятники, такие как храмы и арены, чтобы показать, насколько они могущественны. Точно так же англичане сильны в риторике и рассказывании историй. Английские архитекторы используют смелые цвета, классические линии и большие окна для создания пространств, рассказывающих историю. Пространства с богатыми текстурами, естественным освещением и красивыми материалами создают более стимулирующую обстановку. Они также отличаются открытой планировкой, так что все могут видеть друг друга, что способствует социализации. А поскольку все доступно, люди чувствуют себя комфортно, взаимодействуя и делясь идеями. В целом, архитектурные стили в Англии подчеркивают эффективность, практичность и функциональность.

В России архитектура является неотъемлемой частью любой культуры. Здания строятся с использованием прочных материалов и тщательно продуманной отделки, чтобы передать послание и повлиять на то, как люди относятся к себе и своему окружению. Россия пережила множество различных архитектурных стилей и культур [Ведмидь, 2019, 118].

Здания в стиле неофункционализма были построены в 1980-х годах, когда широкомасштабное использование технологий позволило создавать сооружения, которые ориентированы не на эстетику, а скорее на практические функции. В начале 2000-х годов постмодернизм стал популярен во всей Европе и Северной Америке. Этот стиль отличается неправильными формами и асимметричной планировкой, которые противостоят традиционным формам зданий.

Культура всегда влияла на архитектуру. Поскольку основной целью архитектуры является создание комфортного места проживания для людей, культурный аспект действительно важен для достижения этой цели. Если вы посмотрите на образцы архитектуры, построенные в древние времена, то увидите большую разницу в египетском и греческом стилях зданий, и это тоже вызвано культурным воздействием. Когда дело доходит до современной архитектуры, в настоящее время мы можем наблюдать смешение различных культур, что приводит к размытым линиям многих архитектурных проектов. Однако все еще есть страны, где культурное влияние продолжает доминировать в архитектуре, особенно при строительстве храмов, музеев и других общественных зданий.

Заключение

Таким образом, каждая страна по-своему уникальна не только своей экономикой, политическим устройством, но и архитектурой. Архитектурный стиль помогает оценивать и лучше понимать разнообразные аспекты культуры, жизненные устои, пристрастия каждого отдельного государства. Архитектура – это мощный инструмент, который может многое рассказать о сильных и слабых сторонах культуры, а также о влиянии, которое она оказывала на протяжении всей истории. Археологи-культурологи используют архитектурные образцы для понимания обществ прошлого, устанавливая взаимосвязи между структурами, типами материалов и темами. Изменение культурных и социальных установок в сообществах оказывает влияние на архитектуру, что, в свою очередь, закладывает основу для проведения дальнейших, более глубоких исследований.

Библиография

1. Ведмидь Г.П. Идеино-содержательные основы архитектурной деятельности (зодчество в системе культуры) // Баландинские чтения. 2019. Т. 14. № 1. С. 117-124.
2. Ефремов Е.А. Архитектура, как фактор формирования культуры личности // Экономические, правовые и культурные аспекты реализации стратегии пространственного развития России и укрепления (раскрытия) ее человеческого потенциала: Часть 1. М.: Спутник+, 2018. С. 235-245.
3. Жуков Д.Д. Культурный и визуальный коды в архитектуре // Архитектура. Мн.: Белорусский национальный технический университет, 2023. С. 23-28.
4. Красильников В.Д. Наша культура нуждается в своей архитектуре: к размышлениям о судьбе нашей профессии // Academia. Архитектура и строительство. 2019. № 2. С. 5-7.
5. Макарова О.В. К вопросу о реализации значений единиц архитектурно-домоустроительного кода русской культуры // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2010. № 5. С. 87-94.
6. Чапля Т.В. Архитектура сквозь призму культурного пространства // Вестник славянских культур. 2020. № 4. С. 8-20.
7. Шевелев М.А. Наука и культура, их роль в развитии современного общества // Лучший исследовательский проект 2021. Петрозаводск: Новая Наука, 2021. С. 254-266.
8. Abyzov V. Modern conditions and the impacts of the creation of architectural environment // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. – IOP Publishing, 2017. – Т. 245. – №. 8. – С. 082050.
9. Rastyapina O. A., Korosteleva N. V. Assessment of urbanized area architectural environment // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. – IOP Publishing, 2018. – Т. 463. – №. 2. – С. 022010.
10. Nadia H., Elmagalfta A. The impacts of architectural models in public environment. – 2017.

Architecture as a part of our culture

Arsen A. Balikoev

Doctor of Economics, Professor,
Member of the Union of Designers of Russia,
North Caucasian Mining and Metallurgical Institute –
State Technological University,
362021, 44, Nikolaeva str., Vladikavkaz, Russian Federation;
e-mail: aabalikoev@mail.ru

Larisa Yu. Pavlova

Professor,
Member of the Union of Artists of the Russian Federation,
North Caucasian Mining and Metallurgical Institute –
State Technological University,
362021, 44, Nikolaeva str., Vladikavkaz, Russian Federation;
e-mail: paw.lara2010@yandex.ru

Oksana P. Bagaeva

Master's Student,
North Caucasian Mining and Metallurgical Institute –
State Technological University,
362021, 44, Nikolaeva str., Vladikavkaz, Russian Federation;
e-mail: oksanabagaeva070875@gmail.com

Anna V. Lukomskaya

Member of the Union of Architects of Russia,
Associate Professor of the Department of Architecture and Design,
North Caucasian Mining and Metallurgical Institute –
State Technological University,
362021, 44, Nikolaeva str., Vladikavkaz, Russian Federation;
e-mail: Ann-ush@mail.ru

Abstract

This article is devoted to the role of architecture in the culture of different peoples. Certain cultural codes are embedded in the architectures of different countries, deciphering which it is possible to comprehend the peculiarities of life, everyday needs, interests of people in different epochs. A country is identified not only by its people and government, but also by its architecture. Architecture can be used to evaluate many aspects of culture, such as lifestyle, artistic preferences and social structure. Architecture is a powerful tool that can tell a lot about the strengths and weaknesses of culture, as well as the impact it has had throughout history. This is due to the fact that any design conceptualized to perform the desired function is directly or indirectly derived from or synchronized with the user's cultural identity. This is what shapes our thought processes. This defines individual identity and helps to recall past memories. There are many examples that show how culture has always dominated, devaluing the architecture of the place. Each country is unique in its own way, not only with its economy, political structure, but also with its architecture. Architectural style helps to evaluate and better understand various aspects of culture, lifestyle, and preferences of each individual state. Architecture is a powerful tool that can reveal a lot about a culture's strengths, weaknesses, and the influence it has had throughout history. Changing cultural and social attitudes in communities influence architecture, which in turn lays the foundation for further, more in-depth research.

For citation

Balikoev A.A., Pavlova L.Yu., Bagaeva O.P., Lukomskaya A.V. (2023) Arhitektura – chast' nashej kul'tury [Architecture as a part of our culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 45-52. DOI: 10.34670/AR.2023.79.85.006

Keywords

Architecture, art, culture, impact of the architectural environment, modern environment.

References

1. Chaplya T.V. (2020) Arhitektura skvoz' prizmu kul'turnogo prostranstva [Architecture through the prism of cultural space]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 4, pp. 8-20.
2. Efremov E.A. (2018) Arhitektura, kak faktor formirovaniya kul'turnosti [Architecture as a factor in the formation of personal culture]. In: *Ekonomicheskie, pravovye i kul'turnye aspekty realizatsii strategii prostranstvennogo razvitiya Rossii i ukrepleniya (raskrytiya) ee chelovecheskogo potentsiala: Chast' 1* [Economic, legal and cultural aspects of the implementation of the strategy of spatial development of Russia and strengthening (unfolding) of its human potential: Part 1]. Moscow: Sputnik+ Publ.
3. Krasil'nikov V.D. (2019) Nasha kul'tura nuzhdaetsya v svoei arhitekture: k razmyshleniyam o sud'be nashei professii [Our culture needs its own architecture: reflections on the fate of our profession]. *Academia. Arhitektura i stroitel'svo* [Academia. Architecture and construction], 2, pp. 5-7.

4. Makarova O.V. (2010) K voprosu o realizatsii znachenii edinits arkhitekturno-domoustroitel'nogo koda russkoi kul'tury [On the issue of implementing the meanings of units of the architectural and housing code of Russian culture]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya* [Bulletin of Moscow University. Series 9. Philology], 5, pp. 87-94.
5. Shevelev M.A. (2021) Nauka i kul'tura, ikh rol' v razvitii sovremennogo obshchestva [Science and culture, their role in the development of modern society]. In: *Luchshii issledovatel'skii proekt 2021* [Best research project 2021]. Petrozavodsk: Novaya Nauka Publ.
6. Vedmid' G.P. (2019) Ideino-soderzhatel'nye osnovy arkhitekturnoi deyatel'nosti (zodchestvo v sisteme kul'tury) [Ideological and content-based foundations of architectural activity (architecture in the cultural system)]. *Balandinskie chteniya* [Balandin readings], 1, 1, pp. 117-124.
7. Zhukov D.D. (2023) Kul'turnyi i vizual'nyi kody v arkhitekture [Cultural and visual codes in architecture]. In: *Arkhitektura* [Architecture]. Minsk: Belarusian National Technical University.
8. Abyzov, V. (2017, October). Modern conditions and the impacts of the creation of architectural environment. In IOP Conference Series: Materials Science and Engineering (Vol. 245, No. 8, p. 082050). IOP Publishing.
9. Rastyapina, O. A., & Korosteleva, N. V. (2018, December). Assessment of urbanized area architectural environment. In IOP Conference Series: Materials Science and Engineering (Vol. 463, No. 2, p. 022010). IOP Publishing.
10. Hadia, H., & Elmagalfta, A. (2017). The impacts of architectural models in public environment.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.65.99.007

Влияние художественной мастерской Чжао Уцзи на китайское искусство

Ван Хунфу

Аспирант,
Российский государственный
художественно-промышленный университет им С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, Волоколамское ш., 9;
e-mail: info@mgphu.ru

Аннотация

Художественная мастерская Чжао Уцзи играла важную роль в истории китайского современного искусства в 1985 году. Она не только вдохновила учеников на творчество и новые идеи, но и способствовала обмену искусством между Китаем и Западом, а также реформе китайского художественного образования. Этот текст также планирует подробно проанализировать влияние мастерской на китайское современное художественное творчество и обучение с двух сторон: особенности обучения в мастерской и связь мастерской с 85-м художественным новаторством. В этой статье мы систематизировали соответствующие исторические материалы, реконструировали исторический контекст, сравнили время, природу и художественные взгляды обоих событий и обсудили эту точку зрения. Результаты показали, что между мастерской и новым течением не было прямой, неизбежной связи, а только поверхностное, случайное совпадение. Эта статья не является полным исследованием художественной мастерской по живописи Чжао Уцзи, а только мыслями автора на данный момент. О конкретном влиянии обучения и творческих идей мастерской на участников и другие связанные вопросы требуется дальнейшее исследование после расширения материалов.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Хунфу. Влияние художественной мастерской Чжао Уцзи на китайское искусство // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 53-62. DOI: 10.34670/AR.2023.65.99.007

Ключевые слова

Чжао Уцзи, 85-е художественное новаторство, китайское и западное искусство, творчество, мышление.

Введение

1985 год был годом важных изменений в китайском современном искусстве. В этот период художественная форма начала переходить от более однообразного советского стиля к многообразию и интернационализации, а художественное творчество процветало как никогда прежде. В этом контексте появилась художественная мастерская Чжао Уцзи, которая стала свежим потоком в китайском искусстве, подтолкнув многих молодых художников к исследованию искусства.

Появление художественной мастерской Чжао Уцзи было важной вехой в истории китайского искусства того времени. В это время многие художники срочно нуждались в обновлении своих художественных идей, чтобы адаптироваться к новой социальной среде. Мастерская Чжао Уцзи предоставила им ценный шанс, привлекая множество учеников, которые активно подавали заявки на участие. Они жаждали найти новые пути и вдохновение для творчества в эту новую эпоху.

Опыт и концепция живописи, которые Чжао Уцзи передавал в своей мастерской, стали мостом, расширяющим горизонты учеников. Он не только был выдающимся художником, но и практиком, поощряющим учеников к практике в живописи. Он подчеркивал, что живопись не должна быть простым механическим копированием объективных объектов, а должна исходить из реальности, уважать объективные объекты, одновременно выражая личные эмоции без ограничений конкретными образами. Этот метод возбудил творческий потенциал учеников, позволив им более свободно выражать свои чувства и мысли.

В процессе обучения Чжао Уцзи придавал большое значение развитию наблюдательности и организационных способностей учеников, подчеркивая важность основ живописи. Он не только указывал на проблемы, но и лично исправлял их на холсте, а также глубоко анализировал их, помогая ученикам лучше понять сущность живописи. Он преподавал прямым способом, делая учеников более решительными при решении проблем. На занятиях, когда Чжао Уцзи обнаружил, что изображение ученика Сунь Цзяньпина плавает, он замазал все черты лица персонажей на его картине кистью, а затем добавил сильные линии и цветовые блоки на нескольких местах изображения с лаконичным и смелым мазком, демонстрируя принцип управления позицией на картине. В то же время Чжао Уцзи часто использовал «большую кисть» для исправления рисунков учеников, он намазывал на большую кисть несколько видов красок одновременно, а затем с помощью движений кисти на холсте, таких как тянуть, крутить, махать и т.д., заставлял краски естественно смешиваться, создавая случайный эффект, который выходил за рамки привычной живописи, но находился в рамках рационального контроля законов живописи. Метод обучения Чжао Уцзи также включал использование большой кисти для рисования, нарушая традиционный режим маленькой кистью для обводки и заливки цветом. Этот новый метод позволил ученикам испытать разные творческие процессы в своем творчестве, а также принес им новые идеи, изменив их способ рисования. (Рис. 1)

В семинаре Чжао Уцзи активно поощрял участников расширять свой кругозор, охватывая восточно-западное культурное общение и традиционное и современное искусство. Он принес различные альбомы, связанные с западным современным искусством, и поощрял участников изучать и обмениваться ими, предоставляя им больше вдохновения и направлений для творчества. Чжао Уцзи особенно подчеркивал поглощение китайской традиционной культуры и ее сочетание с западными формами искусства, формируя свой уникальный стиль творчества. Этот метод обучения, направленный на прямое выражение себя и развитие личности, изменил

способ мышления и выражения участников. Его положение дало части участников, таких как Оу Ян, мужество для самопреобразования и указало более четкое направление в поиске собственного творческого пути. Чжао Уцзи обменивался своим видением искусства с участниками, вдохновлял их своим личным опытом практики живописи и заражал их харизмой художника.



Рисунок 1 - «Художественная мастерская по живописи Чжао Уцзи», 1985 год, Фотограф: Ли Цзян

На протяжении многих лет участники постепенно формировали зрелое художественное видение в процессе практики и накопления опыта. Они постепенно поняли глубокое значение искусства и то, как вложить свои чувства в свои работы через наставления Чжао Уцзи. Педагогическая концепция Чжао Уцзи оказала глубокое влияние на китайское искусство. Его метод обучения не только изменил способ художественного творчества участников, но также открыл для них дверь души, предоставил им долгосрочную поддержку и мотивацию для развития в области искусства. Художественная мастерская Чжао Уцзи стал важной вехой в китайском искусстве, внес новую жизнь в китайское живописное искусство и проложил путь для молодого поколения художников. Дух и педагогическая концепция Чжао Уцзи будут вдохновлять одно за другим поколение художников, став вечным наследием китайского живописного искусства.

Кроме того, метод обучения Чжао Уцзи оставил глубокий след в некоторых участниках, став их девизом, когда они стали преподавателями. Его принцип «вы отдаете им свое сердце, вы должны быть искренними» подходит не только для обучения живописи, но и для всех областей образования. Этот метод обучения с искренностью и сосредоточенностью стал частью наследия участников в области образования, помогая им развивать потенциал и творчество своих учеников.

Связь между семинаром по живописи Чжао Уцзи и новым художественным течением 85-го года

Художественная мастерская Чжао Уцзи и новое художественное течение 85-го года, два события, которые привлекли большое внимание в истории современного китайского искусства, хотя произошли в близкий период времени, но не имеют прямой связи между собой. Нам нужно глубже понять эти два события, чтобы прояснить их временной и пространственный контекст и различия в характере.

Во-первых, Художественная мастерская Чжао Уцзи проходил с 1 по 30 мая 1985 года. В то же время новое художественное течение 85-го года вспыхнуло в 1985 году, но на самом деле это было долгосрочное художественное движение, а не конкретная точка времени. Существует несколько версий о точном происхождении нового художественного течения 85-го года, например, Лю Сяочун считает: «Настоящее изменение в художественных идеях и способах началось с 79 года. ... Его предвестником была 'Звездная выставка' в 80 году, после 89 года обстановка изменилась». Гао Минлу считает: «После 'Шестой национальной выставки изобразительного искусства' в 1984 году во многих местах быстро возникло множество самостоятельных молодежных групповых выставок, охватывающих более двадцати провинций, городов и регионов страны. Они словно многочисленные ручейки, соединившиеся в одну довольно мощную 'Волну молодого изобразительного искусства 85-го года'. Есть также статья, которая утверждает, что в мае 1985 года 'Выставка китайского изобразительного искусства на пути к прогрессу' открылась в Китайском музее изобразительного искусства, на которой было представлено 150 авангардных произведений искусства, которые раскрыли завесу над 'новым течением 85-го года'!» Хотя все трое не едины в определении времени нового течения 85-го года, но большинство считают, что это движение началось в 1979 году и продолжалось до 1989 года. В этот период появилось много молодых художественных групп, полных духа бунтарства и исследований, которые активно творили и искали новые формы искусства в разных регионах. Таким образом, хотя Художественная мастерская Чжао Уцзи и новое художественное течение 85-го года имеют некоторое пересечение во времени, но первый не является прямым катализатором второго, а скорее частью волны художественного пробуждения.

Во-вторых, Художественная мастерская Чжао Уцзи не является частью нового художественного течения 85-го года. Художественная мастерская Чжао Уцзи был официально одобрен Академией изящных искусств Чжэцзяна как курс основной подготовки, имеющий официальный характер. Участники семинара в основном состояли из преподавателей и студентов высших учебных заведений со всей страны, которые получали обучение внутри семинара и не имели прямого общения с группами нового художественного течения 85-го года. Из учебного плана (см. рис. 2) видно, что содержание обучения на семинаре в основном фокусировалось на набросках и масляной живописи по натуре человеческого тела, с акцентом на развитии основных навыков рисования у студентов. Чжао Уцзи считал, что основы рисования являются ключевым фактором художественного творчества, и он неоднократно подчеркивал, что «молодые люди должны хорошо тренировать свое мастерство».

В отличие от этого, новое художественное течение 85-го года было выставкой, совместно созданной самостоятельно организованными молодыми художниками из разных мест. Например, в 1984 году художественная группа Севера, состоящая из Шу Цюня, Ван Гуаньи и других, в 1985 году «Общество молодых творцов», состоящее из Чжан Пэйли, Сун Линя, Чжа Ли и других, в 1986 году «Племя · Племя», состоящее из Вэй Гуанцинга, Цао Даня и других

художественных групп, образовали различные направления, такие как философское, жизненное течение и формальное. Эти группы организовались самостоятельно с сильным народным свойством, они стремились к новым художественным идеям и формам выражения, больше уделяя внимание исследованию художественной мысли. Эти два события имеют значительные различия по своей природе: первое акцентирует внимание на основах рисования, а второе – на инновациях в художественных идеях и способах выражения.

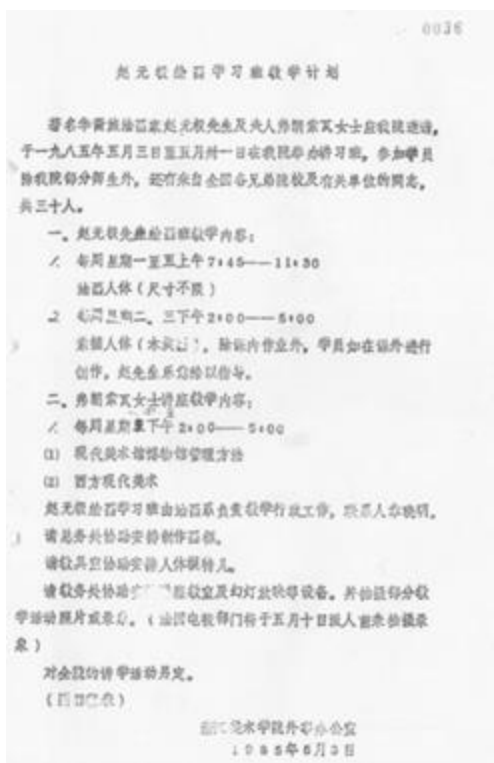


Рисунок 2 - Учебный план художественной мастерской по живописи Чжао Уцзи, хранится в архиве Китайской академии изящных искусств, 03.05.1985.

«Звездная выставка» считается многими экспертами началом нового течения, а художественные взгляды Чжао Уцзи существенно отличаются от художественных взглядов нового художественного течения 85-го года. Чжао Уцзи имел краткое общение с предвестниками нового художественного течения 85-го года, такими как «Звездная выставка», но он относился к ним с сомнением. Чжао Уцзи считал, что художники должны выражаться через свои работы, а не быть слишком теоретичными, он был против слишком абстрактных художественных идей, он считал, что основы рисования имеют решающее значение для художественного творчества. Различия между художественными взглядами Чжао Уцзи и нового художественного течения 85-го года. «Посланник, перемещающийся между современным и традиционным, между Востоком и Западом», лично принес в Китай один из ресурсов, который был революционным в то время и имеет нескончаемый эффект сегодня. Он создал серию работ в стиле абстрактного экспрессионизма с восточной философской подоплекой, например (рис. 3, рис. 4). Но он не соглашался с западными концептуальными искусствами, он считал, что искусство должно иметь единство формы и содержания, подчеркивал основы искусства и мастерство рисования. Он преподавал свою теорию и метод рисования на семинаре, требуя от участников творить по его указанию. А художники нового течения 85-го года подчеркивали

культурное сознание, духовное содержание, выдвигали ясные лозунги, такие как «культурный жар», «духовная тревога», «гуманитарная забота» и т.д. Они стремились к самодисциплине и сущности искусства, противостояли традиции и авторитету, заимствовали разнообразные художественные течения Запада, такие как модернизм и постмодернизм.



Рисунок 3 - «10.09.73», Чжао Уцзи, масло на холсте, 200 x 162 см, 1973 год, коллекция Гонконгского музея искусств



Рисунок 4 - «05.03.75-07.01.85», Чжао Уцзи, масло на холсте, 250 x 260 см, 1975-1985 годы, частная коллекция

Однако, почему некоторые люди все еще утверждают, что новое художественное течение 85-го года связано с художественной мастерской Чжао Уцзи? По материалам, которые я в настоящее время имею, можно предположить, что с одной стороны, возможно, это потому, что некоторые участники мастерской позже приняли участие в новом течении 85-го года, как

сказано в статье «Авангард»: «Участники мастерской Сюй Цзян, Чэн Наньянь, Чжан Сяомин, Сунь Цзинган, Юй Янкуй и Гэн Цзяньи, Вэй Гуанцин, Лю Дахун и другие сформировали два противоположных отклика на обучение в художественной мастерской Чжао Уцзи: поглощение и противодействие. Среди них противодействие казалось ложным энтузиазмом, посеяло семена для авангардной мысли 'нового течения 85-го года'». Это высказывание разделяет участников на две категории: одна часть – это «поглощение» Сюй Цзяна, Чэн Наньяня, Чжан Сяомина, Сунь Цзингана, Юй Янкуя и других, а другая часть – это «противодействие» Гэн Цзяньи, Вэй Гуанциня, Лю Дахуна и других. А Гэн Цзяньи, Вэй Гуанцин и Лю Дахун – это те трое, которые были «противодействующими» обучению в художественной мастерской Чжао Уцзи и подтолкнули их к новому течению 85-го года. В связи с этим мнением мы снова возвращаемся к контексту мастерской для пошагового анализа. Один из «противодействующих» – Лю Дахун – проявил очень высокую активность в процессе обучения в мастерской. Он часто задавал различные вопросы о современном концептуальном искусстве на занятиях и постоянно пробовал различные новые методы рисования. Эти новаторские действия неоднократно подвергались критике и противодействию со стороны Чжао Уцзи. Из этого видно, что участник Лю Дахун сам по себе обладал этим духом бунтарства, а не изменением, принесенным участием в мастерской.

Второй – Гэн Цзяньи. Гэн Цзяньи и один из главных деятелей «Нового пространства 85-го года» Чжан Пэйли были очень близки во время учебы, он принял участие в «Новом пространстве 85-го года», и Чжан Пэйли сыграл важную решающую роль. Участие в новом течении 85-го года и посещение мастерской по записям показывают, что Гэн Цзяньи не имел более явных авангардных тенденций в этом процессе.

Третий – Вэй Гуанцин. Вэй Гуанцин присоединился к художественной группе «Племя · Племя» из провинции Хубэй во второй год после окончания учебы, то есть в 1986 году, что составляет один год с момента посещения мастерской. В 2013 году Вэй Гуанцин на памятном форуме по Чжао Уцзи сказал: «Я думаю, что в период '85-го года, когда я на самом деле занимался художественным творчеством трех произведений, я столкнулся с двумя встречами, одна из них – это участие в мастерской по живописи Чжао Уцзи ... У меня была еще одна встреча, это декабрь 1985 года, когда я увидел выставку Лао Шэнбо».

Анализ и размышления

В этом тексте в основном обсуждаются отношения между художественной мастерской Чжао Уцзи и новым художественным течением 85-го года, считая, что нельзя просто приравнивать их друг к другу, а следует обращать внимание на различие по времени, пространству, субъекту, идее и другим измерениям, а также учитывать исторический контекст, индивидуальные различия и другие факторы. В этом тексте упоминаются трое участников мастерской, которые позже приняли участие в новом течении 85-го года, но они составляют лишь небольшую часть из 27 участников, и они имели два разных отклика на влияние Чжао Уцзи: поглощение и противодействие. В этом тексте также указывается, что с момента проведения мастерской прошло более 30 лет, развитие каждого человека также не является линейной исторической траекторией, поэтому трудно сказать точно, какие из них являются результатом влияния художественной мастерской Чжао Уцзи на творчество участников. В этом тексте считается, что наследие художественной мастерской Чжао Уцзи очень сложное, а его глубокий смысл также имеет разные значения для участников в зависимости от различий в накоплении опыта.

Возможно, как сказал Шуй Тяньчжун: «1985 год был эпохой появления многих новых людей и новых дел в китайском художественном мире, среди которых было одно дело с глубоким значением, но кажется, что оно не привлекло внимание всех в то время, это была художественная мастерская по живописи Чжао Уцзи».

Заключение

Художественная мастерская по живописи Чжао Уцзи – это важное событие в истории современного китайского искусства в 1985 году, оно оказало глубокое влияние на художественное творчество и образовательные идеи участников. Участники мастерской, такие как Сюй Цзян, Вэй Гуанцин, Оу Ян, Шан Ян, Гэн Цзяньи, Лю Дахун и другие, теперь стали важными китайскими современными художниками и педагогами, они часто упоминают о прямом влиянии Чжао Уцзи на свою художественную практику и образовательные идеи в разных случаях и текстах. Проведение художественной мастерской Чжао Уцзи нарушило застоявшиеся стереотипы мышления участников, его уникальный метод и концепция обучения принесли свежий ветер в обучение того времени. Художественная мастерская по живописи Чжао Уцзи и новое художественное течение 85-го года, хотя имели совпадение во времени, но имели значительные различия по природе, составу, идее и другим аспектам.

В этой статье мы систематизировали соответствующие исторические материалы, реконструировали исторический контекст, сравнили время, природу и художественные взгляды обоих событий и обсудили эту точку зрения. Результаты показали, что между мастерской и новым течением не было прямой, неизбежной связи, а только поверхностное, случайное совпадение. Если смотреть с исторической точки зрения, между мастерской и новым течением больше похоже на контраст и сравнение, а не на связь и интеграцию. Спустя более 30 лет все больше и больше современных историков искусства и образования также описывают и комментируют проведение мастерской, мастерская постепенно становится горячей точкой современного искусства. Очевидно, использование художественной мастерской по живописи Чжао Уцзи как точки входа для изучения современного изобразительного искусства, отражая социальный контекст и изменения мышления того времени, является достойным внимания и глубокого изучения направлением исследований. Эта статья не является полным исследованием художественной мастерской по живописи Чжао Уцзи, а только мыслями автора на данный момент. О конкретном влиянии обучения и творческих идей мастерской на участников и другие связанные вопросы требуется дальнейшее исследование после расширения материалов.

Библиография

1. Гао Минлу. Волна молодого изобразительного искусства 85-го года // Исследования литературы и искусства. 1986. № 04. С. 33-41.
2. Лань Юйли, Го Цзяньлянь, Чжан Ян. Авангард // Искусство живописи маслом. 2014. С. 31-37.
3. Лю Либин, Гэн Цзяньи. Гэн Цзяньи: искусство помогает видеть больше вещей – в память о 20-летию «нового художественного течения 85-го года» и разговоре с Гэн Цзяньи // Производство, восьмая серия. 2006.
4. Сунь Цзяньпин. «Отдал сердце любимому Отечеству». В память о возвращении Чжао Уцзи на родину для чтения лекций восемнадцать лет назад // Китайская живопись маслом. 2013.
5. Сунь Цзяньпин. Записи о лекциях по живописи Чжао Уцзи в Китае. Пекин: Средняя книга, 2016. С. 3-204.
6. Сюй Лин. Двадцать лет китайского авангардного искусства – интервью с Лю Сяочуном // Наблюдения за изобразительным искусством. 1999. № 10. С. 20-22.
7. Gao M. Total modernity and the avant-garde in twentieth-century Chinese art. – MIT Press, 2011.
8. Wiseman M. B. Subversive strategies in Chinese avant-garde art // The Journal of aesthetics and art criticism. – 2007. –

T. 65. – №. 1. – C. 109-119.

9. Smith K. *Nine lives: The birth of avant-garde art in New China.* – Timezone 8 Limited, 2008.

10. Wiseman M. B. *Subversive strategies in Chinese avant-garde art //Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art.* – Brill, 2011. – C. 1-20.

The influence of Zhao Wuji's art workshop on Chinese art

Wang Hongfu

Postgraduate,
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts,
125080, 9, Volokolamskoe h., Moscow, Russian Federation;
e-mail: info@mgphu.ru

Abstract

Zhao Wuji's art workshop played an important role in the history of Chinese modern art in 1985. The emergence of Zhao Wuji's art workshop was an important milestone in the history of Chinese art at that time. At this time, many artists urgently needed to update their artistic ideas in order to adapt to the new social environment. She not only inspired creativity and new ideas among students, but also promoted the exchange of art between China and the West, as well as the reform of Chinese art education. This text also plans to analyze in detail the influence of the workshop on Chinese contemporary artistic creativity and learning from two sides: the characteristics of training in the workshop and the connection of the workshop with the 85th artistic innovation. In this article, we have organized the relevant historical materials, reconstructed the historical context, compared the time, nature and artistic views of both events, and discussed this point of view. The results showed that there was no direct, inevitable connection between the workshop and the new movement, but only a superficial, random coincidence. This article is not a complete study of Zhao Wuji's painting workshop, but only the author's thoughts at the moment. The specific impact of the workshop's learning and creative ideas on participants and other related issues requires further research once the materials are expanded.

For citation

Wang Hongfu (2023) Vliyanie khudozhestvennoi masterskoi Chzhao Utszi na kitaiskoe iskusstvo [The influence of Zhao Wuji's art workshop on Chinese art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 53-62. DOI: 10.34670/AR.2023.65.99.007

Keywords

Zhao Wuji, 85th artistic innovation, Chinese and Western art, creativity, thinking.

References

1. Gao Minglu (1986) Wave of young fine art of 1985. *Studies of literature and art*, 04, pp. 33-41.
2. Lan Yuli, Guo Jianlian, Zhang Yang (2014) Avant-garde. In: *The art of oil painting*.
3. Liu Libin, Geng Jianyi (2006) Geng Jianyi: art helps you see more things – in memory of the 20th anniversary of the “new art movement of 1985” and a conversation with Geng Jianyi. In: *Production, eighth episode*.
4. Sun Jianping (2013) “I gave my heart to my beloved Fatherland.” In memory of Zhao Wuji's return to his homeland to give lectures eighteen years ago. In: *Chinese oil painting*.

5. Sun Jianping (2016) *Notes on painting lectures by Zhao Wuji in China*. Beijing: Middle Book.
6. Xu Ling (1999) Twenty years of Chinese avant-garde art - an interview with Liu Xiaochun. *Observations on fine art*, 10, pp. 20-22.
7. Gao, M. (2011). Total modernity and the avant-garde in twentieth-century Chinese art. MIT Press.
8. Wiseman, M. B. (2007). Subversive strategies in Chinese avant-garde art. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 65(1), 109-119.
9. Smith, K. (2008). *Nine lives: The birth of avant-garde art in New China*. Timezone 8 Limited.
10. Wiseman, M. B. (2011). Subversive strategies in Chinese avant-garde art. In *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art* (pp. 1-20). Brill.

УДК 004.946

DOI: 10.34670/AR.2023.45.12.008

Особенности новых технологий кино и их влияние на образность кинематографа эпохи пандемии

Мешков Егор Александрович

Аспирант, соискатель,
Государственный институт телевидения и радиовещания,
125284, Российская Федерация, Москва, Хорошевское ш., 32а;
e-mail: egorofficial@inbox.ru

Люсый Александр Павлович

Доктор филологических наук, профессор,
Государственный институт телевидения и радиовещания,
125284, Российская Федерация, Москва, Хорошевское ш., 32а;
e-mail: mail@gitr.ru

Аннотация

Кинематограф относится к передовым видам искусства, основной характеристикой которого является способность адаптироваться к изменяющимся условиям действительности и аудитории. В статье рассматриваются особенности новых технологий кино и их влияние на образность кинематографа эпохи пандемии. Отмечено, что физическая недоступность кино, отсутствие общения способствовали формированию «удаленной» культуры в цифровой среде, в частности, широкое использование гаджетов, выход на рынок стриминговых сервисов, стремление представителей киноиндустрии, с одной стороны, вернуть популярность и финансовое обеспечение, с другой, модифицировать реальность и создать своеобразный гибридный вариант реального и виртуального, привлекая цифровые технологии. Анализ кинофильмов 2020-2021 гг. позволил определить следующие технологии кино, характерные для эпохи пандемии. К ним отнесены: 3D-печать, аниматроники, нейронные сети, формат видео скринлайф, вертикальное видео. Рассмотрены особенности указанных технологий. Сделан вывод о том, что применение вышеперечисленных технологий в производстве кинофильмов обусловлены влиянием эпохи пандемии на кинематограф в целом, необходимостью самоизоляции и избегания физических контактов, что способствовало как технологическому развитию, так и эстетическому преобразению на всех этапах работы с фильмом.

Для цитирования в научных исследованиях

Мешков Е.А., Люсый А.П. Особенности новых технологий кино и их влияние на образность кинематографа эпохи пандемии // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 63-69. DOI: 10.34670/AR.2023.45.12.008

Ключевые слова

Кино, технологии, пандемия, образность, культура.

Введение

Кинематограф относится к передовым видам искусства, основной характеристикой которого является способность адаптироваться к изменяющимся условиям действительности и аудитории [Горина, 2022].

Вынужденная изоляция подразумевала отсутствие физических контактов с окружающими людьми, отказ от посещения мест массового скопления людей, к которым в том числе относятся кинотеатры. Физическая недоступность кино, отсутствие общения способствовали формированию «удаленной» культуры в цифровой среде, в частности, широкое использование гаджетов, выход на рынок стриминговых сервисов, стремление представителей киноиндустрии, с одной стороны, вернуть популярность и финансовое обеспечение, с другой, модифицировать реальность и создать своеобразный гибридный вариант реального и виртуального, привлекая цифровые технологии [Чшиева, 2022]. Такой подход позволил переосмыслить влияние таких факторов, как вынужденное ограничение свободы перемещений в пространстве, уменьшение затрат на рабочие ресурсы, поиск эстетически адекватных и физически осуществимых выразительных средств, форматов, отвечающих требованиям динамичности, образности, драматизма, реалистичности, вовлеченности зрителя. Это, в свою очередь, потребовало применение новых технологий кино.

Основная часть

Анализ кинофильмов 2020-2021 гг. позволил определить следующие особенности новых технологий кино, характерных для эпохи пандемии.

1. 3D-печать, которая применяется не только для изготовления сложного грима, но и декораций [Cengiz, 2020]. В эпоху пандемии данная технология приобрела новое значение ввиду необходимости устранения снижения количества сотрудников, занимающихся проектированием, изготовлением костюмов, создания высококачественных атрибутов для съемки фильмов [Dutta, 2020]. В качестве примера можно привести световые мечи, доспехи мофф Гидеон в фильме «Звездные войны: Мандалорец», костюмы и дизайн одежды героев «Аватар 2», «Стражи Галактики», кинематографической вселенной Marvel (Рис.1).



Рисунок 1 - 3D-модель Грут (фильм «Стражи Галактики»)

Качество, реалистичность и визуальная образность достигается за счет технологии аддитивного производства SLS, в которой мощный лазер используется для спекания мелких частиц полимерного порошка в прочную структуру на основе 3D-модели.

2. Нейронные сети, основное использование которых сейчас выстраивается вокруг анализа входных данных, написания сценариев, генерирования анимации сложных процессов (например, боевые действия, преодоление препятствий), визуализация природных явлений и катаклизмов (цунами, землетрясение, разломы и т.д.) [Eikhof, 2020]. Одним из технологических новшество стали программы искусственного интеллекта, в частности, Ubisoft Montréal, позволяющие создавать визуальные эффекты, мало отличающиеся от реальной действительности, на основе определения схожих ключевых элементов других изображений той же темы и симуляций физики различных объектов. В качестве примера можно привести сериал «The Last of Us», где сочетание натуральных и павильонных съемок, компьютерной графики и нейронных сетей на этапе постпродакшн позволило создать качественные и реалистичные изображения природы, постапокалиптической городской среды, разрушения и т.д. (Рис.2.).



Рисунок 2 - Результат монтажа посредством нейронных сетей

В результате акцент в работе с программой искусственного интеллекта сместился в сторону конечного монтажа фильма.

3. Совершенствование аниматроников – сложно устроенных роботов, состоящих из металлического эндоскелета и костюма из различных материалов, позволяющих создавать разных живых существ (инопланетян, драконов, чудовищ, представителей разных инопланетных рас и т.д.). Если раньше создавались сложные куклы, то теперь их место заняли компьютерные модели, повторяющие мимику, поведение и речь живых существ [Serttaş, 2020]. Главным достижением в эпоху цифровизации стали гигантские экраны с целью воссоздать окружающее пространство вокруг аниматроников. На них проецируют горы, пустынные

пейзажи, джунгли и др., при этом действия аниматроников посредством серверопроводов воспроизводятся сразу на пейзажной / городской съемочной площадке, что снижает время на постобработку и монтаж. К примеру, таким способом проходили съемки сериала «Мандалорец» (Рис.3.).



Рисунок 3 - Аниматроник Грогу в сериале «Мандалорец»

4. Распространение видеоформата скринлайф – киноповествование посредством трансляции онлайн-видео, при этом все действия разворачиваются дистанционно на экране смартфона или компьютера. Цифровая реальность в период пандемии позволила креативно отражать условия жизни, работы, общения, развлечений действующего лица / лиц и доставлять такой контент зрителям удобным способом через стриминговые платформы [Хачатурян, 2020]. Ярким примером отечественного кинематографа является сериал «#СидЯдома» про самоизоляцию, панику, страхи, беспокойство о себе и близких, крушение надежд и туманное будущее – все это на фоне необходимости избегать физических контактов представлено через онлайн-общение разных людей (Рис.4.).



Рисунок 4 - Скринлайф-формат (фильм «#СидЯдома»)

5. Новый формат повествования – вертикальное видео, популяризированное на стриминговых платформах во время самоизоляции, и ориентированное на просмотр на смартфон, отчего эффект вовлеченности становится значительно сильнее, а просторы в мобильном формате – выше [Comunian, 2020] (Рис.5.).

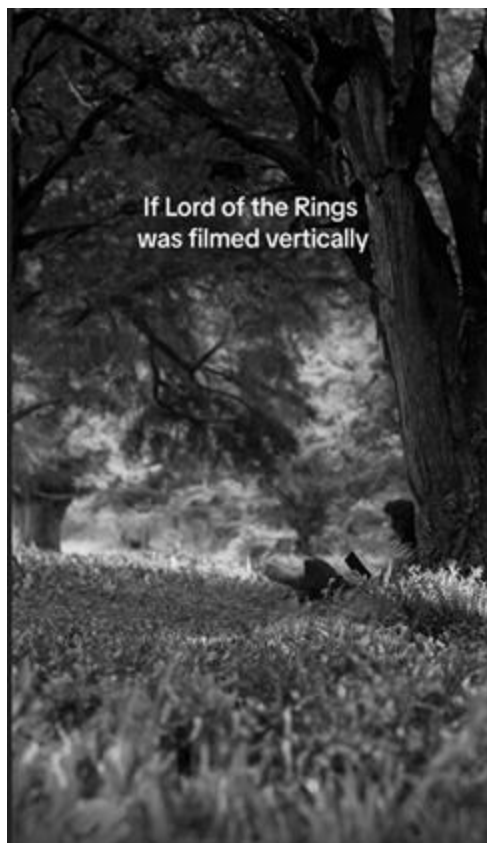


Рисунок 5 - Вертикальный формат фильма

Короткие видео, созданные в двух проекциях, позволяют смотреть фильмы в разных местах (дома, в автомобиле, на работе) на смартфоне, подключив функцию автоповорота – данная технология называется Turnstyle. При этом вертикальный формат позволит увидеть сцену или кадр от первого лица, то есть с максимальным эффектом присутствия.

Заключение

Таким образом, применение вышеперечисленных технологий в производстве кинофильмов обусловлены влиянием эпохи пандемии на кинематограф в целом, необходимостью самоизоляции и избегания физических контактов, что способствовало как технологическому развитию, так и эстетическому преображению на всех этапах работы с фильмом. Сочетание технических приемов, технологий наравне с художественным потенциалом сценария и работой команды оказало значительное влияние на образность кинематографа в целом, определив его направление от образа – движения к образу – времени, когда реалистичная визуализация, динамичность декораций / пейзажей или, наоборот, однотипность локации (например, скринлайф), но с высокой эмоциональностью становятся визитной карточкой не только эпохи пандемии, но и получают продолжение в постпандемийный период.

Библиография

1. Горина Н.Л. Стриминговые видео-платформы как феномен современных экранных искусств // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 3. С. 75-82.
2. Хачатурян А. Уроки пандемии: станет ли анимация будущим медиа и индустрии развлечений? // Медиа. Информация. Коммуникация. 2020. № 35. С. 5-9.
3. Чшиева З.Г. Эволюция мировой киноиндустрии и развитие стриминговых сервисов в период пандемии // Развитие науки и практики в глобально меняющемся мире в условиях рисков. М., 2022. С. 382-387.
4. Cengiz E.P. Women's Rights and Gender Equality in Turkey: Cinema Has Split the Girl's Soul into Pieces: Scrutinizing Representations of Women in Films from Turkey // International Journal of Communication. 2020. No. 14. P. 5482-5498.
5. Comunian R. Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy // Cultural Trends. 2020. No. 29 (2). P. 112-128.
6. Dutta M. A Reading of Bhabendra Nath Saikia's Films from Feminist // Lens. CINEJ Cinema Journal. 2020. No. 8 (2). P. 247-274.
7. Eikhof D.R. COVID-19, inclusion and workforce diversity in the cultural economy: what now, what next? // Cultural Trends. 2020. No. 29 (3). P. 234-250.
8. Serttaş A. Transformation of Love in the Digital Age: The film Her and Reaching God through the love in the Perspective of Sufism // CINEJ Cinema Journal. 2020. No. 8 (2). P. 275-306.
9. Türe C., Diken E. C. T. Cinema and Digital Platforms: Pandemic Configurations of Text, Context and Technology // City Life and Beyond in Times of Pandemic. Special Issue of Urbanities-Journal of Urban Ethnography. – 2020. – Т. 10. – №. Suppl 4. – С. 96-100.
10. Saran W. et al. Communication and Cinema: A Comparative Analysis of Videocalls and Telecommunication in Film Works Before and During the Pandemic // Zeszyty Prasoznawcze. – 2022. – №. 2 (250). – С. 81-91.

Features of new cinema technologies and their impact on the imagery of the cinema of the pandemic era

Egor A. Meshkov

Postgraduate, Applicant,
State Institute of Television and Radio Broadcasting,
125284, 32a, Khoroshevskoe h., Moscow, Russian Federation;
e-mail: egorofficial@inbox.ru

Aleksandr P. Lyusyi

Doctor of Philology, Professor,
State Institute of Television and Radio Broadcasting,
125284, 32a, Khoroshevskoe h., Moscow, Russian Federation;
e-mail: egorofficial@inbox.ru

Abstract

Cinematography is an advanced art form, the main characteristic of which is the ability to adapt to changing conditions of reality and audience. The article examines the features of new cinema technologies and their impact on the imagery of cinema in the pandemic era. It is noted that the physical inaccessibility of cinema and lack of communication contributed to the formation of a "remote" culture in the digital environment, in particular, the widespread use of gadgets, entry into the market of streaming services, the desire of representatives of the film industry, on the one hand,

to regain popularity and financial security, on the other, to modify reality and create a unique hybrid version of the real and the virtual, using digital technologies. Analysis of films 2020-2021 allowed us to identify the following film technologies characteristic of the pandemic era. These include: 3D printing, animatronics, neural networks, screen life video format, vertical video. The features of these technologies are considered. It is concluded that the use of the above technologies in film production is due to the influence of the pandemic era on cinema in general, the need for self-isolation and avoidance of physical contact, which contributed to both technological development and aesthetic transformation at all stages of working with the film.

For citation

Meshkov E.A., Lyusyi A.P. (2023) Osobennosti novykh tekhnologii kino i ikh vliyanie na obraznost' kinematografa epokhi pandemii [Features of new cinema technologies and their impact on the imagery of the cinema of the pandemic era]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 63-69. DOI: 10.34670/AR.2023.45.12.008

Keywords

Cinema, technology, pandemic, imagery, culture.

References

1. Cengiz E.P. (2020) Women's Rights and Gender Equality in Turkey: Cinema Has Split the Girl's Soul into Pieces: Scrutinizing Representations of Women in Films from Turkey. *International Journal of Communication*, 14, pp. 5482-5498.
2. Chshieva Z.G. (2022) Evolyutsiya mirovoi kinoindustrii i razvitiye strimingovykh servisov v period pandemii [The evolution of the global film industry and the development of streaming services during the pandemic]. In: *Razvitiye nauki i praktiki v global'no menyayushchemsya mire v usloviyakh riskov* [Development of science and practice in a globally changing world under risk conditions]. Moscow.
3. Comunian R. (2020) Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural Trends*, 29 (2), pp. 112-128.
4. Dutta M. (2020) A Reading of Bhabendra Nath Saikia's Films from Feminist. *Lens. CINEJ Cinema Journal*, 8 (2), pp. 247-274.
5. Eikhof D.R. (2020) COVID-19, inclusion and workforce diversity in the cultural economy: what now, what next? *Cultural Trends*, 29 (3), pp. 234-250.
6. Gorina N.L. (2022) Strimingovye video-platfomy kak fenomen sovremennykh ekrannykh iskusstv [Streaming video platforms as a phenomenon of modern screen arts]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts], 3, pp. 75-82.
7. Khachatryan A. (2020) Uroki pandemii: stanet li animatsiya budushchim media i industrii razvlechenii? [Lessons from the pandemic: will animation become the future of the media and entertainment industry?]. *Media. Informatsiya. Kommunikatsiya* [Media. Information. Communication], 35, pp. 5-9.
8. Serttaş A. (2020) Transformation of Love in the Digital Age: The film Her and Reaching God through the love in the Perspective of Sufism. *CINEJ Cinema Journal*, 8 (2), pp. 275-306.
9. Türe, C., & Diken, E. C. T. (2020). Cinema and Digital Platforms: Pandemic Configurations of Text, Context and Technology. City Life and Beyond in Times of Pandemic. Special Issue of Urbanities -Journal of Urban Ethnography, 10(Suppl 4), 96-100.
10. Saran, W. (2022). Communication and Cinema: A Comparative Analysis of Videocalls and Telecommunication in Film Works Before and During the Pandemic. *Zeszyty Prasoznawcze*, (2 (250)), 81-91.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.35.14.009

Инновации в баянно-аккордеонной педагогике: современные тренды и будущие перспективы

Ван Цзюцзю

Аспирант,
кафедра музыкального воспитания и образования,
Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 1328316964@qq.com

Аннотация

В статье рассматривается современное состояние и актуальные тренды развития баянно-аккордеонной педагогики в частности, и в целом – музыкального образования. Доказано, что современная музыкальная педагогика развивается на пути формирования и поддержания интереса учащихся к инструменту, что происходит путем внедрения одного из факторов в обучающую среду: имидж исполнителя (личный брендинг), гибкий образовательный процесс, наличие оригинального репертуара, следование классическим традициям известных школ, активным внедрением современных технологий в образовательную среду. Ожидается, что в будущем тренд внедрения одиночных инноваций трансформируется – в сторону комплексных системных моделей организации педагогического процесса, что позитивно отразится на конкурентоспособности обучения игре на инструментах баянно-аккордеонной группы: до сих пор данное направление сравнительно избегает внедрения инноваций в обучающую среду. В условиях развития музыкального образования особое фокусирование наблюдается применительно к повышению роста интереса обучающихся к занятиям музыкой. Перечисленное будет способствовать повышению конкурентоспособности музыкального образования, учету особенностей современного поколения, что приведет к существенному росту популярности и к существенному скачку в развитии музыкального искусства, как на любительском, так и на профессиональном уровнях.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Цзюцзю. Инновации в баянно-аккордеонной педагогике: современные тренды и будущие перспективы // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 70-75. DOI: 10.34670/AR.2023.35.14.009

Ключевые слова

Музыкальное образование, баян, аккордеон, педагогика, развитие баянно-аккордеонной педагогики, инновации.

Введение

Музыкально-педагогическая сфера находится в постоянном движении и развитии, что во многом определяется природой самого феномена музыки. На данное явление оказывают влияние объективные детерминанты, определяющие содержание и траекторию этого самодвижения [Курганская, 2015, 203] и, как правило, функционируют в области социального, экономического и технологического развития общества и страны в целом.

На сегодняшний день баянно-аккордеонное искусство получило стремительное развитие, в частности – в России и в Китае: прослеживается рост его популярности не только в новых странах и регионах, но также и изменение качественного уровня исполнителей. Отмечается, что баян и аккордеон становятся признанными академическими инструментами, наравне с органом, клавесином, скрипкой, фортепиано, арфой и т.п. [Тань, 2022, 113].

Перечисленное определяет важность совершенствования педагогики в данной области. Так, в работах исследователей отмечается важность целостного и целенаправленного допрофессионального и профессионального образования, а в частности – отмечена необходимость проработки теоретико-методического сопровождения данного процесса в соответствии с особенностями обучающихся [там же, 113]. В частности, имеются определенные трудности в обучении игре на баяне современных детей ввиду отличительных характеристик данного поколения.

Основная часть

На сегодняшний день остро стоит проблема обучения детей игре на инструментах баянно-аккордеонной группы – в области формирования и поддержания интереса обучающихся к игре на музыкальных инструментах указанной группы. Данный фактор прослеживается на примере изменения ценностных установок подрастающего поколения. Отмечается, что современные дети обладают такими характеристиками, как:

- гипердинамичность;
- неустойчивость;
- постоянная смена ориентиров в зависимости от моды;
- тяготением к популярному и т.п. [Шлыкова, 2019, 337].

Перечисленное стимулирует как постоянное исследование современных педагогических технологий, получивших распространение в музыкальном образовании, так и применение их в образовательном процессе. В целом, отмечается активный учет факторов интереса подрастающего поколения и постоянный поиск новых направлений вовлечения учеников в образовательную среду.

Одной из современных тенденций баянно-аккордеонной педагогики выступает отсутствие у учащихся интереса к обучению. Данный фактор обусловлен отсутствием педагогического поиска к выявлению факторов привлечения внимания обучающихся (механизма понимания сущности интереса учеников), исследования особенностей формирования интереса у молодого поколения. Так, в рамках трудов исследователей приводится следующая система составляющих элементов интереса, представленная на рисунке 1.

Следовательно, в рамках формирования интереса у обучающегося имеется определенная последовательность, которая в рамках теории поколений сохранила ключевые этапы и не была подвергнута трансформации.

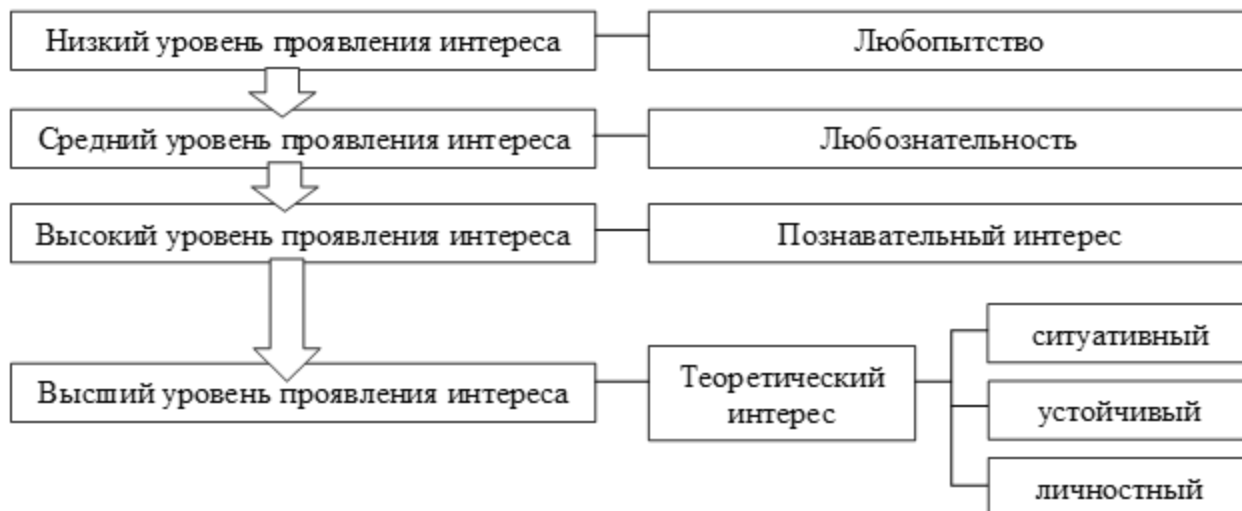


Рисунок 1 - Составные элементы интереса обучающегося [Щукина, 2006, 139]

Здесь И.В. Шлыкова, синтезируя исследования психологов и исследователей в области педагогики, выявила актуальные тренды в области формирования интереса обучающихся на современном этапе: данная структура характеристик приведена в таблице 1.

Таблица 1 - Факторы формирования интереса у обучающихся к игре на музыкальных инструментах баянно-аккордеонной группы [Шлыкова, 2019, 337]

Фактор	Характеристика
Личность педагога	Педагог, его навыки и компетенции становятся фактором привлечения учащегося и драйвером формирования интереса к музыкальному инструменту.
Учет психологических особенностей учащихся	Современное поколение учащихся кардинально отличается от предыдущего в области предпочтений и ценностных установок, что смещает вектор интереса.
Репертуар	Оригинальность изучаемого репертуара, его направления оказывают влияние на формирование интереса к обучению.
Современные технические средства	Прослеживается устойчивое применение современных технических средств в обучающей среде с целью повышения интереса учащихся к обучению игре на аккордеоне.
Высокая роль традиций в обучении игре	Система обучения игре на аккордеоне базируется на традициях школы, которой придерживается педагог или учебное заведение (европейская, русская и другие школы обучения игре). Учет традиций формирует устойчивый интерес обучающихся, как к музыкальному инструменту, так и к культуре и искусству страны.

Следует отметить, что прослеживается изменение данных факторов формирования интереса в современной образовательной среде: так, раньше основой обучения являлись традиции. Сегодня же в условиях смены поколений роль играет личность педагога, репертуар, а также технические средства. Прослеживается устойчивая трансформация образовательной среды.

В частности, в музыкальное образование активно внедряются цифровые способы коммуникации, которые согласно мнению экспертов в будущем станут основой любого образовательного процесса. На сегодняшний день новое поколение растет в век бурного развития информационных технологий, новых возможностей, открываемых интернет-

пространством и тенденциями к глобализации и интеграции в мировое пространство. Доступность современных цифровых технологий, активная их адаптация к образовательной среде оказывают прямое влияние на современное поколение, а также на формирование интереса к музыкальному образованию [там же]. Инструменты баянно-аккордеонной группы здесь являются наиболее «пострадавшей» от влияния современных технологий группой, исходя из чего, существует релевантность актуализации данного направления.

Следовательно, в качестве современных трендов необходимо отметить:

- ориентированное на учащегося или группу учащихся обучение (система гибких программ с учетом психофизиологических характеристик обучающихся);
- применение современных цифровых и технических технологий (активное включение инноваций в обучающий процесс);
- развитие брендинга в образовательной среде (появление, как ведущих образовательных учреждений, так и учителей, у которых хотят обучаться школьники);
- желание овладеть оригинальным репертуаром (рост важности собственной культуры и музыки национальных композиторов над классическими произведениями).

В будущем, данные тренды усилятся: более того влияние тренда к цифровизации, личности педагога и учета личностных факторов в программах обучения – усилится. Так, если на сегодняшний день каждое образовательное учреждение базируется на одном каком-то тренде (функционирует под именем известных исполнителей, активно использует современные технологии, предлагает гибкие модели обучения и т.п.), в будущем для повышения конкурентоспособности музыкального образования существующие тренды будут объединены в единую систему. Прослеживается устойчивый тренд современного музыкального образования к постоянному поиску новых форм и методов образовательного процесса, ориентированного как на формирование интереса школьника к музыкальному инструменту, так и постоянное его развитие в процессе обучения, что возможно путем включения оригинального репертуара и современных технологий в образовательный процесс. Прослеживается устойчивый пересмотр традиционных моделей в сторону инновационного, ориентированного на школьников образовательного процесса. Переосмысление традиций приведет к прогрессу только в том случае, если они будут творчески развиваться и соответствовать требованиям времени. Такое переосмысление определенно подвергнется обновлению и совершенствованию музыкального образования [Гуцул, 2023, 104].

Данный фактор будет прослеживаться и на примере баянно-аккордеонного искусства, которое в отличие от других направлений музыкального обучения на сегодняшний день остается наиболее статичным: здесь используется сравнительно небольшое количество педагогических инноваций. Перечисленное стимулировало отток обучающихся в более инновационные сферы музыкального искусства.

Заключение

Таким образом, в условиях развития музыкального образования особое фокусирование наблюдается применительно к повышению роста интереса обучающихся к занятиям музыкой. Так, в рамках развития у учащихся различного возраста интереса к обучению игре на инструментах баянно-аккордеонной группы применяется ряд педагогических инноваций, среди которых: развитие брендинга школы и отдельных ее представителей (в том числе – функционирование музыкального учреждения под именем педагога или исполнителя), гибкое,

ориентированное под особенности учащихся обучение, широкое применение инновационных технологий в педагогической среде и т.п. В будущем, применение педагогических инноваций продолжится: в частности, в области их объединения в систему. Перечисленное будет способствовать повышению конкурентоспособности музыкального образования, учету особенностей современного поколения, что приведет к существенному росту популярности и к существенному скачку в развитии музыкального искусства, как на любительском, так и на профессиональном уровнях.

Библиография

1. Гуцул Е.В. Особенности музыкального обучения школьников в современной цифровой среде // Музыкальная культура XXI века: теория, исполнительство, образование. Казань, 2023. С. 103-105.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
4. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
5. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
6. Курганская О.А. Проблемы адаптации музыкальной педагогики к требованиям времени // Вестник Белгородского государственного технологического университета им. В.Г. Шухова. 2015. № 3. С. 202-206.
7. Тань Ю. Аспекты технического развития обучающихся баянистов // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 4 (95). С. 113-115.
8. Шлыкова И.В. Интерес как фактор успешного обучения игре на аккордеоне // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2019. С. 337-342.
9. Щукина Г.И. Проблема познавательного интереса в психологии. М.: Просвещение, 2006. 382 с.
10. Lebler D. Student-as-master? Reflections on a learning innovation in popular music pedagogy // International journal of music education. – 2007. – Т. 25. – №. 3. – С. 205-221.

Innovations in bayan-accordion pedagogy: modern trends and future prospects

Wang Jiujiu

Postgraduate,
Department of Musical Education and Education,
Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 1328316964@qq.com

Abstract

The article examines the current state and current trends in the development of button accordion pedagogy in particular and music education in general. It has been proven that modern music pedagogy is developing towards the formation and maintenance of students' interest in the instrument, which occurs by introducing one of the factors into the learning environment: the image of the performer (personal branding), a flexible educational process, the presence of an original repertoire, following the classical traditions of famous schools, active introduction of modern

technologies into the educational environment. It is expected that in the future, the trend of introducing single innovations will transform towards complex system models of organizing the pedagogical process, which will have a positive impact on the competitiveness of learning to play accordion-accordion instruments: until now, this direction has relatively avoided introducing innovations into the learning environment. In the context of the development of music education, special focus is observed in relation to increasing the growth of students' interest in music lessons. The above will help increase the competitiveness of music education, considering the characteristics of the modern generation, which will lead to a significant increase in popularity and to a significant leap in the development of musical art, both at the amateur and professional levels.

For citation

Wang Jiujiu (2023) Innovatsii v bayanno-akkordeonnoi pedagogike: sovremennye trendy i budushchie perspektivy [Innovations in bayan-accordion pedagogy: modern trends and future prospects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 70-75. DOI: 10.34670/AR.2023.35.14.009

Keywords

Music education, button accordion, accordion, pedagogy, development of button accordion pedagogy, innovation.

References

1. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
2. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokulturnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
3. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kulturnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
4. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
5. Gutsul E.V. (2023) Osobennosti muzykal'nogo obucheniya shkol'nikov v sovremennoi tsifrovoi srede [Features of musical education of schoolchildren in the modern digital environment]. In: *Muzykal'naya kul'tura XXI veka: teoriya, ispolnitel'stvo, obrazovanie* [Musical culture of the XXI century: theory, performance, education]. Kazan.
6. Kurganskaya O.A. (2015) Problemy adaptatsii muzykal'noi pedagogiki k trebovaniyam vremeni [Problems of adapting music pedagogy to the requirements of the time]. *Vestnik Belgorodskogo gosudarstvennogo tekhnologicheskogo universiteta im. V.G. Shukhova* [Bulletin of the Belgorod State Technological University], 3, pp. 202-206.
7. Shchukina G.I. (2006) *Problema poznavatel'nogo interesa v psikhologii* [The problem of cognitive interest in psychology]. Moscow: Prosveshchenie Publ.
8. Shlykova I.V. (2019) Interes kak faktor uspehnogo obucheniya igre na akkordeone [Interest as a factor in successful learning to play the accordion]. In: *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the modern world: science, pedagogy, performance]. Tambov.
9. Tan' Yu. (2022) Aspekty tekhnicheskogo razvitiya obuchayushchikhsya bayanistov [Aspects of technical development of studying accordion players]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 4 (95), pp. 113-115.
10. Lebler, D. (2007). Student-as-master? Reflections on a learning innovation in popular music pedagogy. *International journal of music education*, 25(3), 205-221.

UDC 008

DOI: 10.34670/AR.2023.55.74.010

The historical evidence of fantastic classical stories on Ancient Egypt

Renata B. Libina

PhD in History, Associate Professor,
Saint Petersburg State University of Aerospace Instrumentation,
190000, 67 Bol'shaya Morskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: grota@rambler.ru

Abstract

The article considers the possible historical foundation for the fantastic stories on ancient Egypt, narrated by classical authors. It may be suggested that fable stories, like two legends, about Polycrates and about Busiris, didn't reflect Egyptian life, but Egyptians' imagination. These obviously impossible stories were not the result of pure fantasy, they originated from proceeding the basic elements of the ancient Egyptian world concepts – of equilibrium and creating power of depictions. Thus, the fantastic classical texts relying to ancient Egypt may be seen as the specifying evidence on Egyptian world view. The other fantastic classical ancient stories about Egypt can also be based on authentic concepts and be worth considering.

For citation

Libina R.B. (2023) The historical evidence of fantastic classical stories on Ancient Egypt. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 76-80. DOI: 10.34670/AR.2023.55.74.010

Keywords

Maat, Polycrates' ring, ancient Egyptian world view.

Introduction

Among a great number of ancient Greek stories on Egypt there are also those that may be seen as apparently unrealistic with a contemporary perspective. However, was it only ignorance that made classical authors tell fables about Egypt, or is it possible to see any historical evidence through their narrations? Let us consider two plots of that kind; the stories, which firstly seem obviously fantastic

The first story is told by Herodotus (Her III, 39-46, 120-126). He narrates about Polycrates, the tyrant of Samos, a Greek island in Ionia. Polycrates led a revolt and usurped power over Samos. Polycrates' fame and prosperity grew, he became known all over Ionia and the other Greek lands and was even able to make a treaty with the Egyptian monarch Amasis. They changed gifts and became navy allies. The Samian navy dominated in the Aegean Sea. Polycrates was extraordinary successful in his land wars and piracy. (Her III, 39) Samos reached the prosperity under his ruling. Herodotus describes the buildings in the island capital, also called Samos, as the biggest in Greece. The city was adorned with a giant Hera temple, protected from possible attacks with a dumb round the gulf, and got a unique water supply. It was pieced from the sprinkle through a solid rock mountain. Then the water was carried by the pipes to the city of Samos (Her III, 60), forming water supply of volume and pureness unknown within the Greek world. It was the first rock tunnel, more than a kilometer, excavated from two diametrically opposite sides and engineered exactly enough to be aligned. [Apostol, 2014] Making far of the largest Greek island a prospering center of trade and pirate state could demonstrate Polycrates' highest fortune. The Samos ruler seemed not to assume any failure. However, having learnt about Polycrates' progressing luck, the Egyptian king Amasis, sent a letter to his ally. The pharaoh considered such a happiness to be an alarming sign and advised to Samos ruler to balance his happiness with unhappiness. Amasis claimed he desired a mingling of prosperity and mishap for his friends and himself; a wealth and sadness, rather than continual good fortune, that couldn't have been stopped otherwise than with a great disaster. Therefore, the pharaoh advised Polycrates to reckon what he considered to be most precious and what he would grieve to lose, and cast it away so that he could not get it back. Polycrates liked the advice and considered his seal ring of gold and emerald to be an appropriate beloved item. He embarked a ship and cast the ring far in the sea, and then at his palace grieved for the loss.

Yet, as Herodotos tells, the ring miraculously returned to its owner. He was a fisherman, who brought a rare and a worthy fish as a present to the tyrant. Polycrates thanked the fisherman and got the gift. His servants cut the fish and found the ring in its stomach. They brought the fish with joy to Polycrates, but he was not glad and wrote to Amasis about what had happened to him. On reading the letter and learning about the wonderful finding, Amasis predicted Polycrates' unlucky fate. Being fortunate even to find what had been cast away, the Samos ruler was to meet his awful end. That's Amasis sent his herald to Samos to renounce their friendship and alliance in order not to be sorrowful for a friend one day. (Her III, 42-43). According to Herodotus Polycrates' fate came true as predicted. Polycrates was not able to break his happy line and was treacherously killed by the Persian satraps Orontes.

Main part

What historical evidence can be seen in this episode?

The Herodotos' commentaries do not tend to admit the story vernaculars. They call it a legend, a folk-art motif, and give the examples of similar world myths relying to items, swallowed by fishes and

miraculously returned from their stomachs to the owners of those items. [Labarbe, 1984; Segal, 2014] Meanwhile, the Polycrates' ring story, being obviously fabled, seems to carry a significant historical evidence, relying to the ancient Egyptian worldview approach. In the Herodotus' story on Polycrates the idea of happiness which is to be balanced by unhappiness is attributed to the Egyptian ruler Amasis. It was the Greek name for the really existed pharaoh Jachmes II. We do not know if the historical Ahmose II used to tell something of that kind, or if he actually sent letters to Samos. However, the ideas attributed to him by Herodotus, carry in line with the ancient Egyptian concept of Maat, personized by a goddess with the same name. This idea was thoroughly researched by the Egyptologist Henry Frankfort who thought it to be the concept of balance as the world foundation. [Frankfort, 1949] The researcher based his view mostly on the ancient Egyptian texts having no abstract definition of Maat. Ancient Egyptians did not need to translate that concept and certainly did not try to define it. Meanwhile, the ancient Egyptian texts, include advice how to behave. That kind instructions bring us closer to understand the concept of balance (Maat). For instance, the person who is accompanied by someone eating too much is advised not to eat at all (for balance, as H. Frankfort consider). Through an advice of such kind, we may see some general concept, life ideal, called the concept of balance by the researcher.

The idea of artificially maintained balance was so common for Egypt that it revealed widely and in various ways. [Assman, 2003] The officials wore the figures of Maat as the pendants on their necks, little sculptures of Maat were used as scale weights at the markets, people wrote letters to Maat and pharaohs were called the servants of Maat. So, the Amasis advice to Polycrates to balance his enormous happiness with a self-made unhappiness looks rather similar for the traditional Egyptian feeling of world balance, Maat, which is to be restored by human in case of its visible breaking.

The Herodotus story on Polycrates' ring seems to present the most abstract narration of the ancient Egyptian world view approach. That story affirms the historians' conclusion based on the ancient Egyptian sources. Thus, in Polycrates story the typological fable plot of the swallowed and returned ring intercepts with the presentation of one of the central elements in the ancient Egyptian world view.

It may be noted, that geographically Samos is one of the Greek regions nearest to Egypt. In the VI century BC it belonged to the Greek areas mostly influenced by the Egyptian culture. [Davis, 1981] The evidence of that kind is the Samos Kouros, the ever biggest found stature of archaic Greek pattern, regarded to had been impacted by the Egyptian sculptural tradition. The most prominent Greek philosopher and mathematician of the VI century Pythagoras lived just in Samos. Diogenes Laertius and Isocrates told that he studied philosophy in Egypt. (Diog Laert 8,1; Isoc 11, 28) The legends connected his wisdom with Egypt so intensely, that being blamed by his contemporaries of having taken his mathematical ideas from the country of pyramids, Pythagoras had to sacrifice 100 oxen to prove that he had been inspired by the Greek gods, not by the Egyptian priests. On the other hand, the Egyptian sources tell about the city of Naucratis intended by Amasis for the Greek community in the country. [Cook, 1937] Thus, intensive Egyptian – Greek communication in the VI century, while Samos was one of its centers, doesn't make it impossible that basic Egyptian world viewing concept of Maat penetrates into Herodotus story of Polycrates' ring.

Let us consider the second apparently fable ancient Greek plot relying to ancient Egypt. It is the story of the pharaoh Busiris who ordered to kill all the foreigners coming to Egypt. Heracles was the first foreigner able to avoid the terrific order. He struggled against Busiris and killed himself the pharaoh.

Being the part of the Heracles romances, the legend of Busiris is narrated by many authors, most extensively by Pseudo-Apollodoros (II 5,11) and Diodoros (IV 18,1). Some of them hesitated about the

reliability of the story and tried to bring it to terms with reality. Isocrates, for example, made an attempt to explain it rationally. He described Busiris as an ideal ruler who had been defamed by his enemies (Isoc 32-33). The classical authors' doubt was based on the apparent legend nonsense – what was the rational aim of killing all the foreigners? – while any similar precedents were unknown for them in nontemporal Egypt or beyond it.

Let us examine ancient Egyptian evidence which may rely to the origin of Busiris legend. What obstacles and ideas could have created the myth? One of the beloved motives of ancient Egyptian reliefs and statues were defeated and tied captives – Libyans, Ethiopians, Asians – “foreigners” on the ancient Greeks opinion. This depiction stereotype has a collocational analogue “living killed”. According to O. Berlev's interpretation, it was the collocation for all people, whom a pharaoh intended to subdue. The depictions and utterances of such kind didn't have any relation to facts, but to wishes. For example, in the pharaoh Eschaton's palace the reliefs on the floor, depicting bound Asians, “living killed”, appeared just in the period when the Near Asian lands were getting out the Egyptian control one after another [Franken, 2015]. O. Berlev notes that sometimes “living killed” conquered Egypt. [Берлев, 1989]

Conclusion

Thus, in Egypt foreigners were “killed” not literally, physically, but figuratively through inscriptions and depictions. Just this phenomenon seems to give foundation for the classical myth about a cruel Egyptian ruler Busiris.

It should be noted that the described figurative practice concerning “living killed” was only the part of more general situation: according to Egyptian imagination, something uttered or shown created relying reality or at least helped it to be born. [Bolshakov, 1997] In view of it, tied captives were not only the element of art style. The legend on Busiris reflected the concept, typical for the general Egyptian world view.

Thereby, both considered plots, about Polycrates' ring and Amasis advice, and about Busiris's order to kill foreigners, both apparently fantastic, may reflect ancient Egyptians' imagination. These fable stories were not the result of a pure fantasy, they came from proceeding the basial elements of the ancient Egyptian world concepts.

So, the obviously fantastic classical texts relying to ancient Egypt may be seen as the specifying evidence on Egyptian world view.

References

1. Apostol T.M. (2014) The Tunnel of Samos. *Engineering and Science*, 1, pp. 31.
2. Assman J. (2003) *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of Pharaohs*. Cambridge MA.
3. Berlev O.D. (1989) Tsifrovye dannye po ugonu naseleniya pokorennykh stran v Egipet [Digital data on the deportation of the population of conquered countries to Egypt]. *Gosudarstvo i sotsial'nye struktury na drevnem Vostoke* [State and social structures in the ancient East]. Moscow, pp. 87-88.
4. Bolshakov A.O. (1997) *Man and his Double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*. Wiesbaden.
5. Cook R. (1937) Amasis and the Greeks in Egypt. *The Journal of Hellenistic Studies*, 57, pp. 227-229.
6. Davis W. (1981) Egypt, Samos and the archaic style in Greek sculpture. *The Journal of Egyptian Archeology*, 67, pp. 62-63
7. Franken Y. (2015) Painted Amarna Floor Fragments. *Deventer*, 28, pp. 42-43.
8. Frankfort H. (1949) *Ancient Egyptian Religion*, New York.
9. Labarbe J. (1984) Polycrate Amasis et l'anneau. *L'Antiquité Classique Année*, 53, pp. 17-18
10. Segal E. (2014) *The Most Precious Possession: The Ring of Polycrates in Ancient Religious Narratives*. New-York.

Историческая основа фантастических античных рассказов о Древнем Египте

Либина Рената Борисовна

Кандидат исторических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет
аэрокосмического приборостроения,
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 67;
e-mail: grota@rambler.ru

Аннотация

В статье рассматривается возможная историческая основа фантастических рассказов классических авторов, писавших о Древнем Египте. Можно предположить, что сказочные сюжеты, подобные историям о перстне Поликрата и о Бусирисе, отражали не реалии древнеегипетской жизни, а представления древних египтян о мироустройстве. Такие истории не были плодом литературного вымысла античных писателей, скорее они отображали понимание греческими авторами древнеегипетских мировоззренческих установок, например представлений о мировом балансе (Маат). Таким образом, фантастические античные сюжеты о Древнем Египте могут послужить источником для уточнения наших представлений о древнеегипетской картине мира.

Для цитирования в научных исследованиях

Либина Р.Б. The historical evidence of fantastic classical stories on Ancient Egypt // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 76-80. DOI: 10.34670/AR.2023.55.74.010

Ключевые слова

Маат, перстень Поликрата, древнеегипетские представления о мире.

Библиография

1. Берлев О.Д. Цифровые данные по угону населения покорённых стран в Египет // Государство и социальные структуры на древнем Востоке. М., 1989. С. 87-88.
2. Apostol T.M. The Tunnel of Samos // Engineering and Science. 2014. No. 1. P. 31.
3. Assman J. The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of Pharaohs. Cambridge MA, 2003.
4. Bolshakov A.O. Man and his Double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom. Wiesbaden, 1997.
5. Cook R. Amasis and the Greeks in Egypt // The Journal of Hellenistic Studies. 1937. Vol. 57. P. 227-229.
6. Davis W. Egypt, Samos and the archaic style in Greek sculpture // The Journal of Egyptian Archeology. 1981. Vol. 67. P. 62-63.
7. Franken Y. Painted Amarna Floor Fragments // Deventer. 2015. No. 28. P. 42-43.
8. Frankfort H. Ancient Egyptian Religion, New York, 1949.
9. Labarbe J. Polycrate Amasis et l'anneau // L'Antiquité Classique Année. 1984. Vol. 53. P. 17-18
10. Segal E. The Most Precious Possession: The Ring of Polycrates in Ancient Religious Narratives. New-York, 2014.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.28.29.011

Композиционные построения телевизионного спектакля: на примере Ленинградского телевидения 60-х – 70-х годов

Богуславская Анна Александровна

Доцент кафедры режиссуры телевидения,
Российский государственный институт сценических искусств,
191028, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34;
e-mail: aboguslavskaya@mail.ru

Аннотация

В данной статье рассматриваются композиционные построения телевизионного спектакля на примере телеспектаклей Ленинградского телевидения 60-х – 70-х годов. Ленинградское телевидение в те годы представляло собой экспериментальную площадку для новых технологических и творческих приемов. Тогда же и возник первый телеспектакль, ставший популярным у зрителей. Автор доказывает, что так как телеспектакль является пространственно-временным видом искусства, то рассматривать композицию телеспектакля имеет смысл, объединяя теоретические наработки по композиционным построениям кадра (пространственный, плоскостной вид искусства) и научные работы по композиции литературного материала (временной вид искусства). Объединяя научные подходы к композиции разных видов искусства в вопросах рассмотрения телевизионного спектакля, следует учитывать также и его специфику.

Для цитирования в научных исследованиях

Богуславская А.А. Композиционные построения телевизионного спектакля: на примере Ленинградского телевидения 60-х – 70-х годов // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 81-87. DOI: 10.34670/AR.2023.28.29.011

Ключевые слова

Телевидение, литература, театр, телевизионный спектакль, кадр, время.

Введение

Оригинальный телевизионный спектакль, появившийся на советском телевидении в конце 50-х годов и сформировавшийся как особый вид пространственно-временного искусства в 60-х – 70-х годах, является уникальным гибридом театра, кино и телевидения. Снятое при помощи многокамерной съемки в условном пространстве павильона зрелище можно рассматривать и как особую форму театрального искусства, и как своеобразную форму экранного искусства. Между тем телеспектакль имеет и свои специфические черты. Пограничность телевизионного спектакля создает сложности в определении, обобщении и структурировании художественных подходов при его анализе.

На сегодняшний день телевизионный спектакль наиболее популярен в трех форматах: это павильонные ситкомы (например, такие как «СашаТаня», «Интерны» – канал ТНТ; «Последний из Магикян» – канал СТС); телеспектакли-шоу («Однажды в России» – канал ТНТ, «Уральские пельмени» – канал СТС) и адаптации уже готовых театральных постановок для экрана (канал «Россия-Культура»). Например, по схожим принципам съемки и монтажа стартует проект «Театр в кино», в котором на первом этапе принимают участие 13 театров. Зритель увидит балет «Щелкунчик» Академии Русского балета А.Я.Вагановой, оперу «Севильский цирюльник» Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко, «Женитьбу Фигаро» – одну из самых аншлаговых постановок Московского драматического театра имени А.С. Пушкина и другие. Соединение театра и экрана остается очень востребованным, поэтому вопросы композиции телевизионного спектакля являются актуальными.

Основная часть

«Композиция (от лат. *compositio* – составление, сочинение) – построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому» [Прохоров, 1997, 558]. Если существует художественное произведение, значит, его можно проанализировать с точки зрения композиционного построения. Но телеспектакль, как театральный спектакль и кинофильм, существует как во времени, так и в пространстве, в нашем случае – в плоскости экрана. Известные искусствоведы и теоретики кино, такие как С.М. Эйзенштейн, И.В. Вайсфельд, М.М. Бахтин и другие, имеют различные мнения о значении термина «композиция экранного произведения». В большей степени они касаются сценарного построения фильма. Но у экранного произведения есть и другая составляющая – изображение, которая существует по законам изобразительных композиционных решений.

Рассуждая об онтологическом критерии классификации искусств, доктор философских наук, профессор М.С. Каган утверждает, что не существует веских аргументов против деления искусств на три класса – пространственные, временные и пространственно-временные. «С какой бы обстоятельностью мы ни рассматривали исторический процесс образования и модификации различных форм художественной деятельности и какие бы перспективы дальнейшего их обогащения мы ни предвидели, нерушимым остается тот объективный закон морфологической эволюции искусства, согласно которому эта эволюция движется в описанных нами трех руслах и не может выйти за их пределы. Эти русла образуют *три первоначальных класса искусств*,

которые охватывают и все новообразования современной художественной культуры – фотоискусство, киноискусство, радиоискусство, телеискусство» [Каган, 1972,280]. Так как телеискусство является пространственно–временным видом, имеет смысл рассмотреть по отдельности теоретические наработки в области композиции пространственных искусств и в области временных искусств.

Анализируя телеискусство, в частности телевизионный театр, с точки зрения пространственных искусств, следует брать во внимание визуальное построение телеизображения и рассматривать композицию кадра. Под композицией кадра понимают «расположение видимых в кадре элементов, придающих изображению убедительность и целостность. Единство изображения достигается особым соотношением линии горизонта, предметов, цвета и света, которое приятно глазу» [Уорд Питер, 2005,1], – пишет американский продюсер Питер Уорд в своей книге «Композиция кадра в кино и на телевидении». Но сам же и опровергает это определение, считая, что здесь больше вопросов, чем ответов. Действительно, изображение далеко не всегда должно быть приятно глазу, исходя из художественных задач. Например, в телетрагедии Ленинградского телевидения «Ричард11» по одноименной пьесе Шекспира режиссеров Р. Федотова и Е. Злобина студия была залита ярко-алым, кровавым светом, костюмы актеров были тоже красными. Сверху свисали толстые цепи. Они по-разному обыгрывались: как петля, паутина, язык колокола и т.п. Также в кадре присутствовали решетки. От цепей и решеток на заднике появлялись черные, острые, графические тени, создавая тягостное предчувствие чего-то страшного и непоправимого. Это зрелище было очевидно неприятно глазу, все элементы были направлены на то, чтобы телезрителю было максимально неуютно.

Композиция кадра строится по законам зрительского восприятия. Это те же законы, что и в живописи. Они считаются нормальными или стандартными. «Феномен восприятия был интуитивно понят и применялся на практике великими художниками на протяжении многих веков» [Уорд Питер, 2005,18]. Визуальными компонентами или визуальными выразительными средствами считаются линия, форма, пространство, цвет, свет, движение и темпоритм. «Эти визуальные компоненты можно обнаружить в любом изображении, независимо от того, подвижно оно или статично. Актеры, места действия, реквизит, костюмы и декорации – все они непосредственно связаны с этими визуальными компонентами. Визуальные компоненты влияют на настроение, эмоции, идеи и, что наиболее важно, определяют структуру изображения» [Блок Брюс, www,1]. Но скорость движения и ритм (в данном случае достигаемый монтажом) имеют отношение и к времени, таким образом являясь точками пересечения, а скорее соприкосания пространственного и временного.

Если рассматривать телеспектакль как временной вид искусства, следует обращаться к наработкам в области построения сценария, которые, в свою очередь, берут начало в анализе драмы, предложенном Аристотелем. В «Поэтике» Аристотель выделяет шесть частей, которые определяют трагедию: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. Выдающийся публицист и критик В.Г. Белинский определял пять элементов композиционного построения драматического произведения: тематическая структура (пафос), поэтика пространства и времени, сценическое движение, характеристика персонажей и структура высказываний. Исследователи-теоретики, работавшие над вопросами композиции драмы, порой друг другу противоречили, дополняя теорию своими предположениями, уточняя разнообразные нюансы.

Но любая драма существует для ее сценического воплощения. «Драматическая поэзия не

полна без сценического искусства: чтобы понять вполне лицо, надо узнать, как оно действует, говорит, чувствует,- надо видеть и слышать, как оно действует, говорит, чувствует» [Белинский, 1978,295]. Поэтому к рассуждениям теоретиков присоединились рассуждения режиссеров, которым было необходимо применять теорию на практике. Профессор М.А. Карпушкин своей статье «Композиция пьесы и композиция спектакля» пишет: «...режиссер должен правильно и гармонично составить композицию спектакля. Главным входом в спектакль станет экспозиция, лестницей, по которой он будет подниматься вверх – развитие действия, его сюжет приведет всех действующих лиц в «центральный зал» основных событий и, наконец, все эти компоненты увенчают спектакль, идею автора и произведения, т.е. приведут к кульминации и развязке» [Карпушкин, www]. Осуществление постановки привносит временной фактор, ведь театр – искусство пространственно-временное.

Современная российская режиссура базируется на системе К.С. Станиславского. Станиславский рассматривает следующие элементы драмы: время и пространство, сюжет, персонажи и действие. Структура композиции состоит из экспозиции, завязки, развития действия (перипетий), кульминации и развязки. Метод действенного анализа вводит следующие понятия, имеющие отношение к композиционным построениям – предлагаемые обстоятельства, тему, идею, сверхзадачу, сквозное действие, основной конфликт, событийный ряд. Определение всех этих понятий влияет на композиционное построение.

Систему Станиславского доработал, интерпретировал и уточнил известный ленинградский режиссер Г.А. Товстоногов. Он пытался сократить разрыв между практическим овладением и теоретическим приятием. «Воплотить в жизнь систему, до конца не доведенную самим автором, применить ее к повседневной театральной практике,- не на словах, а на деле, – этому он пытался посвятить жизнь» [Горфункель, 2015,160]. Товстоногов полагал, что Станиславский открыл закон актерского искусства, а режиссура оказалась не охвачена теоретической методологией. Интересен тот факт, что Товстоногов не только ставил спектакли на сцене, но и снимал спектакли на Ленинградском телевидении. Одной из самых значимых постановок Товстоногова на Ленинградском телевидении является «Дядя Ваня» А.П. Чехова. Он не просто перенес готовый спектакль на телевидение, как это случилось с «Мещанами» М. Горького, но и попытался вписать готовый спектакль в телевизионную эстетику. Во-первых, он перенес постановку в аутентичную локацию – действие происходит в настоящей усадьбе 19 века и вокруг нее. Пьеса, поставленная на сцене в ситуации единства времени и пространства, должна была быть разложена на различные места съемки – возле усадьбы, в разных комнатах, коридорах, поле. Единство времени тоже подверглось изменению – герои ложились спать, встречали рассвет. Вопросы темпоритма повествования тоже решались совсем иначе, чем на сцене. Сохраняя действенный анализ проработанной ранее пьесы, режиссер был вынужден употреблять совсем другие выразительные средства, а привычные – трансформировать под телеэкран. Например, широкие оценки актеров, рассчитанные на театральные подмостки, необходимо было заменять крупными планами, решать вопросы их длительности. Товстоногов и в театре пытался воссоздать образ мрачного времени, укравшего судьбы. В телеспектакле его представляет чуть обветшалая, захлапленная усадьба. Если сравнить телевизионный спектакль Г.А. Товстоногова «Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни» (1986 г.) и фильм А.С. Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня» (1970 г.), можно наблюдать разные подходы к композиции экранного произведения театрального режиссера, снимающего телеспектакль, и кинорежиссера. Если Товстоногов прежде всего решал проблему сохранности спектакля при переносе на экран, то Кончаловский прежде всего занимался созданием визуального

кинообраза. У Товстоногова пьеса Чехова идет целиком, это позволяет сделать телевизионная специфика, а Кончаловский сократил пьесу почти вдвое, выстраивая новое, отличное от версии автора композиционное решение. Товстоногов был более верен логике ощущений и интуитивной правде, а Кончаловский – интеллектуальному анализу и желанию сделать привлекательное, рейтинговое кино. На примере подобного сравнения можно увидеть, что выразительность художественного произведения не связана с тем, в каком виде оно предстает перед зрителем. Фильм не всегда выразительнее телеспектакля, все зависит от его создателя, объясняющего зрителям, о чем хотел сказать миру постановщик и автор.

Все представления о композиции сценария экранного продукта теории кино связывают с философским понятием времени и ... расходятся в определении и терминологии, по сути имея в виду одно и то же. Одна из растиражированных теорий наиболее популярная. В ней выделяется линейная композиция, когда время движется безостановочно от прошлого к будущему. К линейной композиции можно также отнести новелльную (когда в линейном повествовании убраны некоторые куски) и эллиптическую (когда вместе с временными кусками может быть убраны и главные события). Эсхатологическая композиция – это та же линейная, но время движется наоборот: от конца к началу. На эсхатологической композиции основаны реверсивная (органична для детективов: от преступления к его разгадке) и инверсивная (начинается с кульминации, движется к началу, потом движется линейно). В основе следующей композиции лежит циклическая концепция времени. В нее входит кольцевая композиция (фильм начинается и заканчивается одной и той же сценой), перекрестная (когда несколько сюжетных линий так или иначе взаимодействуют и влияют друг на друга) и рамочная (история обрамлена чьими-то воспоминаниями, рассказчиком и т.п.). Следующие примеры композиций основаны на философской теории многомерности времени. В настоящем наши мысли «скачут» от воспоминаний до дел, необходимых осуществить в будущем, перемежаясь с мечтами, присоединяя накопленный опыт.

Для специфики телевизионного театра характерно применение всех перечисленных композиций, но наиболее органична для телевидения рамочная композиция. Самым часто употребляемым выразительным средством ТВ является человек, обращающийся прямо в камеру, непосредственно к телевизионной аудитории, ведущий, рассказчик, человек, который входит к нам в дом. Введение рассказчика в экранное повествование при экранизации литературных произведений оказалось очень уместным и получило даже специальный термин – «литературный театр». «Телевизионный театр дал режиссеру возможность, недоступную кинематографу и лишь до известных пределов допускаемую на сцене, – позволил сгладить противоречия между литературой и зрелищными формами, объединить столь трудно соединяемое – многозначность слова и предельно конкретный зримый образ» [Сабашникова, 1982,66]. Рассказчики, передающие описания, мысли героев и многое другое, что оставалось за кадром при экранизации в кино, несли разную смысловую нагрузку. Придумать рассказчика или рассказчиков было для режиссеров особым творческим вызовом в области художественной выразительности. Например, в телеспектакле «Вам!» (1969) режиссер Иван Рассомахин представил в роли ведущих молодого (Вячеслав Персиянов-Дубов) и зрелого (Михаил Волков) Маяковского, которые вступали друг с другом в диалог, спорили, приводили свои аргументы в споре. Режиссер Александр Белинский, известный широкому зрителю как создатель телевизионных фильмов-балетов «Галатее», «Анюта» и др., представил телезрителю спектакль «Мертвые души», где от автора выступал человек, отдаленно напоминающий Гоголя, в знаменитой крылатке. Актер Леонид Дьячков транслировал с экранов лирические отступления

автора, например, знаменитый гоголевский текст про «Русь-тройку», бережно и талантливо передавая литературную первооснову «Мертвых душ», произведения, которое сам автор назвал поэмой.

Заключение

Телевизионные спектакли Ленинградского телевидения представляли собой особый вид пространственно-временного искусства, на примере которого уместно и содержательно рассуждать о принципах композиции экранного произведения: и о композиционном построении кадра, которое на телевидении имеет особую специфику с точки зрения пространственного (плоскостного) вида искусства, и о композиционном построении сценарной основы (драматической или литературной) с точки зрения временного вида искусства.

Библиография

1. Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1978. 614 с.
2. Блок Брюс. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа. URL: <https://rulit.me/books/vizualnoe-povestvovanie-sozdanie-vizualnoj-struktury-filma-tv-i-cifrovyyh-media-read-428601-1.html>.
3. Горфункель Г.И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша, 2015. 525 с.
4. Каган М.С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
5. Карпушкин М.А. Композиция пьесы и композиция спектакля // Киберленинка. URL: cyberleninka.ru.
6. Кишанков В.С. Телевизионное искусство: специфика выразительных средств, практика, перспективы // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13083>.
7. Маклюэн М. Телевидение. Робкий гигант // Современные проблемы личности: журнал. 2001. № 1. С. 138-148.
8. Прохоров А.М. (ред.) Большой энциклопедический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1997. 1456 с.
9. Сабашникова Е.С. Структура телеспектакля // Сабашникова Е.С. (ред.) Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып.2. М.: Искусство, 1982. 256 с.
10. Уорд Питер. Композиция кадра в кино и на телевидении. М.: ГИТР, 2005. 196 с.

Compositional constructions of a television performance: on the example of Leningrad television of the 60s-70s

Anna A. Boguslavskaya

Associate Professor of the Department of television directing,
Russian State Institute of Performing Arts,
191028, 34 Mokhovaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: aboguslavskaya@mail.ru

Abstract

This article discusses the compositional constructions of a television performance on the example of TV performances of Leningrad television of the 60s-70s. Leningrad television in those years was an experimental platform for new technological and creative techniques. At the same time, the first TV performance appeared which became popular with viewers. The author proves that since

the TV show is a spatiotemporal art form, it makes sense to consider the composition of the TV show by combining theoretical developments on the compositional constructions of the shot (spatial, planar art form) and scientific works on the composition of literary material (temporary art form). Combining scientific approaches to the composition of different types of art in matters of consideration of a television performance, its specifics should also be taken into account.

For citation

Boguslavskaya A.A. (2023) Kompozitsionnye postroeniya televizionnogo spektaklya: na primere Leningradskogo televideniya 60-kh – 70-kh godov [Compositional constructions of a television performance: on the example of Leningrad television of the 60s-70s]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 81-87. DOI: 10.34670/AR.2023.28.29.011

Keywords

Television, literature, theater, television performance, shot, time.

References

1. Belinskiy V.G. (1978) *Sobranie sochineniy. V 9 t. T. 3* [Collected works. In 9 volumes. Vol. 3]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ.
2. Blok Bryus. *Vizual'noe povestvovanie. Sozdanie vizual'noy struktury fil'ma, TV i tsifrovyykh media* [Visual storytelling. Creating the visual structure of film, TV and digital media]. Available at: <https://rulit.me/books/vizualnoe-povestvovanie-sozdanie-vizualnoj-struktury-filma-tv-i-cifrovyykh-media-read-428601-1.html> Accessed 15/09/2023].
3. Gorfunkel' G.I. (2015) *Rezhissura Tovstonogova* [Directed by Tovstonogov]. Saint Petersburg: Levsha Publ.
4. Kagan M.S. (1972) *Morfologiya iskusstva: istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva* [Morphology of art: a historical and theoretical study of the internal structure of the world of art]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
5. Karpushkin M.A. Kompozitsiya p'esy i kompozitsiya spektaklya [Composition of the play and composition of the performance]. *Kiberleninka*. Available at: cyberleninka.ru Accessed 17/09/2023].
6. Kishankov V.S. (2014) Televizionnoe iskusstvo: spetsifika vyrazitel'nykh sredstv, praktika, perspektivy [Television art: specificity of expressive means, practice, prospects]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], 3. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13083> Accessed 15/09/2023].
7. McLuhan M. (2001) Televidenie. Robkiy gigant [Television. Timid giant]. *Sovremennye problemy lichnosti: zhurnal* [Modern problems of personality: magazine], 1, pp. 138-148.
8. Prokhorov A.M. (red.) (1997) *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [Large encyclopedic dictionary]. Moscow: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya Publ.
9. Sabashnikova E.S. Struktura telespektaklya [Structure of a teleplay]. In: Sabashnikova E.S. (ed.) (1982) *Televidenie vchera, segodnya, zavtra. Vyp. 2* [Television yesterday, today, tomorrow. Issue 2]. Moscow: Iskusstvo Publ.
10. Ward Peter. (2005) *Kompozitsiya kadra v kino i na televidenii* [Frame composition in film and television]. Moscow: GTR Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.89.84.012

Исследование стиля рисунков вырезания из бумаги в дизайне упаковки

Ван Юйлинь

Аспирант,
Институт гуманитарных наук
Алтайский государственный университет,
656049, Российская Федерация, Барнаул, пр. Ленина, 61;
e-mail: 1255132097@qq.com

Аннотация

Вырезание из бумаги – один из древних видов традиционного культурного искусства Китая, имеющий многовековую историю и неповторимый стиль, являющийся культурным накоплением нашей страны на протяжении тысячелетий. Оно способно не только доставлять людям визуальное наслаждение, но и отражать ценный национальный дух. С развитием современного общества дизайн стал важной и неотъемлемой частью нашей жизни, искусство вырезания из бумаги в развитии современного дизайна должно ориентироваться на коммерческое начало, но при этом учитывать сохранение первоначальных характеристик, признавая важность культурного наследия. Вырезание из бумаги может быть использовано в графическом дизайне, может сыграть роль в распространении традиционного искусства, чтобы больше людей понимали традиционную культуру нашей страны; увеличить интеграцию дизайна и творчества, чтобы сегодняшний дизайн обеспечивал определенную степень инноваций. Для того чтобы дизайн расширял свое пространство. Для того чтобы лучше совершенствовать искусство вырезания из бумаги. В этой статье мы, во-первых, расскажем о его происхождении, текущей ситуации развития на сегодняшний день и понимании искусства вырезания из бумаги, изучив различные сопутствующие материалы. Во-вторых, каков будет результат интеграции искусства вырезания из бумаги в графический дизайн. И, наконец, пробуются различные формы вырезания из бумаги, чтобы получить лучшее наследие.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Юйлинь. Исследование стиля рисунков вырезания из бумаги в дизайне упаковки // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 88-95. DOI: 10.34670/AR.2023.89.84.012

Ключевые слова

Графический дизайн, традиционная культура, узоры вырезания из бумаги, использование наследия, искусство Китая.

Введение. Обзор искусства вырезания из бумаги в Китае. Возникновение и развитие искусства вырезания из бумаги

Бумага имеет многовековую историю в Китае, передаваемую из поколения в поколение на протяжении тысячелетий, и является сокровищем традиционной культуры и искусства Китая, а также представителем народной культуры. Она возникла в народной деревне и отражает подтекст народной жизни. Легенда гласит, что после смерти любимой наложницы императора У во времена династии Западная Хань он попросил мага вырезать изображение своей любимой наложницы из бумаги, изготовленной в то время из конопляного волокна, что, вероятно, являлось самой ранней бумажной резкой. В 105 г. н.э. Цай Лунь изобрел бумагоделательное производство, и вырезание из бумаги стало популярным. В династии Тан и Сун, с развитием технологии изготовления бумаги, искусство вырезания из бумаги также получило значительное развитие и используется в различных отраслях промышленности с того времени и по сей день.

Форма вырезания из бумаги

Вырезание из бумаги, известное также как резная бумага, по технике является ажурным видом искусства, так что оно представляет собой изображение, которое нужно показать, визуальное дать людям прозрачное художественное ощущение; вырезание из бумаги в Цай Луне изобрели до того, как появились кора, листья, ткань и другие носители, а затем стали использовать бумагу. Ее форма имеет разнообразные способы выражения, отражающие понимание и надежды народа того времени. В процессе длительного развития искусства и жизненной практики люди будут продолжать углублять и совершенствовать это искусство, извлекать из разнообразных техник все больше творческих поисков, так что выразительность вырезания из бумаги расширилась.

Содержание вырезания из бумаги

Являясь народным искусством, по содержанию формы осадка истории и культуры Китая на протяжении тысячелетий, по сравнению с другими видами искусства само по себе обладает сильными художественными характеристиками. Вырезание по бумаге имеет сильные региональные характеристики, смелая атмосфера севера, юг маленький и красивый, все раскрывают свою сильную народную особенность. В основном это мифологические истории и народные анекдоты, передаваемые с древних времен, а также цветы, птицы, рыбы и насекомые, аллюзии на персонажей, светские обычаи, праздники и торжества. Для того чтобы более непосредственно выразить содержание вырезания из бумаги, его художественная форма чаще всего выражается гармонично или символически и вывешивается на фонарях, дверях и окнах, и других более заметных местах. Небольшие бумажные вырезки позволяют нам узнать о региональных особенностях каждой местности и лучше понять народное искусство.

Состояние развития искусства вырезания из бумаги.

Коммерциализация и практика применения узоров вырезания из бумаги

В современном обществе, переполненном дыханием времени, искусство вырезания из бумаги изменило свой фольклор и обратилось к созданию эстетики современного стиля. Как

вид культурного наследия, вырезание из бумаги привлекает все большее внимание людей, а также включено в список объектов наследования и развития. Современные элементы в народном вырезании из бумаги, для различных потребностей рынка, производства и творчества, таким образом, положили начало коммерциализации вырезания из бумаги.

Интеграция современного дизайна и рисунка вырезания из бумаги

В настоящее время все больше и больше декоративных дизайнов стали использовать вырезание из бумаги в качестве основного элемента декора, так что нынешний декоративный дизайн имеет новую ситуацию и развитие. Например, окно в помещении, складывание бумаги на столе и диванных подушках и другие украшения для дома, первоначальный безвкусный пейзаж в помещении, добавление красивых узоров из бумаги, даст людям яркие визуальные впечатления. Разнообразные узоры в виде вырезания из бумаги позволяют реализовать различные дизайнерские решения, совершить прорыв в традиционных идеях, а также предпринять новую попытку.

Применение узоров вырезания из бумаги в письменной речи

Газеты и другие письменные рекламные объявления по самому большому преимуществу легко носить с собой и размещать, в соответствии с собственным свободным временем, чтобы свободно читать. Печатная реклама встречается в нашей жизни повсеместно, как правило, в виде полиграфии. Например, газеты, журналы, книги, плакаты, листовки и так далее. Хотя носители различны, но все они используются при выполнении печатной рекламы для достижения цели публицити. Многочисленные достоинства проявляются в характеристиках как класса печатной рекламы, так и способа формирования собственного неповторимого стиля.

Содержание и тематика бумажных вырезок символизируют удачу, поэтому во время фестивалей можно распространять рекламу, направленную на их продвижение. Сочетание содержания дизайна с темой фестиваля в плане размера и цвета позволит освободиться от первоначальных ограничений и получить большую свободу. Традиционная культура в качестве основной части, чтобы эффект отличался от других дизайнов и мог глубоко показать культурный подтекст искусства вырезания из бумаги.

Применение бумагорезания в дизайне упаковки

Стили вырезания из бумаги, используемые в упаковке продукции, интеграция современных факторов дизайна, традиционного художественного стиля, примененного к упаковке бренда, чтобы показать новый эффект, чтобы потребители могли почувствовать очарование искусства и культуры вырезания из бумаги на упаковке, как способ оформления работ с дыханием народного искусства Китая.

Резка бумаги используется в дизайне упаковки не только для обеспечения ее красоты, но и в соответствии с характеристиками продукта для улучшения элементов резания бумаги. Например, вырезание из бумаги, само по себе являющееся своего рода полым искусством, можно использовать для многослойной упаковки не только для обеспечения красоты продукта, но и для того, чтобы через полую часть продукта увидеть его внутреннее устройство; при новизне дизайна, чтобы привлечь внимание потребителей, можно также вырезать бумагу в виде вырезания через преувеличенную обработку, чтобы усилить характеристики продукта и сделать

его более узнаваемым.

Влияние на искусство вырезания из бумаги за рубежом

Вырезание из бумаги известно в Китае, но оно оказывает влияние и на другие страны. Например, в соседних странах, таких как Япония, Южная Корея и Малайзия, на основе особенностей китайского бумагорезания создаются более тонкие работы, и всякий раз, когда наступает важный праздник, люди размещают бумагорезание, чтобы выразить сердечные пожелания. В странах с отличной от нашей культурой, таких как Великобритания и США в Европе, более привычно использование силуэтов в форме выражения вырезания из бумаги, что в корне унаследовано от европейской культуры. Позже, с приездом людей из разных стран, вобравших в себя больше культурных элементов, вырезание из бумаги стало набирать популярность. Зарубежные формы вырезания из бумаги часто не ограничиваются плоскостью, стремлением к трехмерному эффекту. А сфера применения очень широка, не только книги и плакаты, все больше кино и телевидение, благодаря передовым технологиям зарубежного кино и телевидения. Резюмируя вывод о культурных различиях между китайской и западной бумагорезкой, следует сказать, что китайская культура бумагорезки на мировую оказывает значительное влияние.

Искусство вырезания из бумаги и графический дизайн.

Продолжение народной культуры

Вырезание из бумаги всегда было самым простым видом художественного творчества в Китае, причем в разных регионах страны. Его художественная форма основана на народном опыте повседневной жизни, в этом нетрудно убедиться, раннее вырезание из бумаги имеет черты повествования, это способ, которым люди используют искусство для записи жизни. С развитием и изменениями времени оно постоянно обогащается и совершенствуется, поэтому искусство вырезания из бумаги имеет богатую историческую и художественную ценность.

Интеграция искусства и культуры

Искусство вырезания из бумаги, отличающееся разнообразием форм и коннотаций, в графическом дизайне дает хорошее представление, является важным фактором традиционной культуры в графическом дизайне. Но каждое искусство не имеет самостоятельного существования, будь то со стороны эстетики, моделирования, символики, интегрируются друг с другом и проникают друг в друга. Например, лицо Пекинской оперы, показывающее форму вырезания из бумаги, выражает не чисто культурную форму, а продуманное органичное сочетание двух видов искусства. Современное искусство вырезания из бумаги объединяет в себе множество современных элементов, благодаря чему у нас появляется новое понимание вырезания из бумаги и графического дизайна, что является не только своего рода инновацией современного дизайна, но и совершенствованием искусства вырезания из бумаги.

Взаимосвязь с графическим дизайном

Следует сказать, что графический дизайн является платформой для выражения искусства вырезания из бумаги. Вырезание из бумаги как национальная культура, в плоскости как дизайн

для показа, является попыткой искусства. В то же время в этой попытке нет недостатка в людях, которые совершенствуют оригинальную форму и новаторство, с развитием времени появляются разнообразные материалы и формы вырезания из бумаги, в визуальном опыте также приносят людям больше новых идей. Графическая реклама для искусства вырезания из бумаги предоставляет сцену, искусство вырезания из бумаги и расширение сферы применения графического дизайна, эти два направления, можно сказать, дополняют друг друга. Наследие искусства вырезания из бумаги также было сублимировано, люди под влиянием искусства вырезания из бумаги также будут более глубокими, наша традиционная культура в роли графической рекламы также была раскрыта.

Перспективные преимущества искусства вырезания из бумаги

Вырезание из бумаги использует свои собственные характеристики ловкости рук, потока и сценического слияния и, таким образом, формирует тему сцены с формой сцены, вырезание из бумаги как разнообразие элементов, объединенных в узор, чтобы показать, не только увеличить радостную и мирную атмосферу, но и приблизиться к зрителям на расстояние. Например, в гала-концерте CCTV «Весенний фестиваль 2011» в оформлении сцены в полной мере использовались нежный и динамичный стиль и уникальная эстетика узоров из бумаги (рисунок 1). Узор из бумаги не только придает сцене радостную атмосферу, но и привносит в гала-концерт «Весенний праздник» сильные национальные чувства. Сценическое оформление Гала-концерта «Весенний фестиваль 2011» основано на традиционной культуре китайской нации, которая является основным тоном сцены, принимая китайскую культуру в качестве основного тела сценического оформления. Вырезание из бумаги является неотъемлемым китайским элементом для выражения этой основной темы, а содержание узора вырезания из бумаги затронуло сердца миллионов китайцев. Своеобразные узоры, многовековая история и общая родина стали драгоценным подарком к Новому году для каждого китайца во всем мире. На вечере использовался большой светодиодный экран, на котором узор вырезания из бумаги был виден всем зрителям, а вся сцена была наполнена благоприятной и праздничной атмосферой, в которой было очень тепло и спокойно.



Рисунок 1 – Оформление сцены в гала-концерте CCTV «Весенний фестиваль 2011»

С развитием дизайна бумагорезание стало не удовлетворяться плоской экспрессией. Резанные формы и реклама в сочетании друг с другом стали обычным явлением. Вывод: в настоящее время вырезные формы широко используются во многих областях, но мало в графическом дизайне, форма относительно едина, поэтому можно судить о том, что в дизайне вырезных форм есть куда развиваться. В то же время следует отметить, что вырезание из бумаги на плоскости должно показать творческие идеи рекламы и подтекст самого вырезания из бумаги, в оригинальную традиционную форму нужно добавить немного современного дизайна, чтобы получить более совершенные работы.

Искусство исходит из жизни, развитие времени влияет на развитие искусства, произведения искусства в разные периоды также отражают различные социальные характеристики. В условиях быстрого экономического и социального развития современных людей изменились идеология и образ жизни, традиционная культура также модернизируется. Вырезание из бумаги, являясь прекрасной традиционной культурой нашей страны, представляет собой культурную кристаллизацию многих трудящихся людей и заслуживает того, чтобы быть унаследованной и развитой нами. Применение и развитие искусства вырезания из бумаги не только обогащает его, но и отражает концепцию современного дизайна в Китае, направленную на инновации.

Заключение

С ускорением темпов развития искусства вырезания из бумаги появились различные стили, как в стране, так и за рубежом, с точки зрения национальной традиционной культуры или развития дизайна, все они отражают непреодолимое очарование вырезания из бумаги, сочетание традиционной культуры с современным дизайном и развитием является неизбежной тенденцией в нашей стране и в то же время способствует общему развитию экономики и культуры Китая.

Вырезание из бумаги в виде печатной рекламы – это новая попытка показать не только исследование плоскости, но и наследие искусства вырезания из бумаги. Вслед за этим она расширяет наше понимание и идентификацию традиционной культуры. Формы традиционной культуры оказывают влияние на наш дизайн, и в сегодняшнем стремительном развитии дизайна, если мы будем наблюдать за традиционной культурой и искусством с современной эстетической точки зрения, мы, несомненно, получим более богатое творчество. А для повышения качества рекламы органичное сочетание традиционной культуры и современного дизайна – это не только основная тенденция сегодняшнего дня, но и важное средство сделать графический дизайн с чувством времени.

Библиография

1. Ван Ся, Чжан Минцан. Серия оценки народного искусства двадцати одной народной культуры Шэньси. Вырезание из бумаги в Шэньси // Китайское художественное образование. 2015. № 1. С. 6.
2. Дэн Чжэньюн. Анализ характеристик и причин возникновения стиля народного искусства вырезания из бумаги в Китае // Art Review. 2016. № 4. С. 23-24.
3. Ткалич С.К. Подготовка этноученых на основе моделирования кооперативных научных исследований в регионах России // MODERN HIGH TECHNOLOGIES. 2020. № 8. С. 108-112.
4. Чжан Тяньни. Применение и исследование благоприятных узоров северо-восточного народного бумагорезания в художественном образовании начальной школы. Шеньянский нормальный университет, 2021. С. 34-38.
5. Юань Мэнгу. Исследование искусства вырезания из бумаги в Гуанлин, Шаньси, и его внедрение в художественный класс начальной школы. Гуйчжоуский нормальный университет, 2017.
6. Ян Чжихун, Цуэй Чжэн. О происхождении и стилевых особенностях китайского народного искусства вырезания из бумаги // Научное образование. 2014. № 6. С. 165.

7. Xuxiao W. Lucky motifs in Chinese folk art: Interpreting paper-cut from Chinese Shaanxi //Asian Studies. – 2013. – Т. 1. – №. 2. – С. 125-143.
8. Peng D., Sun S., Pan L. Research on Chinese paper-cut CAD system//Fourth International Conference on Image and Graphics (ICIG 2007). – IEEE, 2007. – С. 892-896.
9. Fey C. The Cut: refiguring traditional Chinese paper-cutting : дис. – Auckland University of Technology, 2011.
10. Xing C. Study on the Inheritance and Development of the Art of Paper-cut in Henan Province //International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC-14). – Atlantis Press, 2014. – С. 624-627.

A study of the style of paper cut-out patterns in packaging design

Wang Yulin

Postgraduate,
Institute of Humanities,
Altai State University,
656049, 61, Lenina ave., Barnaul, Russian Federation;
e-mail: 1255132097@qq.com

Abstract

Paper cutting is one of the ancient types of traditional cultural art of China, which has a centuries-old history and a unique style, which has been the cultural accumulation of our country for thousands of years. It can not only give people visual pleasure, but also reflect the valuable national spirit. With the development of modern society, design has become an important and integral part of our life, the art of paper cutting in the development of modern design should focus on the commercial beginning, but at the same time consider the preservation of the original characteristics, recognizing the importance of cultural heritage. Paper cutting can be used in graphic design, can play a role in the spread of traditional art, so that more people understand the traditional culture of our country; increase the integration of design and creativity so that today's design provides a certain degree of innovation. In order for the design to expand its space. In order to better improve the art of paper cutting. In this article, first of all, we will talk about its origin, the current situation of development today and understanding of the art of paper cutting, having studied various related materials. Secondly, what will be the result of integrating the art of paper cutting into graphic design. And finally, various forms of paper cutting are being tried to get the best inheritance.

For citation

Wang Yulin (2023) Issledovanie stilya risunkov vyrezaniya iz bumagi v dizaine upakovki [A study of the style of paper cut-out patterns in packaging design]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 88-95. DOI: 10.34670/AR.2023.89.84.012

Keywords

Graphic design, traditional culture, paper cutting patterns, use of heritage, Chinese art.

References

1. Deng Zhengyong (2016) Analysis of the characteristics and reasons for the emergence of the folk-art style of paper cutting in China. *Art Review*, 4, pp. 23-24.
2. Tklich S.K. (2020) Podgotovka etnouchenykh na osnove modelirovaniya kooperativnykh nauchnykh issledovaniĭ v

-
- regionakh Rossii [Training of ethnoscientists based on modeling of cooperative scientific research in Russian regions]. *MODERN HIGH TECHNOLOGIES*, 8, pp. 108-112.
3. Wang Xia, Zhang Mingcang (2015) Folk Art Evaluation Series of Shaanxi's Twenty-One Folk Cultures. Paper cutting in Shaanxi. *Chinese art education*, 1, p. 6.
 4. Yang Zhihong, Cui Zheng (2014) On the origin and stylistic features of Chinese folk art of paper cutting. *Scientific education*, 6, p. 165.
 5. Yuan Menggu (2017) *Research on paper cutting art in Guangling, Shanxi, and its implementation in a primary school art class*. Guizhou Normal University.
 6. Zhang Tianni (2021) *Application and research of auspicious patterns of northeastern folk paper cutting in elementary school art education*. Shenyang Normal University.
 7. Xuxiao, W. A. N. G. (2013). Lucky motifs in Chinese folk art: Interpreting paper-cut from Chinese Shaanxi. *Asian Studies*, 1(2), 125-143.
 8. Peng, D., Sun, S., & Pan, L. (2007, August). Research on Chinese paper-cut CAD system. In Fourth International Conference on Image and Graphics (ICIG 2007) (pp. 892-896). IEEE.
 9. Fey, C. Y. (2011). *The Cut: refiguring traditional Chinese paper-cutting* (Doctoral dissertation, Auckland University of Technology).
 10. Xing, C. (2014, May). Study on the Inheritance and Development of the Art of Paper-cut in Henan Province. In International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC-14) (pp. 624-627). Atlantis Press.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.70.23.013

Любовь человека и змеи: трагические истоки пагоды Лейфэн**Ян Чэньбэй**

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9;
e-mail: st106502@student.spbu.ru

Аннотация

Трагедия «Пагода Лейфэн», насыщенная мифологическими мотивами, написана Фан Чэнпэем, драматургом периода Цяньлун (1736-1796 гг.) эпохи династии Цин. Пьеса представляет собой героическую историю любви, в центре которой находятся два мира – человеческий и божественный. В пьесе Бай Сучжэнь не только избавляется от своей демонической сущности, но и становится женщиной любящей и праведной, которая мужественно борется за собственный идеал супружеской жизни со своим мужем Сюй Сюанем, что делает ее одним из самых прекрасных образов в китайском искусстве. В то же время через основной конфликт между Бай Сучжэнь и социально-теократическими силами, представленными монахом Фа Хаем, пьеса ярко и выпукло отражает острые социальные противоречия и классовую борьбу в Китае того времени, придавая ей необычную литературную окраску. В данной статье предполагается проанализировать характеры Бай Сучжэнь и Сюй Сюаня, социальный фон того времени и его влияние на людей, чтобы исследовать трагические истоки пьесы.

Для цитирования в научных исследованиях

Ян Чэньбэй. Любовь человека и змеи: трагические истоки пагоды Лейфэн // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 96-106. DOI: 10.34670/AR.2023.70.23.013

Ключевые слова

Китайская трагедия, миф, Бай Сучжэнь, Сюй Сюань, судьба, культурные истоки, возвышенные идеалы.

Введение

Пьеса «Пагода Лейфэн» основана на легенде о Белом Змее¹. Это построенная на мифологических мотивах любовная трагедия, которая часто используется в качестве сюжета для театральных спектаклей и романов. Первоначально легенда о Белой змее была опубликована в «Трех пагодах Западного озера» времен династии Южная Сун (1127-1279 гг.), в том числе в «Разных стихах Южной Сун», где также говорилось: «В Лейфэне я учуял демона-змею». Позже ученый-литератор Фэн Мэнлун, живший во времена династии Мин (1368-1644 гг.), написал роман «Белая змея вечно хранит пагоду Лейфэн», и в фольклоре появилось множество различных вариантов истории о белой змее. Основываясь на народных представлениях о Белой Змее, артисты оперной труппы «Лиюань» составили сборник пьес «Пагода Лейфэн». В эпоху Цяньлун династии Цинь Фан Чэнпэй исследовал различные мифы и легенды о Белой Змее и завершил свою адаптацию легенды о пагоде Лейфэн, вырезанной на деревянных дощечках (так называемой «говорящей книги»), сохранив при этом суть «говорящей книги» Лиюань – пагоды Лейфэн. В пьесе рассказывается история Белой змеи Бай Сучжэнь, которая жертвует собой ради своей любви, и в итоге из-за предательства мужа Сюй Сюаня монах Фа Хай помещает ее в золотую чашу и заточает в пагоде Лейфэн.

Синописис – «материал для романов, почерпнутый из жизненной практики» [Выготский 1979, 373-375.]. Сюжетный жанр – универсальное социальное явление и обобщение жизненного опыта, обладающее фиксированной логикой повествования, а значит, и перспективой для постижения художественности романа. Возникновение сюжетных жанров является, по сути, воплощением социальной жизни в романе [Лю Юньцян, 2010]. Согласно пьесе, монах Фа Хай, посланный на землю Буддой Шакиямуни, рассказывает Сюй Сюаню, что Бай Сучжэнь воплощается в белую змею и является демоном, оскверняющим собой землю, и таким образом учит Сюй Сюаня, как распознать белую змею. Поначалу Сюй Сюань сомневался в словах монаха, но на фестивале лодок-драконов² решил поверить Фа Хаю. Согласно методу Фа Хая, он заставил беременную Бай Сучжэнь выпить спиртного напитка «сюнхуан»³, в результате чего Бай Сучжэнь приняла облик змеи. Увидев это, Сюй Сюань сразу же до смерти испугался. Несмотря на беременность, чтобы спасти жизнь мужа, Бай Сучжэнь отправилась в горы Куньлунь, чтобы украсть «траву линчжи»⁴, способную возвращать к жизни умерших. Во время путешествия Бай Сучжэнь вступает в жестокую схватку со стражниками, охраняющими траву. Стражники тронуты ее искренним желанием спасти мужа, пусть даже и ценою собственной гибели, и отдают ей траву. Когда Сюй Сюань оживает, он понимает, что жена действительно любит его, и вновь оказывается втянутым в мучительную душевную борьбу между привязанностью и страхом. Но Фа Хай по-прежнему не может смириться с вольной жизнью Белой Змеи на земле и клянется не успокаиваться до тех пор, пока Белая Змея не будет

¹ Легенда о белой змее – одна из четырех знаменитых народных легенд китайского народа.

² Фестиваль лодок-драконов – традиционный китайский праздник, знаменует годовщину мученической смерти Цюй Юаня, великого поэта древнего Китая и одного из четырех самых известных деятелей мировой культуры, бросившегося в реку Биоло.

³ Сюнхуан – белое или желтое вино, приготовленное из измельченного сюнхуана (моносulfида мышьяка), считается напитком для фестиваля лодок-драконов. По фольклору, это вино способно отпугивать злых духов.

⁴ Гриб ганодерма, или трутовик лакированный; согласно китайской народной медицине, традиционно относится к растениям («травам»).

уничтожена. Так он обманом заманивает Сюй Сюаня в храм Цзиньшань и заставляет его стать монахом и принять буддизм. Услышав об этом, Бай Сучжэнь чрезвычайно гневается и лично ведет войско водяных существ (драконов, рыб, черепах и т.д.; змея в китайских мифах и легендах, так же как рыба и дракон, вообще связана с водной стихией, и эти три образа могут трансформироваться друг в друга [Чжоу Яньян 2017]) в атаку на храм Цзиньшань, чтобы спасти Сюй Сюаня. Тем не менее, магическая сила Фа Хая продолжает вырабатываться и увеличиваться, а не уменьшаться. Магическая сила Бай Сучжэнь из-за приближающихся родов намного меньше, чем у Фа Хая, и ей приходится бежать под защиту своей служанки Сяоцин. Когда они бегут к Сломанному мосту⁵, то случайно встречаются Сюй Сюаня, сбежавшего из храма Цзиньшань. На том же самом мосту они когда-то впервые встретились после бедствия, поэтому сейчас не могут сдержать слезы и падают друг другу в объятия. После этого водного сражения Фа Хай использует Сюй Сюаня как соглядатая: ему надлежит следить за каждым шагом Бай Сучжэнь днем и ночью. Как раз когда она рождает ребенка, прибывает Фа Хай, который в итоге безжалостно заключает Бай Сучжэнь в пагоду Лейфэн и накладывает на нее проклятие: пока вода Западного озера не иссякнет, а пагода Лейфэн не упадет, она не сможет вернуться на землю в течение вечности. В итоге история их любви друг к другу обрывается. Как по содержанию, так и по форме пьеса «Пагода Лейфэн» отличается непревзойденным трагизмом и возвышенной красотой и, будучи художественным сокровищем китайской культуры, вот уже сотни лет пользуется популярностью на театральной сцене.

Истоки трагизма кроются в самой человеческой природе. К теме трагизма в культуре обращались многие авторы, в числе которых Ф. Ницше [Ницше, 2014], Н.Я. Бердяев [Бердяев, 1998], Б.П. Вышеславцев [Вышеславцев, 1994] и многие другие учёные, философы и мыслители. Например, Эрнст Кассирер утверждает: «Человек провозглашается существом, которое должно постоянно исследовать себя – существом, которое должно подвергаться сомнению и тщательному анализу свое существование в каждый момент своего существования. Истинная ценность человеческой жизни заключается именно в этом исследовании, в этой критике человеческой жизни» [Кассирер 2008, 8]. В процессе адаптации пьесы Фан Чэнпэй удачно изобразил Бай Сучжэнь, которая изначально была демоном-змеей, как женщину, верную любви, полную искренности и смело идущую на жертвы ради своих идеалов. Между тем образ мужа Бай Сучжэнь – Сюй Сюаня имеет еще одно решающее значение. В феодальном обществе, где мужчина был выше женщины, в любви и браке также доминировали мужчины, и на Сюй Сюане лежала непоколебимая ответственность за их любовь, закончившуюся трагедией. Кроме того, монах Фа Хай в пьесе является типичным представителем феодальной власти, в реальной жизни представляющей собой аппарат насилия, а его подавление любви между Бай Сучжэнь и Сюй Сюанем можно считать концентрированным отражением острых социально-классовых конфликтов того времени. Таким образом, в данной статье предпринята попытка, отталкиваясь от характеристики главного персонажа – мужчин и женщин и сочетая ее с социальным фоном того времени и его влиянием на людей, исследовать и проанализировать истоки трагедии, заложенной в пьесе.

⁵ Сломанный мост через Западное озеро расположен в точке водораздела между озером Бэйли и Внешним Западным озером Ханчжоу.

Характеристики главных персонажей

1. Сюй Сюань.

Сюй Сюань – главный мужской персонаж «Пагоды Лейфэн». Он – мелкий мещанин, живущий на дне феодального общества, его родители умерли еще в детстве, и он воспитывается в доме своей сестры. Хотя он работает в аптеке, его доход невелик, он не имеет слишком большого права слова, у него нет способности распоряжаться собственной судьбой. Бедная и паразитическая жизнь выработала в нем слабый и подозрительный характер. Слово «мелкий мещанин» (кит. 小人物 *сяожэнь*) в более широком смысле имеет более уничижительный оттенок. По своей идентичности представители данного типа являются частью самой низшей прослойки среднего сословия, а по своим привычкам, как правило, характеризуются «узколобой корыстью» и «жадным эгоизмом». Касаясь психологических характеристик людей, относящихся к категории Сюй Сюаня, Энгельс отмечал, что «мелкая буржуазия, великая в хвастовстве, совершенно не способна к действию и трусливо избегает рисковать чем бы то ни было. Мелочная природа ее торговых сделок и кредитных операций как нельзя более способна наложить отпечаток на весь ее характер, лишая его энергии и предприимчивости». [Маркс, Энгельс, 1957, 105.]

Пьеса «Пагода Лейфэн» Фан Пэйчэна – это фактически антифеодальная история. В пьесе Сюй Сюань, хотя и любит свою жену Бай Сучжэнь, но между самолюбием и конформизмом выбирает последнее, не способен отличить правильное от неправильного, его больше интересует только сбережение собственной жизни. На самом деле Сюй Сюань оказывает самое глубокое и прямое сопротивление стремлению Бай Сучжэнь к свободе брака, во всем процессе порабощения Бай Сучжэнь Фа Хаем он выступает в роли палача. Его двойственность как простолюдина в точности повторяет поведение людей в реальной жизни. Но в то же время противоречивая и сложная психология Сюй Сюаня отражает и концепцию брака мужчин в феодальном обществе, где мужчина должен быть сильнее женщины, иначе он будет сомневаться в себе, расшатывать общественные устои и даже собственными руками погубит свой брак [Чжоу Хуэйшань, 2015].

Не случайно Сюй Сюань из любвеобильного человека превращается в бессердечного пособника монаха Фа Хая. Подстрекательство Фа Хая, конечно, внешняя причина, которую нельзя игнорировать, но внешние причины бессильны в отсутствие внутренних побуждений. Статус, личность, воспитание и психология низшего класса общества – вот установленные внутренние причины характера Сюй Сюаня; непосредственная причина перемены в характере Сюй Сюаня – влияние более чем двух тысяч лет феодальных традиций и ограниченность низшего класса граждан.

Кроме того, с середины правления династии Мин (около 1506 г.) в Цзяннани и юго-восточных прибрежных районах Китая зародился капитализм. Торговые города становились все более процветающими, и все большее число граждан в качестве основного занятия полагалось на торговлю [Семенов, 2017]. По мере расширения рядов граждан значительно повышается их статус в жизни общества, и предприниматели не являются исключением. Как говорится в «Предисловии» Фан Чэнпэя, «в год Металлического зайца⁶ при дворе, к удовлетворению всего народа, праздновали [успешную сдачу] экзамена Сюаньсюань. В церемонии было позволено

⁶ Примерно около 1711 г.

участвовать купцам из Хуайхуа. Ректор университета, господин Гао, сказал господину Ли⁷ в Иньтае, что вдобавок к новому спектаклю купцы каждый раз должны будут играть ещё и этот, дабы фестивальная традиция сохранилась на долгие годы, а они должны ждать выполнения этого требования» [Фан Чэнпэй, 2008]. Иными словами, то, что торговцы получили право участвовать в торжествах императорского двора, стало небывалым событием, немислимым в прошлом. С постепенным совершенствованием торгового общества многие интеллектуалы из литераторов, обслуживающих власти, из пассивных распространителей знаний постепенно превращались в активных политических субъектов – выразителей интересов определенной социальной прослойки; то, о чем писалось раньше, касалось царственных особ и дворянства, теперь же в качестве героев все чаще выводятся люди, не облеченные властью и не способные похвастаться аристократическим происхождением. Соответственно, в литературных произведениях, отражающих общественную жизнь, появились образы простых горожан и торговцев. В «Пагоде Лейфэн» Сюй Сюань – типичный представитель такого рода «мелких мещан».

Итак, с одной стороны, трагедия обоих обусловлена постоянным вмешательством заклятого врага Бай Сучжэнь – Фа Хая, «что раскрывает несвободу любви между женщиной и женщиной в феодальном обществе, обличает феодальные силы за вмешательство и разрушение счастливой и свободной жизни Бай и Сюя, что приводит к трагической судьбе главных персонажей – мужчин и женщин» [Хэ Маньцзы, 1983, 135]; с другой стороны, колебания Сюй Сюаня, а также его предательство по отношению к своей любимой также являются важными причинами трагедии обоих.

2. Бай Сучжэнь.

В «Пагоде Лейфэн» Фан Чэнпэя Бай Сучжэнь – нежная, добросердечная, одержимая любовью женщина, все существо которой демонстрирует искренние эмоции. Она – воплощение красоты и любви: «Симпатии простых людей всегда безоговорочно изливаются на Бай, потому что Бай пронизана глубокими чувствами. Такие эмоции, которые не только являются истинным чувством человека, но и сверкают нравственным светом идеала, – это эмоции, которые люди чрезвычайно лелеют или жаждут, и это эмоции, которые люди чрезвычайно хотели бы сохранить или приобрести» [Го Индэ, 1999, 544].

Любовь – один из самых глубоких порывов человеческого духа [Василев, 1982] Согласно мифу, Бай Сучжэнь – белая змея, несколько тысяч лет обучавшаяся магическим премудростям, принявшая человеческий облик и ставшая прекрасной и величественной Белой Дамой. Вообще говоря, образ змеи в китайской культуре имеет преимущественно отрицательные коннотации, что связано с опасностью для жизни и природным страхом человека перед этими рептилиями [Шан Бофэй, Сай На, Лю Чжицян, 2021], а змеям-оборотням и вовсе приписывается прямо-таки фантастическая вредоносность [Лю Ху, 2021], – тем значительнее акцент на нравственном совершенстве Бай Сучжэнь. Ее служанка – зеленая змея, постигавшая магию в течение пятисот лет, – молодая и жизнерадостная девочка Сяоцин. Они спустились на землю и в компании друг друга отправились к Западному озеру. Когда они подошли к Сломанному мосту, Бай Сучжэнь увидела в толпе красивого ученого и тайно влюбилась. Сюй Сюань пошел на берег озера, чтобы покататься на лодке с зонтиком, и увидел, как Бай Сучжэнь и Сяоцин мокнут под дождем. Он поспешно передал им свой зонтик, чтобы они укрылись от дождя, а сам спрятался подальше и дал дождю обрушиться на них. Оказавшись в одной лодке и отгородившись от внешнего мира

⁷ Крупный ученый, признанный в то время самим императором.

завесой дождя и тумана, они влюбились друг в друга с первого взгляда. Вскоре Сюй Сюань и Бай Сучжэнь поженились и открыли у Западного озера аптеку, чтобы лечить больных и спасать людей, и люди восхваляли эту пару. Видно, что Бай Сучжэнь красива не только внешне, но и внутренне, она представляет собой единство красоты внешней и красоты внутренней. По сюжету Бай Сучжэнь всем сердцем любит Сюй Сюаня и старательно управляет жизнью семьи. Однако появление монаха Фа Хая становится толчком к трагедии их любви. Долг Фа Хая – уничтожение демонов и соблюдение так называемых правил земли, и, опираясь на Будду, он располагает тысячей видов волшебного оружия и способов покорить белую змею Бай Сучжэнь своей воле. Однако Бай Сучжэнь взяла инициативу свободы и любви в свои руки, неустанно боролась с могущественными силами, разрушавшими ее собственное счастье, и обладала великим духом самопожертвования. Эти качества были уникальны и ценны в феодальную эпоху, и она по праву заслужила титул «Богиня любви Востока».

В «К Фаю Лассалю» Энгельс утверждает, что критерием трагического суждения «является необходимое требование истории и практическая невозможность выполнения этого требования» [Маркс, Энгельс, 2016, 583.], этот аргумент был включен во вступительное эссе редакторов книги «Десять великих трагедий классического Китая» как «историко-материалистическое указание на характерные черты трагедии, имеющие существенное значение, общее мерило для измерения всех трагедий прошлого и настоящего, как китайских, так и зарубежных» [Ван Дзиси, 1998, 93.]. Выдающийся китайский писатель Лу Сюнь заметил, что трагедия – это разрушение чего-то ценного для людей. Счастливая жизнь Бай Сучжэнь, добытая в тысяче опасных испытаний, была разрушена в одно мгновение. Эта трагедия показывает людям, что супружеская жизнь, построенная на настоящей любви, не может существовать в феодальном обществе [Ван Цзисы, 1982, 1026-1028]. Ученые позиционируют «Пагоду Лейфэн» как любовную трагедию. Одни специалисты считают, что истоки трагедии Бай Сучжэнь кроются в преследовании свободного брака феодально-патриархальным строем, а творцами трагедии выступают защитники феодально-патриархального закона, такие как монах Фа Хай и Будда Шакьямуни. Другие ученые считают, что основная прелесть этой трагедии заключается в неспособности персонажей бороться с неотвратимостью судьбы.

По мнению французского теоретика театра XIX века Бренненбюля, суть театра – борьба природных и социальных сил. Если борьба заканчивается победой судьбы, провидения или законов природы, то это трагедия, если же обе стороны борьбы уравниваются и побеждает герой, то это комедия. Чувство судьбы – суть чувство трагедии [Чжан Цюн, 2022, 174-175.] С точки зрения мифологии первобытные мифы всех народов мира содержат древнее представление о судьбе. Например, в древнегреческой мифологии Эдипу суждено убить отца и жениться на матери, и он всеми силами пытается бороться с жестокой судьбой, но эти действия лишь способствуют тому, что он убивает отца и женится на матери, что приводит его к гибели. Китайская мифология – тоже не исключение. Трагедия мифологического персонажа Бай Сучжэнь заключается именно в том, что она борется с могущественной судьбой в одиночку, не обладая какой-либо необыкновенной силой, отчего сопротивление оказывается столь захватывающим, а трагедия – столь сильной. Кроме того, Бай Сучжэнь – это иллюстрация внутренней борьбы человека между самолюбием и социальными нормами, а также воображения и ожиданий мужчин, особенно из низших классов, в отношении идеальной женщины. Как сказано в книге «Запутанные романы эпохи Мин и Цин», «Бай – откровенная и искренняя ... страстная ... добрая ... горожанка... В одном теле смешались скромность и возвышенность, нежность и хитрость, скованность и открытость ... обычной женщины» [Лю Цзинци, 1990, 141].

Социальные истоки пьесы

Культура подчинена как эпохе, так и географической среде. Географическая среда состоит из природной и антропогенной среды. В частности, для наших древних предков региональная среда определяла образ жизни населения того или иного региона и даже формировала характер народа и влияла на его культурное развитие. Легенда о Белой Змее – воспроизведение народной жизни и народных идеалов, «коллективная общая история» [Дун Шаньдэ, 2007]. Таким образом, «Пагода Лейфэн» является отражением культуры региона У-Юэ⁸. Регион У-Юэ окружен побережьем и реками. Люди, живущие в этом регионе, постоянно сталкиваются с напором морской стихии и, естественно, за долгое время сформировали мужественный и сильный характер. Поэтому, если говорить о региональной идентичности и традиционно связываемых с нею определенных чертах характера, то жители региона У-Юэ в основном демонстрируют, что они не боятся смерти и умеют добиваться успехов, причем этот характер равно присущ мужчинам и женщинам. В условиях такой народной культуры не вызывает удивления, что Бай Сучжэнь, естественно, умна, храбра, смела и настойчива. Кроме того, регион У-Юэ находится в субтропической зоне, и природные условия благоприятны для размножения различных видов змей, а значит, большинство жителей У-Юэ почитают змей и драконов как тотемы, что также является важной причиной того, что прототипом персонажа Бай Сучжэнь стала Белая Змея.

Далее, «История белой змеи» изначально была распространена в народе. В форме мифа она, как зеркало, отражала основные противоречия феодального общества. Так что, анализируя любовную трагедию Сюй Сюаня и Бай Сучжэнь в «Пагоде Лейфэн», нельзя игнорировать социальный фон того времени.

В сочетании с приведенным выше анализом персонажей автор Фан Чэнпэй в процессе адаптации позволяет читателям лучше почувствовать постепенное разложение феодальных обрядовых практик и долгий процесс стремления женщин к свободе брака; в то же время он позволяет увидеть колебания мужчин, стремящихся вырваться из пут феодального менталитета и добиться равноправного брака. Иными словами, Сюй Сюань не понимает любви Бай Сучжэнь, он настолько консервативен, подавлен меркантильностью и бытом феодального строя, что ему сложно по-настоящему понять психологию жены и сочувствовать ей. Сюй Сюаня подавляет вездесущая власть феодального строя, как и монаха Фахая, и в этих социальных отношениях кроются истоки трагедии. Конфликты в «Пагоде Лейфэн» в основном сводятся к следующему: 1) инцидент с белой змеей, являющей истинный облик под действием вина сунхуан на празднике лодок-драконов, что приводит к конфликту между мужем и женой; 2) инцидент с «водным боем» с монахом Фахаем, который воплощает противоречие между Бай Сучжэнь и феодальными силами. То есть пьеса в основном представляет собой конфликт между гражданским классом и феодальными силами.

Известный современный китайский ученый Юй Цюйюй отмечает: «В сентябре 1924 г., когда пагода Лейфэн наконец рухнула, группа нарушителей культурного порядка "Четвертого мая" не могла не ликовать от всей души, а Лу Сюнь обсуждал это событие снова и снова. Это

⁸ Культура У-Юэ, известная также как китайская культура Цзянсу и Чжэцзян, является важной частью ханьской цивилизации и региональной культуры Цзянсу и Чжэцзян. Ареал распространения культуры У-Юэ был сосредоточен в бассейне озера Тайху и включал современный Шанхай, южные районы Цзянсу, Чжэцзян, южную часть Аньхоя и северо-восточную часть Цзянси.

может свидетельствовать о том, что состязание между Бай и пагодой Лейфэн связано с переломом и обновлением духовной культуры Китая. Поэтому даже такой мудрый человек, как Лу Сюнь, был готов глубоко погрузиться в символику легендарной истории» [Юй Цюйцюй, 1992, 134]. Вмешательство Фа Хая – главный фактор трагедии Белой Змеи, в которой «добрая» сторона института брака сменяется «злой». Образ Фа Хая – по сути, отображение свирепого лика земного правителя. Трагедия Белой Змеи – в конечном итоге, трагедия бунтарки. Ее восстание закончилось трагедией, и она навеки была заключена в пагоде Лейфэн. Сцена затопления храма Цзиньшань – вершина неповиновения Бай Сучжэнь, это и самое смелое и радикальное сопротивление жестоким угнетателям. Согласно истории, несмотря на возрождение идеологии освобождения личности в середине правления династии Цин (1662-1795 гг.), господство феодализма оставалось незыблемым. Династии Мин и Цин были концом феодального правления и эпохой самого сурового феодализма, поэтому природа людей, стремящихся к свободным бракам, всегда была ограничена феодальными традициями. Именно на основе трезвого восприятия действительности автор Фан Чэнпэй изображает антагониста пьесы Фа Хая, тем самым правдиво отражая неизбежность трагедии Бай и Сюя.

Заключение

В данной статье на основе пьесы «Пагода Лейфэн», адаптированной Фан Чэнпэем, анализируются как характеры персонажей, так и социальные истоки. Через трагедию «Пагода Лейфэн» автор таким образом выражает свое неприятие феодальных традиций, реалий феодального общества и т.д. Автор «Всеобщей истории китайской оперы 1990-х годов» весьма высокого мнения о Фан Чэнпэе: «Именно по пьесе Фана история Белой змеи стала поистине великой трагедией, и благодаря глубине и уникальности трагического конфликта она ярко засияла в театральном мире своего времени, покорила большинство зрителей» [Чжан Гэн, Го Ханьчэн, 1980, 972-975].

Однако подлинные мифы – важный социальный феномен, метафорический язык для описания новых социальных отношений. Трагедия «Пагода Лейфэн» обладает столь сильной эстетической силой в основном благодаря тому, что в пьесе показано мужество Бай Сучжэнь в борьбе с буддийскими правилами и судьбой за свой жизненный идеал, а также ее выдвижение на первый план как главной героини эпохи, как воплощения социальной красоты. И хотя в конце концов она была разбита Фа Хаем, заключена в пагоде Лейфэн и трагически окончила свою жизнь, этот финал был неудачным лишь внешне и являлся неизбежным отражением природы истории. Именно ее упорство и стремление к идеалам могут вдохновить будущие поколения, т.е. перед лицом неизбежной судьбы можно сохранять оптимизм, праведность и надежду. Это «превращение горя в силу» имеет большое воспитательное значение. Этот спектакль не только позволяет зрителям увидеть горе в пьесе, но и почувствовать горе автора того времени, общества и эпохи, чтобы глубже понять трагедию в контексте китайской культуры, ощутить красоту гармонии и возвышенности, заложенных в китайской трагедии.

Библиография

1. Бердяев Н.А. Смерть и бессмертие // Развитие личности. 2014. № 1.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы // Бердяев Н.А. Судьба России. М., 1998.
3. Ван Дзиси. Сборник десяти классических Китайских трагедий. Шанхайское издательство литературы и искусства, 1998. 93 с.

4. Ван Цзисы, Комментарий к «Пагоде Лэйфэн» собрания десяти великих классических трагедий Китая (следующая книга). Шанхайское издательство литературы и искусства, 1982.
5. Василев К. Любовь. М.: Прогресс, 1982. 384 с.
6. Вышеславцев Б.П. Вечное в русской философии // Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. М., 1994.
7. Го Индэ. История легенд династий Мин и Цин. Цзянсу: Издательство древних книг, 1999.
8. Кассирер Э. Теория человека. Шанхайское переводческое издательство, 2008.
9. Лю Ху. Змееподобные мифологические персонажи провинции Шаньдун (Китай) в сопоставлении с сербскими // Славянский альманах. 2021. № 1-2.
10. Лю Цзинци. Запутанные романы эпохи Мин и Цин. Харбин: Хэйлунцзянское народное издательство, 1990.
11. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, издание второе. Т. 8. М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. 105 с.
12. Маркс, Энгельс. Полное собрание сочинений Маркса и Энгельса. Том 29. Пекин: Народное издательство, 2016. 583 с.
13. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, 2014.
14. Семенов В.В. Фуцзяньцы – мореходы и путешественники Великого морского Шелкового пути // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. 2017. № 37.
15. Фан Чэнпэй. Предисловие к «Пагоде Лэйфэн», в серии «Аньхойская опера» – том Фан Чэнпэя. Т. 1, Хуаншань Шуша, 2008.
16. Фромм Э. Искусство любить. Исследование природы любви. М.: Педагогика, 1990.
17. Хэ Маньцзы. Сборник древних старинных рассказов. Шанхай: Издательство древних книг, 1983.
18. Чжан Гэн, Го Ханьчэн. Всеобщая история китайской оперы. Пекин: China Theatre Press, 1980.
19. Чжан Цюнь. Идеал, возвышенное и судьба – анализ трагического мышления в «Психологии трагедии» Чжу Гуанцяня // Сравнительные исследования культурных инноваций. 2022. С. 174-175.
20. Чжоу Сяолин, Лю Юпин. Новая дискуссия о женском образе в древнекитайской женской литературе. Пекин: Издательство писателей, 2007. 234 с.
21. Чжоу Хуэйшань. Особенности традиционной китайской семьи // Восточно-европейский научный журнал. 2015. № 3. Т. 2.
22. Чжоу Яньян. Образ «美人鱼 / русалка» в русской и китайской традиции: общее и особенное // Научный диалог. 2017. № 5.
23. Чжэн Сысян. Китайская сексуальная культура. Пекин: Китайская компания иностранных переводов, 1994. 422 с.
24. Шан Бофэй, Сай На, Лю Чжицян. Образы животных и птиц в русской и китайской лингвокультурах // Общество: философия, история, культура. 2021. № 11 (91).
25. Юй Цюйюй. Культурное горькое путешествие. Издательство «Знание», 1992.

Human-Snake Love: The Tragic Origins of the Leifeng Pagoda

Yang Chenbei

Postgraduate Student,
Saint Petersburg State University,
199034, 7-9 Universitetskaya nab., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: st106502@student.spbu.ru

Abstract

The Leifeng Pagoda, a tragedy rich in mythological motifs, is written by Fang Chengpei, a dramatist of the Qianlong period (1736-1796) of the Qing Dynasty era. The play is a heroic love story centered around two worlds, human and divine. In the play, Bai Suzhen not only sheds her demonic essence, but also becomes a loving and virtuous woman who fights courageously in pursuit of her own ideal of family life with her husband Xu Xuan, which makes her one of the most beautiful images in Chinese art. At the same time, through the main conflict between Bai Suzhen and the social and theocratic forces represented by the monk Fa Hai, the play vividly and prominently

Yang Chenbei

reflects the intense social contradictions and class struggle in China at that time, giving it an unusual literary color. This paper intends to analyze Bai Suzhen and Xu Xuan's own characters, as well as the social background of the time and its influence on people, in order to explore the tragic origins of the play.

For citation

Yang Chenbei (2023) Lyubov' cheloveka i zmei: Tragicheskie istoki pagody Leyfen [Human-Snake Love: The Tragic Origins of the Leifeng Pagoda]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 96-106. DOI: 10.34670/AR.2023.70.23.013

Keywords

Chinese tragedy, myth, Bai Suzhen, Xu Xuan, fate, cultural origins, lofty ideals.

References

1. Berdyaev N.A. (1998) *Filosofiya svobody* [Philosophy of freedom]. In: Berdyaev N.A. *Sud'ba Rossii* [The fate of Russia]. Moscow.
2. Berdyaev N.A. (2014) *Smert' i bessmertie* [Death and immortality]. *Razvitie lichnosti* [Personal development], 1.
3. Fan Chenpei (2008) *Predislovie k «Pagode Leyfen», v serii «An'khoyskaya opera» – tom Fan Chenpeya. T. 1* [Preface to Leifeng Pagoda, in the Anhui Opera series - volume by Fan Chengpei. Vol. 1], Khuanshan' Shusha.
4. Fromm E. (1990) *Iskusstvo lyubit'. Issledovanie prirody lyubvi* [The art of loving. An exploration of the nature of love]. Moscow: Pedagogika Publ.
5. Guo Yingde (1999) *Istoriya legend dinastiy Min i Tsin* [History of legends of the Ming and Qing dynasties]. Jiangsu: Ancient Book Publishing House,).
6. He Manzi (1983) *Sbornik drevnikh starinnykh rasskazov* [A collection of ancient old stories]. Shanghai: Ancient Book Publishing House.
7. Kassirer E. (2008) *Teoriya cheloveka* [Theory of Man]. Shanghai Translation Publishing House.
8. Liu Hu. (2021) *Zmeepodobnye mifologicheskie personazhi provintsii Shan'dun (Kitay) v sopostavlenii s serbskimi* [Snake-like mythological characters of Shandong province (China) in comparison with Serbian ones]. *Slavyanskiy al'manakh* [Slavic almanac], 1-2.
9. Liu Jingqi (1990) *Zaputannye romany epokhi Min i Tsin* [Tangled novels of the Ming and Qing eras]. Harbin: Heilongjiang People's Publishing House.
10. Marx K., Engels F. (1957) *Sochineniya, izdanie vtoroe. T. 8* [Works, second edition. Vol. 8]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury Publ.
11. Marx, Engels (2016) *Polnoe sobranie sochineniy Marksa i Engel'sa. Tom 29* [Complete works of Marx and Engels. Volume 29]. Beijing: People's Publishing House.
12. Nietzsche F. (2014) *Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki* [The Birth of Tragedy from the Spirit of Music]. Saint Petersburg: Azbuka Publ.
13. Semenov V.V. (2017) *Futszyan'tsy – morekhody i puteshestvenniki Velikogo morskogo Shelkovogo puti* [Fujianese - sailors and travelers of the Great Maritime Silk Road]. *Yugo-Vostochnaya Aziya: aktual'nye problemy razvitiya* [Southeast Asia: current problems of development], 37.
14. Shang Bofei, Sai Na, Liu Zhiqiang (2021) *Obrazy zivotnykh i ptits v russkoy i kitayskoy lingvokul'turakh* [Images of animals and birds in Russian and Chinese linguistic cultures]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: philosophy, history, culture], 11 (91).
15. Vasilev K. (1982) *Lyubov'* [Love] Moscow: Progress Publ.
16. Vysheslavtsev B.P. *Vechnoe v russkoy filosofii* [Eternal in Russian philosophy]. In: Vysheslavtsev B.P. (1994) *Etika preobrazhennogo erosa* [Ethics of transformed eros]. Moscow.
17. Wang Jisi (1982) *Commentary on the Leifeng Pagoda of the Ten Great Classical Tragedies of China (next book)*. Shanghai Literature and Art Publishing House.
18. Wang Jisi (1998) *Sbornik desyati klassicheskikh Kitayskikh tragediy* [A collection of ten classical Chinese tragedies]. Shanghai Literature and Art Publishing House.
19. Yu Qiuyu (1992) *Kul'turnoe gor'koe puteshestvie* [A cultural bitter-sweet journey]. Publishing house "Knowledge".
20. Zhang Geng, Guo Hancheng (1980) *Vseobshchaya istoriya kitayskoy opery* [General History of Chinese Opera]. Beijing: China Theater Press.
21. Zhang Qiong (2022) *Ideal, vozvyshennoe i sud'ba – analiz tragicheskogo myshleniya v «Psikhologii tragedii»* Chzhu

-
- Guantsyanya [Ideal, sublime and fate - analysis of tragic thinking in “Psychology of Tragedy” by Zhu Guangqian]. *Sravnitel'nye issledovaniya kul'turnykh innovatsiy* [Comparative studies of cultural innovation], pp. 174-175.
22. Zheng Sixiang (1994) *Kitayskaya seksual'naya kul'tura* [Chinese sexual culture]. Beijing: China Foreign Translation Company.
23. Zhou Huishan (2015) Osobennosti traditsionnoy kitayskoy sem'i [Features of the traditional Chinese family]. *Vostochno-evropeyskiy nauchnyy zhurnal* [Eastern European scientific journal], 3 (2).
24. Zhou Xiaolin, Liu Yuping. (2007) *Novaya diskussiya o zhenskom obraze v drevnekitayskoy zhenskoy literature* [New discussion about the female image in ancient Chinese women's literature]. Beijing: Writers Publishing House.
25. Zhou Yanyan (2017) Obraz «美人鱼 / rusalka» v russkoy i kitayskoy traditsii: obshchee i osobennoe [The image of “美人鱼 / mermaid” in the Russian and Chinese traditions: general and special]. *Nauchnyy dialog* [Scientific dialogue], 5.

UDC 811

DOI: 10.34670/AR.2023.86.13.015

Research on E-C Translation of Long and Difficult Sentences in EST

Yu Jing

Student,
College of Foreign Languages,
Northeast Electric Power University,
People's Republic of China;
e-mail: ddy@neepu.edu.cn

Zhang Xu

Professor,
College of Foreign Languages,
Northeast Electric Power University,
People's Republic of China;
e-mail: ddy@neepu.edu.cn

Abstract

In recent years, the ongoing economic globalization and rapid advancements of science and technology have created unprecedented material and technological conditions for global economic and social development. Many countries are taking active measures to vigorously push the development of science and technology. The translation and reading of English for Science and Technology are increasingly necessary. Long and difficult sentences are hard to be translated and understood in EST. Starting from the causes of the formation and features of long and difficult sentences, this article briefly analyzes the features and discusses the main procedures of translating long and difficult sentences in EST, with the combination of the language distinctions between Chinese and English. Finally, this paper summarizes the strategies commonly used in this kind of sentences in EST with examples. Science and technology are constantly innovating and developing, and English for science and technology is changing as well. The translation in EST becomes increasingly important as science and technology development. The differences between Chinese and English lead to various characteristics of such articles, in which often exist many long and difficult sentences. That has also become a major difficulty in the translation of scientific and technical English. In the process of translating such sentences, the translator should read the entire sentence first to determine the sentence type. After analyzing the sentence components, the translator shall make the logical relationship clear to take reasonable segmentation and break of sentences. After clarifying the sentence structure, it is necessary to select corresponding translation strategies.

For citation

Yu Jing, Zhang Xu (2023) Research on E-C Translation of Long and Difficult Sentences in EST. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 107-118. DOI: 10.34670/AR.2023.86.13.015

Keywords

Translation, EST, long and difficult sentences, linear translation method, reverse translation method, splitting translation method, comprehensive translation method.

Introduction

With the rapid change of today's world, more and more countries pay increasing attention to the development of the science and technology, and regard them as the primary productive force. Under the background of economic globalization, the influence of science and technology is being enforced day by day, and the times of exchanges and communications of science and technology are increasing around the world. As a result, the translation of science and technology from English to Chinese is becoming more and more important [Johnstone, 2008]. The characteristics of statement in EST (English for Science and Technology) lead to long and difficult sentences often being written in such article. What's more, as the main reflection on the differences in people's expression habits and ways of thinking, the cultural differences between China and the West make EST long and difficult sentences hard to translate. Therefore, in recent years, the analysis and translation methods of long and difficult sentences in EST have been discussed by more and more researchers and professors. In order to understand and translate technical English accurately and quickly, combined with the differences between English and Chinese, this article starts from the analysis of the causes and the features of the formation of long and difficult sentences in scientific and technical English, and then discusses the main procedures of the translation from English to Chinese. It shows the strategies commonly used in translation of long and difficult sentences in EST, such as linear translation method, reverse translation method, splitting translation method, and comprehensive translation method. Finally, these strategies are analyzed and summarized with examples.

Formation and Features of Long and Difficult Sentences in EST

English for science and technology is used to refer to written or spoken languages of everything about science and technology, including scientific writings, scientific papers and reports, information, structural descriptions and operational descriptions of practical means such as instruments and machinery, etc. [Grice, 2010]. It mainly lies in stating reasons and describing processes, and the definitions, theorems, laws or concepts or technological processes given must be rigorous and accurate [Wu, Jin, 1997]. Therefore, with the distinct features of rigor, practicality, and normative, English for Science and Technology has strong logic, tight structure, accurate expression [Fang, 2017]. Accordingly, the long sentences in English for Science and Technology contains many modifications, limitations and additional elements. Many juxtaposition elements, many modifier elements, and many logical levels, specifically, manifest in the fact that most long and difficult sentences contain juxtaposition structures or compound structures, that is, long and difficult sentences are juxtaposition structures. In simple terms, the structures of long and different sentences are that there are multiple clauses in the juxtaposition elements, and main-slave structure, that is, the sentences contain subject and multiple clauses. These have led to the excessive occurrence of long and difficult sentences in scientific and technical English, which are difficult to identify and understand. Therefore, long and difficult sentences are hard to be translated and understood in EST.

Language Distinctions between Chinese and English

The distinctions between Chinese and English languages actually stem from the diversities between Chinese and Western cultures, as well as the differences between the two ways of thinking [Lian, 2015]. Westerners think about problems in a relatively simple way, and their expressions are straightforward. We can directly understand what the speaker wants to express. However, Chinese like to ponder and deliberate, and their expressions are implicit and euphemistic. Usually, we need to understand the profound connotation through the superficial meaning, so such difference in this thinking mode is also reflected in the difference in language. In terms of lifestyle and traditional habits, the West emphasizes individualism, while the Chinese attach a strong sense of family and country and value collectivism. This also leads to the differences between Chinese and English in the length of sentences and logical relationship within sentences. Generally speaking, the differences between these two cultures directly lead to the differences between Chinese and English languages, among which the differences between hypotaxis and parataxis, static and dynamic, long and short sentences, sentence core in the first half part or the last, passive and active, and impersonal and personal are the most obvious. This article elaborates in detail here.

3.1 Hypotactic and Paratactic

English is a kind of hypotactic language, and its structural forms undergo many changes, such as the changes of tense and voice, singular and plural nouns, the comparative and superlative degree of adjectives, and the changes of non-predicate forms, past participles, present participles and infinitives. At the same time, conjunctions also have morphological changes, such as connecting pronouns, connecting adverbs, prepositions and articles. Chinese language is a kind of paratactic expression, and its word order is relatively fixed, with no specific morphological changes. What is more important is the expression of meaning. Chinese sentences generally have no conjunctions, and the translator can judge and understand the meaning by the logical relationship between sentences [ibid.]. In the translation of long and difficult sentences in scientific and technical English, more attention should be paid to the occurrence of conjunctions, and proper addition and subtraction of words.

3.2 Static and Dynamic

English is a static language, and it is also called an inflectional language, that is, the grammatical relationship is expressed by inflection, such as inflectional changes and morphological changes of verbs. Nouns are more stable than verbs and represent a state. The derivatives, affix changes and part-of-speech changes of verbs and adjectives can be easily turned into nouns. Weak verbs are usually used in English, which are unemotional and weak in action. Chinese is a dynamic language, and it has also become a non-inflectional language, with no changes in verb forms. Chinese is very good at using verbs to connect logical relationships between sentences, so verbs are written in Chinese frequently and can be used flexibly. Chinese often uses strong verbs, which are emotional and action-oriented. In the translation of long and difficult sentences in English for Science and Technology, we should pay attention to the transition of predicate verbs. In English-Chinese translation of such article, only strong verbs can be translated, and weak verbs should not be translated. At the same time, we should also pay attention to the translation of abstract nouns.

3.3 Long and Short Sentences

English sentences are characterized by various modifiers. Simple sentences are connected by appropriate conjunctions to form compound sentence or complex sentences, so the sentence structure is long [ibid.]. English generally shows a tree structure, that is, the framework of Subject+Predicate with conjunctions, prepositions, relatives and so on. The usage of such words will construct subsidiary

parts, which constitute grape-shaped or tree-shaped sentences. Chinese sentences are characterized by using short sentences or multiple short sentences to express things as much as possible, and using fewer conjunctions, so the sentence patterns are short [ibid.]. Chinese generally shows a bamboo structure or linear structure [Li, 2018], with multiple verbs or nouns arranged and short sentences connected in chronological or logical order. In the translation of long and difficult sentences in English for Science and Technology, in order to meet the requirements of concise and rigorous sentences structure in scientific and technical English, the occurrence of associated words should be minimized in English-Chinese translation.

3.4 Focus Permutation

English is a deductive language, with sentences focusing on the first part, summarizing first and then expounding separately, commenting and describing first and then describing the facts. Chinese is an inductive language, and the focus of the sentence is at the end, first explaining separately and then summarizing comprehensively, describing the facts in the first half part of sentences and then making comments. In the translation of long and difficult sentences from English to Chinese in English for Science and Technology, to conform to Chinese expression habits, the order of the translating of original English text should be from back to front.

3.5 Passive Voice and Active Voice

English is accustomed to using the passive voice, which shows an objective consciousness and a state of an object. In the passive voice of English, the verbs have changed. Chinese prefer to use the active voice to express a kind of consciousness of the subject. People are generally the executors of actions, and Chinese verbs have not changed. In the process of English-Chinese translation of long and difficult sentences in scientific English, we should pay attention to the translation of passive voice. These can be changed into active voice, and "可以" is generally used as a substitute word in Chinese scientific literature.

3.6 Impersonal and Personal (subjects and objects)

In English, things are called subjects, and they are usually referred to as inanimate subjects, that is, inanimate objects as subjects. They pay more attention to objectivity and express the independence and existence of things more. In Chinese, man is called the subject, usually regarded as a spiritual subject, which pays more attention to subjectivity and shows more subjective and initiative of lives. In the process of translating long and difficult sentences in scientific and technical English, attention should be paid to the change of the subject. In scientific and technological literature, in order to express more objectively, the subject can be omitted appropriately.

Understanding the differences between Chinese and English can better help the translator master the translation of long and difficult sentences, so that translators can better understand the expressions of the two languages, and integrate into both Chinese and Western cultures. Different translation strategies can be adopted according to different differences. Not only making the translation be closer to the original text, but also more in line with the expression habits of the target language. Finally, the translated translation is more authentic and accurate.

Main Translation Procedures and Strategies

In the translation of long and difficult sentences in EST, translators should read the whole sentence firstly. After determining the sentence type (simple sentence, complex sentence or compound sentence), and analyzing the sentence components, translator should clarify the logical relationship and

segment the sentence. Secondly, after clarifying the sentence structure, the proper translation strategies should be chosen. At the same time, translators should mind the tense, voice and mood of the sentence and translate it. Finally, after translation, you need to re-read the sentence to see if the word is proper, the sentence is fluent and coherent, and the translation is in line with Chinese expression habits.

4.1 Reasonable Segmentation and Break of Sentences

The style of English for Science and Technology is professional and objective. A large number of technical terms usually exist in this type of these articles. At the same time, the structure is logical and the narration is objective and its characteristics are manifested in the frequent appearance of nominalization structure, passive voice structure, non-finite clause structure and a large number of post-modifiers. For the frequent appearance of these structures and modifiers, personal pronouns and descriptive adjectives are rarely adopted by the author. In the process of translation, subjectivity and randomness must be avoided [Grice, 2010]. Moreover, English for science and technology is generally well-structured with outstanding prominent points, that is, most of the main information are written in the first half, and then the other information are transmitted [ibid.]. Therefore, in such article translation, the rules of English sentence patterns should be clarified. First of all, the translator should read the whole sentence to determine what the sentence type is, whether it is simple sentence, complex sentence or compound sentence, and then analyze the sentence components, make the logical relationship clear, and segment and divide sentences into several parts. For the reasonable segmentation and break of sentences, generally speaking, we usually split the sentence as follows: at the subject-predicate connection, at the transition or parallel connection, before relative pronouns or adverbs, before clauses, etc. To put it simply, sentences are usually broken at the original punctuation, clauses, non-predicate verbs and prepositional phrases, and sentences need to be broken, and when the subject is too long, sentence segmentation is also required to shorten long sentences and make difficult sentences easy, so that the hierarchy is clear [ibid.]. Reasonable segmentation of adverbial clauses such as conditions, time and concessions, sentence subjects, predicative clauses, attributive clauses and object clauses, etc. in long and difficult sentences, and stripping the intricately structured sentences layer by layer, can reduce the difficulty of translator's in understanding long and difficult sentences. Many problems such as unclear logical relationships in the translation process can be avoided.

Example: Due to the fluctuations in the river level and the changing boundaries of the waterline, /no distinction has been made /in the Bill of Quantities /between work /carried out over, under or adjacent to water /except where specifically stated. //The rates and prices /entered into the Bill of Quantities /are deemed to allow for the ground conditions, /hydrological and meteorological conditions of the Site, /as described in Sections 0.1,4 and 0.2.13 of the Specification.

Translation: 由于河面水位波动和吃水线边界变化, /除非特别说明, /否则工程量清单中/所列的在水面上、水面下或者毗邻水面进行的施工/没有区别。//根据技术规范第 0.1.4 节和第 0.2.13 节规定, /工程量清单中的价格和费率/应把现场的地质、水文条件和气象条件考虑在内。//

Analysis 1: First, break the two sentences at the full stop. In the first sentence, it is segmented after the mark of the adverbial of reason “Due to”, at the prepositions “in” and “between”, at the attributive after the noun of “work”, and at the adverbial clause of condition introduced by “except”. The trunk in this sentence is “no distinction has been made”, and “no distinction” is critical word, which should be translated in the last in Chinese. After segmentation, the Chinese expression logic of this sentence is that “Due to...” (reason), “expect...” (the condition of...), “in the Bill of Quantities”, “carried out...”

(post-positive attribute), "...work", "no distinction has been made". (由于...原因, /除非特别说明, /否则在...清单中, /...的施工, /没有区别。)

Analysis 2: In the second sentence, segmentation is carried out at the subject-predicate junction, at the post-attribute of the subject "The rates and prices", at the punctuation mark and at the adverbial of reason introduced by "as". The trunk in this sentence is "The rates and prices are deemed." To improve the naturalness and smoothness of the translated in Chinese, the adverbial of reason introduced by "as" should be translated at the beginning of this sentence. As the short post-positive attributive, "entered into the Bill of Quantities" should be translated before the subject "The rates and prices". After segmentation, the Chinese expression logic of this sentence is that "as described in..." (the adverbial of reason), "entered into..." (post-positive attributive), "The rates and prices" (subject), "are deemed to allow for" (trunk), "...conditions". (根据...描述或规定, /工程量清单中的..., /应把...条件考虑在内。)

In this way, after a proper segmentation of the sentence, the logical level of the sentence becomes clear, so that the translator will soon understand the meaning expressed by the original sentence, thus reducing the mistranslation or misunderstanding of long and difficult sentences because of the disorder of sentence components.

4.2 Adoption of the Proper Translation Strategies

After sorting out the sentence structure, one or more proper translation strategies should be adopted, and at the same time, the translator need to deal with the tense, voice, tone and wordiness of the sentence before translate the article, so as to accurately translate the original text and conform to the Chinese expression habits.

4.2.1 Linear Translation Method

The linear translation method is to translate in the order of the original text. In the narration of scientific and technical English, some long and difficult sentences are developed in chronological order, scientific process or logical order. As the narrative layer, syntactic structure and logical order of this kind of long and difficult sentences are basically the same as those of Chinese expressions, the translation can be carried out directly in the order of English original texts. But sometimes it is necessary to pay attention to the situation that the attributive clause is too long. In some cases, the passive voice, not commonly expressed in Chinese, shall be translated into the active voice.

Example 1: The basic rates for labour /shall cover all direct costs to the Contractor, /including (but not limited to) the amount of wages paid to such labour, transportation time, overtime, subsistence allowances, /and any sums paid to or on behalf of such labour for social benefits in accordance with Bangladesh law. //The basic rates will be payable /in local currency /or the currency of currencies entered in the Appendix to Bid /as appropriate to the labour or activity involved.

Translation: 工人的基本费率/应包含了承包商的直接成本, /包含(但不限于)付给工人的工资、运输时间、加班、生活津贴/以及其他付给或根据孟加拉国法律以工人名义支付的社会福利。//基本费率/以只能以当地货币发放, /或者在投标附件中规定的对工人或涉及到的相关施工活动的/适当支付货币。

Analysis: The English original text of this sentence is developed according to the logical order, which is roughly consistent with the logical order of Chinese. The first sentence is mainly talk about the content of the basic rates for labour and the second sentence is mainly talk about the payment of

the basic rates. Even if the word order does not change, it is also in line with the logical habits of Chinese. Therefore, it can be directly translated into Chinese according to the order of the original sentence.

Example 2: Backfilling shall /consist of the placement of material from the river back into the trench dredged /for the construction of the revetment slope and launching apron. /The final profile of the backfilling /shall be the Nominal Re-Fill Level. //Backfilling will only occur over areas /where the protective measures have been completed /and approved by the Engineer.

Translation: 回填施工/包括将河中的疏浚料回填到开挖的基槽中/用于护坡和护坦施工, /回填的最终高程/要达到设计的回填高程。//回填只能在特定施工区域进行, /这些施工区域已经完成防护并得到了监理批准。

Analysis: The original English text of this sentence also describes the definition and requirements of backfill construction in a logical order. The narrative layer is the same as that of Chinese, so it can be directly translated in original English expression order. It should be noted that the attributive clause guided by “where” in the second sentence is too long, and its modified word is “areas”. Therefore, it is necessary to translate the relative pronouns, which indicate the main points, namely, “areas”. (这些施工区域...)

4.2.2 Reverse Translation Method

Reverse translation is to start from the back of the original English text, and translate in the reverse order of the original English text according to Chinese expression habits, which is also called retrograde translation method. Due to the differences existed between Chinese and English, the way of thinking between China people and the West people is different, which lead to different linguistic centers of gravity. Generally speaking, in Chinese, facts are first followed by critical words, reasons are first followed by consequences, the language center of gravity comes last, while in English, the focus is on the comment before the fact, and the effect before the cause, and linguistic centers of gravity comes first [Chen, 2005]. Therefore, the expression order or logical order of some long sentences in English is different from that in Chinese, or even completely opposite. It is necessary to adjust the word order appropriately according to the purpose and expression habits in translation.

This kind of long English sentence is characterized by a long adverbial phrase or adverbial clause behind the main sentence, or a long attributive phrase, attributive clause, object clause, etc. behind the main sentence, while in Chinese, the adverbial is usually used before other components such as subject and predicate. Therefore, in order to conform to Chinese habits, adverbial and other components should be translated before the main sentence.

Example 1: The pay rates shall account for the need /to ensure the design grades and lines are achieved /during excavation and the placement for the protection works /are according to the design as shown in the drawings or to the satisfaction of the Engineer.

Translation: 依据图纸或监理的要求/对保护工程进行开挖和放置时, /付款价格应能保证能达到设计坡度和边线的要求。

Analysis: The English original structure of this sentence is a main clause + a long adverbial clause, and its logical order of expression is that “The pay rates shall account for the need” (main clause) / “to ensure... /during... /according to...” (a long adverbial clause). In Chinese, followed by the subject-predicate components, the adverbials are usually expressed first. Therefore, the adverbial of reason guided by “according to” is translated first and the adverbial of time guided by “during” is also

translated at the previous of the sentence. “The pay rates” is the subject, and “shall account for” is the predicate. As attribute, “to ensure...”, modified the noun “need”, should be translated before the noun. The adjusted expression order in Chinese should be “according to... (the adverbial of reason) /during... (the adverbial of time) /the payment price shall account for the need (the main clause) /to ensure...(attribute)”. (依据.../在...时, /付款价格应能确保...。)

Example 2: This may require /that the sites are drained (via pumps) /during the placement of materials.

Translation: 这可能要求/在放置保护材料时, /施工场地要进行排水作业(通过抽水机)。

Analysis: In the original English sentence, the object clause guided by “that”, and the adverbial of time guided by “during”. Therefore, the adjusted expression order in Chinese is that “This may require /during... /that the sites...”. (这可能要求/在...时, /施工场地...。)

4.2.3 Splitting Translation Method

The splitting translation method is to split the original text into clauses, infinitive phrases and other independent components to form multiple clauses for translation, so as to make it conform to Chinese expression habits, and at the same time make the expression logic well-organized and the content clear [ibid.]. English is a hypotactic language, which emphasizes strict structure and long sentences, while Chinese is a paratactic language, which often exist many short sentences and can understand the internal expressed logic without conjunctions. English for science and technology has many long sentences and complex structures, and there are many auxiliary modifiers in the main clause in the long and difficult sentences. Therefore, in order to bridge the differences between Chinese and English in hypotaxis and parataxis, and in the length and shortness of sentences, we can use the splitting translation method. That is to translate a word, a phrase or a clause firstly, and then to link the preceding and following sentences together [Wu, Jin, 1997]. After that, several clauses components shall be generalized one by one. Finally, the components shall be narrated separately, adding correct conjunctions as proper, so as to make the Chinese translation coherent and logical.

Example 1: Rock is defined as any material met with in excavation which, /in the opinion of the Engineer, /cannot be removed /without the use of blasting, breakers or splitters. /Incidental boulders of 0.5m³ or less shall not be classed as rock.

Translation: 监理认为, /岩石应定义为在开挖过程中出现的材料, /这种材料在不使用爆破、碎石机或者分离器的情况下/将难以移除, /偶然产生的 0.5 立方米或者小于 0.5 立方米的卵石不应定义为岩石。

Analysis: In the English original text of this sentence, “in the opinion of the Engineer” is an independent component, which needs to be translated first, and then the preceding and following sentences are connected together for translation. In addition, the adverbial of condition guided by “without” means that “in the case of not...” (在不...的情况下), also shall be translated in the first half of the sentence. Therefore, the adjusted expression logic in Chinese is that “in the opinion of the Engineer”(independent component), /“rock is defined as ... material”(the main clause), /“without...”(the adverbial of condition), /“this material can not be removed”, /“... should not be classed as rock”. (监理认为, /岩石应定义为...材料, /这种材料在...情况下/难以移除, /...不应定义为岩石。)

Example 2: BOQ Items 8.8 to 8.18 are Provisional Items /to be confirmed by the Engineer /after

the Contractor has carried out ground investigation works /to ascertain the subsoil condition /and the Engineer has determined the type and extent of ground treatment trial and permanent works.

Translation: 工程量清单 8.8 项到 8.18 项是临时项条款。/在承包商已经进行完地基调查工程后/确定了底土情况/并且监理已经决定了地基处理试验段和永久工程的类型和范围后, /需由监理对临时项条款做出确认。

Analysis: In the English original text of this sentence, “to be confirmed...” is an infinitive, and “after” leads to the adverbial clause. The original tree structure of this sentence is “subject + predicate + object + infinitive as attribute + a longer adverbial clause”. Translator can use the splitting translation method to separate the subject, predicate and object into several parts, and then translate the adverbial clause, and finally the infinitive is translated. It should be noted that when the infinitive is translated at the end of the sentence, in order to make the sentence better cohesive, the subject of the previous sentence needs to be expressed again. The translated order in Chinese is that “BOQ Items...are...”. /“after...to...and...”, /“to be confirmed by...”. (...是临时项条款。/在...之后, /需由监理对临时项条款做出确认。)

4.2.4 Comprehensive Translation Method

The comprehensive method is to disrupt the inherent structure of the original text, and recombine Chinese sentences according to their logical order and time sequence, which is also called recombination method. The expression habits of English and Chinese are different, so that some English long sentences cannot be translated into desirable versions simply by using the above single method. At this time, it is necessary to puzzle over single part to make clear the logical layer and modifiers in long and difficult sentences. Finally, the article shall be translated in reasonable logical layer and accurate occurrence time.

Example 1: The measurement of Geobags forming the launching aprons and geobag filter (North and South Banks) /shall be actual number of bags /placed on the prepared surfaces to generate the required number of layers /in accordance with the values specified in the Drawings, /unless modified in writing by the Engineer.

Translation: 除非监理做出书面修改, /否则在计算护坦和土工袋反滤层(北岸和南岸)施工过程中需要的土工袋数量时/应按照图纸要求的铺设层数/核算实际铺设在浚后施工面上的/土工袋数量。

Analysis: After reasonable segmentation, the original logical sequence of this sentence is “The measurement of...” /“shall be the actual number of bags” /“placed on... to...” /“in accordance with...,” /“unless modified in writing by the Engineer.”. If it is translated directly, it does not conform to the Chinese expression habits. In Chinese, the adverbial is generally shown first, so that the adverbial of conditional guided by “unless” will be translated first in this sentence. As the attributive of modifying the noun “bags”, “placed on...” also needs to be translated preposition. It should be noted that the word “unless”, as a adverbial of condition, should have both relative words in the process of translating into Chinese, that is, “unless..., otherwise...”. (“除非..., 否则...”) Therefore, the adjusted word order is that “unless modified in writing by the Engineer”, /“The measurement of...” /“in accordance with...,” /“shall be the (“placed on... to...”) actual number of bags”. (除非监理做出书面修改, /否则计算.../应按照图纸...要求/核算(铺设在浚后施工面上的)土工袋实际数量。)

Example 2: The measured quantity for payment /shall not include any additional placement in areas/ outside of the boundaries shown in the Drawings /without the prior written approval of the Engineer.

Translation: 未经监理事先书面批准, /铺设到图纸中划定的抛填区域边界以外的/土工袋的费用/将不予以支付。

Analysis: After reasonable segmentation, the logical order in English of this sentence is “The measured quantity for payment” /“shall not include...” /“outside of...” /“without...”. In the same way, the adverbial guided by “without” shall be translated firstly, and the attributive “outside of...” which modifies the noun “areas” shall be put in front. According to the differences between dynamic language and static language in Chinese and English, to make English original text close the Chinese translation, “payment shall not include...” should be translated into “...shall not be paid”. At the same time, the expression order in Chinese is a comment after facts, while the expression order in English is a comment before facts. As a comment, hence, “payment shall not include...” shall be translated in the last half in English-Chinese translation. Therefore, the logical sequence of translation into Chinese is that “without...” /“outside of...” /“The measured quantity for payment” /“...shall not be paid”. (未经监理事先书面批准, /图纸...以外的/...费用/不予支付。)

4.3 Proofreading

The various characteristics in scientific and technical English lead to the long and different sentences in technical articles, in which the mistakes and misunderstanding are often made by translators. The translator mechanically adopts inappropriate translation methods just to compare the original text, which often makes readers confused and unclear. At this time, the work of post-translation inspection is particularly important. For the translation of long and difficult sentences in scientific English from original text to Chinese translation, if the translator's mother tongue is the target language, that is, Chinese, it often occupies a great advantage in Chinese expression habits. After translating the original text, the translator can first throw the English original text away and read through the Chinese translation version to check the problems such as whether the words are correct and reasonable, whether the translation is smooth and coherent, whether the logical relationships about turning point and causality are clear, and whether it conforms to Chinese expression habits. After proofreading, the information in EST can be translated authentically and accurately.

Conclusion

Science and technology are constantly innovating and developing, and English for science and technology is changing as well. The translation in EST becomes increasingly important as science and technology development. The differences between Chinese and English lead to various characteristics of such articles, in which often exist many long and difficult sentences. That has also become a major difficulty in the translation of scientific and technical English. In the process of translating such sentences, the translator should read the entire sentence first to determine the sentence type. After analyzing the sentence components, the translator shall make the logical relationship clear to take reasonable segmentation and break of sentences. Secondly, after clarifying the sentence structure, it is necessary to select corresponding translation strategies such as linear translation method, reverse translation method, splitting translation method, and comprehensive translation method, etc. At the same time, the tense, voice and tone of sentences shall be noted before translating. Finally, after

translation, you need to reread the sentence to see whether the word is reasonable and correct, whether the sentence is smooth and coherent, and whether the expression conforms to Chinese habits. At the same time, under the background of globalization, translators still need to keep pace with the times, constantly analyze the characteristics of long and difficult sentences in scientific and technical English, continually explore and summarize the translation methods of long and difficult sentences. Striving to improve English level, learning translation skills, summing up translation experience, and innovating in the field of translation of long and difficult sentences in scientific English, for a translator it is a lot more than that.

References

1. Brown G., Yule G. (1983) *Discourse Analysis*. Cambridge University.
2. Chen Guiqin (2005) Examples Analysis of Translation Strategies of Long Sentences in EST. *China Sci-tech Translation*, 8.
3. Fang Qian (2017) Stylistic Features and Translation Skills of EST. *Journal of Changchun Education College*, 12.
4. Grice H.P. (2010) Logic and conversation. In: *Syntax and semantics in speech acts*. Academic Press.
5. Johnstone B. (2008) *Discourse analysis*. Blackwell Publishing.
6. Li Yang (2018) Exploring the Chinese Translation of English Long and Difficult Sentences from the Perspective of English-Chinese Contrast. *Campus English*, 52.
7. Lian Shuneng (2015) *A Comparative Study of English and Chinese*. Beijing: Higher Education Press.
8. Liu Chunyan (1995) Translation of Long and Difficult Sentences in EST. *Jiangxi Science and Technology Communication*, 12.
9. Schiffrin D. (1987) *Discourse markers*. Cambridge University Press.
10. Wu Xuemin, Jin Jinghong (1997) Treatment of Long and Difficult Sentences in EST Translation. *China Sci-tech Translation*, 10 (4), pp. 26-29.

Исследование электронного перевода длинных и сложных предложений в EST (English for Science and Technologies)

Юй Цзин

Студент,
Колледж иностранных языков,
Северо-Восточный электроэнергетический университет,
Китайская Народная Республика;
e-mail: ddy@neepu.edu.cn

Чжан Сюй

Профессор,
Колледж иностранных языков,
Северо-Восточный электроэнергетический университет,
Китайская Народная Республика;
e-mail: ddy@neepu.edu.cn

Аннотация

В последние годы продолжающаяся экономическая глобализация и быстрый прогресс науки и техники создали беспрецедентные материальные и технологические условия для

глобального экономического и социального развития. Многие страны принимают активные меры для энергичного развития науки и техники. Перевод и чтение в области английского языка для науки и техники (EST) становятся все более необходимыми. Длинные и сложные предложения трудно перевести и понять в рамках EST. В данной статье кратко анализируются особенности и обсуждаются основные процедуры перевода длинных и сложных предложений в EST с учетом языковых различий между китайским и английским языками. С примерами обобщаются стратегии, обычно используемые в предложениях такого типа в EST. Перевод в EST становится все более важным по мере развития науки и технологий. Различия между китайским и английским языками приводят к различным характеристикам таких статей, в которых часто содержится много длинных и сложных предложений. Это также стало серьезной трудностью при переводе в области научного и технического английского языка. Для перевода таких предложений переводчик должен сначала прочитать все предложение, чтобы определить тип предложения. После анализа компонентов предложения переводчик должен прояснить логические связи, чтобы разумно сегментировать и разбивать предложения. После выяснения структуры предложения необходимо выбрать соответствующие стратегии перевода.

Для цитирования в научных исследованиях

Юй Цзин, Чжан Сюй. Research on E-C Translation of Long and Difficult Sentences in EST // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 107-118. DOI: 10.34670/AR.2023.86.13.015

Ключевые слова

Перевод, EST, длинные и сложные предложения, метод линейного перевода, метод обратного перевода, метод дробного перевода, метод комплексного перевода.

Библиография

1. Brown G., Yule G. Discourse Analysis. Cambridge University, 1983. 272 p.
2. Chen Guiqin. Examples Analysis of Translation Strategies of Long Sentences in EST // China Sci-tech Translation. 2005. 8.
3. Fang Qian. Stylistic Features and Translation Skills of EST // Journal of Changchun Education College. 2017. 12.
4. Grice H.P. Logic and conversation // Syntax and semantics in speech acts. Academic Press, 2010. P. 41-58.
5. Johnstone B. Discourse analysis. Blackwell Publishing, 2008. P. 238-239.
6. Li Yang. Exploring the Chinese Translation of English Long and Difficult Sentences from the Perspective of English-Chinese Contrast // Campus English. 2018. 52.
7. Lian Shuneng. A Comparative Study of English and Chinese. Beijing: Higher Education Press, 2015.
8. Liu Chunyan. Translation of Long and Difficult Sentences in EST // Jiangxi Science and Technology Communication. 1995. 12.
9. Schiffrin D. Discourse markers. Cambridge University Press, 1987. 364 p.
10. Wu Xuemin, Jin Jinghong. Treatment of Long and Difficult Sentences in EST Translation // China Sci-tech Translation. 1997. 10 (4). P. 26-29.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.30.91.016

Андеграунд как культурная практика в обществе постмодерна**Мамедов Агамали Куламович**

Доктор социологических наук, профессор,
заведующий кафедрой социологии коммуникативных систем,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: akmnauka@yandex.ru

Воронкова Полина Игоревна

Актер театра «13 Студия»,
119311, Российская Федерация, Москва, просп. Вернадского, 13;
e-mail: v_polina15@mail.ru

Аннотация

В статье андеграунд исследуется как социокультурный феномен и специфическая культурная практика в обществе постмодерна, что порождает новые парадигмы и паттерны. Андеграундная культура анализируется в эстетических категориях при проведении фреймирования со смежными понятиями: «контркультура», «субкультура», «подполье», «маргинальность», «неофициальное искусство» и «альтернативное искусство», «авангард» и пр. Исследование базируется на критическом осмыслении феномена «андеграунд» в дискурсе постмодерна. Приводятся примеры отдельных культурных практик (арт-практик), определяющих облик истинного андеграундного искусства в диалектическом обозрении дихотомии «андеграунд – массовая культура»; а также предпринимается попытка выявить причины появления риска поглощения андеграундной культуры так называемым «квази-андеграундом», сводимым к коммерциализированному искусству, потребительской культуре и, наконец, «мейнстриму». Проводится комплексный анализ факторов формирования андеграундного художественного поля как «подпольного пространства мысли» через описание особенностей формирования западного и советского андеграунда в социально-исторической динамике. Выявлены причины слияния «андеграундной культуры» с массовой культурой («мейнстримом») как примата мысли большинства в постмодернистском обществе на основе контент-анализа разработки современной социологической теории постмодерна. Приведены характерные формы воплощения андеграунда в различных сферах искусства. Для формирования интерпретаций отдельных культурных практик андеграунда авторы прибегали к терминологии герменевтического анализа, представленного различными проектами в социальных науках и такими базовыми конструктами, как «семиотика кино».

Для цитирования в научных исследованиях

Мамедов А.К., Воронкова П.И. Андеграунд как культурная практика в обществе постмодерна // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 119-138. DOI: 10.34670/AR.2023.30.91.016

Ключевые слова

Андеграунд, андеграундная культура, искусство андеграунда, контркультура, субкультура, неофициальное искусство, подпольное искусство, альтернативное искусство, концептуальное искусство, нонконформистское искусство, авангард, массовая культура, мейнстрим.

Введение

Социальная реальность подвержена эфемерности, поэтому и культура нередко становится фокусом в кризисе общества. Концентрация всех ее трансформаций неизбежно вымещивается в коктейле с известным названием «искусство», которое как результат творческого акта способно моделировать новые смыслы, призывающие людей к рефлексии. Подобно тому, как в XIX веке заявление Ф. Ницше о том, что «Бог умер!» [Ницше, 1882, 74], ознаменовало крах старых представлений и конец детерминизма, события XX в. (в том числе и кризис проекта модерна в аспекте критической рациональности) рождали потребность в новаторских формах искусства. В культуре появился пласт, ощущающий острую и даже объективную необходимость новых форм репрезентации. Вдобавок постмодернистское общество с присущей ему дискретностью диктует свои нормы и правила, которым слепо следует массовая культура в стремлении удовлетворить «мерцающие» и мнимые потребности в «созерцании» зрелища, будучи весьма разобщенной в плюралистическом мире. Зачастую культурным проявлениям свойственно находиться вне традиционных эталонов, рождать собой противоречие между феноменами, легко доступными для понимания, общепринятыми и кричаще противоречивыми.

Основная часть

Постиндустриальный конфликт между центральным (официальным) и периферийным (маргинальным) развертывается не только между экономическими и политическими структурами, но и заполняет коммуникативное поле, разыгрывая свой провокационный и не следующий всем общепринятым канонам «спектакль» под названием «андеграундное искусство». Но подобная маргинальность андеграунда сродни «расплывчатым контурам» как критерия определения понятия «экспериментального театра» в словаре П. Пави: «Его маргинальность – нередко болезненное неприятие официальной сцены или противопоставление ей...» [Пави, 1991, 363]. Именно маргинальная нравственно-эстетическая оптика в сфере андеграундного искусства выводит творцов в андеграундное положение. Причем такая противоречивость неуловима для дремлющего сознания массы, что приводит нас в «подполье смысла», где семантическое значение слова, истинный посыл закодированного в условном знаке сообщения требует рефлексии, критической мысли, наконец, поиск того самого «бунтующего человека» (А. Камю) внутри своей личностной структуры и отказа от пресности бытия, бросая вызов всему обыденному в «культиндустрии». «Андеграунд как культурный факт существует» [Карпов, 2016]. В свою очередь, андеграундное искусство выступает эпатажным примером того, как «повседневная социальная жизнь... наполняется культурными содержаниями, как бы обретшими собственное автономное звучание».

Андеграунд – это феномен противоречивого восприятия в общественном сознании в целом и личности в отдельности, содержащий в себе «истинное искусство» со скрытыми смыслами познания, и в то же время увядающие практики как радикальные интерпретации таких

инструментов выражения андеграундной культуры, как эпатаж и маргинальные модели коммуникативного действия в рамках массовой культуры. Иными словами, культурные практики андеграунда претерпевают трансформации в постмодерне, порождая симуляцию «андеграундной культуры» как производство социальной реальности, где термин «андеграунд», входя в пространство плюрализма, мультикультурализма, полифонии и примата «масскульта», обретает негативные коннотации и мыслится в категориях продукта культурного потребления, «мейнстрима». Вдобавок в силу своей бунтующей природы, что находит выражение в достаточно провокационных формах и интерпретируется большинством как радикальность во плоти (комплекс маргинальных практик низов), андеграунд порождает вокруг себя как социокультурного феномена споры о том, каково же его место в структуре культуры в целом.

Изучение андеграунда как социокультурного феномена в первую очередь сталкивается с проблемой идентификации. С одной стороны, в западной и отечественной традиции андеграундная культура рождается на стыке неофициального, альтернативного и оппозиционного и формально разрешенного, нормативного. С другой стороны, семантика самого термина близка к русскоязычному слову «подполье», что вызывает ряд ассоциаций с запрещенной деятельностью и маргинальным поведением (когда, согласно популистским фрейдистским идеям, «инстинктивные страсти сильнее разумных интересов» [Фрейд, 1995, 321]) или так называемой «обратной стороной Луны» как отражение явлений, приводящих к торжеству безумия. Ведь это уже не «невроз историзма» [Гройс, 1998], а действительная арт-практика, которая «обращается к чувству реальности у аудитории» [Коркия, 2021, 210], как и всякое искусство, по словам Ю.М. Лотмана. В этой связи термин «андеграунд» по своей сути экстремален, так как идет вразрез с общепринятыми нормами, ставит под сомнение консервативные и общепринятые ценности, противоречит конформистским тенденциям общества к «сладкой жизни».

Проблематика андеграунда не локализована до конца в единой сфере, поэтому культурные практики андеграунда можно рассматривать как взаимопроникновение художественных кодов «контркультуры», «субкультуры», «подпольного искусства», неофициального искусства, концептуального искусства, «авангарда» и, безусловно, «независимого искусства», «нонконформистского искусства» как недоступного для стихийного восприятия и понимания большинством. Например, рефлексирюя в русле идей Г. Маркузе о насаждаемом «одномерном мышлении», в рамках которого разобщение с «примирительными концепциями разума... могло развиваться в действенную оппозицию» [Маркузе, 1994, 20], мы можем трактовать андеграунд как одну из культурных практик выражения оппозиционной мысли против массовой культуры как абсолютного концепта в сознании потребителя. В то же время в словаре Кембриджа представлено следующее определение термина “underground”: “underground political activities are secret and illegal” [Cambridge dictionary, www]. Такое толкование позволяет нам отождествлять «андеграунд» с нелегальной, то есть неофициальной или альтернативной культурой. При этом упоминание политической активности позволяет нам ввести понимание «андеграунда» как одного из движений внутри феномена «контркультуры», «не доверяющей властям» [Роззак, 2014, 12].

С одной стороны, андеграунд – это курс на освобождение от всего умерщвленного, застывшего, насильственно лишённого именно животворящей силы (а не трендовой в условиях современности иллюзорной креативности «под копирку») творческого акта под давлением идеологии масс. С другой стороны, если уподобиться мысли упомянутого выше Маркузе, то в концепции «андеграунда» мы находим отражения антагонизма как отдельного мира, «зараженного желанием и отрицанием, постоянно ощущающего угрозу

разрушения, который представляет собой космос...» [Маркузе, 2011, 164]. Но такой «космос» видится массе с ее унифицированными, общественно приемлемыми и идеологически угодными проявлениями Разума как девиация в и без того расколотом универсуме. Поэтому андеграунд – это дискретное социальное пространство, где сталкивается «истина и неистина», «свобода и несвобода». В связи с этим порой «подпольному искусству» необходимо условно задохнуться, чтобы активизироваться и начать творить, став реципиентом «в тени большинства» для критически мыслящей части социума. Британский исследователь З. Бауман хоть и пишет о свободе как об асимметрии социальных состояний, как то, что разделяет особенно потребителей с приходом капитализма, все же он замечает важную вещь: «В известном смысле свобода – как воздух, которым мы дышим. Мы не спрашиваем, что такое воздух, не тратим времени на обсуждения, споры, мысли о нем. Если только не окажемся в набитом людьми помещении, где трудно дышать» [Бауман, 2006, 13]. Вдобавок, опираясь на идею Лотмана о том, что «действительность строго ограничена законами логической каузальности, между тем как искусство – область свободы» [Лотман, 1992, 123], и интересное замечание в работе «Дегуманизация искусства» испанского социолога Х. Ортега-и-Гассета: «освободившись от всего тривиального и поверхностного, оно могло бы дерзать в сфере глубинного и существенного» [Ортега-и-Гассет, 2007, 1], мы конструируем «андеграунд» в рамках не только неофициальной культуры и нонконформистского искусства, но и в аспекте «духа свободы», объективной необходимости «дышать тем, чего не было» [Айзенберг, 1998]. В данном случае к формуле А. Маслоу, где толчком для творца к созданию произведения искусства выступает «либо желание творца сообщить зрителю или слушателю некую мысль, либо стремление вызвать определенные эмоции» [Маслоу, 1999, 201], добавляется потребность в воздухе, но не на биологическом (общевидовом) уровне, а детерминированная экспрессивными, этическими и когнитивными стремлениями на пути к творческой воле истины.

«Недаром метафоры воздуха, удушья и двойного дыхания стали для андеграунда самыми ходовыми» [Айзенберг, 1998], – отмечает поэт М. Айзенберг. Действительно, погрузившись в «андеграунд», мы можем вдохнуть «дух независимости» посреди обыденной повседневности, становясь причастными к таким культурным его практикам, как музыка, литература, живопись, кинематограф, и их знаковым воплощениям в языке «альтернативного искусства». Состояние андеграунда исключительно из общих канонов, поскольку не ангажировано общим мнением, и дает людям свежий глоток воздуха под названием «творческая автономия и новаторство». Андеграундное искусство предлагает альтернативную эстетику и новаторские формы художественного выражения. Творец-андеграунда по своей натуре – антоним агрессивно-реакционным приверженцам традиции, конвенционалистски настроенным представителям массового общества, которые «испытывают склонность к тому, чтобы отвергнуть «интрацепцию», саморефлексию...» (Т. Адорно «Эстетическая теория») [Адорно, 2001, 170]. В этой связи стоит упомянуть Н. Лумана, согласно которому общество – это «самореферентная система», которая предполагает саморефлексию. И хотя немецкий социолог конституирует герменевтическую модель коммуникации с позиций семантической замкнутости, искусство выступает у него подсистемой, предполагающей не только бинарное кодирование, но и демонстрацию воображаемой реальности: “The function of art apparently is to prepare the ground for something that can subsequently be elaborated under conditions of binary” [Luhmann, 2000]. Поэтому понятие «бинарности» возможно применить по отношению к андеграунду как методу интерпретации альтернативного конструирования восприятия мира и, соответственно, созданию творений в нонконформистской среде (например, официальное/неофициальное искусство, конформизм/нонконформизм, консерватизм/авангардизм, классическая

традиция/творческая новация и пр.). Причем, что представляет особую важность в аспекте рассмотрения андеграунда как социокультурного феномена, преодоление имманентной энтропии, свойственной «аутопоейзисным системам», приводит не просто к репродукции культурных практик, а к динамичной реакции на застой, консервацию или «мейнстрим» как следствие информационной перенасыщенности в постмодернистском обществе. Как образ мышления и восприятия, это сравнимо с системой практических диспозиций, то есть габитусом в структуре социологической теории П. Бурдьё. В рамках такого «габитуса» принуждение ощущается как «тяжесть воздуха» [Бурдьё, 2001, 559]. При конвергенции воедино идеи «символических систем» Бурдьё и «бинарных» концепций подсистемы искусства Лумана в поле андеграундного искусства уместен пример дуальной пространственной структуры «окраина/город» из советского литературного авангарда и андеграундной поэзии Л. Губанова (лидера «СМОГа» как «Самого Молодого Общества Гениев» или неформального объединения «Силы, Мысли, Образа, Глубины» 1965-1966 гг.): «Я – та окраина, где вы...ничего не понимали... / ... Я – та окраина, где жутко» [Губанов, 2003]. Собственно, поэт причисляет себя к маргиналу, что существует на окраине. Причем это окраина не сугубо физическая, а скорее метафизическая, осознанно конструируемая с целью создания свободного творческого импульса и не вступающая в контакт с официальной системой. В то же время подобная «бинарность» зафиксирована в оппозиции андеграундная сцена (свободной в самовыражении) / поп-сцена, подцензурная телевизионному формату.

Именно метафора удущья объясняет эскапизм представителей андеграундной культуры в «подполье» как альтернативную среду социокультурного пространства, где свободное искусство – проводник того самого «воздуха». Представители андеграундного течения «восприняли свое подпольное положение не как несчастье, а как вынужденную норму, и перестали чувствовать себя выпавшими из времени одиночками» [Айзенберг, 1995], хотя осознают, что их «социальная ниша – несколько рискованная и неприбыльная» [Седакова, 1998, 21] («Уйти в маргиналы – это всегда риск» [Макнил, 2012, 29]). Это был поиск смысла для будущего, что не теряет своей значимости и в условиях унифицированной мысли современности, когда наука, знание, а вместе с тем и искусство «обречены на существование в качестве предназначенных для потребления зрелищ» [Бодрийяр, 2000, 53]. Потребности деятелей андеграунда сводятся к полю метафизическому – они стремятся использовать художественный «мысленный эксперимент», дабы привнести в мир иные смыслы, раскатать «подку» рефлексии и духовного созидания внутри Разума. Осмелимся высказать предположение, что человек «истинного андеграунда» должен являть собой экстремальный архетип самосознания Фауста, представляющий по содержанию мыслителя и интеллектуального бунтаря: «Где нет нутра, там не поможешь потом... Но без души и помыслов высоких живых путей от сердца к сердцу нет» [Гёте, 1831, 21].

В случае андеграундных культурных проявлений темпорализация комплексности системы – это один из факторов для естественного зарождения такого «андеграунда» как социокультурного феномена: «Время всё решило за тебя» [Айзенберг, 1998]. «Андеграунд» в первую очередь стал описательным определением неофициальной среды в целом. Среди литературных текстов большая часть именно андеграундной прозы или поэзии все же плотно увязла в пространственно-временном континууме с некой острой необходимостью ее существования именно в то время и в том месте.

Андеграундные культурные практики зарождаются начиная со второй половины XX века в тех странах, «где искусство подчинено идеологии», или, «если нет идеологии, то коммерческое искусство тоже годится в качестве повода для противостояния» [Айзенберг, 1998].

«Подполье» как источник понятия «андеграунд» коррелирует с определением «советского андеграунда», где андеграундная культура была сходна образу «подпольного человека», обнаженному в творчестве Ф.М. Достоевского, где деятель (страдающая душа) обречен быть «существом по преимуществу ограниченным» [Достоевский, 1989]. Но мышление причастного к андеграундной культуре открыто новым идеям и реализации их на практике: «...душа должна расширяться, да и старая любовь должна потесниться. Массовый читатель вряд ли способен на такие действия...» [Байтов, 1998]. Подобная пространственная аналогия объясняет введение в оборот «значащих символов» [Мид, 2014, 209], что конструируют язык «подполья» (как еще один отличительный признак андеграундной культуры), язык маргиналов, неподцензурных сочинителей и внесистемных, внерамочных новаторов в области культуры. Таким примером могут послужить ходовые понятия второй половины XX века, эквивалентно заменяющие само слово «андеграунд» на территории Советского Союза, – «вторая культура», «внутренняя эмиграция», «самиздат». Итак, «советский андеграунд» – это способ отражения имманентно скрытой в сознании личности борьбы с консервативными художественными традициями и переноса этого культурного противостояния в «подпольное пространство». В семантическом поле «подполья» андеграунд занимает ниши литературных, визуальных и музыкальных форм искусства как «область свободы» [Лотман, 1992, 123] со своими системами независимого языка. Вследствие воспринимается массой, «избегающей схем освобождения» [Бодрийяр, 2000, 29] как апогей разрушения фоновых ожиданий в мире повседневной жизни, сравнимый со скандальной репутацией романа «Лолита» В. Набокова.

В контексте «духа свободы» показательны «условные знаки» (не исключая при этом вероятность их перехода на современном этапе в «иконические знаки») [Лотман, 1973, 3] – дорога, мотоцикл, рок-н-ролл – в киноленте «Беспечный ездук» (1969 г.) режиссёра Д. Хоппера. Такая коммуникативная знаковая система отражает закодированное послание, шифром к которой служит понятие «контркультура». «Беспечный ездук» – это не просто знакомство с эпохой шестидесятых Америки, это «американское кино бунтарей», которых масса страшилась за их свободу в действии. Это отражение социальной реальности, санированной от «сладкой жизни» Голливуда. Наконец, это отправная точка для рассуждений об «андеграунде» как о смежном понятии с «контркультурой», как совокупности социокультурных установок, противостоящих фундаментальным принципам, господствующим в конкретной культуре в соответствующем пространственно-временном континууме.

Контркультура – более широкое понятие, включающее в себя различные альтернативные (диссидентские) движения, в том числе и андеграунд. В работе «Истоки контркультуры» Т. Роззак выделяются с социологической оптики векторы движения контркультуры: протест против технократии, промышленной экспансии и восприятия мира подобно «бездонной бочке» [Роззак, 2014, 16]; критика традиционного научного знания (т.е. примата рационального); ориентир на целостность человеческой личности и субъективное восприятие мира. Контркультура, подобно «второй культуре», возникла из острой (но объективной) необходимости культурной революции сознания и «на более высоком, рефлексивном уровне «рефрейминга», формировала интеллектуальные миры, порождающие отделенные от повседневной рутины дискурсивные сообщества и формы знания» [Гофман, 2003, 27]. Отличие их состоит в том, что контркультура – всегда активный и прямой актер внутри такого коммуникативного процесса, как протест; андеграунду свойственно часто прятаться в тени своего «подполья», прячась за анонимностью, псевдонимами.

Термины «контркультура» и «андеграунд» произрастают на одинаковой почве культурной маргинальности, посему им свойственны декадентские настроения, зачастую они «грешат»

потоком неформальных и нецензурных выражений, а ряд затрагиваемых ими тематик (например, психоделики) пересекаются с проблемами, лежащими в основе маргинальных сообществ.

Впоследствии вырисовывается роль такого явления, как маргинальность, в становлении андеграунда как социокультурного феномена. В обыденности маргинальные явления воспринимаются обществом как болезнь, полная исключенность из функционирующих социальных систем. Однако для Маркузе «маргинальные группы могут сыграть роль катализатора для более широкого общественного движения» [Маркузе, 2011, 52] творцов, что способны преодолеть одномерность. Такими молодыми людьми во втором поколении (после «битников») выступили хиппи, выражением пацифистских ценностей которых стал рок как «условный знак» освобождения от рамок, как некая предтеча одной из культурных практик андеграунда (только скорее более бродячего по своему образу жизни, нежели функционирующего внутри своего подполья): их движение проходило под лозунгом “All You Need is Love” Джона Леннона.

Идеи мятежности как стимул к культурно-специфическому выживанию рождает симбиоз контркультуры и субкультуры. Но, в отличие от субкультур, контркультура более лежит в области анализа значения «сказанного» через новые формы художественного выражения как культурных импульсов (т.е. фактически мы смещаемся в сторону герменевтики как метода социального познания). По аналогии с Т. Роззак, можно утверждать, что «диссидентство... сделалось культурным феноменом, трансформируя глубоко сидящее в нас ощущение себя, других, окружающего мира» [Роззак, 2014, 41]. Сознание должно сепарироваться от императивов конформизма, завязанных на культе потребления или господства идеологии. Иначе актуализируется вопрос американского представителя поколения «битников» как предтечи контркультурного движения Уильяма С. Берроуз: «Насколько хорошо будет при полном конформизме? Что же будет с неординарностью? А с личностью? А с тобой и со мной?» [Томпсон Хантер, 2017, 30]. Также определенную семантику приобретают слова В. Цоя: «Когда-то ты, ты был когда-то битником... Ты готов был отдать душу за рок-н-ролл... теперь – телевизор, газета, футбол...». Действительно, андеграунд – первое место, где можно следовать за «рок-н-рольным» духом. Только в таком андеграундном пространстве мысли индивид способен на новаторство мышления, что обретет воплощение в материальном мире через нонконформистские художественные течения. Не зря Маркузе в «Эссе об освобождении» пишет о «новой чувствительности» [Маркузе, 2011, 47] (новая музыка, новые языковые формы, несвойственное ранее непринятие расточительного потребления, «беззаконных» форм эротического удовлетворения), инакомыслящей контркультуры, что ставит под сомнение «стерильную банальность» культуры масс.

В этом смысле контркультурные арт-практики – это глубинный раскол с бумом потребления, развлечений, зрелища, глупого смеха (в соответствии с концепцией М.М. Бахтина); это энергия созидющего протеста, а не «чёрной дыры» агрессивного радикализма. Это больше про бунтующего человека в физическом пространстве, нежели метафизическом.

Вследствие «контркультуру» можно трактовать в качестве аналога «андеграунда» в реконструкции на территории Америки и Западной Европы второй половины XX века. При этом стоит учитывать его схожесть не с молчаливым и созидющим существом из «подполья», а с индивидом-контркультурщиком готового организовать «бунтарское движение» для осуществления культурного переворота и весьма вербального продвижения переоценки старых ценностей. Например, панк-революция – не только форма социального протеста, но и атрибут

андеграундной сцены 1970-х гг., корнями уходит в события «долгого» 1968 года (обозначенного формулой «запрещено запрещать») [Вайнен, 2020] – исторический этап нарастающих студенческих протестов в Лондоне, Праге и Париже и время трансляции в американских СМИ военных действий во Вьетнаме. В результате этого был запущен механизм переоценки привычных для социума XX века ценностей, что повлияло на культурную атмосферу всего мирового сообщества творцов. В этом контексте весьма актуально выражение А. Камю: «Я бунтую, следовательно, мы существуем» [Камю, 1990, 7].

«Андеграунд» в такой связи прекрасно отражает тот факт, что социальная реальность лишена глянцевого блеска, как отмечает упомянутый уже Роззак: «...не все попали на великий потребительский пир» [Роззак, 2014, 7]. Собственно, такой независимый эксперимент контркультуры и «подпольного искусства» над массовым сознанием – это был чистый мятежный импульс, реакция не просто социального, но духовного протеста на классические, консервативные или социально одобряемые проявления культуры в социально-исторической динамике. Вдобавок понятие «андеграунд» оформилось в реалиях массового тиражирования «зрелища», развлечений, усиленного средствами радио и телевидения. В связи с этим возникают метаморфозы потребления и иллюзии выбора между вариациями одного, усредненного, стандартизированного культурного продукта или знака (т.е. «симулякра»). Итак, становление андеграундных арт-практик – объективная необходимость в пространственно-временном континууме (Табл. 1), которая может быть объяснена как *субъективными факторами* (мировоззрение представителей андеграундного течения в зависимости от сферы искусства: нонконформистский или психоактивный, но доступный с преградами), так и *объективными факторами* (т.е. историческая действительность, темпоральный критерий, географический фактор).

Таблица 1 - Особенности развития андеграунда в пространственно-временном континууме

«Подпольное искусство» на территории СССР	«Действенный андеграунд» в странах Америки и Западной Европы второй половины XX века
вечная тема «абсурдизма»; противостояние «официальной культуре» (т.н. «официозу», где часть культурных практик была продиктована идеологией); экзистенциальный творец в «подпольном пространстве»	«Бунтующий человек» (или «метафизический бунтарь») А. Камю. Упразднение технократического мировоззрения, «масскульта», «культы потребления (когда массовое искусство своим ориентиром выбирало коммерческий рынок и продажу красочной картинки под названием «американская мечта»), противостояние «рамочному» образу жизни старшего поколения внутри концептов «сладкой жизни»

Среди особенностей андеграунда как социокультурного феномена исследователи выделяют эпатаж, бунтарство и разрушение стереотипов (что прочно укоренились в массовом сознании как культ/идеология). При этом отличительными признаками арт-практик андеграунда выступают альтернативная эстетика, новаторство творческого мышления в художественных образах, отличных от традиционных и массовых, оригинальность, а вместе с тем и актуальность заложенной мысли в произведении искусства.

Таким образом, **основные социальные функции андеграунда включают:** 1) «культурный толчок» [Булахова, 2020], то есть стимулирование творческого нонконформистского мышления с целью продуцирования эстетических ценностей и нового типа художественной структуры; 2)

«самоосвобождение сознания» [Коркия, 2021, 22] посредством трансформации языкового (текстового) содержания объекта искусства в концептах смысла по модели перцептивного и интеллектуального восприятия, а также посредством саморефлексии через восприятие объекта искусства, особенно того, что в поле андеграунда носит характер новаторский, нонконформистский и *истинный «для себя»* (феноменологическая онтология Ж.-П. Сартра). Последнее позволяет определить **«истинный андеграунд»** (*или позитивный, который служит своей миссии нести за собой инновационный «культурный толчок», стимулировать творческое и новаторское мышление среди одномерности, должен следовать принципу многомерности, искусности, чтобы позволить субъекту «развоплотить» материал посредством интеллектуального акта*) как понятие-антитеза **«квази-андеграунду»** (*коннотативное содержание схоже с «симулякром» Ж. Бодрийяра*), что обретает черты массовой культуры и популяризирует отдельные проявления андеграундной сцены в потоке «мейнстрима», а также вбирает некоторые радикальные проявления и наркотические метаморфозы «андеграунда» (например, как легкая «психоделическая революция» Т. Лири из инструмента для расширения границ свободы сознания и социального действия трансформировалась в бум тяжелых наркотиков, что прослеживается в культовом фильме «На игле» (1996 г.) британского кинорежиссера Д. Бойла как визуализации эдинбургского андеграунда, подкрепленного саундтреком «крёстного отца» панк-рока Игги Попа “Lust for life”). Подобная амбивалентность интерпретации андеграундного восприятия коррелирует с развитием андеграундной культуры в сомнабулическом состоянии, в котором пребывает постмодерновая реальность, порожденная хаотическим состоянием ценностных систем.

Андеграунд, несмотря на зарождение фактически из искусства «подполья» и «контркультуры», уже обрел своих классиков в пространственно-временном континууме. Постмодерн не только обусловил информационную перенасыщенность и породил общество потребления с приматом массовой культуры, но и эмансипировал субъекта от «рациональной наррации» [Лиотар, 1998, 84], от модерновых универсумов, предопределил номадическое состояние культурных содержаний, акцентировал внимание на плюрализме, эклектике стилей. В таком аспекте сомнения в старых формах знания, в силе Разума, разочарования в прежней картине мира можно предположить, что наиболее подходящего времени для зарождения андеграундной культуры тяжело представить. Безусловно, культурные практики андеграунда не лишены грубости, зачастую нарочитой, порожденной социальными осцилляциями. При этом они должны сохранять в себе интенцию к семиотической значимости, а не бесцельному отображению объекта эпатажному лишь в своей визуальной форме. Не менее важна и экзистенция тех эстетических категорий, которые конституирует андеграундное искусство, ведь постмодернистская эпоха «характеризуется «усталой», «энтропийной» культурой, отмечаются эстетические реверсии, размывание «больших» художественных стилей, смешение художественных языков» [Калиновская, 2015].

Андеграунд сродни рождению новой музыкальной интонации, что «появляется в том случае, если она социально необходима» [Коркия и др., 2021, с. 112]. В таком аспекте дискуссии о поисках андеграундных творцов, введение термина «нонконформизма» сближают понятия «андеграунд» и «авангард» как реакционные процессы художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, «не может сформироваться в силу имманентных закономерностей, независимо от объективного положения вещей» [Адорно, 2001, 36].

Т. Роззак справедливо заметил: «сколько из нас, оглядываясь назад через годы, могут представить себе контркультуру без ее поэзии, музыки, искусства, язвительного юмора?»

[Роззак, 2014, 15]. В этой связи обратимся к **систематизации культурных практик андеграунда**, исходя из конкретных примеров андеграундного искусства в различных музыкальных, литературных и визуальных формах.

Во-первых, совокупность парадоксальных инструментальных приемов вкупе с провокативным творчеством интертекстуальности отсылает нас к такой арт-практике внутри андеграундного поля, как **альтернативная техника звучания рок-музыки** и свойственные ей **семантически значимые текста** песен.

В одном из англоязычных источников была найдена интересная мысль, что категория «андеграундная музыка» связана с множеством применений, значение которых меняется в зависимости от того, какой музыкальный регистр описывается. Например, рок-музыка, объединенная тематическими сюитами, «эмбиент» как стиль электронной музыки, да и в целом альтернативное звучание. В этом плане музыкальная сцена как художественное поле не страдает комплексом темпоральности, поэтому структура «андеграунд – музыка – смысл» не может быть редуцирована молчаливым большинством и не застывает в определенном хронотопе. Андеграундная музыка – та муза, которая способна вдохновить на находки способов отражения сюрреалистических поворотов в аналогии с самой социальной реальности. Например, в работе Роззака мы видим пример такого восприятия музыкальной композиции: «Когда Френсис Форд Коппола искал способ передать дух эпохи в своем эпическом фильме «Апокалипсис сегодня», к финалу саундтрека подошла только музыка Джима Моррисона» [там же, 14-15]. Отметим, что фронтмен «The Doors» был неким духовным наставником поколения, утратившего веру в идеалы родителей на рубеже 60/70-х гг. XX века. Его значение велико для становления андеграундной сцены, поскольку это реальное воплощение архетипа «бунтаря» и «экзистенциального творца», что своей поэтикой и энергетикой породил феномен мистического желания быть причастным к подобному искусству.

На территории Советского Союза рок-музыканты фактически (как социальный феномен поколения дворников и сторожей) существовали вне советской реальности, подпольно распространяя свои записи через «сарафанное радио» или устраивая «квартирники». Безусловно, в 70-80-е стали формироваться «Ленинградский рок-клуб», «Московская рок лаборатория», «Свердловский рок-клуб», интерпретирующийся зачастую как «советский Манчестер». Но подлинность искусства всех представителей андеграундных сообществ заключалась в некоммерческой направленности, аутентичности звучания (пускай полуподвального и шумового, но, несомненно, новаторского, как «гаражный» аккомпанемент группы «Зоопарк») и экзистенциальной наполненности текстов. В качестве примера можно привести противостояние на уровне метафизики лидера рок-группы «Кино» В. Цоя и неоромантическую иронию над тленным «естеством» в тексте песни «Дерево» альбома «45»: «Я знаю, моё дерево в этом городе обречено... Мне с ним радостно, мне с ним больно. Мне кажется, что это мой мир... Я посадил дерево». Другим примером может послужить рефлексия духовного протеста основателя «Сибирского панка» Е. Летова, отраженная в исследовании через уникальность музыкального полотна, в котором сквозь звук советского аппарата пробивается грязный шумовой звук шипящей гитары в симбиозе с философским дискурсом. Такое звучание порождало парадоксы смыслов и абсурд как принцип «метафизического бунта» по отношению к логической реальности, «заражённой» рациональной логикой мира. В этой же связи почти животная энергия при мелодичности голоса и целая Вселенная из образов¹ вне

¹ В «Нюркиной песне» представлена бинарная оппозиция (семантически свойственная андеграунду)

пространства и времени зафиксирована у Янки Дягилевой как еще одной легенды советской андеграундной музыки. Также определенную бардовскую нишу в андеграундном музыкальном пространстве занимал А. Башлачёв, отличаясь в своем исполнении экспрессивными переходами от душевности в крик того самого «метафизического бунтаря» посредством семантики стихотворного текста².

Подобно творцам «Сибирской волны», одним из первых прототипов «интеллектуального панка» в западном обществе, визитной карточкой андеграундной и альтернативной культуры своего времени является рок-авангардист Фрэнк Винсент Заппа, который свой уход от импровизационной музыки определил фразой: «Я сказал в ней все, что хотел». Это был «новый голос в рок-музыке» и, как отмечают критики, «противоядие жестокой потребительской культуре Америки». К примеру, концептуальный альбом “Freak out!” музыканта и его группы “The Mothers of Invention” связан с тематикой саркастического высмеивания американской действительности: «по-панковски» звучит название песни “Hungry Freaks, Daddy”; а “I Ain’t Got No Heart” отличает замена поп-выражений словосочетаниями, «явно лишенными коммерческого потенциала». Такого рода «поп-пародии», «рок-комментарии» весьма характерны для андеграундной культуры в концептах маргинальности и духовного протеста, ведь при этом Заппа будто спрятал внутри текста композиций «инструкцию» для слушателей относительно правильного восприятия «смысла» песен. Благодаря необузданной эклектике и сложности его творчества можно утверждать, что Фрэнк – яркий пример культурной практики андеграунда в обществе постмодерна: “manifestly parodic and postmodern” [Greene, 2016, 95]. Эклектика сложных ритмических структур, нестандартные аранжировки, использование всевозможных инструментов отсылает нас к другому «бунтарю звука» и «королю андеграундной сцены» С. Курёхину и его коллективу «Поп-механика».

Музыкальные практики андеграунда вечны, и «бунтующий человек» (в аспекте этих рассуждений – «интеллектуальный панк», «рок-авангардист» и пр.) – новый модус иронии против симуляции истины в постмодернистском многообразии практик: «Когда душераздирающий вопль облекается крепкой языковой формой, бунт утоляет свою первейшую потребность и обретает в этой верности самому себе творческую силу» [Камю, 1990, 331]. Важно подчеркнуть, что с 70-80-х гг. для выражения духа «рок-н-ролла» уже недостаточно виртуозных гитар Джимми Хендрикса, рок-фестиваля «Лето любви» (1967 г.) или Вудстокской ярмарки музыки и искусств (1969 г.). Теперь в музыку как форму социального протеста было вложено больше агрессивной искренности³: из андеграунда стал доноситься животворящий

«внутренний/внешний мир», где образ дома – локус, символизирующий не просто физическое место обитания лирического субъекта в социальном пространстве, а скорее метафорически отсылающий к душе и её волевым интенциям.

² Например, в строках «Некому берёзу заломати»: «Время на другой параллели... Наши думы вам не икнулись,.. Вы б наверняка подавились....» отражены чувства страдающей личности в герметичной социальной реальности.

³ Исследователи связывают это не только с энтропийным и импловивным состоянием постмодерна и субъекта в ней, но и с социально-историческим фоном «потерянных» улиц Нью-Йорка, заполненных малолетними преступниками, маргинальными подростками, наркоторговцами. В этом отношении самым «говорящим» фильмом о состоянии американского общества, если вывернуть наизнанку глянцевую обложку журнала с «американской мечтой», стал фильм М. Скорсезе «Таксист», где главного героя можно назвать антагонистом с антигуманными ценностями. Также не стоит забывать, что сексуальная революция сломала определенные рамки пуританской закостенелости, но принесла за собой и такие социальные катастрофы, как девиации в виде убийств банды Ч. Мэнсона или демографический коллапс, связанный с эпидемией ВИЧ/СПИД в США 1982 г.

крик о том, что этот мир не в порядке. Примером подобного анархического нигилизма признана запись “Anarchy in the U.K.”, которая за счет строк “No future, No future for you...for me”⁴ стала в 1978 г. панк-гимном британской группы “Sex Pistols”.

Вследствие можно выделить иные особые точки притяжения андеграундной музыки – культовый петербургский рок-клуб “TaMtAm” (например, именно из этого пространства зрители слышали об андеграундной группе «Химера» в советском и постсоветском пространстве, что транслирует экзистенциальную проблему бытия, словно «по ту сторону отчаяния» Сартра, через шумовое исполнение лидера коллектива Э. Старков в песни «Ворона»: «Жил торопясь, помер спеша...») и легендарный нью-йоркский клуб “CBGB”. Это была сердцевина свободного духа панк-рока, эпицентр альтернативного звучания и отражения эпохи «пустого поколения», т.е. того самого “Blank Generation” в исполнении Р. Хелла на ранней панк-сцене Нью-Йорка. Именно с последним рок-музыкантом автор «Прошу, убей меня!» Л. МакНил связывает заглавие своей книги о подлинной истории панк-рока. Примечательно, что американский историк рок-музыки знаменует и уход панка из области истинного искусства в «квази-андеграунд» по причине излишней рискованности и радикальности подобного «предприятия»: «Волшебная жизненная сила панка языком музыки говорила о неизбежном разложении всех формальных систем...; пыталась побудить людей вновь использовать силу воображения, разрешала быть несовершенным, разрешала быть непрофессионалом и получать радость от творчества, потому что подлинное творчество начинается из хаоса; учила обращать в преимущество все постыдное, страшное и бессмысленное в нашей жизни... После турне Sex Pistols я потерял интерес к журналу Punk. Он перестал быть настоящим» [Макнил, 2012, 366].

В таком контексте стоит дополнить перечень примеров «андеграундного искусства» и такими примерами иной волны рок-музыки, что лежат в поле новаторского звучания (экспериментальные игры с перкуссией, длительностью и даже лирическими образами героев песен) «постпанка», «прогрессив-рока» и «арт-рока»: “The Who”, “Joy Division”, “King Crimson”, “Led Zeppelin”, “Deep Purple”, “Television” и пр. Также к «истинному андеграунду» будут принадлежать системные культурные практики по созданию семантически значимых музыкальных текстов таких зарубежных рок-групп, как “Pink Floyd”⁵ (классика психоделического рока, а перформанс “The Wall” транслировал тему отчуждения и социальной изоляции). Интересны в этом отношении и синтетические рок-эксперименты поэтессы Патти Смит с «дионисийской эстетикой», что «продвигала рок-н-ролл как явление литературы» [там же, 46]. Строки ее технически были переложены на музыку в стиле панк-рока «с причудливой гневно-очаровательной манерой» [там же, 117] и сочетались с сумасшествием и вместе с тем сентиментальностью текста. Эстетически лирические образы ее героев напоминали поэзию таких французских «падших художников» XVIII века, как А. Рембо.

Но обратимся и к андеграундным культурным практикам, что впоследствии стали равноценны «бунту на продажу». Например, в андеграундном пространстве абстрактную смерть

⁴ Примечательно, что автор песен британской панк-группы “Sex Pistols” Дж. Роттен (Дж. Лайдон) высказывался в одном из интервью, что подобная арт-практика была не оскорблением британского народа, а иронией (в духе постмодерна) над безумием режима, что наблюдает за всем разложением социума на «мусорных свалках» нищеты, столкновений и ненависти «с банкнот».

⁵ Интересный и весьма противоречивый пример перехода «истинного андеграунда» в «квази-андеграунд» – это концептуальный альбом “The Dark Side Of The Moon” (1973). Например, художественный язык песни “Time” «развоплощал» тему конечности бытия, а “Money” стала специфической сатирой на «новую элиту» постмодерна с присущей ей жадностью, что вскрывало проблемы социальной дифференциации общества.

лидера группы “Nirvana” как вечного представителя альтернативной музыки ознаменовал массовый успех уникального альбома “Nevermind”. Композиция “Smells Like Teen Spirit” стала гимном поколения, транслируемым MTV. Продукт цифровизации превратил протестную культуру «панк-рока» в «мейнстрим» под знаком поп-культуры. Иной пример – эклектичность творчества Д. Боуи являет черты искусства постмодернизма, ведь он охватывает направления традиционного и экспериментального рока, этнической и электронной музыки. В своих «глем-персонах» исполнитель трансформирует протест культуре истеблишмента, а в его поэзии имеет место бунтарская, неформальная логика взаимодействия с читателем, свойственная абсурдности «истинного андеграунда». В то же время, становясь громким музыкально-театральным событием, метаморфозу в рок-импульсе исполнителя явила символическая запись “Rock’n’Roll Suicide”, в которой внимание фокусируется на строке “I’ve had my share, I’ll help you with the pain!”, означающей самостоятельный уход со сцены андеграунда. Хотя неограниченная свобода самовыражения этого «инопланетянина» (по аналогии с песней “Space Oddity” 1969 г.) удерживает его на границе «истинного андеграунда» и «квази-андеграунда».

Во-вторых, символическое поле андеграунда снова сместилось в свое привычное «подпольное пространство» в ракурсе **концептуального и экспериментального искусства в художественном творчестве и изобразительном искусстве**. В результате этого формируется понятие художественного андеграунда – нонконформизма, «второго авангарда».

Например, группа «Сретенского бульвара» – один из очагов зарождения концептуализма в России как одной из вероятных культурных практик андеграунда – сформировалась по принципу соседства и включала И. Кабакова, В. Пивоварова (и его концептуальные рецепты реальности), Э. Булатова. Именно в творчестве Кабакова «Освобождение» можно наблюдать посредством наглядно-образных отображений действительности, который исследовал чувство отчужденности, пропитавшее пространство советской повседневности как «действие, направленное на аналитико-синтетическое обследование выбранного объекта» [Коркия, 2021, 74]. В рамках межличностных коммуникативных процессов образ объекта коммунальной квартиры в его наиболее известных инсталляциях «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1975 г.) сформирует в восприятии индивида целостное отображение «ночлежки» из пьесы «На дне», которая и послужила метафорическим образом для работ художника-концептуалиста; а вопросно-ответная форма «Чья эта муха? – «Это муха Николая» сродни размышлениям о коммунальном быте и в то же время о бытии Ж.-П. Сартра («Ад – это другие» [Сартр, 2000]).

Функцию «самоосвобождения сознания» и последующей рефлексии для преодоления индивидом границ интерпретации в постмодернистской одномерной реальности, что заложены как идея в работе «Открытое произведение» итальянского специалиста по семиотике У. Эко, можно проследить и на примере эпатажной фигуры американского художника Э. Уорхолла. Именно он «сфабриковал»⁶ дизайн музыкального альбома “The Velvet Underground and Nico” (1967 г.). Отметим, что как поп-артист, так и музыкальный коллектив были первыми экспериментаторами в авангардном направлении.

Яркий пример акции как арт-практики андеграунда – самовольно организованная «Бульдозерная выставка» (1974 г.) московскими художниками-нонконформистами во главе с О. Рабиным, которого с его барачными изображениями советской реальности принято относить к художникам андеграунда в рамках «Лианозовской школы».

⁶ По аналогии с арт-студией «Серебряная Фабрика» Э. Уорхола как представителя поп-арта».

Также существовал отдельный поэтический круг Лианозово, к которым причисляют творчество И. Холина (и его зарисовки из жизни обитателей неблагополучных районов, пропитанные насквозь черным юмором: «Сосед сказал: “Судьба”»), Вс. Некрасова (попытка фиксации речевой ценности: «Свобода есть...Свобода есть свобода») и Г. Сапгира (с его приемом маскировки социального неблагополучия при помощи гротеска игры языка), что вскрывают контраст дух/душа и свобода/несвобода в своих творениях.

В связи с этим техники **абсурдизма в нонконформистском** литературном творчестве (т.е. затронем тему абсурда, причем весьма «сатирической» [Пави, 1991, 2] его стратегии для наиболее точного описания действительности в категориях эстетики) – тоже одна из культурных практик андеграунда. В таком контексте стоит вспомнить и о жанровом своеобразии, искании формы и мнения в прозе С. Довлатова как отражении иррационалистической действительности с примесью документализма – «приёма отражения абсурдной действительности, миметическая техника советского абсурдизма» [Савицкий, 2002, 101]; сопряжениях И. Бродского: «если искусство чему-то и учит, то именно частности человеческого существования... стихотворение в частности – обращаются к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников отношения» [там же, 2002, 57]; концептуально-образные поэтические искания Д.А. Пригова. Наконец, трансформации литературных практик зафиксированы и на постсоветском пространстве: появляется роман «Норма» В. Сорокина как орудие контркультуры за счет ее провокационного обращения с принятыми языковыми нормами и высвобождения некой «интимной сущности... из-под покровов, привычного гладкого письма» [Седакова, 1998, 25], а также метаморфозы в андеграундном пространстве фиксируются В. Пелевиным в постмодернистском романе “Generation «П»” через прием абсурдизации действительности посредством сведения всех коммуникативных практик к рекламному слогану, что «развоплощает» социальные практики общества постмодерна.

Определение «подпольная литература» встречается во вступительной статье к сборнику «Советская потаенная муза» (1961 г.), но, по мнению Э. Лимонова (автор рассказа «Первый панк» 1987 г.), термин «подпольная литература» противоречит сущности явления, так как «неофициальная литература» не только не подпольная, прячущаяся, напротив, она всеми силами стремится к распространению своих произведений для осуществления «культурного толчка. «Речь идет о том, чтобы обернуть традиционную проблему. Не задавать больше вопроса о том, как свобода субъекта может внедряться в толщу вещей и придавать ей смысл, как она, эта свобода, может одушевлять изнутри правила языка и проявлять, таким образом, те намерения, которые ей присущи» [Фуко, 1996, 40], – по аналогии с суждением М. Фуко, андеграундные творцы положительной коннотации призваны разоблачить сложившуюся закостенелую систему, вскрывая абсурд ситуации и привычной формы выражения.

Итак, еще одним концептом в системе андеграундного искусства является стилистика **артхаусного и авторского кино**. Как правило, режиссеры такого рода **независимого кинематографа** – прототип того самого экстремального архетипа обновленного самосознания «бунтаря» и «экзистенциального творца» (как в западном, так и в советском обществе). Это новаторы и революционеры, идущие вразрез с массовыми, ориентированными на коммерцию и «развлечение» кинолентами (и франшизами), за счет оригинальных, экспериментальных и новационных методов интерпретации кинотекста. Массовое же кино, что тиражируется конвейерным методом, зачастую «убивает» автора и оригинальный текст.

Первый бунт против «папиного кино», озаменованный поиском новых форм воплощения (при помощи ручной съемки, рваного монтажа, живой импровизации диалогов) и последующего восприятия их зрителем, был предпринят «Французской новой волной». В аспекте

андеграундных арт-практик значимы киноленты «На последнем дыхании»⁷ (1960 г.) Жан-Люка Годара и такие работы Микеланджело Антониони, как «Фотоувеличение» (1966 г.) и «Забриски Поинт»⁸ (1970 г.). Все авторское в категориях индивидуальности и «нового» при отражении сложности реальной жизни, контрастируя с официальной/идеальной картинкой и пафосом, тождественно андеграундным течениям. Поэтому из советских кинорежиссеров к деятелям авторского кино относят в первую очередь А. Тарковского и, как пример, его киноленту «Зеркало» (1974 г.) или более актуальную в информационном дискурсе научную фантастику «Солярис» (1972 г.); также следует упомянуть и такие следы советского кинематографа, как «Покаяние» Т. Абуладзе.

В аспекте «Нового Голливуда» по атмосфере некой иллюзорности и тщетности бытия к андеграундным культурным практикам в области кинематографа можно отнести следующие: сюрреалистичная кинолента «Мертвец» (1995 г.) Джима Джармуша как полная противоположность классическому американскому вестерну; психоаналитичные фильмы-головоломки Дэвида Линча, подобно «Шоссе в никуда» (1997 г.) и пр.

С другой стороны, постмодерн, тяготеющий к современности в каком-то роде, легитимизировал маргинальность. В таком социокультурном разрезе к постмодернистскими проявлением андеграунда в кинематографе можно отнести фильм «Заводной апельсин» (1971 г.) С. Кубрика, снятый по мотивам романа Э. Бёрджесса, что переплетается с понятиями «субкультур», «девиаций» как ответвлений и порой негативных коннотаций «андеграунда». И более позднюю киноленту Т. Гиллиама «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (1998 г.) – экранизация контркультурного безумного романа в жанре гонзожурналистики Хантера С. Томпсона. Именно в этом скандальном романе звучит обличающая фраза всей «сладкой жизни»⁹: «Цирк-цирк – «именно то, чем бы занимался божественный мир в субботу вечером... Это безумие продолжалось без продыху, но никто, похоже, не обращал на него ни малейшего внимания» [Томпсон Хантер, 2017, 96-97]. Примечательно, что кинопространство «Заводного апельсина» сконструировано тоже по принципу цирка, некоего «социального зоопарка», где индивидуумы адаптированы лишь под конформистское и увеселительное существование (усредненный социальный индикатор массы, мыслящей «одномерно»). Такая «цирковая», сегментированная цветовыми контрастами, концепция пространства в киноленте носит оттенок сатирического высказывания, что «развоплощает» следующую идею: общество постмодерна не просто разобщено, оно «безумно». Подчеркнем, что экранизация С. Кубрика «Заводной апельсин» носит черты андеграундного искусства за счет эксцентричности, экспериментальности и даже скандальности эпизодов «ультранасилия», увеличивая эффект за счет монтажной экспрессии; киноязык не скатывается в «черную дыру» эпатажной формы, так как при должной интерпретации вскрывает острые социальные проблемы (например, тема

⁷ «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара – интертекстуальная игра с устоявшимися традициями как пародия на нуар, где главный герой – бунтарь, который направляет свою энергию против канонической системы.

⁸ Это пример итальянского артхауса, где возрождается контркультурная эстетика хиппи и влияние психоделической революции через саундтреки группы «Pink Floyd».

⁹ Социокультурный феномен «сладкой жизни» «развоплотил» Ф. Феллини в кинокартине «Сладкая жизнь» 1960 г., обличив будни итальянских аристократов, отзеркалив итальянский неореализм (жанр, «фреймирующий» жизнь низов) через призму праздного и оттого бессмысленного существования богемы. Данное суждение может быть подтверждено при помощи использования метода герменевтического анализа в целях интертекстуальной интерпретации речи главного героя в финале киноленты: «Сегодня я чувствую, что должен раскаться...какая мерзость вокруг...».

насилия), актуальные не только для постмодерна, но и приобретающие статус вечных в современных реалиях «постпостмодерна» или «метамодерна».

Наконец, 1990-е гг. наиболее связаны с таким явлением (уже приближенным к современным арт-практикам андеграунда), как «хеппинги» и «перформансы» (как ответвление постдраматического театра), что шокируют зрителя. Отметим также и то, что «**театр-авангарда**», «**экспериментальный театр**», «**режиссерский театр**» в силу создания смысла, контекстуальности метафорического эффекта для выстраивания коммуникации с публикой с целью катарсического единства стремится «воздействовать на понимание, излишне находящееся во власти повествовательных моделей и рекламных мифов, заставить зрителей вопрошать, вызывая их смещение в столкновении с абсурдностью текстов или сценических событий» [Пави, 1991, 363].

Заключение

В заключение хочется подчеркнуть, что андеграундное искусство бросает вызов привычным массовым типам мышления, той коллективной посредственности, порожденной обществом изобилия в одних странах или принудительной идеологией в других. Такой социокультурный феномен должен являть собой попытку создания новой культурной парадигмы, отличной и внутренне свободной от коммунального единомыслия «трендами», модными концептами. Только в таком случае в социальном пространстве будет функционировать «истинный андеграунд», что несет в себе особую форму человеческого отношения к миру как вечной имманентной борьбы внутреннего «Я» в исследовании смысла и «высвобождения» критической мысли из «подполья сознания».

Значения сообщения искусства андеграунда лежит в коммуникативном поле так называемого «подполья», и для пересечения вербально-семантического и когнитивного уровня необходимо расшифровать тот код, что заложен в интеллектуальном дискурсе. Ведь андеграунд можно условно сфальсифицировать под маской радикального протеста без обоснованной идеи или «бездумной вульгарности», особенно в условиях расколотого, фрагментированного и клипового мышления общества постмодерна. При этом «истинный андеграунд» хотя и знаменует уход от консервативных традиций в культурной парадигме, но все же должен формировать семантически значимые культурные паттерны, дабы избежать риска уйти от содержания к чистой форме.

Безусловно, для большинства членов социума андеграунд – аутсайдерское явление, зачастую пропитанное радикализмом, экстравагантностью или мрачной эстетикой рок-музыки. В этой связи актуализируется семантическое значение текста песни “People Are Strange” группы “The Doors”, что вскрывает присущие андеграундному творцу (тому самому “stranger”) чувства отчужденности, одиночества и негативное восприятие андеграунда как нарыва «странности» в мире безликого субъекта – массы. Ведь в состоянии «одномерности», присущем обществу постмодерна, способности мышления схватывать противоречия и отыскивать альтернативы атрофированы, а «в единственном остающемся измерении технологической рациональности неуклонно возрастает объем Счастливого Сознания». Тем не менее, стоит задуматься, что один из британских философов Дж.С. Милль в работе «О свободе» отождествлял индивидуальность с элементом благосостояния, а главную опасность видел в том, что «не многие решаются быть эксцентричными» [Милль, www].

До сих пор актуален вечный (и отчасти риторический) вопрос для искусства андеграунда: если бы «андеграунд» лежал на поверхности и это было нормально, то в чем был бы его

феномен? (Если бы андеграундное искусство было простым «структурным инвариантом», подобно коммерческому, то в чем заключалась бы его новаторство формы и содержания, в чем была бы сокрыта воля к истине и потребность дышать свободно? Было бы это «истинным» искусством андеграунда?)

Таким образом, проблемная ситуация лежит не только в области ухода «истинного андеграунда» в поле «квази-андеграунд» как пережитка прошлого или мифического пространства. Подобно «авантюре духа» (в терминологии А. Камю), андеграунд зарождается «в хаосе лишённого декораций опыта, передаваемого им во всей его первозданной бессвязности» [Камю, 1990, 38]. В связи с этим необходима потребность творца в «культурном толчке» и создании новаторских форм, что формирует восприятие публики, реакцию зрителя. При этом творить в андеграундном пространстве – это всегда про риск: риск быть отвергнутым массой; риск не получить сиюминутное вознаграждение и славу; риск столкнуться с неприятием первого альтернативного сингла, художественного концептуального полотна, авторского метра и, наконец, экспериментального сценического представления. Но готов ли творец андеграунда «фискнуть» ради привнесения нового смысла, новой интерпретации в искусство и новаторской практики? Есть ли в нем энергия бунтовать против «блеклой пустыни с окаменевшими достоверностями» [там же, 35]? Ответ: безусловно, да. И, вероятно, спустя время он будет услышан и даже воспринят глухой толпой как «культовое» творение. Андеграундное искусство поистине сравнимо с авантурным приключением творческих импульсов в неконформистской реальности.

Библиография

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Айзенберг М. Вокруг концептуализма // Арион. 1995. № 4. С. 82-97.
3. Айзенберг М.К. Определению подполья // Знамя. 1998. № 6. С. 172-175.
4. Байтов Н. Андеграунд вечен – как вечны новации и поиск // Знамя. 1998. № 6. С. 176-180.
5. Бауман З. Свобода / пер. с англ. Г.М. Дашевского; предисл. Ю.А. Левады. М.: Новое издательство, 2006. 132 с.
6. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. - Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. 96 с.
7. Булахова М.И. Содержание феномена андеграундной культуры и его осмысление в социогуманитарной сфере // Воробьёва И.В. (ред.) Материалы V Международной научно-практической конференции «Национальные культуры в межкультурной коммуникации». Минск: Белорусский государственный университет, 2020. С. 347-356.
8. Бурдые П. Практический смысл / пер. с фр. А.Т. Бикбов, К.Д. Вознесенская, С.Н. Зенкин, Н.А. Шматко; отв. ред. пер. и послесл. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2001. 562 с.
9. Вайнен Р. Долгий '68: Радикальный протест и его враги. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 627 с.
10. Гёте И. Фауст. М.: ФТМ, 1831.
11. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / пер. с англ.; под ред. Г.С. Батыгина и Л.А. Козловой; вступ. статья Г.С. Батыгина. М.: Институт социологии РАН, 2003. 752 с.
12. Гройс Б. За литературный профессионализм. // Знамя. 1998. № 6. С. 180-182.
13. Губанов Л.Г. Я сослан к музе на галеры ... / сост. И.С. Губанова; предисл. Ю.В. Мамлеева. М.: Время, 2003. С. 41-42.
14. Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 4. Л.: Наука; Ленинградское отделение, 1989. 544 с.
15. Калиновская М.С. Арт-практики андеграунда в системе современного философского дискурса // Вестник СПбГИК. 2015. № 4 (25). С. 181-184.
16. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
17. Карпов Д.Л. «Андеграунд» и смежные понятия: сопоставительный анализ // Сопоставительные исследования. М.: Истоки, 2016. С. 116-120.
18. Коркия Э.Д. и др. (ред.) Герменевтика как метод социального познания. М.: КДУ, Университетская книга, 2021. 220 с.
19. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. 161 с.

20. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.
21. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээисти Раамат, 1973. 135 с.
22. Макнил Л. Прошу, убей меня! Подлинная история панк-рока в рассказах участников. М.: Альпина нонфикшн, 2012. 446 с.
23. Маркузе Г. Критическая теория общества: Избранные работы по философии и социальной критике. М.: АСТ: Астрель, 2011. 382 с.
24. Маркузе Г. Одномерный человек. М.: Рефл-Бук, 1994. 367 с.
25. Маслоу А. Мотивация и личность / пер. А.М. Татлыбаевой. СПб.: Евразия, 1999. 354 с.
26. Мид Дж. Г. Философия настоящего / под ред. А.И. Мерфи; предисл., введ. А.И. Мерфи; вступит. слово Дж. Дьюи; пер. с англ. (доп. Очерк IV); под науч. ред. В.Г. Николаева; закл. ст. В.Г. Николаева. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2014. 272 с.
27. Милль Дж.С. О свободе / Электронная библиотека «Гражданское общество». URL: <http://www.civisbook.ru>.
28. Ницше Ф.В. Весёлая наука. ОМКО, 1882. 165 с.
29. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия / Х. Ортега-и-Гассет, М. Мерло-Понти, Р. Ингарден. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 688 с.
30. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
31. Прохоров А.М. (ред.) Большой Энциклопедический словарь. 2-е изд, перераб. и доп. СПб.: Норинт, 2000. 1434 с.
32. Роззак Т. Истоки контркультуры. М.: АСТ, 2014. 384 с.
33. Савицкий С. Андеграунд История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 224 с.
34. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2000. 639 с.
35. Седакова О. В Гераклитову реку второй раз не войдёшь // Знамя. 1998. № 6. С. 190-195.
36. Томпсон Хантер С. Страх и отвращение в Лас-Вегасе / пер. с англ. М.: Изд. АСТ, 2017. 259 с.
37. Фрейд З. Художник и фантазирование / под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М.: Республика, 1995. 400 с.
38. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.
39. Cambridge dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/underground>.
40. Greene D. Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966-1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era / McFarland, 2016. 232 p.
41. Luhmann N. Art as a Social System [originally published in German in 1995 under the title Die Kunst der Gesellschaft] / transl. by E.M. Knodt. Stanford, California: Stanford University Press, 2000. 422 p.
42. McNeil L. Please kill me: the uncensored oral history of punk I by Legs McNeil and Gillian McCain / Grove Press, 2016. 476 p.

Underground as cultural practice in postmodern society

Agamali K. Mamedov

Doctor of Sociology, Professor,
Head of the Department of sociology of communication systems,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1 Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: akmnauka@yandex.ru

Polina I. Voronkova

Actor of the "13 Studio" Theater,
119311, 13 Vernadskogo ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: v_polina15@mail.ru

Abstract

The article examines the underground as a sociocultural phenomenon and specific cultural practice in postmodern society, which gives rise to new paradigms and patterns. Underground culture is analyzed in aesthetic categories when framing with related concepts: "counterculture", "subculture", "underground", "marginality", "unofficial art" and "alternative art", "avant-garde", etc. The study is based on critical reflection the phenomenon of "underground" in postmodern discourse; examples of individual cultural practices (art practices) are given that determine the appearance of true underground art in a dialectical view of the "underground-mass culture" dichotomy, and also an attempt is made to identify the reasons for the risk of absorption of underground culture by the so-called "quasi-underground", reduced to commercialized art, consumer culture and, finally, the "mainstream". A comprehensive analysis of the factors of the formation of the underground artistic field as an "underground space of thought" is carried out through a description of the features of the formation of the Western and Soviet underground in socio-historical dynamics; the reasons for the merger of "underground culture" with mass culture ("mainstream") as the primacy of majority thought in postmodern society are identified on the basis of content analysis of the development of modern sociological theory of postmodernity. The characteristic forms of embodiment of the underground in various fields of art are given. To form interpretations of individual underground cultural practices, the authors resorted to the terminology of hermeneutic analysis, represented by various projects in the social sciences and such basic constructs as "film semiotics".

For citation

Mamedov A.K., Voronkova P.I. (2023) Andegraund kak kul'turnaya praktika v obshchestve postmoderna [Underground as cultural practice in postmodern society]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 119-138. DOI: 10.34670/AR.2023.30.91.016

Keywords

Underground, underground culture, underground art, counterculture, subculture, "unofficial art", underground art, alternative art, conceptual art, nonconformist art, avant-garde, mass culture, mainstream.

References

1. Adorno T. (2001) *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow: Respublika Publ.
2. Ayzenberg M. (1995) Vokrug kontseptualizma [Around conceptualism]. *Arion*, 4, pp. 82-97.
3. Ayzenberg M. (1998) K opredeleniyu podpol'ya [Towards the definition of the underground]. *Znaniya*, 6, pp. 172-175.
4. Baitov N. (1998) Andegraund vechen – kak vechny novatsii i poisk. *Znaniya*, 6, pp. 176-180.
5. Baudrillard J. (2000) *V teni molchalivogo bol'shinstva, ili Konets sotsial'nogo* [In the shadow of the silent majority, or the End of the social]. Ekaterinburg: Ural University Publishing House.
6. Bauman Z. (2006) *Svoboda* [Freedom]. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ.
7. Bulakhova M.I. (2020) Soderzhanie fenomena andegraundnoi kul'tury i ego os-myslenie v sotsiogumanitarnoi sfere [The content of the phenomenon of underground culture and its understanding in the socio-humanitarian sphere]. In: Vorob'eva I.V. (ed.) *Materialy V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Natsional'nye kul'tury v mezhkul'turnoi kommunikatsii»* [Збірцію Інтіо Конфіо “National Cultures in Intercultural Communication”]. Minsk: Belarusian State University, pp. 347-356.
8. Burd'e P. (2001) *Prakticheskii smysl* [Practical meaning]. Saint Petersburg: Aleteiya Publ.
9. *Cambridge dictionary*. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/underground> [Accessed 16/09/2023].
10. Dostoevskii F.M. (1989) Zapiski iz podpol'ya [Notes from the Underground]. In: Dostoevskii F.M. *Sobranie sochinenii v 15 tomakh. T. 4* [Collected works in 15 volumes. Vol. 4]. Leningrad: Nauka; Leningradskoe otdelenie Publ.
11. Foucault M. (1996) *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Ra-boty raznykh let* [The will to truth:

- beyond knowledge, power and sexuality. Works from different years]. Moscow: Kastal' Publ.
12. Freid Z. (1995) *Khudozhnik i fantazirovanie* / [Artist and fantasy]. Moscow: Respublika Publ.
 13. Goethe I. (1831) *Faust* [Faust]. Moscow: FTM Publ.
 14. Gofman I. (2003) *Analiz freimov: esse ob organizatsii povsednevnogo opyta* [Frame analysis: an essay on the organization of everyday experience]. Moscow: Institute of Sociology of Russian Academy of Sciences.
 15. Greene D. (2016) *Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966-1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era*. McFar-land.
 16. Groys B. (1998) Za literaturnyi professionalism [For literary professionalism]. *Znanya*, 6, pp. 180-182.
 17. Gubanov L.G. (2003) *Ya soslan k muze na galery ...* [I was exiled to the muse on the galleys...]. Moscow: Vremya Publ., pp. 41-42.
 18. Kalinovskaya M.S. (2015) Art-praktiki andegraunda v sisteme sovremennogo fi-losofskogo diskursa [Art practices of the underground in the system of modern philosophical discourse]. *Vestnik SPbGIK* [Bulletin of St. Petersburg State Institute of Cinematography], 4 (25), pp. 181-184.
 19. Kamyu A. (1990) *Buntuyushchii chelovek. Filosofiya. Politika. Iskusstvo* [Rebel man. Philosophy. Policy. Art]. Moscow: Politizdat Publ.
 20. Karpov D.L. (2016) «Andegraund» ismezhnye ponyatiya: sopostavitel'nyi analiz [Underground” and related concepts: comparative analysis]. *Sopostavitel'nye issledovaniya* [Comparative studies]. Moscow: Istoki Publ., pp. 116-120.
 21. Korkiya E.D. et al. (eds.) (2021) *Germenevtika kak metod sotsial'nogo poznaniya* [Hermeneutics as a method of social cognition]. Moscow: KDU, Universitetskaya kniga Publ.
 22. Liotar Zh.-F. (1998) *Sostoyanie postmoderna* [The state of postmodernity]. Saint Petersburg: Aleteiya Publ.
 23. Lotman Yu.M. (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallin: Eeisti Raamat Publ.
 24. Lotman Yu.M. (1992) *Kul'tura i vzryv* [Culture and explosion]. Moscow: Gnozis; Progress Publ.
 25. Luhmann N. (2000) *Art as a Social System* [originally published in German in 1995 under the title *Die Kunst der Gesellschaft*]. Stanford, California: Stanford University Press.
 26. Maknil L. (2012) *Proshu, ubei menya! Podlinnaya istori pank-roka v rasskazakh uchastnikov* [Please kill me! The true history of punk rock in the stories of the participants]. Moscow: Al'pina nonfikshn Publ.
 27. Marcuse H. (1994) *Odnomernyi chelovek* [One-dimensional man]. Moscow: Refl-Buk Publ.
 28. Marcuse H. (2011) *Kriticheskaya teoriya obshchestva: Izbrannye raboty po filoso-fii i sotsial'noi kritike* [Critical theory of society: Selected works on philosophy and social criticism]. Moscow: ACT: Astrel' Publ.
 29. Maslow A. (1999) *Motivatsiya i lichnost'* [Motivation and personality]. Saint Petersburg: Evraziya Publ.
 30. McNeil L. (2016) *Please kill me: the uncensored oral history of punk I by Legs McNeil and Gillian McCain*. Grove Press.
 31. Mid Dzh.G. (2014) *Filosofiya nastoyashchego* [Philosophy of the present]. Moscow: Higher School of Economics.
 32. Mill' Dzh.S. O svobode [About freedom]. *Elektronnaya biblioteka «Grazhdanskoe obshchestvo»* [Electronic library “Civil Society”]. Available at: <http://www.civisbook.ru> [Accessed 16/09/2023].
 33. Nitsshe F.V. (1882) *Veselaya nauka* [Fun science]. OMIKO.
 34. Ortega-i-Gasset Kh. (2007) *Estetika i teoriya iskusstva XX veka: khrestomatiya* [Aesthetics and theory of art of the 20th century: a reader]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ.
 35. Pavi P. (1991) *Slovar' teatra* [Dictionary of theatre]. Moscow: Progress Publ.
 36. Prokhorov A.M. (ed.) (2000) *Bol'shoi Entsiklopedicheskii slovar'* [Big Encyclopedic Dictionary], 2nd ed. SPb.: Norint Publ.
 37. Rozzak T. (2014) *Istoki kontrkul'tury* [Origins of counterculture]. Moscow: AST Publ.
 38. Sartre Zh.-P. (2000) *Bytie i nichto: Opyt fenomenologicheskoi ontologii* [Being and Nothingness: Experience of Phenomenological Ontology]. Moscow: Respublika Publ.
 39. Savitskii S. (2002) *Andegraund Istoriya i mify leningradskoi neofitsial'noi literatury* [Underground History and myths of Leningrad unofficial literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.
 40. Sedakova O. (1998) V Geraklitovu reku vtoroi raz ne voidesh' [You cannot enter the Heraclitus River a second time]. *Znanya*, 6, pp. 190-195.
 41. Tompson Khanter S. (2017) *Strakh i otrashchenie v Las-Vegase* [Fear and Loathing in Las Vegas]. Moscow: Izd. AST Publ.
 42. Vainen R. (2020) *Dolgiy '68: Radikal'nyi protest i ego vragi* [The long '68: Radical protest and its enemies]. Moscow: Al'pina non-fikshn Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.87.47.017

Анализ развития христианского искусства в Китае в контексте социально-культурных процессов

Ли Ли

Аспирант,
Школа искусств и гуманитарных наук,
Дальневосточный федеральный университет,
690922, Российская Федерация, Владивосток, остров Русский, п Аякс, 10;
e-mail: lily32783282@126.com

Аннотация

В данной статье представлена развитие христианского искусства в Китае с точки зрения христианской церкви. В статье рассматривается, как христианская религия пришла в Китай, как она развивалась в течение веков, и какое влияние она оказывает на искусство в Китае. Христианские церкви в Китае имеют значение, как для верующих, так и для общества в целом. Христианство было привезено в Китай еще в VII веке, и с тех пор оно стало одной из крупнейших религиозных общин в стране. Христианские церкви играют важную роль в искусстве, а также образовании и благотворительности, предоставляя помощь и поддержку нуждающимся. Они также служат местом для сбора и религиозных церемоний, а также для проведения богослужений и обмена культуры и искусства. В заключении делается вывод о значимости христианских церквей и их влияние на искусство в Китае.

Для цитирования в научных исследованиях

Ли Ли. Анализ развития христианского искусства в Китае в контексте социально-культурных процессов // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 139-148. DOI: 10.34670/AR.2023.87.47.017

Ключевые слова

Развитие, история, христианское искусство, Китай, христианская церковь.

Введение

Христианское искусство в Китае имеет длительную историю, начиная с того времени, когда христианство впервые пришло на территорию Китая в VII веке. В течение многих веков христианское искусство и архитектура были влиянием западной культуры и традиций, что отразилось в церковных постройках, иконах, живописи, скульптуре и рукоделии.

Современное христианское искусство в Китае также продолжает развиваться и сочетает в себе традиционные элементы китайской культуры с христианскими символами и мотивами. Китайские христианские художники и мастера создают уникальные произведения искусства, которые отражают их веру и культурное наследие.

Христианское искусство в Китае играет важную роль в выражении веры и духовности христианского населения страны, а также способствует культурному обмену и взаимопониманию между различными религиозными и культурными сообществами.

Актуальность изучения христианских церквей в Китае заключается в том, что Китай является одной из крупнейших и наиболее динамично развивающихся стран мира, и религиозная ситуация в ней имеет большое значение как для самого китайского общества, так и для мирового религиозного и политического контекста.

Изучение христианства в Китае позволяет понять, как формируется религиозная идентичность в условиях современной секуляризации и глобализации. Кроме того, история и современное положение христианства в Китае отражают сложные взаимоотношения между религией и государством, а также динамику религиозной свободы и прав человека.

Изучение христианских церквей в Китае имеет большое значение для искусства, так как они представляют собой уникальное сочетание китайской и западной архитектуры и искусства. Христианские церкви в Китае отражают влияние западной культуры на китайское искусство, а также демонстрируют адаптацию христианских символов и традиций под китайские обычаи и традиции.

Также, значимым является вопрос того как христианство влияло на развитие культуры и искусства в Китае, а также как китайское общество воспринимает и взаимодействует с этой религией. Это позволяет более глубоко понять многообразие культурных и религиозных традиций в Китае и их влияние на искусство.

Изучение христианских церквей в Китае имеет научное значение для понимания культурного контекста, взаимодействия различных религий и искусственных традиций, а также процессов культурного обмена между различными регионами мира.

Христианство в самом общем смысле религия, основой которой является вера в то, что спасение души и наследование вечной жизни возможно в случае вхождения в завет – признания своим личным спасителем Иисуса Христа. Христианство в наиболее массовых формациях разделяется на три основные ветви: православную, католическую и протестантскую.

Основное содержание

Распространение христианства в Китае пережило несколько взлетов и падений, которые оказали глубокое влияние на китайское общество, культуру и образование.

Согласно историческим записям, христианство впервые было введено в Китай из Персии в 635 году н.э. В то время оно было введено несторианами (Цзинцзяо), принесенными персидским монахом Аробеном. Тан Тайцзун Ли Шиминь принял Алобена, и ему разрешили основать храм

Дацинь в Чанъане, где он перевел Библию.

Цзинцзяо развивался при династии Тан, но в 845 году нашей эры Тан Уцзун издал указ о запрете распространения иностранных религий, таких как буддизм, зороастризм.

В 1289 году католический францисканский священник Мэн Гаовино прибыл в Пекин, был принят Юаньчэн Цзун Тьемуром и получил разрешение свободно проповедовать в Пекине. Он основал две епархии, и более 30 000 человек присоединились к церкви, которая достигла своего пика.

Как иностранная религия, христианство сталкивается в Китае с проблемой конфликта с местной культурой. После введения христианства, в стране продолжали действовать конфуцианство, даосизм, буддизм и другие идеи, пытаясь найти точки соприкосновения и адаптироваться к потребностям китайского общества. Поэтому, чтобы лучше распространять Евангелие, христианские миссионеры не только изучали китайский язык, но и изучали китайскую историю, философию, литературу, пытаясь найти содержание, соответствующее христианству. Например, Маттео Риччи из ордена иезуитов считал, что конфуцианское естественное право - это то же самое, что христианское естественное право, и что Бог, в которого верит конфуцианство, подобен христианскому Богу.

Он также перевел Библию на китайский язык и процитировал многих конфуцианских классиков в качестве аннотаций.

Однако после введения христианства этому также сопротивлялась традиционная китайская культура.

В традиционной китайской культуре пропагандируется политеизм или атеизм. Считается, что все сущее на небесах и на земле обладает духовностью, и люди - только одно из них. Они должны следовать пути неба и человеческой этики и достигать гармонии между собой и обществом посредством самосовершенствования. Это фундаментальное различие привело к конфликту между христианством и традиционной китайской культурой, особенно в вопросе этикета.

С древних времен жертвоприношение китайцев предкам и Конфуцию было ритуалом сыновнего благочестия и верности, и не трактовалась как идолопоклонство. Христианство, с другой стороны, считает, что это приношение - нарушение первой заповеди против Бога и должно быть запрещено. Это привело к знаменитому «спору об этикете», то есть дебатам внутри католической церкви о том, следует ли разрешить китайским верующим сохранять обычай приносить в жертву предкам и Конфуцию.

Этот спор длился более двухсот лет, и в конце концов Святой Престол постановил, что китайским верующим не разрешается сохранять эти обычаи, и издал приказ о запрете миссионерской работы в Китае. Это привело к тому, что католицизм был отвергнут правительством династии Цин и народом Китая.

Христианство и производные от их идей секты в Китае - это не только религиозная вера и культурный обмен, но и политическая сила. В секте «Тайпинское движение за Небесное царство» христианство сыграло важную роль. Движение тайпинов за Небесное царство было восстанием против Цин, возглавляемым Хун Сюцюанем под знаменем трансформированных идей христианства. Основатель данной секты Хун Сюцюань утверждал, что является младшим братом Иисуса, и объявил, что хочет основать идеальную страну «небесной династии». Движение тайпинов за Небесное царство привлекло множество крестьян и однажды оккупировало Нанкин и другие места, представляя огромную угрозу правительству династии Цин [Сяолинь, 2010].

Однако движению тайпинов за Небесное царство также противостояло христианство. Западные миссионеры считали, что христианство тайпинского движения «Небесное царство» было ересью, противоречащей христианству.

Западные державы также поддержали правительство династии Цин в подавлении движения тайпинов за Царство Небесное для защиты интересов миссионеров и церкви.

Движение тайпинов за Небесное царство в конечном счете потерпело крах из-за внутреннего раскола и внешнего давления, но оно также оставило глубокий след в современной истории Китая.

В движении за модернизацию Китая христианство сыграло активную и сложную роль. После введения христианства в Китае оно не только распространило западную науку, технику и демократические идеи, но и стимулировало осознание китайским народом своих собственных культурных и социальных реформ и революций. Многие важные фигуры современной китайской истории, такие как Сунь Ятсен, Лян Цичао, Янь Фу, Гу Хунмин и др., в большей или меньшей степени находились под влиянием христианства.

Христианство пережило много взлетов, падений и перемен в Китае и все еще существует и развивается по сей день.

Согласно различным статистическим методам и источникам, существуют различные оценки числа верующих в китайское христианство, варьирующиеся от официально признанных миллионов до частных десятков миллионов верующих. Принято считать, что верующие китайского христианства в основном распространены в прибрежных, юго-восточных, юго-западных и других регионах, главным образом в сельской местности, нижних городских районах, этнических меньшинствах и других группах [Православие в Китае: история и современность, www...].

Китайские верующие-христиане также демонстрируют разнообразные характеристики, с разным возрастом, полом, образованием, профессиями и другим происхождением. Верующие в китайское христианство также имеют различную религиозную ориентацию, включая католицизм, протестантизм, православие.

На самом деле влияние христианства в китайском обществе является как положительным, так и отрицательным.

С положительной стороны, христианство обеспечивает духовную поддержку в китайском обществе.

Христианство также осуществляло множество общественных и благотворительных мероприятий в китайском обществе, обеспечивая заботу о уязвимых группах общества. С другой стороны, христианство также вызвало некоторые разногласия в китайском обществе [Шэнь Фувэй, 2018].

Существует конкуренция между христианством и другими религиями, которая привела к некоторым конфликтам веры, а также противоречия между христианством и некоторыми социальными силами. В целом, история христианства в Китае - это история, полная перипетий и изменений, которая не только отражает взаимодействие и взаимовлияние между Китаем и Западом, но и отражает разнообразие китайского общества.

Согласно последним сведениям, в Поднебесной проживает примерно 15 тысяч православных христиан, большинство из которых находится в Шанхае, Пекине, на территории Внутренней Монголии, Синьцзяна, в северо-восточной китайской провинции Хэйлуцзян. Наибольшее число православных проживает на территории Внутренней Монголии (8 тыс. человек).

В настоящее время в Китае насчитывается около 50 действующих храмов. Большое влияние на культуру Китая оказывают православные храмы, которые официально действуют в Поднебесной [7 официально работающих православных храмов Китая, [www...](#)].

Храм Успения Пресвятой Богородицы, расположенный в Пекине, заложенный в 1902 году, на месте христианской Миссии, разрушенной в ходе Ихэтуаньского (Боксерского) бунта в 1899 году. Вскоре после провозглашения КНР, храм начали использовать в качестве гаража (1954 г.). Заново отстроен и освящен этот храм был только в 2009 году. Здесь проводят богослужения во время крупных православных праздников священники, ради этого прибывающие из Российской Федерации [7 официально работающих православных храмов Китая, [www...](#)].

Этот храм является одним из немногих православных храмов в Китае и имеет большое значение для российского и других православных общин в стране. Храм отличается красивой архитектурой и иконами, которые привлекают как местных жителей, так и туристов.

Каждый год в храме проводятся различные религиозные церемонии и праздники, привлекая верующих со всей страны. Храм также служит местом для изучения православной культуры и традиций, а также для проведения различных культурных мероприятий.

Храм Успения Пресвятой Богородицы является важным символом единства православных верующих в Китае и продолжает играть значительную роль в сохранении и продвижении православной веры и культуры в этой части мира.

Храм им. Святителя Иннокентия Иркутского – еще один известный храм. Эта церковь стала первой в Пекине церковью, начавшей проводить службы после десятилетий гонений на христианство в Поднебесной. Красную Фанзу приобрела православная церковь в 1901 году, и именно тогда здание получило освящение в качестве храма. После перехода церковной недвижимости к советскому МИДу в 50-х годах, в храме разместился банкетный зал для дипломатических мероприятий и посольская гостиница. Первое православное богослужение, после сорокалетнего забвения было проведено перед стенами Красной Фанзы в 1996 году. Непосредственно в самом здании богослужения начали проводиться с 2001 года. Однако вплоть до 2009 года здание использовалось для официальных мероприятий посольства.

Сегодня, единственной православной церковью на всей территории КНР, которая проводит регулярные службы, является церковь, располагающаяся на территории посольства Российской Федерации в Пекине. Эта церковь сочетает в себе элементы православной и католической архитектуры, что делает ее уникальной и интересной как исторический и художественный объект.

Периодически службы проводятся также в Шанхайском православном соборе, кроме того, по всему Китаю разбросаны небольшие приходы [Православие в Китае: история и современность, [www...](#)].

Свято-Покровский храм, расположенный в Харбине возведен в 1922 году. Начиная с 1960 годов, он долгое время не действовал. Службы заново начали проводиться только в 1986 году. Это была первая православная церковь в Поднебесной, которая начала функционировать после многолетних гонений местной Православной Церкви во времена «культурной революции». Здесь служил Григорий Чжу - первый священник, получивший официальную государственную регистрацию. После его смерти в 2000 году, храм лишился собственного священнослужителя, и сегодня службы здесь проводятся только иногда и только мирянским порядком. В 2009 году там провел богослужение Волоколамский архиепископ Илларион.

Храм им. Святителя Иннокентия Иркутского также находится в Харбине. Это новопостроенный храм, возведенный в 1990 году. Он входит в число немногочисленных

официальных православных церквей, зарегистрированных в Поднебесной. Храму очень помогла Забайкальская епархия РПЦ, которая подарила всю необходимую церковную утварь, одеяния священников, иконостас. Церковь официально была освящена Михаилом Ваном – священнослужителем, прибывшем для этой цели из Шанхая летом 2009 года. Служба в храме проводится мирянским порядком, поскольку там нет своего священнослужителя. Зимой богослужения не проводятся, поскольку там не предусмотрено отопление.

Храм им. Святителя Николая, расположенный в Урумчи. Самая первая православная церковь в Урумчи была возведена в начале 20 столетия, а уничтожена в 1960 году, после отбытия в Советский Союз последнего в регионе священнослужителя – игумена Софрония. После просьбы православных верующих Урумчи, в 1991 году, на месте разрушенного храма, правительством Синьцзяна был построен новый храм, получивший название Никольского. Священнослужителя в храме нет, поэтому все службы проходят мирянским порядком. Служба проводится каждое воскресенье и по самым значимым церковным праздникам. Раз в пару лет, город посещают православные священнослужители из других стран: Российской Федерации, Австралии, Казахстана и проводят для местных верующих церковные таинства.

Храм им. Святителя Николая в г. Кульджа. Самая первая, временная, православная церковь в Кульдже была воздвигнута в 1872 году проживающими здесь русскими. Именно тогда начали проводиться систематические церковные службы. Домовый православный храм начал действовать в 1915 году при консульстве Российской империи. Настоящий храм был воздвигнут в 1938 году на деньги, собранные местной общиной. Последний настоятель храма скончался в 1957 году. Еще некоторое время службы в церкви проводились мирянским порядком, пока здание не было снесено в 1960 годы, в период «культурной революции». Храм вновь был отстроен в 1992 году за счет местных властей. Освящение храм получил только в 2003 году [7 официально работающих православных храмов Китая, [www...](#)].

Церковь первоверховных апостолов Петра и Павла расположена в Гонконге. Впервые Петропавловский приход Гонконга возник в 1934 году, когда в город приехал для служения протоирей Д. Успенский. После смерти настоятеля Дмитрия в 1970 году, приход закрылся. Возрождение православного братства Гонконга произошло в 2004 году, когда приход был создан заново. В 2008 году приход получил официальное признание. Сегодня церковь расположена в съемном помещении, где также функционирует воскресная школа и курсы изучения русского языка.

Как отмечают С. Горохов, Р. Дмитриев, после «культурной революции» и с началом экономических реформ в Китае началось постепенное возрождение католицизма в стране. В стране восстанавливались старые церковные структуры, вновь открывались храмы и духовные учебные заведения, росло число католиков, достигшее к 2000 году 5 миллионов человек (около 0,5% населения) [Горохов, Дмитриев, 2022].

Католицизм оказывал влияние на искусство в Китае в разные периоды истории. Во времена, когда миссионеры и католические монахи впервые прибыли в Китай, они привнесли с собой новые художественные техники и стили. Например, католическая церковь в Китае имеет свою уникальную архитектуру, которая отличается от традиционных китайских храмов.

Кроме того, католические художники и мастера ремесел также вносили свой вклад в развитие китайского искусства, создавая произведения смешанного стиля, сочетающие элементы католической и китайской культуры. Некоторые из них были приглашены императорами для работы над различными проектами.

В современном Китае католицизм также оказывает влияние на современное искусство,

поскольку христианская тематика становится все более популярной среди художников и скульпторов. Таким образом, можно сказать, что католицизм оказал и продолжает оказывать значительное влияние на развитие искусства в Китае.

Несмотря на то, что католики не являются религиозным большинством Китая, все же европейское влияние в Китае оставило после себя богатое архитектурное наследие, которое сохранилось до сих пор. Примечательно, что большинство существующих церквей и по сей день являются действующими, там регулярно проходят службы, существуют английские бесплатные уголки для детей общины, и т.д.

Один из старейших католических храмов — Собор Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии (также известен как «Собор у ворот Сюаньбу» (кит. 宣武门天主堂) или «Южный собор» (кит. 南堂) был построен в 1605 году на месте резиденции первого иезуитского миссионера Маттео Риччи. Капелла, выполненная в китайском стиле, была пристроена к особняку миссионера и стала первым христианским сооружением в Пекине. В середине XVII века на месте Капеллы был построен собор, который в конце того же века стал собором архиепархии после учреждения Пекинской архиепархии Святым Престолом.

В начале XVIII века началась реконструкция Южного собора в европейском стиле, которая длилась десять лет. Однако в первой половине XIX века император Китая ограничил деятельность католической церкви, и Южный собор был конфискован государством. После Второй Опиумной войны собор был возвращен церкви.

В 1900 году во время восстания ихэтуаней все церкви в Пекине, включая Южный собор, были разрушены. Через четыре года на месте разрушенного собора было построено новое сооружение, которое сохранилось до наших дней.

Следующим великолепным сооружением является Кафедральный собор Сишику (кит. 西什库天主堂 также известен как «Северный собор»).

Храм был построен в 1887 году, и в 1900 году был прямым участником битвы между европейскими морскими пехотинцами и ихэтуанями, выдержал двухмесячную осаду, происходившую параллельно с осадой Посольского квартала, и был сильно повреждён. Далее следовали реставрационные работы, и храм получил свой нынешний облик [Католические храмы Китая, www...].

Собор святого Иосифа, также известен как «Собор Ванфуцзин» (кит. 王府井天主堂) и «Восточный собор», расположен на главной туристической улице Пекина Ванфуцзин. Это второй по старшинству собор в Пекине. Собор был построен в 1653 году, а уже в 1720 году он была разрушен землетрясением. Последовало первое восстановление. В 1807 случился пожар, виновниками которого стали сами священники, вследствие чего власти конфисковали земельный участок. Следующая церковь была построена на этом месте в 1884 году при участии международной помощи, однако и она сгорела 13 июня 1900 года во время беспорядков, связанных с Боксёрским восстанием. В 1904 году на этом месте был построен трёхнефный собор. Был закрыт во время правления коммунистов, в 1980 году отреставрирован и вновь открыт. Снова отреставрирован в 2000 году.

Собор Ванфуцзин служит как духовный центр для католиков в Пекине и привлекает туристов своей архитектурой и историческим значением.

Кафедральный собор Сишику (кит. 西什库天主堂, также известен как «Северный собор»

(кит. 北堂)) — исторический католический собор Храм Христа Спасителя в западной части центра Пекина, в районе Сичэн [XiShiKu Church, www...].

Изначально собор был построен иезуитами в 1703 году возле озера Чжуннаньхай на земле, пожалованной императором в 1694 году в благодарность за исцеление от болезни. В 1887 году церковь пришлось перенести на место её нынешнего расположения, так как её прежнее местоположение понадобилось для создания парка.

В 1900 году, во время восстания ихэтуаней, собор, обороняемый четырьмя десятками французских и итальянских морских пехотинцев, выдержал двухмесячную осаду, происходившую параллельно с осадой Посольского квартала, и был сильно повреждён.

С 1958 года принадлежит Китайской Патриотической Католической Церкви.

В Тяньцзине насчитывается три католических собора, центральным из которых является Собор Святого Иосифа (кит. 西开教堂). Собор был построен в 1926 году, однако уже в 1966 года церковь святого Иосифа подверглась нападению хунвэйбинов, которые разрушили три башни храма вместе с крестом. В 1976 году церковь сильно пострадала от Таншаньского землетрясения. В 1979 началось восстановление храма, которое завершилось осенью 1980 года. В 1991 году собор святого Иосифа был внесён в список охраняемых памятников Тяньцзиня. В храме имеются активные социальные программы.

В Цзинань расположен католический храм — Собор Святейшего Сердца Иисуса (кит. упр. 洪家楼耶稣圣心主教座堂). Собор Святого Сердца является главным центром католичества в Цзинане и представляет собой не только грандиозное архитектурное сооружение, возведенное в готическом стиле, но и действующую церковь. Собор находится под контролем архиепархии Цзинаня и считается ведущей достопримечательностью города. История строительства церкви уходит своими корнями в начало XX века, когда было принято решение возвести в Цзинане католический собор. В результате мастерам удалось воплотить в жизнь уникальный проект площадью в 1600 квадратных метров. В период культурной революции храм был закрыт, а внутреннее убранство вынесено или разобрано. Однако церкви удалось избежать полного уничтожения, и в 1985 году храм снова открыл свои двери для прихожан и туристов. Начиная с 1998 года на базе церкви функционирует духовная семинария.

Самый красивый храм Собор Святого сердца (石室圣心大教堂) в Китае принадлежит городу Гуанчжоу.

Он был создан не только как центр католической религии, но и как символ борьбы с ксенофобией в Китае, особенно после опиумных войн. Строительство заняло 25 лет и было завершено в 1888 году. Собор был построен в неоготическом стиле, по образу базилики Святой Клотильды в Париже, в неоготическом стиле с двумя шпилями и четырьмя колоколами, сделанными во Франции. Является самым большим католическим храмом в Юго-Восточной Азии. В период культурной революции собор был закрыт, но в 1985 году снова открыл свои двери. Он остается одной из главных достопримечательностей города и является местом расположения архиепископа Гуанчжоу.

Заключение

Таким образом, христианские церкви оказали значительное влияние на искусство и культуру Китая. Сначала это было видно в архитектуре, поскольку многие христианские церкви

были построены в стиле западной архитектуры и использовали христианские символы и изображения.

Также христианство привнесло новые формы искусства и музыкальные стили в Китай. Многие христианские церкви стали местами, где местные художники и музыканты могли находить вдохновение и поддержку.

Влияние христианской этики и морали также оказало влияние на культуру Китая, пропагандируя уважение к человеческой жизни, доброту и сострадание. Кроме того, христианская миссионерская деятельность также способствовала распространению новых форм образования и здравоохранения в стране.

Однако следует отметить, что христианство в Китае сталкивалось с различными вызовами и ограничениями, что сдерживало его полное влияние на китайскую культуру и искусство.

Библиография

1. Гао Чанхун. История культурных обменов между Китаем и Западом. Пекин: Народное издательство, 2015. (中西文化交流史). 北京: 人民出版社, 2015.)
2. Горохов С., Дмитриев Р. Католицизм в конфессиональном пространстве Большого Китая: территориальный аспект // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2022. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/katolitsizm-v-konfessionalnom-prostranstve-bolshogo-kitaya-territorialnyy-aspekt> (дата обращения: 05.09.2023).
3. Католические храмы Китая. URL: <https://aligressblog.wordpress.c> (дата обращения: 05.09.2023).
4. Лю Сяолин. Небесное царство Тайпинов и христианство. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2010. (刘晓林.《太平天国与基督教》. 上海: 上海人民出版社, 2010).
5. Православие в Китае: история и современность URL: <http://ekd.me/2014/11/orthodoxy/> (дата обращения: 05.09.2023).
6. Вэнь разбирается в истории развития христианства в Китае (一文看懂基督教在中国的发展史) URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1776492> (дата обращения: 01.09.2023).
7. Хусто Л.Гонсалес. История христианства. Шанхайский книжный магазин Sanlian, 2016. (胡斯托·L.冈萨雷斯 .《基督教史》上海三联书店, 2016.)
8. Шэнь Фувэй. История культурных обменов между Китаем и Западом. Шанхайское народное издательство. 2018.
9. 7 официально работающих православных храмов Китая URL: <http://www.chinamodern.ru/?p=17753> (дата обращения: 01.09.2023).
10. XiShiKu Church - Northern Cathedral- Introduction to The Church of the Saint Savior URL: http://www.drben.net/ChinaReport/Beijing/Landmarks-Hotspots/XiCheng/Northern-Church-XiShiKu/North_Cathedral-Church_ot_Saint-Savior-Beijing.html (дата обращения: 05.09.2023).

Analysis of the development of Christian art in China in the context of socio-cultural processes

Li Li

Postgraduate student,
School of Arts and Humanities,
Far Eastern Federal University,
690922, 10, Ajax p., Russky Island, Vladivostok, Russian Federation;
e-mail: lily32783282@126.com

Abstract

This article presents the development of Christian art in China from the point of view of the Christian church. The article examines how the Christian religion came to China, how it developed over the centuries, and what influence it has on art in China. Christian churches in China are important both for believers and for society as a whole. Christianity was brought to China in the 7th century, and since then it has become one of the largest religious communities in the country. Christian churches play an important role in the arts, as well as education and charity, providing help and support to those in need. They also serve as places for gatherings and religious ceremonies, as well as for worship and the exchange of culture and art. In conclusion, a conclusion is drawn about the importance of Christian churches and their influence on art in China.

For citation

Li Li (2023) Analiz razvitija hristianskogo iskusstva v Kitae v kontekste social'no-kul'turnyh processov [Analysis of the development of Christian art in China in the context of socio-cultural processes]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 139-148. DOI: 10.34670/AR.2023.87.47.017

Keywords

Development, history, Christian art, China, Christian church.

References

1. Gao Changhong. The history of cultural exchanges between China and the West. Beijing: People's Publishing House, 2015.
2. Gorokhov S., Dmitriev R. Catholicism in the confessional space of Greater China: the territorial aspect // State, religion, church in Russia and abroad. 2022. No.2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/katolitsizm-v-konfessionalno-m-prostranstve-bolshogo-kitaya-territorialnyu-aspekt> (date of application: 05.09.2023).
3. Catholic churches in China. URL: <https://aligressblog.wordpress.com/> (дата обращения: 05.09.2023).
4. Liu Xiaolin. The heavenly kingdom of the Taiping and Christianity. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2010.
5. Orthodoxy in China: history and modernity URL: <http://ekd.me/2014/11/orthodoxy/> (дата обращения: 05.09.2023).
6. An article for understanding the history of the development of Christianity in China URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1776492> (дата обращения: 01.09.2023).
7. Justo L.Gonzalez. The history of Christianity. Shanghai Sanlian Bookstore, 2016.
8. Shen Fu wei. The history of cultural exchanges between China and the West. Shanghai People's Publishing House. 2018.
9. 7 officially operating Orthodox churches in China URL: <http://www.chinamodern.ru/?p=17753>. (дата обращения: 01.09.2023).
10. XiShiKu Church - Northern Cathedral- Introduction to The Church of the Saint Savior URL: http://www.drben.net/ChinaReport/Beijing/Landmarks-Hotspots/XiCheng/Northern-Church-XiShiKu/North_Cathedral-Church_ot_Saint-Savior-Beijing.html (дата обращения: 05.09.2023).

УДК 398.22(=1.470=512.2)

DOI: 10.34670/AR.2023.32.20.038

**Дева-птица в северной эпической традиции (соотношение
песенного и повествовательного начал)****Ларионова Анна Семеновна**

Доктор искусствоведения, доцент,
главный научный сотрудник,
Институт гуманитарных исследований
и проблем малочисленных народов Севера СО РАН,
677027, Российская Федерация, Якутск, ул. Петровского, 1;
e-mail: e-mail: degerenan@mail.ru

Петрова Валентина Алексеевна

Кандидат исторических наук, научный сотрудник,
Институт гуманитарных исследований
и проблем малочисленных народов Севера СО РАН,
677027, Российская Федерация, Якутск, ул. Петровского, 1;
e-mail: valya89243679003@mail.ru

Исследование выполнено в рамках научного проекта ПФИ РАН № 0279–2021–0036 «Поэтика фольклорного и литературного текста Якутии: специфика и закономерности эволюции».

Аннотация

Эпосы народов мира вызывают большой интерес. Еще не изучены многие аспекты, связанные с эпическими традициями северных народов, в том числе и сами сказания, многие из которых еще не введены в научный оборот. В статье исследовано соотношение песенного и повествовательного начал в образах Дев-птиц в эпической традиции эвенов и якутов, что изучено впервые. Также актуальность исследования определяется необходимостью изучения эвенского *нимкана* с напевами. Впервые сделана попытка исследования роли и функции песенных монологов в повествовательной структуре *нимкана*. Специального исследования по эвенскому *нимкану* с напевами не проводилось. Однако наличие у эвенов *нимканов* с напевами отмечалось разными исследователями. Выявлено, что если функция образа Девы-птицы в якутском *олонхо* представляет собой вестника, то она поет стилем *дэгэрэн ырыа*, а если роль девушки, то ее образ представлен жанром плача в стиле *дьиэрэтии ырыа*. Песни стерха в *олонхо* выделены предваряющими и завершающими словами, а также зачином песни, которые четко разделяют повествовательную часть от песенной. Эвенский эпос *нимкан* «Омчэни» М.Н. Неустроева является вариантом сюжета о Деве-птице, распространенной в разных локальных группах эвенов. Песенные монологи, в основном, имеют персонажи зооморфного происхождения. Доминирующей является напев у младшей Девы-лебеди – жены главного героя и родоначальница эвенов (8 песенных вставок), а также птички-помощницы, которая совмещает функцию вестника (9 песенных вставок).

Для цитирования в научных исследованиях

Ларионова А.С., Петрова В.А. Дева-птица в северной эпической традиции (соотношение песенного и повествовательного начал) // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 149-164. DOI: 10.34670/AR.2023.32.20.038

Ключевые слова

Олонхо, стиль, жанр, песня, зачин, нимкан, песенные монологи, Дева-птица, сказочный фольклор.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена интересом к Шедевр нематериального и культурного наследия человечества каким является якутское *олонхо* и, в целом, к эпосам народов мира. При всей разработанности разнообразных аспектов в изучении сказаний, вплоть до настоящего времени открытыми остаются многие вопросы по исследованию эпоса северных народов и в этом плане, абсолютно не исследованы проблемы соотношения повествовательного и песенного начал, не рассмотрены многие эпические произведения северных этносов. Не изучена также функция образов Дев-птиц в эпосах северных народов, в то время как мотив оборотничества птиц в дев, и наоборот, в них играет достаточно значительную роль и встречается, практически, во всех сказаниях эвенов и якутов. Одним из актуальных аспектов исследования являются *нимканы* с напевами, которые ранее не были предметом специального научного исследования и соотношение песенного и повествовательного начал в эпосах эвенов и якутов.

Целью исследования является изучение соотношения песенного и повествовательного начал в напеве Дев-птиц в эпической традиции эвенов и якутов. Кроме того необходимо выявить особенности эвенского эпоса *нимкан* с песенными монологами о Деве-птице, в котором прозаический рассказ чередуется с напевами.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие задачи:

- сравнить песенное и повествовательное начало в песне дев в образе птицы стерха в якутском *олонхо*;
- выявить роль песенных монологов в повествовательной структуре *нимкана* и функции образа Дев-птиц с песенными разделами.

В работе с теоретико-методологической базой послужили труды российских ученых – фольклористов: В.Я. Проппа [Пропп, 1969], Б.Н. Путилова [Путилов, 1966, 1976] и др. Основой в исследовании соотношения песенного и повествовательного начал послужила работа Б.В. Томашевского [Томашевский, 1996]. По изучению эпических традиций северных народов важными стали работы Н.В. Емельянова [Емельянов, 1980, 1983, 1990, 2000], В.В. Илларионова [Илларионов, 1982], А.А. Кузьминой [Кузьмина, 2014], Е.Н. Кузьминой [Кузьмина, 2005, 2021], Ж.К. Лебедевой [Лебедева, 1981, 1982]. В исследовании песенных аспектов опирались на работы Э.Е. Алексеева [Алексеев, 1965, 1976, 1986, 1996], Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд [Гиппиус, Эвальд, 1941], Т.И. Игнатьевой [Игнатьева, 1988, 2000], Н.Н. Николаевой [Николаева, 1993].

Методологическая основа исследования проводится с применением методов, широко используемых в фольклористической науке: сравнительно-сопоставительного, сравнительно-типологического и структурно-функционального методов.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования результатов исследования на курсах по фольклору в ВУЗах и ССУЗах Сибири и Якутии и для дальнейших исследований по рассмотрению вопросов поэтики в северной фольклорной традиции.

Соотношение песенного и повествовательного начал в напеве девы-шаманки в образе птицы-стерха в якутском олонхо

В якутском героическом эпосе *олонхо* важную роль выполняют Девы-птицы. Небесные девы, спустившись на землю, часто превращаются в стерхов. Так, в эпосе приленской традиции «Уол Дугуй бухатыыр» («Богатырь Уол Дугуй») Е.И. Кардашевского [Уол Дугуй, 2014] девы периодически превращаются в стерхов, а в вилуйском *олонхо* «Могучий Эр Соготох» В.О. Каратаева [Якутский героический эпос, 1996] шаманка-айыы Джаргыл из Верхнего мира, спускается на землю, в образе птицы-стерха. По указателю типических мест Е.Н. Кузьминой напев В.О. Каратаева отнесен к П.А.8а.7 [Кузьмина, 2005, 1272], входящий в индекс П.А.8а («Приветствия-диалоги, представление себя»), который, в свою очередь помещен в П.А.8 («Встреча (с родителями, женой и др.)»). Кроме того, песня стерха отнесена к индексу П.А.8а.10, который относится к П.А.10б. «Облик второстепенных героинь (сестра богатыря, его суженая, воскресительница, жена, небесная дева, шаманка)» [там же, 1275]. Сам индекс П обозначает «Эпические персонажи», индекс П.А – это «Человек».

В «Уол Дугуй бухатыыр» в сюжетной схеме написано: «Уол Дугуй едет, сам не зная, как далеко. Видит – в одном озере играют-плещутся семь стерхов. Из богатырского лука прострелил одному стерху крыло. Взлетая, стерхи пропели богатырю песнь-*тойук* о том, что он натворил – ранил, прострелил плечо их сестрице Уйантай Куо, и проклинаят его. Богатырь тоже не остается в накладе – отвечает угрозами. На следующий день снова встречает этих же стерхов. Теперь их шестеро. Снова стреляет из лука и попадает одному стерху в спину. Стерхи проклинаят, грозятся отомстить ему» [Уол Дугуй, 2014, 169]. После этого начинаются разнообразные злключения богатыря, из которых он выходит победителем. Здесь образ дев-птиц выполняют роль завязки действия.

В *олонхо* «Могучий Эр Соготох» птица-стерх является вестником из Верхнего мира. Она, после исчезновения родившегося ребенка у матери Сабыйа Баай Хотун, поет свою песню-весть отцу ребенка Сабыйа Баай Тойону, сообщает, что его дитя, которое теперь зовут Могучий Эр Соготох, воспитывают воины Верхнего мира и в будущем вырастят из него великого и прославленного богатыря. Родители героя узнают, что их ребенка ждет героическая жизнь. По указателю типических мест героического эпоса Е.Н. Кузьминой здесь образ птицы-стерха из *олонхо* В.О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» отнесен к индексу П.А.8а.7, входящий в П.А.8а («Приветствия-диалоги, представление себя»), который укладывается в П.А.8 («Встреча (с родителями, женой и др.)») [Кузьмина, 2005, 1273].

Сопоставление повествовательного и песенного начал можно наблюдать при сравнении словесных структур речи и пения. Так песня стерха В.О. Каратаева имеет следующую структуру:

«Дом, дом силик буоллунууй, 7(1+1+2+3)

Айхаабына-дьаралык! 7(4+3)

Ээй, ээй! Оой, оой! 4(1+1+1+1)

Сир Сабыйа Баайдырбына Тойоммуна оҕоннор, 15(1+3+4+4+3)
 Этэрбинэ эттиир нуурай тыаларбын 11(4+2+2+3)
 Истэ баҕас кэрэхсээрийий, нойонум, 11(2+2+4+3)
 Хантан хааннаах, Туохтан туймуулаах, 9(2+2+2+3)
 Киһи кэлэн 4(2+2)
 Кэпсэл баҕас кэпсээтин диэбыйиктээн 11(2+2+3+4)
 Быйыппалыыр буолларгын, 7(4+3)
 Үөһээ халлаан домньуга 7(2+2+3)
 Айыы Дьаргыл удаҕан диэн 8(2+2+3+1)
 Тийгэтээн кэллим баҕас, оҕолоор!» 10(3+2+2+1) [Якутский героический эпос, 1996, 92].

Перевод текста следующий:

«Дом, дом, да будет все прекрасно,
 да будет слава и счастье!
 Э-эй, э-эй! О-ой, о-ой!
 Старик Сир Сабыйа Баай Тойон ли мой,
 в добрые ли мои слова ли
 вслушайся же вдумчиво, нойон мой,
 если спрашивать станешь,
 какого роду, мол,
 какого племени,
 кто такая, прибыв,
 сказ вот этот ведет, мол, –
 [то] ворожея Верхнего мира
 по имени Айыы Дьаргыл-шаманка
 прибыла вот сюда, ребятушки!» [там же, 93].

Здесь мы обнаруживаем разнообразные структуры: от четырехсложников до 15-ти сложников. При этом, их структуры, кроме 7(4+3), не повторяются. Строгую ритмическую структуру им придает пение в манере *дэгэрэн ырыа*, а также метр, в которой преобладает четырехдольная основа, и ритмоформула, опирающаяся на деление восьмой на две шестнадцатые: К СК СК¹ [Николаева, 1993, 150-151]. Здесь, если использовать методику соизмеряемости долгих музыкальных времен кратким, разработанную в научной работе Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд З.В. «К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни» [Гиппиус, Эвальд, 1941], то в песне стерха соизмеряемость долгих музыкальных времен кратким представлена в основном отношением 1:2.

Песни стерха в *олонхо* В.О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» в записи В.В. Илларионова 1982 г. звучат после следующих слов в повествовательной части:

Во время встречи с родителями Могучего Эр Соготоха: «Вот такими словами, вот такими речами заговорила, оказывается» [Якутский героический эпос, 1996, 93].

В момент предсказания судьбы богатыря Кемюс Кыырыктая: «Птица-стерх и, над ними

¹ К – краткая равная восьмой длительности, СК – сверхкраткая равная шестнадцатой длительности.

кружа, по-человечески заговорила, по-якутски заговорила, оказывается» [там же, 155].

Выступая как вестник, после жалобы на то, что бой богатыря с абаасы принес бедствие, песня стерха предваряется словами: «Вот так петь-напевать начала, говорят» [там же, 234].

Три стерха, которые призывают Харыаджылаан Бэргэна к Верхним божествам и поют: «Вот такими словами заговорили, вот такие речи повели, оказывается» [там же, 275].

Все песни стерха предваряются словами, которые подготавливают пение. Завершаются Первая и Вторая песни стерха словом *диэн* ('говоря'), Третья песня заканчивается словом *диэбитэ* ('сказала') Песни трех стерхов оканчиваются словом *диэннэр* ('проговорили'). При этом, завершающие песню слова звучат вокально, как это зафиксировано в песне стерха в нотной расшифровке Н.Н. Николаевой [Николаева, 1993, 150-151]. Последующая речь после пения выражены не повествовательно, а на грани пения, близкими к невокальным звукам определенной звуковысотности, которые затем переходит в обычную речь.

Сама песня стерха открывается в первой песне зачинными словами, которые четко разграничивают пение от повествовательной части. Этот сакральный призыв *дом-дом*, где мотив *c¹-c¹-g* с вибрато *c¹-b* и фальцетным *кылысахом* ('гортанный призыв') *es¹*, демонстрируют, что стерх – это шаманка. В песне стерха из того же *олонхо* в записи 1986 г. сакральные звуки представлены такими же интонациями, что и в записи В.В. Илларионова 1982 г., но они транспонированы на б.2 вниз, а вибрато звучит в интервале полутона *b-a*. При этом сам напев изложен стилем *дэгэрэн ырыа* (метризованное пение).

В *олонхо* Е.И. Кардашевского «Уол Дугуй бухатыыр» в записи В.В. Илларионова 1979 г., в связи с тем, что птица стерх, после ранения превращается в девушку, то ее пение представляет собой жанр плача, характерный для героинь *олонхо* [Уол Дугуй, 2014, 199] и поется традиционным стилем якутского пения *дьиэрэтии ырыа* (протяжное пение с *кылысахами*)², который предваряется традиционным для плача звукоподражательным зачином *ый-ыйбыан* и характерным для *дьиэрэтии ырыа* запевным словом *дьэ буо*. Данные запевные слова также способствуют появлению песни и четко отделяет песенное начало от повествовательного. Подобные зачинные слова характерные для песенных частей, в повествовательных разделах отсутствуют. В *олонхо* «Уол Дугуй бухатыыр» Е.И. Кардашевского плач девы-стерха, кроме указанных выше Е.Н. Кузьминой индексов, также можно отнести по ее «Указателю...» к второстепенным героиням *олонхо* с индексом П.А.11а. «Гнев, испуг, страх, растерянность, волнение, печаль, плач, радость, смех и т.д.».

Песни Дев-птиц в якутском *олонхо* представлены определенным стилем и жанром в зависимости от той функции, которую они выполняют в сюжетной линии сказания. Если они являются вестником, как это обнаруживается в *олонхо* В.О. Каратаева «Могучий Эр Соготох», то поют стилем *дэгэрэн ырыа*, если выступают завязкой действия, выполняя роль дев, как это наблюдается в *олонхо* Е.И. Кардашевского «Уол Дугуй бухатыыр», то они поют стилем *дьиэрэтии ырыа* и близки по своим музыкальным характеристикам к жанру плача, которым преимущественно представлены женские образы в якутских сказаниях. Предваряющие и завершающие песню определенные слова и зачины четко разграничивают песенные разделы от повествовательной части.

Если сравнить словесный текст данной песни с повествовательной частью сказания, то структура повествовательного раздела выглядит следующим образом:

² *Кылысах* – это гортанные призывы к основной мелодии.

«Манник бэйэлээх
 Аан ийэ дойдубун, 6(1+2+3)
 Ханник бэйэлээх 5(2+3)
 Айылжалаах эбитий диэммин 9(4+3+2)
 Өйдөөн-дьүүллээн көрбүтүм: 7(2+2+3)
 Туруйа көтөр 5(3+2)
 Тохтоон тэнийэн олорботох 9(2+3+4)
 Тумара дьэллик 5(3+2)
 Толооннордоох эбит. 6(4+2)
 Куба көтөрүм 5(2+3)
 Тохтоон ааһар 4(2+2)
 Холборон манган 5(3+2)
 Хонуулардаах эбит. 6(4+2)
 Борон кубах 4(2+2)
 Буккулла оонньуур 5(3+2)
 Буодарай таас 4(3+1)
 Булгунньахтардаах эбит» 7(5+2) [там же, 86].

Перевод такой:

«Такая славная
 изначальная мать-земля моя
 какую же, мол,
 природу имеет», —
 стал рассуждать, приглядываясь:
 такие, что журавль-птица моя
 никак угнездиться не может,
 необъятно-бескрайние
 долины имеет она, оказывается,
 такие, что лебедь-птица моя
 без отдыха перелететь не может,
 обширные белые поляны имеет, оказывается,
 такие, что серый заяц вволю
 поиграть-порезвиться может,
 каменистые
 холмы имеет, оказывается» [там же, 87].

В этом отрывке описывается Срединная земля. Подобные описания сохранили свои древние каноны, поэтому они отличаются строгой структурированностью. При рассмотрении же повествовательного текста, например, других частей *олонхо* такая строгость отсутствует:

«Аллараа дойдугтан 6(3+3)
 Аргыар аргыйыан иннигэр 8(2+3+3)
 Атахтарынан саба үктэнэн олороллоругтан 16(5+2+3+6)
 Ааттаах ааттарыттан сабырыттараннар» 12(2+4+6) [там же, 374].

Перевод:

«Из Нижнего мира

холодными сквозняками повеяли бы,
да они ступнями от тех сквозняков всегда прикрывали,
их великой славы страшась» [там же, 378].

Сравнение речи и пения наиболее явственно можно наблюдать при сопоставлении песни стерха со «Вступительным речитативом» [Якутский героический эпос, 1996, 59] в нотной расшифровке, произведенной Н.Н. Николаевой по олонхо В.О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» в записи В.В. Илларионова 1986 г. Данный речитатив мы сравниваем с песней стерха в записи 1982 г. Про Вступительный речитатив Э.Е. Алексеев пишет: «Четко пульсирующая ритмика эпического сказывания отличается переменностью метрики (тактовых размеров) и гибкой изменчивостью внутристиховых акцентов. Поскольку количество слогов и слов в строке постоянно варьирует, соответствующим образом меняется и протяженность мелодической строки. Как правило, путем удвоения метрической доли последнего слога ритмически выделяются ее начальные и конечные слова. При этом начальные слова подчеркиваются значительно чаще, что, вероятно, связано с аллитерационной системой стиха, а отсутствие пауз и ритмических остановок между стихами способствует слитности в произнесении поэтической тирады. В музыкальной метрике эпического речитатива отмечается тенденция к преобладанию трехдольных групп. В связи с этим двухсложные слова нередко выделяются благодаря продлению последних слогов. Четырехсложные слова иногда приводятся к трехдольной норме с помощью раздробления одной из метрических долей. Изредка встречающиеся пятисложные слова могут приобретать шестидольные (3+3) очертания (в результате удвоения одной из гласных). Помимо того, нередко ритмически выделяются смысловые акценты» [там же, 45-46]. Вступительный речитатив, в отличие от песни, изложен невокальными звуками с определенной высотой в амбигусе более узком, чем ум. 5, песня стерха представлена вокальными звуками в амбигусе ч. 5. В ритмике словесного текста преобладают восьмые длительности в четырехдольной метрике. В 1-й и 2-й строках наблюдается определенная периодичность, когда инициаль и финаль строк обозначается четвертными длительностями, в других строках такая периодичность отсутствует, тогда как в песне стерха, изложенной стилем *дэгэрэн ырыа*, периодичность является основой композиции. В 4-й и 5-й строках «Вступительного речитатива» в инициали обнаруживается распев шестнадцатыми, в то время как в песне стерха основополагающим ритмом является деление К СК СК. Также определенную ритмизацию стиховому тексту в пении придают акцентные большесекундовые восходящие и нисходящие интонации каждой строки. В отношении соизмеряемости долгих музыкальных времен кратким представлена в повествовательной части отношением 1:5; 1:6; 7:1; 2:1, 1:1, в то время как в пении – 1:2. Эта равномерная соизмеряемость долгих и кратких времен в напеве придает ритмическую структурированность словесному тексту.

Таким образом, сравнивая песенную часть с повествовательной, то обнаруживаются, что песенный раздел отделен от повествовательной предшествующими и заключающими песню словами и зачинами песен. При этом словесная структура повествовательного раздела более строгая в канонической вступительной части олонхо, в других частях олонхо такая структурированность словесного текста отсутствует, в то время как в песнях такие неструктурированные части словесного текста ритмизируются за счет интонационно-метроритмических основ напева *дэгэрэн ырыа*.

Песенное и повествовательное в образе Дев-птиц в эвенской эпической традиции

Интерес к исследованию эвенского *нимкана*, в котором прозаический рассказ чередуется с песенной речью вызывает особый исследовательский интерес. Специального исследования по повествовательному фольклору эвенов с напевами не проводилось. Однако, наличие *нимкан* с напевами (разделами, эпизодами, вставками) было отмечено исследователями К.А. Новиковой [Новикова, 1966], Ж.К. Лебедевой [Лебедева, 1981], Т.В. Павловой [Павлова, 2001], Т.И. Игнатъевой [Игнатъева, 1988, 2000]. Ж.К. Лебедева в своей работе «Архаический эпос эвенов» на богатом материале определяет обрядовые и мифологические основы эвенского эпоса [Лебедева, 1981, 18-36]. Впервые в эвенской фольклористике автор осуществляет сюжетный анализ текстов, используя сравнительно-исторический метод своего учителя Б.Н. Путилова. В отдельной главе рассматривается структурная специфика эвенского эпоса, представляющая сочетание прозаического повествования со стиховыми вставками или, как автор уточняет, песенными разделами [там же, 89-103]. Показательно, что автор иллюстрирует свои наблюдения нотными примерами П.Н. Старкова [там же, 92-95]. Таким образом, можно отметить тенденцию к комплексному исследованию синкретических текстов.

Нимканы основанные или содержащие фрагменты из тотемических мифов, составляют часть повествовательного фольклора эвенов, которые тоже могут иметь напевы. Как известно, в основе тотемических мифов «лежат представления о фантастическом сверхъестественном родстве между определенной группой людей (родом) и животного» [Мифологический словарь, 1991, 165]. Прежде всего, это сюжеты о медведе и в этом же ряду находятся мифы с мотивом рождения человека от птицы, чаще всего от мифических Дев-птиц.

Одним из продолжительных эвенских сказаний является «Омчэни», записанный от эвенского сказителя М.Х. Неустроева В.Д. Лебедевым в 1963 г., свидетельствующий об устойчивой традиции синкретического рассказа, сочетающего прозаический и стиховой – песенный текст. «Песенную речь с запевным словом *гивлиньчо, гивлиньчо, гивлиньчо* имеет младшая девушка-лебедь – будущая прародительница эвенов-оленоводо. Ее старшая сестра имеет песенную речь с запевным словом *ээриньчу, ээриньчу, элундиной, элундин*, которая пыталась удержать героиню от установления родственных связей с людьми, имеющими “половинчатый чум”. Маленькая птичка-помощник имеет песенную речь с запевным словом *чиппипи, чиппипи, чиппипи*» [Лебедева, 1981, 144-150].

Другой вариант сюжета «Омчэни» записан Т.И. Игнатъевой летом 1985 года от Н.Д. Слепцова [Игнатъева, 1988, 50-51]. В сказании композиция прозаического и песенно-стихового повествования совпадают с сюжетом «Омчэни» от М.Х. Неустроева, но главная героиня в сказании «Омчэни» Н.Д. Слепцова «имеет запевное слово *дбуленто-дьюленро*, ее старшая сестра-лебедь имеет запевное слово *эрильон-эринчо* и младшая сестра-птичка имеет запевное слово *чиппипи-чиппипи*» [Игнатъева, 2000, 29]. Таким образом, наиболее существенные изменения касаются только запева, характеризующие женщину-лебедь, ставшую прародительницей. В своей статье Т.И. Игнатъева, исследуя эвенский *нимкан* «Омчэни», записанный летом 1985 г. от Н.Д. Слепцова, отмечает, что все «напевы, используемые в сказании, сводятся к трем основным инвариантным типам: девушка-лебедь относится к 1 типу, девушка-лебедь, старшая из сестер к 2 типу, птичка-вестник, выполняющая функцию оберега к 3 типу» [там же]. Разница типов заключается в том, что Дева-лебедь (жена Омчэни) «характеризуется напевом аформульного типа с тенденцией к слитности произнесения текста

(медитативную функцию в объединении двух парных строк выполняет финальное слово, повторение в начале новой строки). Ладо-интонационную основу данного напева составляет двухопорный ангемитонный напев в пределах чистой карты с развитыми формами тембровой орнаментации» [там же]. Девушка-лебедь (старшая из сестер) имеет напев формульного характера «в его основе лежит олиготонное описание опорного (среднего) тона в диапазоне большой терции» [там же].

Эвенский нимкан «Иркэнмэл, Ойинде, Мэтэлэ» записанный А.А. Даниловой от эвенского сказителя Е.А. Данилова состоит из 6 разделов, которые в свою очередь группируются в относительно самостоятельные сюжетные эпизоды [Данилова, 1991, 30-41].

Первый сюжетный эпизод представляет рассказ о трех братьях – Иркэнмэл, Ойинде и Мэтэлэ, которые получили разную судьбу от «Старца с белыми волосами пожелтевшей бородой». Этот эпизод не имеет песенных монологов, но весь исполнен стиховым речитативом и в конце имеет особый текст предсказания старца, который соответствует традиционному жанру *хиргэчэн*.

Второй эпизод повествует об охотничьей жизни Ойинде, которому в конце вместо коня стал служить волк. В этом эпизоде стиховые разделы поются от имени коня, волка и человека-предсказателя. Конь, представленный без имени, имеет запевное слово *гиной* в начале каждой строки. Волк, имеющий имя Чирин, имеет запевное слово *буйэкэ-буэкэн* в начале каждой строки. Человек-предсказатель по имени Чибдэвул имеет запевное слово *дэне-дэне-до*.

Третий эпизод о герое Иркэнмэле и младшем брате Мэтэлэ, которые поймали деву-птицу Гевак, ставшую женой старшего брата. В этом эпизоде песенной речью обладает Гевак с запевным словом *гевлинъ-гевлинъ* только в начале стиха. Птичка-помощник имеет запевное слово *чипити-чипити* только в начале стиха. Основной герой Иркэнмэл имеет запевное слово *дэгэм-дэгэм-дэгэмо* только в начале стиха.

Четвертый эпизод об Иркэнмэле и его Хэлникэне связан с чудесным возрождением Иркэнмэла и его мстью жене Гевак. В этом сюжете стиховая речь поется только главным героем Иркэнмэлом с запевом *дэгэм-дэгэм-дэгэмо*.

Пятый эпизод повествует о встрече Иркэнмэла с богатырем Мэнгнуни, у которого жена-птица – Холук (сестра Гевак). Возможно, по этой причине у Мэнгнуни стиховая речь поется с запевом *чипипень-чипипень*. Главный герой Иркэнмэл поет со своим запевом *дэгэм-дэгэм-дэгэмо*.

Шестой эпизод незакончен и в сказании описывается только встреча с человеком одетым «в железо, в красную медь и с железным конем» -по имени Чиринэ, у которого стиховая речь поется с запевом *кингэлэр-кингэлэр-кингэлэр*.

Повествовательная часть эвенских *нимканов* выступает в роли «предисловия к песням героев, связующего звена между диалогами героев» [Лебедева, 1981, 89]. Повествовательная часть «состоит из трех компонентов: зачина, развертывания содержания (как отдельных эпизодов сказания, так и сказания в целом), концовки» [там же].

Эвенский эпос нимкан «Омчэни» записанный от эвенского сказителя М. Х. Неустроева В. Д. Лебедевым в 1963 г. состоит из четырех эпизодов и, в общей сложности, из 20 песенных вставок. Песенные монологи, в основном, имеют персонажи зооморфного происхождения. Доминирующей является напев у младшей Девы-лебеди (8 песенных вставок). Напев Старшей Девы-лебеди состоит из 3 песенных вставок.

В нимкане младшая Дева-лебедь становится женой Омчэни. Сообщается о том, что в отсутствии Омчэни, который верхом на олене отправляется на охоту, в небе над чумом

появляются лебеди. В данном эпизоде звучат песни, представляющие диалог Дев-лебедей, которые обсуждают родовое место главного героя. Первая песня младшей лебеди, которая состоит из 8 строк, содержит предложение спуститься на бугорок, где расположен чум братьев:

«Гивлинчо, гивлинчо, гивлинчо-о,
Смотрите сестрицы,
Что это за чудо бугорок!
Что за чудо юрточка!
Половинчатый бугорок,
Половинчатая юрточка!
Давайте прямо на этом месте
Приземлимся!» [Лебедева, 1981, 144].

Во второй песне, состоящей из 10 строк, продолжается высказывание старшей из лебедей, которая фактически дает дополнительные сведения о братьях и, в частности, называет имя их верхового оленя:

«Ээриньчу, ээриньчу,
Ээлундиной, ээлундин!
Я слышала как мамаша и папаша
Поговаривали, что есть человек,
Который имеет
Половинчатую юрту,
Половинчатую посуду,
Старого верхового оленя по кличке Сударынэ,
Скрежет которого слышен
С расстояния трех кочевку» [там же].

После песенного монолога старшей лебеди младшая сестра проявляет активность и в третьей песне, состоящей из 5 строк, продолжает уговаривать сестер спуститься:

«Гивлинчо-о-о, гивлинчо-о-о, гивлинчо-о!,
Давай приземляться сюда,
Какой прекрасный бугорок!
Какая прекрасная юрточка!
Какой милый ребенок!» [там же].

В четвертой песне, состоящей из 3 строк, старшей сестре удается отговорить сестер и не спускаться на то место, где расположен чум братьев:

«Ээриньчу, ээринчу,
Ээлундиной, ээлундин!
Что-то почувяла недоброе!» [там же].

Так, переговорив, улетели не приземлившись. Происходит второе появление лебедей над

жилищем братьев. В пятой песне, состоящей из 7 строк, младшая Дева-лебедь нарушает запрет старшей сестры и в своей песне сообщает о приземлении:

«Гивлиньчо, гивлиньчо, гивлиньчо,
Сестрица, что за чудо-бугорок!
Что за чудо-юрточка!
Половинчатый бугорок,
Половинчатая юрточка!
Давайте приземляться сюда,
Сестрица моя!» [там же, 145].

Старшая Дева-лебедь отвечает, но ее ответ больше похож на предостережение чем запрет. Шестая песенная речь состоит из 3 строк:

«Ээриньчу, ээринчу,
Ээлундиной, ээлундин!
Что-то почуяла недоброе!» [там же].

Пропев песню, они приземлились. Приземлились на вершине бугорка, сняли свое одеяние, затем, раздевшись, стали танцевать танец – хэдьэ. В этот момент Омчэни ловит Деву-лебедь, и она остается жить с братьями и становится женой старшего брата.

Через некоторое время Дева-лебедь решает покинуть Омчэни. Она обращается к младшему брату, чтобы тот отдал ей оперение и крылья, которые спрятал Омчэни. В своей песне, состоящей из 3 строк, Дева-лебедь предлагает младшему брату подарок – «золотой шарик»:

«Гивлиньчо, гивлиньчо, гивлиньчо
Золотую клюшку, золотой шарик подарю тебе!
А ты мне принеси мои крылья» [там же].

В следующей своей песне, состоящей из 3 строк, Дева-птица предлагает младшему брату лук со стрелой. Младший брат не соглашается, но все-таки получает «золотой шарик» – чудесную вещь и в обмен Дева-лебедь получает крылья:

«Гивлиньчо, гивлиньчо, гивлиньчо,
Золотой лук со стрелой, золотой шарик подарю тебе!
А ты принеси мне мои крылья» [там же].

Дева-лебедь покидает своего мужа. Омчэни. С этого момента заканчивается микросюжет и начинается следующий, включающий череду серьезных испытаний. Омчэни находит жену с ребенком у моря и сжигает их в костре. Души жены и ребенка не погибают, а становятся золотыми птичками. Дева-лебедь, ставшая золотой птичкой, направилась к Бускану Бураю. Песня Девы-лебедя обращенная к Омчэни состоит из 14 строк:

«Гивлиньчо, гивлиньчо, гивлиньчо
Мой муж Омчэничэн,

Ты сам нас разлучил,
Теперь уж второй раз не встретимся,
Раз ты в костер нас бросил.
Превратясь в золотых птичек
Мы улетаем от тебя.
За этим огромным небом
Живет мой отец Бускан Бурай.
Туда и летим мы,
На этом костре
На своих соплях
Замерзай ты сам.
Теперь уж второй раз мы не встретимся!» [там же, 148].

Описывается встреча Омчэни с женой и ребенком в Верхнем («золотом» или солнечном) мире. Дева-лебедь встречает мужа песней, в которой она восхваляет Омчэни и прощает его за жестокий поступок у моря. Песенная речь состоит из 10 строк:

«Гивлиньчо, гивлиньчо, гивлиньчо
Мой муж Омчэни,
Какой ты смелый и храбрый,
Какой ты мужественный,
Когда ты нас сжигал на костре
Мы прилетели сюда,
Превратившись в золотых птиц.
Теперь уж второй раз не разойдемся,
Мой любимый муж Омчэни» [там же, 149].

Затем Дева-птица в своей песне, состоящей из 4 строк, дает наказ мужу о том, что для законного воссоединения их семьи муж должен получить согласие родителей жены:

«Гивлиньчо, гивлиньчо, гивлиньчо
Иди в гости к тестю.
Юрта его стоит там наверху,
Вся серебром сверкает» [там же].

В конце повествуется о благополучном возвращении Омчэни со своей семьей на родину. В заключении на первый план выходит миф, в котором говорится о происхождении эвенов от оленеводов и «перелетных» Дев-лебедей.

Рассмотренные нами сюжетные линии показывают то, что здесь мы обнаруживаем разницу запевных слов каждого персонажа и наблюдаем, что песенные разделы *нимкана* отличаются от повествовательных наличием запевных слов. Песенные разделы играют важную роль в сюжете эвенского *нимкана* о Девах-птицах. Эвенский *нимкан* «Омчэни» состоит из четырех эпизодов и 20 песенных монологов. Доминирующей является напев у младшей Девы-лебеди, который состоит из 8 песенных вставок, тогда как напев старшей Девы-лебеди состоит всего из 3 кратких песенных вставок. Это связано с тем, что младшая лебедь выполняет важную функцию в сюжете сказания, являясь прародительницей эвенов.

Заключение

В процессе исследования мы пришли к следующим выводам. Все песни стерха в *олонхо* В.О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» подготавливаются и завершаются специальными словами, настраивающими слушателей на пение персонажа, а также само пение четко разграничивается от повествовательной части зачином. В заключении песни после завершающих слов проговариваются слова невокальными звуками с определенной звуковысотностью, затем переходящими в речь. При этом стиль и жанр пения определяется тем, какую функцию образ Девы-птицы выполняет в сюжетной линии, если песню поет вестник дева в образе стерха, то песня поется стилем пения *дэгэрэн ырыа*, если, наоборот, дева, в которую обернулась птица стерх, то она поет в жанре плача и стилем *дьиэрэтии ырыа*. Сравнение стиховой структуры песни со стиховыми структурами повествовательной части показало, что их структуры практически идентичны, и отличие наблюдается в том, что во время пения стиховая структура ритмизована за счет четкой интонационной и метроритмической основы напева *дэгэрэн ырыа*. Отличие песенного и повествовательного начал заключается только четкой структурированностью канонизированной повествовательной части, описывающей Срединный мир. Метроритмика вербального и музыкального начал в *олонхо* отличаются и в плане соотношения долгих и кратких времен: в словесной части разнообразными отношениями, а в песенной – 1:2. Подобная равномерная соизмеримость долгих и кратких времен в напеве также ритмизует словесную часть песни.

Эвенское сказание «Омчэни», записанное В.Д. Лебедевым в 1963 году от М.Х. Неустроева – сказителя из Момского улуса, Республики Саха (Якутия) свидетельствует об устойчивой традиции синкретического рассказа, сочетающего прозаический и песенный тексты. Песенная часть содержит монологи и диалоги героев. Песенной речью в данном эвенском *нимкане* обладает младшая Дева-лебедь – будущая прародительница эвенов-оленоводов, которая имеет самое большое количество песен в сказании среди Дев птиц и птички-помощника, ее запевное слово *гивлиньчо, гивлиньчо, гивлиньчо*. Ее старшая сестра имеет песенную речь с запевным словом *ээриньчу, ээриньчу, ээлундиной, ээлундин!* Маленькая птичка-помощник имеет песенную речь с запевным словом *чипипи, чипипи, чипипи*. В отличие от повествовательной части сюжета монологи Дев-птиц и птички поются. Запевные слова отличают песенные разделы от повествовательной, в которых они отсутствуют.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с интересом к исследованию эвенского *нимкана*, который имеет несколько фольклористических жанровых определений: архаический эпос, миф и сказка и вызван необходимостью научного осмысления жанровой специфики *нимкан*. Ситуация сложилась таким образом, что на протяжении нескольких поколений собирателей происходило накопление большого количества фольклорного материала и только незначительная часть его попадала в сферу исследовательского изучения. В этой связи необходимо особо выделить работы Ж.К. Лебедевой [Лебедева, 1981, 1982], которых по праву следует назвать пионерами исследовательских работ по фольклору эвенов. Эту работу следует продолжить, и данное исследование является одной из попыток, сделанных в данном направлении. Перспективы изучения проблем, рассмотренных в статье связаны также с продолжением изучения поэтики эпических традиций северных народов.

Библиография

1. Алексеев Э.Е. Новое в традиционных стилях якутского музыкального фольклора // Полярная звезда. 1965. № 4. С. 123-128.
2. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада. На материале якутской народной песни. М.: Музыка, 1976. 288 с.
3. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.
4. Гиппиус Е.В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Записки УдНИИЯЛИФ при СНК УАССР. Вып. 10: Вопросы языка, литературы и фольклора. Ижевск: Удмуртгосиздат, 1941. С. 61-88.
5. Данилова А.А. Иркэнмэл, Оиндя, Мэтэлэ. Якутск: Розовая чайка. 1991. 48 с.
6. Емельянов Н.В. Сюжеты олонхо о защитниках племени. Новосибирск: Наука, 2000. 472 с.
7. Емельянов Н.В. Сюжеты олонхо о родоначальниках племени. М.: Наука, 1990. 207 с.
8. Емельянов Н.В. Сюжеты ранних типов якутских олонхо. М.: Наука, 1983. 247 с.
9. Емельянов Н.В. Сюжеты якутских олонхо. М.: Наука, 1980. 382 с.
10. Игнатьева Т.И. Особенности эвенского эпоса нимакан // Проблемы изучения музыки эпоса. Клайпеда, 1988. С. 50-51.
11. Игнатьева Т.И. Типология напевов в эвенкийском сказании «Омчени» // Тезисы международной конференции «Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов». Якутск, 2000. С. 29-30.
12. Илларионов В.В. Искусство якутских олонхохосутов. Якутск, 1982. 128 с.
13. Кузьмина А.А. Олонхо Вилюйского региона: бытование, сюжетно-композиционная структура, образы. Новосибирск: Наука, 2014. 160 с.
14. Кузьмина Е.Н. Систематизация типических мест эпоса Сибирских народов // Гуманитарные науки в Сибири. 2021. № 3. С. 42-47.
15. Кузьмина Е.Н. Указатель типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов). Новосибирск, 2005. 1383 с.
16. Лебедева Ж.К. Архаический эпос эвенов. Новосибирск: Наука, 1981. 158 с.
17. Лебедева Ж.К. Эпические памятники народов Крайнего Севера. Новосибирск, 1982. 112 с.
18. Мелетинская Е.М. (ред.) Мифологический словарь. М., 1991. 736 с.
19. Николаева Н.Н. Эпос олонхо и якутская опера. Якутск, 1993. 187 с.
20. Новикова К.А. Обзор материалов по эвенскому фольклору // Языки и фольклор народов в Сибирского Севера. М.-Л.: Наука, 1966. С. 203-219.
21. Павлова Т.В. Обрядовый фольклор эвенов Якутии (музыкально-этнографический аспект). СПб., 2001. 261 с.
22. Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. 168 с.
23. Путилов Б.Н. Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами) // Принципы текстологического изучения фольклора. М.-Л.: Наука, 1966. С. 220-259.
24. Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.: Наука, 1976. 244 с.
25. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
26. Уол Дугуй бухатыр («Богатырь Уол Дугуй»). Якутск: Якутия, 2014. 208 с.
27. Якутский героический эпос «Могучий Эр Соготох». Новосибирск: Наука, 1996. 440 с.

The Virgin-Bird in Northern Epic Tradition (Singing-to-Verbal Text Beginning Ratio)

Anna S. Larionova

Doctor of Art Studies, Assistant Professor in Musical Art,
Chief Researcher,
Institute of Humanities Studies and Problems
of the Small Nations of the North of the Siberian Branch
of the Russian Academy of Sciences,
677027, 1, Petrovskogo str., Yakutsk, Russian Federation;
e-mail: degerenan@mail.ru

Valentina A. Petrova

PhD in History, Reseachrer,
Institute of Humanities Studies and Problems
of the Small Nations of the North of the Siberian Branch
of the Russian Academy of Sciences,
677027, 1, Petrovskogo str., Yakutsk, Russian Federation;
e-mail: valya89243679003@mail.ru

Abstract

The article explores the relationship of verbal and song beginnings in the songs of virgin-bird in the epics of Evens and Yakuts. The function of images of virgin birds in the context of the story line of legends is analyzed. The virgin bird in the Yakut legend can act as a messenger and the virgin itself. The dependence of the style of singing on the role of songs of virgin-bird in olonkho is determined. The verbal text preceding and concluding the song is considered, which, together with the instigation, clearly distinguish the singing from the verbal. The rhythmic organization of the verbal text in the song is revealed due to intonation and metrorhythmic foundations of the singing. It is found out that the verbal part is rhythmized due to the uniform ratio of long and short times 1:2 in the chant. In the even legend "Omcheni" by M. N. Neustroev, there are song inserts, and the songs are sung mainly only by zoomorphic characters *of the nimkan*. In the singing Even legends, *the* role of the younger Virgin Swan – the wife of the protagonist is important due to the fact that she is the ancestor of the Evens, so this image is endowed with a large number of song inserts, and the bird singing the song is the assistant of the protagonist. All their songs are opened with chant words that distinguish the song part from the narrative part.

For citation

Larionova A.S., Petrova V.A. (2023) Deva-ptitsa v severnoi epicheskoj traditsii (sootnoshenie pesennogo i povestvovatel'nogo nachal) [The Virgin-Bird in Northern Epic Tradition (Singing-to-Verbal Text Beginning Ratio)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 149-164. DOI: 10.34670/AR.2023.32.20.038

Keywords

Olonkho, stile, genre, song, introduction, the Even epic nimkan, song monologues, Virgin-Bird, fabulous, folklore

References

1. Alekseev E.E. (1965) Novoe v tradicionnykh stilyakh yakutskogo folklor [New in the traditional styles of Yakut folklore]. *Polyarnaya Zvezda* [Polar star], 4, pp. 123-128.
2. Alekseev E.E. (1976) *Problemy formirovaniya lada. Na materiale yakutskoi narodnoi pesni* [Problems of formation of a harmony. On material of the Yakut national song]. Moscow: Muzyka Publ.
3. Alekseev E.E. (1986) *Rannefol'klornoe intonirovanie. Zvukovysotnyi aspekt* [Early folklore intonation. Pitch of sound aspect]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
4. Danilova A.A. (1991) *Irkenmel, Oindya, Metele* [Irkenmel, Oindya, Metele]. Yakutsk: Rozovzha Chaika Publ.
5. Emel'yanov N.V. (1990) *Syuzhety olonkho o rodonachal'nikakh plemeni* [Olonkho plots about the ancestors of the tribe]. Moscow: Nauka Publ.
6. Emel'yanov N.V. (2000) *Syuzhety olonkho o zashchitnikakh plemeni* [Olonkho plots about the defenders of the tribe]. Novosibirsk: Nauka Publ.
7. Emel'yanov N.V. (1983) *Syuzhety rannikh tipov yakutskikh olonkho* [Plots of early types of Yakut olonkho]. Moscow:

Nauka Publ.

8. Emel'yanov N.V. (1980) *Syuzhety yakutskikh olonkho* [Plots of Yakut olonkho]. Moscow: Nauka Publ.
9. Gippius E.V., Evald Z.V. (1941) K izucheniyu poeticheskogo i muzykal'nogo stilya udmurtskoi narodnoi pesni [To the study of the poetic and musical style of the Udmurt folk song]. In: *Zapiski UdNIYYAKif pri SNK UASSR. Vyp. 10: Voprosy yazyka, literatury i folklora* [Notes of UdNIYYALif at the Council of People's Commissars of the UASSR. Is.10: Questions of language, literature and folklore]. Izhevsk: Udmurtgosizdat Publ.
10. Ignat'eva T.I. (1988) Osobennosti evenskogo eposa nimkan [Features of the Even epic nimakan]. In: *Problemy izucheniya eposa* [Challenges of studying epic music]. Klaipeda.
11. Ignat'eva T.I. (2000) Tipologiya napevov v evenkiiskom skazanii "Omcheni" [The typology of tunes in the Evenki tale "Omcheni"]. In: *Tezisy Mezhdunarodnoi konferentsii "Muzykal'naya etnografiya tunguso-man'chshchurskikh narodov"* [Theses of the international conference "Musical ethnography of the Tunguso-Manchshchur peoples"]. Yakutsk.
12. Illarionov V.V. (1982) *Iskusstvo yakutskikh olonkhosutov* [Art of Yakut Olonkhosuts]. Yakutsk.
13. Kuz'mina A.A. (2014) *Olonkho Viluisckogo regiona: bytovanie, syuzhetno-kompozitsionnaya struktura, obrazy* [Olonkho of Vilyui region: existence, plot-compositional structure, images]. Novosibirsk: Nauka Publ.
14. Kuz'mina E.N. (2021) Sistematizatsiya tipicheskikh mest eposa Sibirskikh narodov [Systematization of typical places of the epic of the Siberian peoples]. *Gumanitarne nauki v Sibiri* [Humanities in Siberia], 3, pp. 42-47.
15. Kuz'mina E.N. (2005) *Ukazatel' tipicheskikh mest geroicheskogo eposa narodov Sibiri (altaitsev, buryat, tuvintsev, khakasov, shortsev, yakutov)* [Index of typical places of the heroic epic of the peoples of Siberia (Altai, Buryats, Tuvas, Khakas, Shortses, Yakuts)]. Novosibirsk.
16. Lebedeva Zh.K. (1981) *Arkhaicheskii epos evenov* [Archaical epos of the Evens]. Novosibirsk: Nauka Publ.
17. Lebedeva Zh.K. (1982) *Epicheskie pamyatniki narodov Krainego Severa* [Epic monuments of the peoples of the Far North]. Novosibirsk: Nauka Publ.
18. Meletinskaya E.M. (ed.) *Mifologicheskii slovar'* [Mythological Dictionary]. Moscow.
19. Nikolaeva N.N. (1993) *Epos olonkho i yakutskaya opera* [Epos olonkho and Yakut opera]. Yakutsk.
20. Novikova K.A. (1966) Obzor maerialov po evenskomu folklore [Review of materials on Even folklore]. In: *Yazyki i folklora narodov Sibirskogo Severa* [Languages and folklore of the peoples of the Siberian North]. Moscow, Leningrad: Nauka Publ.
21. Pavlova T.V. (2001) *Obryadovyi folklora evenov Yakutii (muzykal'no-etnograficheskii aspekt)* [Ritual folklore of the Evens of Yakutia (musical and ethnographic aspect)]. St. Petersburg.
22. Propp V.Ya. (1969) *Morfologiya skazki* [Fairy tale morphology]. Moscow.
23. Putilov B.N. (1966) *Iskusstvo bylinnogo pevtsa (iz tekstologicheskikh nablyudenii nad bylinami)* [The art of the epic singer (from textual observations of epics)]. In: *Pritsipy tekstologicheskogo izucheniya folklora* [Principles of textual study of folklore]. Moscow, Leningrad: Nauka Publ.
24. Putilov B.N. (1976) *Metodologiya sravnitel'no-istoricheskogo izucheniya folklora* [Methodology of comparative historical study of folklore]. Leningrad: Nauka Publ.
25. Tomashevskii B.V. (1996) *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of literature. Poetics]. Moscow: Aspekt Press Publ.
26. (2014) *Uol Dugui bukhatyyr* [Hero Uol Dugui]. Yakutsk: Yakutiya Publ.
27. (1996) *Yakutskii geroicheskii epos "Moguchii Er Sogotokh"* [Yakut heroic epic "Mighty Er Sogotokh"]. Novosibirsk: Nauka Publ.

УДК 008:001.8

DOI: 10.34670/AR.2023.98.13.014

Структура мемориальной культуры: анализ ключевых компонентов

Ярычев Насруди Увайсович

Доктор педагогических наук,
доктор философских наук, профессор,
проректор по учебной работе,
Чеченский государственный университет им. А.А. Кадырова,
364093, Российская Федерация, Грозный, ул. Асланбека Шерипова, 32;
e-mail: nasrudiny@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена осмыслению структуры мемориальной культуры. Под мемориальной культурой понимается совокупность устойчивых, воспроизводимых способов познания, интерпретации, описания, сохранения, трансляции прошлого, репрезентируемых в различных формах мемориальной деятельности. Структура мемориальной культуры может представляться по-разному в зависимости от различных критериев: 1) критерий соподчинения (ядро – идейно-ценностное основание, совокупность представлений о прошлом, его оценок, ретроконента и пр.; периферия – деятельностное воплощение идейно-ценностных установок мемориальной культуры); 2) критерий регламентированности (мемориальный нарратив; официальные формы мемориальной деятельности; неофициальные формы мемориальной деятельности, стихийные и приватные коммеморации); 3) критерий функциональности (мемориальный нарратив, мемориальные акторы, мемориальные медиумы, формы мемориальной деятельности). К последним мы относим: официальные коммеморации; места памяти; мемориальный туризм; мемориальную музеефикацию; мемориальное искусство; кибермемориализацию; неофициальные, стихийные и бытовые коммеморации. Безусловно, мемориальная культура в ее эмпирическом измерении, в конкретных условиях социокультурного бытования, представляет собой значительно более сложное и разнообразно устроенное явление, чем то, которое мы представили в настоящей статье.

Для цитирования в научных исследованиях

Ярычев Н.У. Структура мемориальной культуры: анализ ключевых компонентов // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 165-171. DOI: 10.34670/AR.2023.98.13.014

Ключевые слова

Мемориальная культура, прошлое, мемориализация, коммеморации, структура мемориальной культуры.

Введение

Мемориальная культура предстает чрезвычайно многослойным феноменом, включающим в себя разнообразную палитру мемориальных явлений. Под мемориальной культурой мы понимаем совокупность устойчивых, воспроизводимых способов познания, интерпретации, описания, сохранения, трансляции прошлого, репрезентируемых в различных формах мемориальной деятельности. Стоит отметить, что в современных исследованиях структура мемориальной культуры либо не обозначается вообще, либо просматривается исключительно в контексте общего повествования. Как, например, в работах А. Парра, который выделяет два масштабных морфологических пласта мемориальной культуры – пласт содержания (ценностные и нормативные установки, лежащие в ее основе) и пласт выражения (практическое воплощение этих установок в разнообразных видах мемориальной активности) [Parra, 2008, 28].

Е.В. Сазонникова структуру мемориальной культуры представляет как набор разного рода «носителей» мемориальных идей, то есть способы их объективации: публичные выступления и официальные документы мемориальной направленности, художественные произведения, увековечивающие память о значимых личностях или событиях, мемориальные церемонии и ритуалы, награды и премии, места захоронений, мемориальный нейминг [Сазонникова, 2009, 33].

Структура мемориальной культуры

Мы полагаем, что структуру мемориальной культуры можно представить как систему, состоящую из совокупности элементов, выделяемых в зависимости от различных критериев.

Критерий соподчинения (рис. 1). В данном случае мемориальная культура предстает системой, состоящей из ядра (идейно-ценностное основание, совокупность представлений о прошлом, его оценок, ретроконента и пр.) и периферии (деятельностное воплощение идейно-ценностных установок мемориальной культуры).

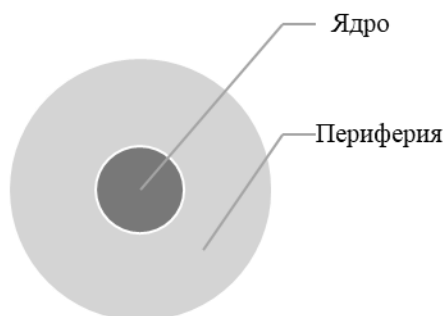


Рисунок 1 - Структура мемориальной культуры (критерий соподчинения)

Критерий регламентированности (рис. 2). Различные компоненты мемориальной культуры испытывают различное влияние официальной политики памяти: мемориальный нарратив является по сути концентрированным выражением ее содержания, официальные формы мемориальной деятельности (официальные коммеморации, деятельность государственных мемориальных музеев и индустрии художественного производства и пр.) могут воплощать ее установки в большей или меньшей степени, но не противоречить ей; неофициальные формы

мемориальной деятельности (бытовые и спонтанные коммеморации, «независимое» художественное производство, мемориальные программы частных музеев и пр.) могут занимать по отношению к официальной политике памяти преимущественную, альтернативную или конфронтационную позиции.



Рисунок 2 - Структура мемориальной культуры (критерий регламентированности)

Критерий функциональности (рис. 3). Различные компоненты мемориальной культуры могут выполнять различные функции:

- конвенционально-презентационную (мемориальный нарратив);
- инициативно-деятельностную (мемориальные акторы);
- посредническую (мемориальные медиумы);
- репрезентационную (формы мемориальной деятельности).



Рисунок 3 - Структура мемориальной культуры (критерий функциональности)

Обозначим сущность каждого из указанных на рисунке 3 компонентов мемориальной культуры.

1. Мемориальный нарратив.

Мемориальный нарратив, то есть «система принципов текстовой генерации и презентации информации о событиях прошлого» [Blacker, 2013, 47], является центральным элементом любой мемориальной культуры. На наш взгляд, данное определение можно взять в качестве базового, добавив к нему указание на ряд принципиальных особенностей мемориального нарратива, которые, с одной стороны, характеризуют собственно нарратив как особую стратегию

публичного текстового повествования, а с другой – его ретроориентированную природу. К таким особенностям можно отнести: устойчивость (темпоральная стабильность); воспроизводимость (актуализация мемориального нарратива в разных текстах); – сценарность (построение в рамках драматургии, ориентированной на продвижении строго заданной картины прошлого); – презентизм (актуализация образа прошлого, исходя из установок настоящего); социальность (апелляция к интересам определенной социальной группы).

2. Мемориальные акторы.

Акторами мемориальной культуры (субъектами реализации мемориальной деятельности) могут выступать и институции (прежде всего, государство), и общественные организации, и социальные группы, и частные лица. Несмотря на применение разных мнемонических стратегий, акторы ориентируются в своей практической деятельности на тот функциональный потенциал, которым обладает не столько прошлое само по себе, сколько возможности его использования в символическом пространстве мемориальной культуры.

3. Мемориальные медиумы.

Под мемориальными медиумами понимаются инструменты репрезентации содержания мемориальной культуры. В зависимости от целей политики памяти, доминирующих мемориальных акторов, ценностно-нормативного и содержательного наполнения мемориального контента, могут использоваться самые разнообразные медиумы – СМИ и социальные медиа, система образования, учреждения культуры (например, музеи и выставочные площадки), сфера публичных дискуссий и пр.

4. Мемориальная деятельность.

К формам мемориальной деятельности относится все многообразие типов мемориальной активности. Ниже мы выделим лишь наиболее масштабные и востребованные из них.

1) Официальные коммеморативные практики (совокупность официально регламентированных, коллективных, публично ориентированных, сценарно подкрепленных форм мемориализации прошлого, транслирующих ценностно-нормативное содержание мемориальной культуры). Такого рода практики носят публичный (открытый, демонстративный), коллективный (отражают в коммеморативных актах ценностные установки социальной группы, а не отдельных лиц), сценарный (имеют определенный сценарий, алгоритм, лежащий в их основе), репрезентационный (отражают ценностно-нормативного содержания мемориальной культуры общества) характер.

2) «Места памяти» (материальные объекты, призванные увековечить память о значимых событиях и/или личностях прошлого – мемориальная скульптура, мемориальные комплексы, архитектурные сооружения мемориального функционала – а также связанные с ними практики поминовения). Это понятие, введенное в актуальную гуманитарную риторику П. Нора, охватывает «всякое значимое единство, материального или идеального порядка, которое воля людей или работа времени превратили в символический элемент наследия памяти некоторой общности» [Нора, 1999, 26]. В контексте нашей работы мы используем понятие «места памяти» несколько уже, чем это делал сам автор, относя к ним памятники (мемориальную скульптуру), мемориальные комплексы, архитектурные сооружения, связанные со значимыми событиями прошлого.

3) Мемориальные музеи и выставки (музейные комплексы, отдельные музеи, локальные выставочные проекты, ориентированные на сохранение памяти о значимом событии и/или личности путем музеефикации памятного места, здания, комплекса мемориальных предметов и пр.). В отличие от обычных музеев, мемориальные музеи «способны не только собирать и

демонстрировать посетителям материальные остатки прошлого, тем самым сохраняя их для следующих поколений, но и рассказывать о прошлом, передавать знания о нем и способствовать его пониманию... Эти музеи идут дальше, чем исторические: если последние просто передают знание о прошлом, то первые с помощью техник опыта и аффекта заставляют зрителей почувствовать, что у них сложился личный опыт прошлого, который повлияет на их моральное чувство в настоящем. Заставляя индивида поставить себя на место того, кто столкнулся с травматическим опытом, протезная память вырабатывает в нем сочувствие» [Содаро, 2019, www].

4) Мемориально-ориентированное искусство (комплекс произведений искусства, целенаправленно ориентированных на увековечивание памяти о личности, событии, эпохе, явлении художественными выразительными средствами). Особое внимание эффективности мемориального искусства как инструмента формирования коллективной памяти уделяла А. Ассман, открывшая свою монографию «Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика» [Ассман, 2018] описанием мемориальной инсталляции художника Х. Хоайзеля, который в День освобождения концентрационного лагеря Аушвиц создал гигантскую видеопроекцию его ворот, наложив ее на Бранденбургские ворота.

5) Мемориальный туризм (вид туризма, связанный с посещением организованных достопримечательностей и стихийно созданных мемориальных объектов – захоронений, музеев, мест сражений и массовой гибели людей и пр.). Мемориальный туризм нередко именуется «черным туризмом», или «танатотуризмом», или «скорбным туризмом». Сам термин «черный туризм» (в западной практике он используется чаще, чем термин «мемориальный туризм») был введен Дж. Леноном и М. Фоли, которые определяли его как «явление, включающее в себя посещение таких мест, как места убийств и стихийных бедствий, смерти и человеческих катастроф» [Lennon, 1996, 33]. По мысли Е. Чоена, рост популярности мемориального туризма в современном обществе связан с кризисом идентичности и травматичным содержанием того исторического наследия, которое оно получило от предков [Cohen, 2015, 197].

6) Кибермемориализация (все виды и формы мемориальной деятельности, реализуемой в пространстве Интернета). Данное понятие, на наш взгляд, включает не только «онлайн-траур» (виртуальные практики поминовения умерших), но и иные варианты мемориальной активности (например, отмечание памятных дат, онлайн-деятельность поисковых отрядов и пр.). Среди наиболее популярных форм кибермемориализации стоит отметить следующие: виртуальные кладбища; специализированные страницы в социальных сетях или отдельные сайты, посвященные памяти погибшего человека; онлайн-коммеморации (интернет-ресурсы, посвященные памятным датам, мемориальным праздникам, мемориальному неймингу, то есть присвоению имени улицам, городам и пр.); дискуссионные мемориальные площадки (ресурсы, посвященные публичному обсуждению различных мемориальных проблем, поиску мест захоронений воинов, родственников погибших и пр.); «мертвые страницы» – аккаунты в социальных сетях, созданные умершим человеком, служащие площадкой для публичного выражения скорби.

7) Стихийные и приватные коммеморации (спонтанные, официально нерегламентированные, организуемые частной инициативой отдельных лиц или социальных групп формы поминовения, связанные, как правило, с трагическими событиями актуального прошлого). Данный тип мемориальной деятельности представляется наиболее многообразным. В рамках данной статьи мы не будем рассматривать все или даже наиболее значимые из них. Отметим лишь в отличие от «обычной» коммеморации стихийная коммеморация не

регламентируется властными или иными социальными институтами, являясь результатом «народного» волеизъявления, основные функции которого заключаются в обеспечении интеграции единомышленников, формировании групповой идентичности посредством участия в общей мемориальной деятельности, стремлении к воздействию на правящие элиты (государство), возможности публичного выражения чувств скорби и траура.

Заключение

Безусловно, мемориальная культура в ее эмпирическом измерении, в конкретных условиях социокультурного бытования, представляет собой значительно более сложное и разнообразно устроенное явление, чем то, которое мы представили в настоящей статье. Обнаружить и описать все возможные варианты мемориальной активности в рамках одного научного текста представляется довольно сложной задачей. Кроме того, в нашем случае она заключалась в другом – в построении абстрактной модели структуры мемориальной культуры в формате идеальных типов М. Вебера. Такого рода смысловые конструкции облегчают формирование общих представлений о том или ином феномене культуры, позволяют увидеть его в единстве сущности и морфологии, отследить наиболее значимые закономерности и принципы функционирования.

Библиография

1. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.
2. Нора П. Франция-память. СПб., 1999. 333 с.
3. Сазонникова Е.В. Мемориальная культура в конституционно-правовом аспекте // Вестник Воронежского государственного университета. 2009. № 2. С. 33-38.
4. Содаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы // Неприкосновенный запас. 2019. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2019/6/memorialnye-muzei-vozniknovenie-novoj-formy.html>
5. Blacker U. (ed.) Memory and theory in Eastern Europe. New-York: Palgrave Macmillan, 2013. 279 p.
6. Cohen E.H. Educational dark tourism at an in populo site: The Holocaust museum in Jerusalem // Annals of Tourism Research. 2015. No 38 (1). P. 193-209.
7. Lennon J., Foley M. Dark Tourism. London: Continuum, 1996. 184 p.
8. Parr A. Deleuze and Memorial Culture: Desire, Singular Memory, and the Politics of Trauma. Edinburgh: Tendo-Press, 2008. 224 p.
9. Laanes E., Meretoja H. Cultural memorial forms //Memory Studies. – 2021. – Т. 14. – №. 1. – С. 3-9.
10. Stevens S. M. Memorial culture //The Routledge Handbook to the History and Society of the Americas. – Routledge, 2019. – С. 145-152.

Functional potential of memorial culture

Nasrudi U. Yarychev

Doctor of Pedagogy, Doctor of Philosophy, Professor,
Prorector for Educational Work,
Chechen State University,
364049, 32, Sheripova str., Grozny, Russian Federation;
e-mail: nasrudiny@mail.ru

Abstract

The article is devoted to comprehension of the memorial culture structure. The memorial culture is understood as the totality of stable, reproducible ways of cognition, interpretation, description, preservation, translation of the past, represented in various forms of memorial activity. The structure of memorial culture can be represented in different ways depending on different criteria: 1) the criterion of co-subordination (core – ideological and value basis, the totality of ideas about the past, its evaluations, retrocontent, etc.); the periphery – activity-based, and the periphery - the essence of the past. The periphery is the active embodiment of the ideological and value orientations of memorial culture); 2) the criterion of regulation (memorial narrative; official forms of memorial activity; unofficial forms of memorial activity, spontaneous and private commemorations); 3) the criterion of functionality (memorial narrative, memorial actors, memorial mediums, forms of memorial activity). To the latter we include: official commemorations; places of memory; memorial tourism; memorial museification; memorial art; cybemorization; unofficial, spontaneous and everyday commemorations. The author of the paper concludes that, undoubtedly, memorial culture in its empirical dimension, in the specific conditions of socio-cultural existence, is a much more complex and diversely structured phenomenon than the one that we presented in this article.

For citation

Yarychev N.U. (2023) Struktura memorial'noi kul'tury: analiz klyuchevykh komponentov [Functional potential of memorial culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 165-171. DOI: 10.34670/AR.2023.98.13.014

Keywords

Memorial culture, past, memorialization, commemorations, structure of memorial culture.

References

1. Assman A. (2018) *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The long shadow of the past. Memorial culture and historical policy]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.
2. Blacker U. (ed.) (2013) *Memory and theory in Eastern Europe*. New-York: Palgrave Macmillan.
3. Cohen E.H. (2015) Educational dark tourism at an in populo site: The Holocaust museum in Jerusalem. *Annals of Tourism Research*, 38 (1), pp. 193-209.
4. Lennon J., Foley M. (1996) *Dark Tourism*. London: Continuum.
5. Nora P. (1999) *Frantsiya-pamyat'* [France-memory]. St. Petersburg.
6. Parr A. (2008) *Deleuze and Memorial Culture: Desire, Singular Memory, and the Politics of Trauma*. Edinburgh: Tonto-Press.
7. Sazonnikova E.V. (2009) Memorial'naya kul'tura v konstitutsionno-pravovom aspekte [Memorial culture in the constitutional and legal aspect]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Voronezh State University], 2, pp. 33-38.
8. Sodaro E. (2019) Memorial'nye muzei: vznikovenie novoi formy [Memorial Museums: The Emergence of a New Form]. *Neprikosnovennyi zapas* [Emergency Reserve], 6. Available at: <https://magazines.gorky.media/nz/2019/6/memorialnye-muzei-voznikovenie-novoj-formy.html>
9. Laanes, E., & Meretoja, H. (2021). Cultural memorial forms. *Memory Studies*, 14(1), 3-9.
10. Stevens, S. M. (2019). Memorial culture. In *The Routledge Handbook to the History and Society of the Americas* (pp. 145-152). Routledge.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.36.83.018

Хоровая музыка а сарелла: теоретический и практический аспекты

Вэнь Ян

Аспирант,

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 1432570334@qq.com

Аннотация

В данной статье подробно рассматриваются теоретические и практические аспекты хоровой музыки а сарелла. Жанр а сарелла, согласно точному определению А. Анисимова, представляет собой высший вид музыкального искусства, особенно хорового, где хор выступает с полной самостоятельностью и завершенностью, позволяя «полноценно, разнообразно и выразительно показать красоту звучания хора как одного из самых замечательных видов коллективного вокального искусства». Статья охватывает историю зарождения и развития а сарелла, начиная с появления термина в конце XVII века, связанного с практикой богослужения в римской Сикстинской капелле. Детально исследуются связи хоровой музыки а сарелла с религиозной традицией христианства, особенно в контексте развития музыкальной культуры в эпоху Средневековья. Важный период в истории а сарелла – это Возрождение, когда профессиональные композиторы внесли свой вклад в развитие светской вокально-хоровой музыки. Развитие и влияние таких жанров, как мадригалы, на хоровое исполнительство, подчеркивают значение этого периода для формирования стандартов и идеалов звучания а сарелла. Итак, история пения без сопровождения имеет длинную историю. Эта традиция была связано с исполнением произведений народного искусства и позже это стало неотъемлемым атрибутом церковных служб. Но со временем пение а сарелла приняло новые формы и стало инструментом развития исполнительских навыков участников хоровых коллективов.

Для цитирования в научных исследованиях

Вэнь Ян. Хоровая музыка а сарелла: теоретический и практический аспекты // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 172-179. DOI: 10.34670/AR.2023.36.83.018

Ключевые слова

Хоровая музыка, а сарелла, теория, практика, история, исполнение.

Введение

Искусство а capella является высшим видом музыкального, в частности хорового, искусства, в котором хор проявляет себя с полной самостоятельностью и законченностью. По точной характеристике А. Анисимова, только в хоровом пении а capella возможно «полноценно, разнообразно и выразительно показать красоту звучания хора как одного из самых замечательных видов коллективного вокального искусства» [Анисимов, 1976, 41].

В энциклопедической литературе указано, что термин «а capella» появился в конце XVII века, его обычно связывали с практикой папского богослужения в римской Сикстинской капелле.

Развитие хорового искусства а capella музыкальной культуры эпохи Средневековья было тесно связано с религией христианства. Аскетизм христианского вероисповедания, особенно на раннем этапе, подавления чувственного, эмоционального начала отразились на характере исполнения церковных песнопений. Строгая и бесстрастная манера, традиционная для монодийного, хорового пения, прочно закрепившейся в исполнительской практике как эстетический эталон и сохранилась в более поздних многоголосных композициях.

Основная часть

Утверждение многоголосия как основы музыкального письма в эпоху Вокальной полифонии, а также развитие жанров светской музыки в XIV – XVI веках отразились на хоровой исполнительской практике. Сильное влияние на развитие и совершенствование исполнительского мастерства. «Суровые правила построения горизонтально-вертикальной линии полифонической фактуры способствовали выработке совершенства и доскональности хорового звучания» [Темкин, 1985, 9]. Многие композиторы, авторы многоголосных произведений для хора а capella, возглавлявших певческие коллективы, владели практическими знаниями особенностей хорового исполнения. Они заботились о достижении высокого уровня технического совершенства хорового звучания, тембральной определенности и единства хоровых голосов, безупречного хорового строя, ансамбля внутри партии, так как в строгом стиле все эти компоненты сами по себе несли значительную смысловую нагрузку» [там же, 11]. Основные принципы хорового исполнительства а capella – манеры пения, особенности певческого дыхания, звукоизвлечения, ведения звука, сложившихся в культовой музыке, проникли и сохранились также и в светском музицировании.

Появление в профессиональном музыкальном творчестве эпохи Возрождения жанров светской вокально-хоровой музыки – виланели, фротолы, шансона, мадригала, сыграло важную роль в развитии хорового исполнительства Западной Европы в XV – XVI веках. Авторами мадригалов и других светских хоровых произведений были профессиональные композиторы: Я. Аркадельт, А. Вилларт, К. Жанекен, А. Лассо, Дж. Палестрина и другие.

Широкое распространение светского музицирования и развитие вокальных жанров способствовали совершенствованию исполнительского мастерства хоровых коллективов. В этот период в исполнительской практике утвердились определенные певцы нормы, соответствовавшие эстетическому идеалу хорового звучания а capella. Исполнение профессиональной хоровой музыки а capella требовало от певцов владения навыками вокального дыхания, звукообразования, интонирования, артикуляции и другими специальными приемами вокальной техники.

В последующие эпохи развития музыкальной культуры опера, оратория, кантата, а также

месса и реквием оставались ведущими жанрами профессионального хорового творчества.

Хоровое искусство а сарелла получило продолжение в жанре камерной хоровой музыки и саррелла. Наиболее часто к ней обращались западноевропейские композиторы XIX-XX веков – Б. Барток, Й. Брамс, А. Брукнер, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, А. Мессиаи, К. Пендерецкий, Ф. Пуленк, М. Рeger, П. Хиндемит, Ф. Шуберт, Р. Шуман и другие.

Подводя итоги вышесказанного, необходимо отметить, что акапельное хоровое искусство стран Западной Европы имеет многовековую историю, процессы его формирования и развития тесно связаны с эволюцией профессиональной музыкальной культуры в целом.

Хоровая традиция пения а сарелла своими корнями уходит к древности. Самым большим ее сокровищем стала народная песня, вобравшая традиции еще языческих, дохристианских времен. Относительно профессионального музыкального искусства, можно отметить, что оно активно функционировало также и в таком государстве как Киевская Русь.

Христианское церковное пение Киевской Руси опиралось на традицию византийской культуры. Основной формой церковного пения, начиная с двенадцатого столетия, то есть во времена наибольшего расцвета Киевской Руси, был старокиевский распев.

Зарождение профессионального хорового исполнительства на Руси происходило в недрах православной христианской культуры и церковного вокального искусства. В первые годы христианизации, из Византии в Россию был доставлен церковный хор, состоящий из певцов-доместиков.

Мощным толчком к развитию профессионального хорового исполнительства а сарелла в России стал стиль партесного хорового пения, пришедшего в XVII веке из Украины и Польши. Хоровой концерт (наибольшая форма многоголосия) чаще всего представлял четырехголосные композиции аккордового состава с четким разделением функций голосов. Традиции хорового исполнительства православных церквей также связаны с использованием пения а саррелла. Светское профессиональное акапельное музицирование берет свое начало от церковного пения [Ильин, 1985, 13].

В сфере хорового исполнительства России эталоном мастерства была деятельность Синодального хора, Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга, Государственного академического русского хора имени А.В. Свешникова, Камерного хора Московской консерватории.

К вершинным достижениям в хоровой культуре XX – начала XXI веков относят хоровые произведения русских композиторов: С.И. Танеева, С.В. Рахманинова, П.Г. Чайковского, В.С. Калинникова, О.Т. Гречанинова, В.Я. Шебалина, Д.Д. Шостаковича, Г.В. Свиридова, Р.К. Щедрина, Ю. А. Фалика, А. Шнитке.

Хоровое искусство а сарелла основано на соблюдении стабильных установок: единый подход к звукообразованию (в первую очередь – сглаженность регистров); количественный (постоянный количественный состав) и качественный баланс голосов в партии (однородность тембров внутри каждой хоровой партии); строгое разделение хора на партии; точное исполнение партитуры произведения; пение с дирижером [Гринченко, 2013, 23].

Специфичностью хорового искусства а сарелла Ю. Кузнецов считает: «главное его отличие заключается в том, что исполнителем является организованный по законам ансамблевой культуры для коллектива вокалистов и при этом важно помнить, что все параметры певческого голоса и эффекты воздействия на публику управляются в основном на бессознательном уровне» [Кузнецов, 2009, 29]. Из вышеизложенного следует, что в хоровом пении а сарелла художественный образ создается с помощью специфического музыкального инструмента – певческого голоса.

Вокальная природа хорового пения *capella* заключается в специфических чертах хорового исполнительства, «связь со словом, коллективный характер исполнения, специфике «инструмента» в хоровом пении, обязательном наличии дирижера-хормейстера» [там же, 86].

Таким образом, учитывая вышеизложенные характеристики хорового искусства а *capella*, мы пришли к выводу, что к его природно-физиологическим признакам относятся: вокальная сущность звучания, мелодичность и напевность, тембровый и интонационный ансамбль групп хора.

Критериями хорового искусства а *capella* являются: высокая профессиональная подготовка певцов хора, «стабильные» (хоровое пение а *capella* и элементы хоровой звучности (специфика строя, ансамбля и дикции) и «мобильные» (исполнительский состав, хоровая оркестровка) компоненты хорового искусства *capella*, хоровое искусство а *capella* в современном социуме и пути его адаптации.

Хоровое искусство а *capella* по своей сути является языком эмоциональных категорий и требует для восприятия определенной подготовки.

К концертной хоровой музыке а *capella* можно отнести следующие жанры: хоровая миниатюра; хоровая пьеса; хоровые песни; хоровой цикл; хоровая кантата; хоровой концерт. Хоровые опусы а *capella*, где проявляется внутрижанровый синтез представлены хоровыми циклами, хоровыми кантатами и хоровыми концертами, которые могут по структуре состоять из хоровых миниатюр, хоровых пьес, хоровых песен.

Генезис современного хорового искусства а *capella* уходит корнями в далекое прошлое – в музыкально-театральных и в концертно-исполнительских жанровых формах оно развивается на основе преемственности многовековых традиций академической, фольклорной и сакральной практик.

Современное хоровое искусство а *capella* развивается в русле не только музыкально-театральной, но и концертной практики (сценическая кантата, симфония-действие, хоровые театрализованные представления, хоровой театр, хоровой перформанс и т.п.).

Известно, что хоровое пение а *capella* генетически связано с народнопесенными источниками и ритуалом. Ритуальность как одна из древнейших форм поведения человека присутствует и в языческих культах, и в разных фольклорных практиках. Хоровое коллективное творчество органически вплеталось в сложную систему многочисленных ритуальных действий в системе обрядов, приуроченных к разным жизненным событиям и народным праздникам. Это были театрализованные представления в рамках культовых практик, которые имели целью, например, «воздействие на природу», защиту от «злых сил». В недрах ритуальных практик формировалась и развивалась ритуально-фольклорная форма аккапельного хорового пения.

Тенденции в развитии современного музыкального искусства повлияли на хоровое творчество а *capella* – нотацию, являющуюся воплощением творческих поисков и проявлений композиторской практики [Живов, 2018, 33]. Специфичность предъявляемых требований исполнителям хоровой музыки а *capella*, объясняет необходимость специального теоретического и практического овладения навыками интерпретации хоровых произведений а *capella*.

В конце XX ст. в хоровых партитурах встречается небывалое количество новаций в нотной записи – кодирование.

Исполнительский аспект хоровой музыки а *capella* представляет значительный интерес для хористов и хоровых дирижеров.

«Краеугольным камнем» аккапельного пения является ансамблевать, или же строй, который оказывается важным в процессе координации музыкального чутья, слуха и

правильного в смысле техники воспроизведения.

Для того, чтобы исполнять хоровую музыку а capella, необходимо также уделить особое значение физиологической перестройке организма исполнителей, где особую роль играет именно слуховая перестройка. В этом процессе участвует координация слухового «чутья» и соответствующих мышечных ощущений.

Для того чтобы усовершенствовать голос и сделать его пригодным для работы в коллективе, необходима длинная, кропотливая поэтапная педагогическая работа. Хормейстер должен не только хорошо знать все тонкости работы с голосом вокалиста, но и сам владеть своим голосом и быть в певческой форме для того, чтобы постоянно совершенствовать собственное исполнительское мастерство.

Подводя итог, следует отметить, что коллектив – это сложное явление, поскольку он состоит из разных, индивидуально неповторимых людей. Для того, чтобы эта группа людей превратилась именно в коллектив, необходима вокальная организация исполнительской деятельности, интонационное, динамическое и тембровое единство, а также усовершенствование нужных художественно-технических навыков.

Аккапельное пение в процессе эволюции претерпело существенные изменения. Исполнение музыкальных произведений а capella традиционно ассоциируется с музыкальным сопровождением церковных богослужений, но в современной культуре аккапельное пение является частью многих видов музыкального искусства. Сначала пение а capella зародилось в недрах народных песенных традиций, а со временем получило развитие в церковной музыке. На происхождение аккапельного исполнительства указывает этимология самого понятия «саррелла», которое приобрело значение часовни, входящей в состав другого сооружения или построенной по отдельности.

Часто хоровой стиль произведений а capella данного хора отличается широким использованием различных полифонических средств, таких как: stretto и ostinato; пения одной партии или группы хора на выдержанных органых пунктах; имитирование игры лютни. И так, музыка метко воспроизводит основные черты стилевой поэтической направленности образности – идеализацию средневековой ментальности и подражания жанровых особенностей музыки того времени.

Исполнение произведения а capella – это не озвучивание нот, а творческий акт художника. И, действительно, его исполнительские интерпретации являются тем творческим актом, где дирижер с присущей ему богатой поэтической фантазией достигает удивительной выразительности образного воплощения произведения, безупречной чистоты интонации, широкой динамической палитры звучания, совершенной ансамблевой культуры.

Большое внимание должно уделяться качеству пения хора. В первую очередь, отдается предпочтение унисонному звучанию в центральной части диапазона в умеренном темпе. Только после его достижения, применяются упражнения, направленные на усовершенствование гармонического слуха. Во-вторых, важна динамическая гибкость общего звучания коллектива. В-третьих, внимание к филигранности нюансировки.

При работе над строем может помочь прием содержания в памяти артистами хора тонических опор в рамках небольших фрагментов.

Например, при работе над строем в хоре, одним из способов выстраивания полиаккордов будет «сверхпостроение». Сначала нужно «выстроить» простые аккорды в мужской группе, затем на звучание трезвучия мужского хора «наслоить» гармонические образования женской группы хора. Большое внимание необходимо уделить выработке навыков слухового

расчленения и объединения составляющих слоев, где функционально «ядро» находится в мужской группе хора, а «надстройка» в женской группе хора. Однако, следует учитывать, что интонирование терцовых аккордов (септаккордов, нонаккордов) опирается на правила выработки верного вертикального (аккордового) строя, описанные в работах по хороведению. Верность интонирования можно проверить средними голосами смешанного хора – тенорами, II сопрано и альтами, которые наиболее сложны для интонирования. Их сочетание и обеспечит чистоту строя. Далее, в зависимости от расположения основного тематического материала в партитуре, будет происходить перестановка функций: нижние голоса – «центр», а партия сопрано – «надстройка».

Академическое хоровое искусство а *capella* демонстрирует широкое разнообразие в области применения нетрадиционных приемов темброфонического звучания и его богатого потенциала выразительных возможностей.

Хоровое пение а *capella* как один из самых архаических и в то же время самых развитых видов исполнительского искусства за многовековую историю своего функционирования приобрел специфическую систему выразительных средств, которые присущи исключительно ему. Речь идет о природно-физиологических признаках, на которые указывают авторитетные хормейстеры и ученые: В. Краснощеков, А. Свешников, В. Живов и другие.

В процессе краткого исторического обзора мы пришли к выводу, что хоровое искусство а *capella*, пройдя многовековой период формирования в недрах профессионального музыкального искусства, вобрало в себя лучшие достижения мировой культуры. Огромный репертуар, включающий хоровые произведения разных жанров и стилей, а также особенности вокальной манеры, сложившиеся и утвердившиеся в практике исполнения классической хоровой музыки, требовали обязательной профессиональной подготовки певцов хора. Поэтому, без сомнения, широкое распространение академического направления хорового исполнительства как в профессиональной, так и в любительской среде свидетельствует о высоком уровне развития культуры общества.

Сегодня принципиально изменился подход к традиционному пониманию академического хорового пения а *capella*: обновление новыми выразительными приемами певческой артикуляции (индивидуализация тембрового начала, использование артикуляционных динамических средств); инструментализация хорового стиля (опора на «непесенные» жанры, использование политональных соединений, инструментального по строению мелодического рисунка, полиритмического изящества, использования темброфонических возможностей хоровых голосов, рассматриваемых как подражание оркестровому звучанию); хоровая театрализация (персонификация тембров отдельных хоровых партий и групп, повышение требований к мастерству сценического перевоплощения певцов хора, «стилизация» исполнительской манеры).

Хор как «вокальный инструмент» («вокальный оркестр»), который характеризуется такими уникальными качествами, как специфическая органика и сугубо хоровые выразительные средства, ресурсы которых связаны с известными ограничениями вокально-хорового аппарата.

Важные особенности хорового исполнительства обусловлены его театральной природой. Яркие образы хорового звука могут стать важным компонентом в варианте осуществления музыкальной драматургии концертной программы. Кроме общих жанрово-стилевых особенностей хорового исполнительства, специфического воплощения в хоровом звучании искусства а *capella* приобретает стилистика исполнения подобных произведений. Итак, стилистические особенности хорового произведения требуют от хормейстера применения и

разнообразной исполнительской стилистики – характера звукообразования, тембральной окраски, отбора средств вокальной техники для воплощения композиторских нюансов хоровой партитуры. Стилиевые особенности хорового исполнительства а capella, так же, как и индивидуальные особенности исполнительского стиля, формируются в процессе становления исполнительской традиции и в значительной мере являются продуктом влияния творческой личности творца – композитора, дирижера, хормейстера.

Заключение

Итак, история пения без сопровождения имеет длинную историю. Эта традиция была связано с исполнением произведений народного искусства и позже это стало неотъемлемым атрибутом церковных служб. Но со временем пение а capella приняло новые формы и стало инструментом развития исполнительских навыков участников хоровых коллективов. Современная культура акапельного пения является частью таких музыкальных направлений, как госпел (современное, городское, современное), рок, джаз, поп –музыка и т.д. Таким образом, актуальность обращения к этой теме обусловлено важностью акапельного пения в ансамблевой культуре, которая, в свою очередь, играет важную роль в целостности музыкального коллектива.

Следовательно, исполнительско-творческий потенциал академического хорового искусства а capella требует построения хорошо обоснованной системы новых форм исполнения, которая соответствует уровню современных художественных технологий.

Библиография

1. Анисимов А.И. Дирижер-хормейстер. Л.: Музыка, 1976. 160 с.
2. Гринченко И.В. Жанр хоровой миниатюры в русской музыке рубежа XIX – XX веков (на примере Двенадцати хоров а capella op. 27 С. Танеева) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1 (12). С. 18-25.
3. Живов В.Л. Теория хорового исполнительства. М., 2018. 282 с.
4. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика. М.: Владос, 2003. 271 с.
5. Ильин В.П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века. М.: Советский композитор, 1985. 232 с.
6. Касаткина З.А. Развитие хорового искусства в художественной культуре России: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2013. 175 с.
7. Кузнецов Ю.М. Практическое хороведение. М.: Спутник+, 2009. 361 с.
8. Овчинникова Т.К. Хоровой театр как явление отечественной музыкальной культуры // Южно-Российский музыкальный альманах. 2006. № 1. С. 171-179.
9. Пичугина Л.Н., Богданова Т.С. Актуальные проблемы современного хорового исполнительства: хоровая театрализация // Педагогическое образование в России. 2019. № 6. С. 95-101.
10. Темкин В.И. Хоровая полифония западноевропейских композиторов. М., 1985. 80 с.

Choral music a capella: theoretical and practical aspects

Wen Yang

Postgraduate,

Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 1432570334@qq.com

Wen Yang

Abstract

This article examines in detail the theoretical and practical aspects of a capella choral music. The a capella genre, according to A. Anisimov's precise definition, is the highest form of musical art, especially choral, where the choir performs with complete independence and completeness, allowing "to fully, diversely and expressively show the beauty of the sound of the choir as one of the most wonderful types of collective vocal art". The article covers the history of the origins and development of a capella, starting with the appearance of the term at the end of the 17th century, associated with the practice of worship in Rome's Sistine Chapel. The connections between a capella choral music and the religious tradition of Christianity are explored in detail, especially in the context of the development of musical culture in the Middle Ages. An important period in the history of a capella is the Renaissance, when professional composers contributed to the development of secular vocal and choral music. The development and influence of genres such as madrigals on choral performance highlight the importance of this period in shaping the standards and ideals of a capella sound. So, the history of unaccompanied singing has a long history. This tradition was associated with the performance of works of folk art and later it became an integral attribute of church services. But over time, a capella singing took on new forms and became a tool for developing the performing skills of choir participants.

For citation

Wen Yang (2023) Khorovaya muzyka a cappella: teoreticheskii i prakticheskii aspekty [Choral music a capella: theoretical and practical aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 172-179. DOI: 10.34670/AR.2023.36.83.018

Keywords

Choral music, a capella, theory, practice, history, performance.

References

1. Anisimov A.I. (1976) Dirizher-khormeister [Conductor-choirmaster]. Leningrad: Muzyka Publ.
2. Grinchenko I.V. (2013) Zhanr khorovoi miniatyury v russkoi muzyke rubezha XIX – XX vekov (na primere Dvenadtsati khorov a sappella op. 27 S. Taneeva) [The genre of choral miniature in Russian music at the turn of the 19th – 20th centuries (on the example of Twelve choirs a cappella op. 27 by S. Taneev)]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], 1 (12), pp. 18-25.
3. Il'in V.P. (1985) Ocherki istorii russkoi khorovoi kul'tury vtoroi poloviny XVII – nachala XX veka [Essays on the history of Russian choral culture of the second half of the 17th – early 20th centuries]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
4. Kasatkina Z.A. (2013) Razvitie khorovogo iskusstva v khudozhestvennoi kul'ture Rossii. Doct. Dis. [Development of choral art in the artistic culture of Russia. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
5. Kuznetsov Yu.M. (2009) Prakticheskoe khorovedenie [Practical choir dance]. Moscow: Sputnik+ Publ.
6. Ovchinnikova T.K. (2006) Khorovoi teatr kak yavlenie otechestvennoi muzykal'noi kul'tury [Choral theater as a phenomenon of domestic musical culture]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], 1, pp. 171-179.
7. Pichugina L.N., Bogdanova T.S. (2019) Aktual'nye problemy sovremennogo khorovogo ispolnitel'stva: khorovaya teatralizatsiya [Current problems of modern choral performance: choral theatricalization]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii* [Pedagogical education in Russia], 6, pp. 95-101.
8. Temkin V.I. (1985) Khorovaya polifoniya zapadnoevropeiskikh kompozitorov [Choral polyphony of Western European composers]. Moscow.
9. Zhivov V.L. (2003) Khorovoe ispolnitel'stvo: teoriya, metodika, praktika [Choral performance: theory, methodology, practice]. Moscow: Vlado Publ.
10. Zhivov V.L. (2018) Teoriya khorovogo ispolnitel'stva [Theory of choral performance]. Moscow.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.84.94.019

Описание пространства в повести «Смерть Ивана Ильича»

Чжан Юйно

Магистрант,
Второй Пекинский университет иностранных языков;
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9;
e-mail: 2792846343@qq.com

Аннотация

Конструирование пространства в литературе связано не только с обстановкой места, но и с социальными, идеологическими, культурными и другими факторами. Пространство и человек обычно взаимодействуют друг с другом и взаимно охарактеризованы. Анализируя литературное пространство, созданное в тексте, можно исследовать подразумеваемые социальные отношения и эмоциональные связи между персонажами и помочь читателю интерпретировать личность и психологическую динамику персонажей. В повести «Смерть Ивана Ильича» описан Иван Ильич Головин, равнодушный и лицемерный судья, стремившийся жить «прилично и приятно». Толстой исследует смысл жизни и смерти, прослеживая поведенческие проявления и психологическую динамику Ивана Ильича во время его болезни. Ссылаясь на теории пространства Лефевра и Корта, автор данной статьи исходит из двух аспектов – описания материального пространства и духовного пространства в тексте, уделяя основное внимание описанию семейного дома в материальном пространстве, а также трем слоям духовного пространства – воспоминаниям, внутреннему монологу и фантазии. В статье анализируется взаимодействие пространства и сознания в повести в контексте понимания Иваном Ильичом жизни и смерти в разное время.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Юйно. Описание пространства в повести «Смерть Ивана Ильича» // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 180-189. DOI: 10.34670/AR.2023.84.94.019

Ключевые слова

Теория пространства, «Смерть Ивана Ильича», духовное пространство, материальное пространство, Л.Н. Толстой.

Введение

«Смерть Ивана Ильича» – повесть, написанная Львом Николаевичем Толстым в 1886 году. Повесть начинается с обсуждения факта смерти Ивана Ильича, затем в виде флэшбэков прослеживается его жизненный путь к внезапной болезни и, наконец, к смерти, исследуется смысл жизни и смерти персонажа. Отечественные и зарубежные ученые плодотворно исследовали «философию существования» и «описание смерти» в повести, но мало внимания уделяли описанию пространства. Роберт Тэлли считает, что: «Пространство в литературе не ограничивается физической или политической географией, но включает в себя и человеческие эмоции по отношению к пространству» [Фанг Йинг, Лю Йинг, 2021, 9]. Эмоциональный отклик – надежное средство для раскрытия внутреннего мира персонажа. В своей книге «Производство пространства» Лефевр классифицирует пространство как материальное, духовное и социальное. Материальное пространство – это пространство реального материального мира; духовное пространство включает в себя логику мысли, фантазии и мечты. Американский литературовед Уэсли Корт в книге «Место и пространство в современной художественной литературе» классифицирует литературное пространство на три категории: космическое или синтезированное пространство; социальное или политическое пространство; личное или интимное пространство. В классификации Корта третья категория литературного пространства относится к пространству, где герои произведения уединяются, а личное пространство служит местом отдыха и убежища для персонажей, помогает им установить интимные отношения. Опираясь на теорию пространства Лефевра и Корта, в данной работе пространство, созданное Толстым для главного героя повести Ивана Ильича, делится на две части – материальное и духовное. В основном анализируется личное и интимное в материальном пространстве – семейный дом героя, исследуется взаимодействие пространства и сознания в связи с восприятием персонажами жизни и смерти в разное время.

Взаимодействие материального пространства с самосознанием Ивана Ильича

В книге «Поэтика пространства» Гастон Башляра высказывает мысль о том, что «дом – это аналитический инструмент человеческой души» [Башляр, 2013, 29], в котором мы можем найти утешение и мечту. Люди всегда бессознательно привязаны к дому, в котором живут. Отсюда чувство защищенности, которое приносит человеку его дом; подобное явление часто бывает незаменимо другими социальными пространствами, особенно в детстве. Поэтому во взрослой жизни люди всегда получают искреннюю и честную эмоциональную обратную связь через воспоминания о детстве. Например, ощущение счастья и стабильности, самые примитивные радости и мечты, идущие от человеческой души и природы. Эмоциональная обратная связь, реализуемая в пространстве семейного дома в зрелом возрасте, складывается из политических и межличностных факторов, таких как социальный статус, отношения между членами семьи, образ жизни, отношение к жизни и т.д. Однако, в отличие от других общественных социальных пространств, семейный дом по-прежнему предоставляет людям возможность временно отстраниться от внешнего мира, уделить внимание себе и заняться самоанализом.

В повести «Смерть Ивана Ильича», кроме четырех раз, когда главный герой меняет город своей жизни в связи с переходом на службу, Толстой фиксирует место деятельности Ивана в реальном материальном мире в доме и конторе двора. Описание дома особенно часто

встречается после приезда Ивана в Петербург, последний город его службы, где «дом» как частное пространство индивида и типичное социальное пространство «конторы» составляют почти все жизненное пространство героя. Эта будничная жизнь казалась Ивану «приличной и приятной» до болезни. Но после болезни Иван изо дня в день может оставаться только дома, и «опыт смерти» заставляет его постепенно ощущать тревогу, злость и растерянность в этом неизменном материальном пространстве. Достойная жизнь, которой он раньше так гордился, теперь напоминает тюрьму, которая угнетает его, не давая возможности получить положительный эмоциональный отклик от пространства дома. В итоге Иван вынужден задуматься о своей жизни, размышляя о смысле жизни и смерти.

Бегство от «я» заставляет Ивана Ильича программировать «семейный дом»

В «Смерти Ивана Ильича» дом, в котором живет Иван в зрелом возрасте, прежде всего, тесно связан с его браком. Брак сам по себе представляет пространственное поле, за исключением детства и первых лет службы Ивана, пространство его дома и пространство его брака полностью пересекаются. Поэтому отношения Ивана и его жены во многом определяют его отношение к дому, а эмоциональный отклик на дом показывает и его отношение к жизни. В молодости Иван считал, что его жизнь должна быть легкой и приятной, всегда приличной и социально приемлемой, а брак он заключил потому, что «Человек, занимающий высокое положение, считает нужным это сделать, вот он и женится» [Толстой, 2017, 102]. Для Ивана брак был лишь надеждой на то, что жизнь станет еще приятнее и порядочнее. Но когда он понял, что женитьба и рождение детей разрушают его жизнь, он стал стремиться сохранить свои правила в доме. Поэтому он устанавливает ряд принципов супружеской жизни, как будто это закон, превращая дом в пространство, которое «дает ему пищу, хозяйку, которая за ним ухаживает, кровать для сна и внешнюю видимость приличия, признаваемую общественным мнением» [там же, 105]. Он превращает дом в пространство, обеспечивающее только самое необходимое, и бежит из «рабства» семьи в общественное пространство, например, в контору.

Из отношения Ивана к дому на этом этапе легко понять, что его жизненным принципом является «приятная и приличная» жизнь, и как только что-то разрушает этот принцип, его решение – бегство. В такой жизни «приятные» эмоциональные переживания Ивана на самом деле происходят от его бегства от реальных эмоций. Он изолируется от своего самого интимного пространства – семейного очага, и решает стать «чужим» за его пределами. Он не хочет смотреть в глаза своей семье, равнодушен к жене и детям. Однако стремление к порядочности не позволяет ему пойти на окончательный разрыв с семьей, чтобы сохранить самоуважение и образ приличного человека перед обществом. Поэтому он поддерживает свою семейную жизнь с помощью нелепых правил и предписаний, как будто находится на службе. Разрыв с интимным пространством и попытка обустроить его по принципам публичного пространства отражает бессознательное уклонение Ивана от реального «самосознания».

Общинный семейный дом заставляет Ивана думать в разгар тяжелой болезни

В теории домашнего пространства Гастона Башляра, если в качестве референта используется человек, то его можно разделить на внутреннее пространство человека и внешнее

пространство за его пределами. Если же в качестве референта используется дом, то дом относится к внутреннему пространству в силу своей способности сохранять ценность человека, а пространство за пределами дома единообразно классифицируется как внешнее пространство. При такой категоризации Башляра объединяет человека и дом в целостную теорию «человек-дом». В результате «человек-дом» становится эмпирическим отношением, в котором человек интегрирован в дом, а пространство за пределами рассматривается как внешнее пространство. Кроме того, в своей книге «Поэтика пространства» Башляра не раз упоминает, что дом – это пространство не только человеческое, но и материнское. Это означает, что дом дает человеку кроме материального убежища душевное тепло, чувство уверенности. Поэтому дом становится пристанищем для человека вдали от внешнего мира, в котором человек может заниматься самой сокровенной саморефлексией и уделять много внимания себе.

Однако Иван превращает новый дом в продолжение внешнего пространства, в результате чего первоначальная функция «дома» практически полностью утрачивается. После внезапной болезни Ивана дом не служит ему пространством, где он может успокоиться, а, наоборот, делает его еще более одиноким и несчастным, поскольку он не может ощутить радость собственного существования. До болезни Иван посвятил бесчисленное количество часов обустройству своего нового дома в Петербурге, чтобы удовлетворить свое тщеславие. Он купил всю мебель, которая должна была сделать его дом элегантным, и украсил его своими руками. Иван видит в обновленном доме еще одно светское место для развлечений дам и господ из высшего общества, превращая его в публичное пространство. На одном из светских вечеров Иван настолько сильно ссорится с женой, настаивая на покупке дорогого торта в магазине элитной еды, что жена даже задумывается о разводе. Но Иван считает, вечер прошел замечательно. Иван Ильич не обращает внимания на личные проблемы, происходящие в пространстве «дома», и считает успехом бесконечные вечеринки и приятные таланты окружающих. До переезда в новый дом пространство «семейного дома» Ивана хоть как-то пересекалось с пространством «брака». Но после переезда Иван полностью расширил пространство своего нового «дома» на внешнее пространство, тем самым сократив до минимума возможность переживать в доме самые сокровенные эмоции. Иван активно практиковал уход от личной жизни и реальных эмоций, и в то же время пассивно затруднял пробуждение своего самосознания за счет сжатия личного пространства. Поэтому после болезни он всегда чувствовал себя одиноким и несчастным в доме, который не мог дать ему никакой положительной эмоциональной обратной связи. Дом превратился для героя в тюрьму, которая угнетала его, что приводило к страданиям от физической болезни и душевной боли. Когда Иван уже не может найти выход, убежать от дома и семьи, как он это делал раньше, огромное замкнутое пространство семейного дома заставляет его задуматься над вопросом жизни и смерти: «Если есть смерть, то зачем нам жить?» [Чжао Шанькуэй, 2002, 111]. В разгар неизбежного процесса смерти у Ивана возникает мысль о том, что не была ли вся его жизнь «неправильной», и он начинает исследовать свою прошлую жизнь, что становится первым пробуждением подавленного самосознания Ивана.

Новые люди, приходящие в семейный дом, приносят вдохновение

Новый дом – это пространство, которому Иван Ильич с самого начала отводит главную функцию гостеприимства, со всем лицемерием светского общения господ и дам высшего сословия. После того как Иван Ильич заболевает, перед новым домом ставится задача удержать его на время его выздоровления. Ухудшающееся состояние Ивана Ильича привело к тому, что

он оказался запертым в пространстве нового дома и не мог выбраться наружу. Таким образом, в таком неизменном замкнутом пространстве Ивану Ильичу не удалось найти желаемый ответ на мучавший его вопрос о смысле жизни. Поэтому Толстой вводит в это мертвое и замкнутое пространство свежую кровь – искреннего и простого юношу Герасима. Первое появление в повести Герасима, полного бодрости и жизненных сил, не имеющего лицемерного стиля высшего сословия, разрывает огромное замкнутое пространство, полное равнодушия и лицемерия, которое изначально образовалось из-за болезни Ивана Ильича.

После болезни Иван Ильич возненавидел своих родных и близких за то, что они говорили ему неправду о его болезни, а их уход от темы болезни и процесса смерти делал Ивана Ильича еще более несчастным. Никто его не жалел, все продолжали жить как ни в чем не бывало, здоровые люди продолжали ходить на светские мероприятия, а жена и дочь даже считали, что болезнь Ивана Ильича мешает их нормальной жизни. Их поведение совпадает с жизненными принципами, которых Иван придерживался в своей жизни. Но эти принципы, которые когда-то приносили ему удовольствие и порядочность, теперь отравляют ему жизнь. Он начинает осознавать лицемерие своей прошлой жизни. Оглядываясь на свою жизнь, он наконец понимает, что прежняя лесть, приличия и даже удовольствия были бессмысленны. Когда Герасим входит в дом Ивана Ильича в качестве слуги, нанятого для обслуживания тяжелобольного, его искренность и доброта проливают луч света на темноту Ивана Ильича. Главный герой способен пренебречь перед Герасимом приличиями, которые соблюдал всю свою жизнь, избавиться от лицемерия и найти утешение в своем сердце. В то же время Герасим вносит просветление и в «вопрос жизни и смерти», над которым размышлял Иван Ильич. Он не уклоняется от того, что Иван Ильич умрет, и приводит его, пытавшегося избежать смерти, к правильному взгляду на жизнь и смерть: «Все люди умрут, и смерть не является чем-то недостойным и страшным». Точка зрения Герасима позволяет Ивану Ильичу смириться с предстоящей смертью и в разгар болезни «прислушаться к внутреннему голосу, к шевелению мыслей, которые поднимались в нем» [Толстой, 2017, 126].

Расширение духовного пространства привело Ивана Ильича к исследованию смысла жизни и смерти

Духовное пространство отличается от материального, не имеет фиксированной формы, места и времени, является абстрактным пространством. Оно сосредоточено на мыслительной деятельности человека, его эмоциональных переживаниях, сознании, подсознании и других духовных измерениях, наполнено намеками и символами реальной деятельности и играет важную роль в характеристике персонажей. Исследуя духовное пространство персонажей, мы можем глубоко проникнуть в их внутренний мир, понять авторский замысел и проанализировать подтекст произведений.

В «Смерти Ивана Ильича» Толстой конструирует психическое пространство Ивана через воспоминания, внутренние монологи, фантазии и другие абстрактные формы, показывающие его внутреннюю деятельность и мысли. Каждое воспоминание и внутренний монолог – это прямое проявление мышления и сознания героя, и они составляют весь путь Ивана в его тяжелой болезни. Фантазии же показывают подсознательный глубокий самоанализ Иваном своей жизни, и в конечном итоге, в своих фантазиях он осознает смысл жизни и смерти, чтобы искупить свою вину перед смертью и осуществить свое духовное «возрождение».

Воспоминания и внутренние монологи приводят Ивана Ильича к размышлениям о своей прошлой жизни

Толстой много описывает внутренний монолог Ивана Ильича после болезни и сочетает его с воспоминаниями о прошлой жизни, чтобы наглядно показать, как герой начал осмысливать свою прошлую жизнь и в итоге «переродился» в трех психологических стадиях. Благодаря тому, что разные события в материальном мире вдохновляли Ивана Ильича на разных уровнях, развитие психического пространства на этих трех этапах пересекается во временной шкале, и они затрагивают три проблемы, с которыми сталкивается Иван на пути к духовному возрождению. Первый этап – это признание факта своей скорой смерти; второй – понимание того, что его прошлая жизнь была «неправильной»; третий – исследование истинного смысла жизни и смерти.

Во-первых, в начале болезни Иван Ильич не хотел верить в серьезность своего состояния, внимательно следил за ее ходом и пытался обмануть себя. Но по мере того, как он страдал, ему становилось все яснее, что эта болезнь может отнять у него жизнь. Итак, его мысли начали сталкиваться друг с другом на полюсах противоречия. Он спрашивал себя: «Может быть, это не имеет значения?». И в то же время признавался: «Зачем обманывать себя? Я ведь все равно умру». Но Иван Ильич, не в силах осознать, что он умрет, отрицал эту мысль и пытался развеять ее теми же методами, которыми он пользовался раньше, чтобы уйти от своего несчастья. Однако на этот раз привычная тактика не срабатывает, бегство не убеждает его в том, что его болезнь не страшна, и он наконец задает себе вопрос: «Неужели это единственное, что реально?». Этот вопрос мучает героя в тот момент, когда он смотрел прямо на приближающуюся смерть. Но в этот момент Иван признается: «Прошлое – это все свет, а будущее – только тьма» [Толстой, 2017,116]. Ему все еще кажется, что прошлое было приятной частью его жизни, а смерть становится все более мучительной.

Во-вторых, ужасы положения Ивана не воспринимались всерьез его женой и дочерью, которые по-прежнему охотно ходили в гости и даже сами определяли свое отношение к его болезни: она была вызвана самим Иваном и даже негативно влияла на «нормальную» жизнь остальных членов семьи. Иван Ильич остался один на один со смертью, некому было его пожалеть. Втайне, все домашние ожидали смерти Ивана Ильича, но охотно прибегали к лжи и манипуляциям. Члены семьи пытались заставить Ивана Ильича думать, что если он просто успокоится, то все будет хорошо. Сам Иван Ильич был вынужден участвовать в этой лжи, он чувствовал себя окутанным удушающим лицемерием. В этот момент появление искреннего и энергичного Герасима приносит Ивану Ильичу утешение и надежду. Герасим – единственный человек в окружении Ивана, который не лжет, осознает безнадежность его положения и не видит необходимости лгать ему об этом. Герасим просто жалеет Ивана Ильича, страдающего от болезни. Это чувство жалости и сочувствия – именно то, в чем так нуждается тяжелобольной Иван и что ему так трудно получить. Эта способность к сопереживанию, которой обладает Герасим, очень сильно помогает Ивану Ильичу осмыслить свою жизнь. Именно чистое духовное пространство Герасима трогает Ивана Ильича. Можно сказать, что его духовное пространство – это единственная чистая земля, созданная автором повести. Встреча с Герасимом – важный сюжетный поворот, который использует писатель, чтобы помочь Ивану Ильичу на смертном одре задаться вопросом о смысле жизни и необходимости смерти. Ивану не нужно выставлять себя перед Герасимом в приличном виде, он может выпустить на волю свои истинные внутренние мысли и наконец-то начать прислушиваться к своему внутреннему

голосу. Внутренний голос спрашивает героя о способах жизни. Эта серия вопросов к самому себе вызвала у Ивана Ильича воспоминания о прожитой жизни, но в итоге он понял, что, настоящему приятные моменты переживал только в детстве. Некогда безусловная приятность прошлого уже не кажется Ивану такой, теперь прошлое видится ему как сомнительное и отталкивающее. Та «приятная и приличная» жизнь, которую он вел в прошлом, оказалась просто бессмысленной тратой времени. Тогда в его голове возник вопрос: «Если жизнь действительно бессмысленна, то почему мы должны умирать и почему мы должны так сильно страдать?». В ходе таких размышлений у него возникла гипотеза: «Может быть, я неправильно жил в прошлом». Эта гипотеза заставляет Ивана задуматься об истинном смысле жизни и смерти. Неизменное физическое пространство побудило Ивана расширить свое ментальное пространство, и в процессе размышлений на тему «почему так» он неизбежно вспоминал прошлое. Чем дальше героя погружался в воспоминания, тем яснее становилась картина его жизненного пути. Каждая мелочь из детства всплывала в его памяти, и он понял, что чем больше в жизни происходит хорошего, тем богаче становится смысл жизни. Иван приходит к шокирующему осознанию, что все, чем он жил, оказалось лицемерием и обманом. Его жизнь полностью зависела от чужих суждений, Иван не имел собственных мыслей и чувств. Вся его жизнь была не правильной. Этот вывод побуждает Ивана завершить свой последний вопрос к самому себе в ментальном пространстве: «Как же правильно поступить?». Можно сказать, что Иван шаг за шагом движется к окончательному ответу в диалоге с самим собой, а его внутренний монолог и воспоминания о прошлой жизни в полной мере представляют читателю процесс саморефлексии Ивана Ильича.

Фантазии ведут душу Ивана Ильича к искуплению и возрождению

Фантазия – это «форма воображения, психический процесс переработки воображаемых мысленных образов» [Линь Чунде, Ян Чжилян, Хуан Ситин, 2018, 492], отражение и высвобождение подсознания человека. В «Смерти Ивана Ильича» Толстой наделяет фантазию силой откровения, что делает фантазии Ивана не только отображением его внутренней борьбы и боли, но и тем проводником, который ведет его к поиску смысла жизни и смерти. В фантазиях Ивана Ильича есть только два основных образа: тьма и свет. Тьма олицетворяет смерть и разрушение, а свет – жизнь и надежду. В начале тяжело больному Ивану Ильичу в мучительном полусне мерещится, что его засунули в темный карман, и он борется в этом кармане. Черный карман символизирует смерть, и эта фантазия показывает, что Иван в то время хотел убежать от смерти. Его охватил неотвратимый процесс смерти и внутренний страх, поскольку тогда Иван еще не нашел смысла смерти.

За три дня до смерти Ивану стало казаться, что он зарывается в темную пещеру, и еще мучительнее было то, что он не мог в нее попасть. Толстой прямо указывает причину, по которой Иван еще не мог попасть в пещеру: он думал, что всю жизнь провел в «правильном» месте. То есть Иван может осознать смысл своей жизни только в том случае, если признает и примет «неправильность» своей прошлой жизни и полностью откажется от своего прошлого образа мышления. В этот момент фантазии Ивана выходят за пределы его собственного сознания и становятся вдохновением, которое дает Ивану автор, чтобы привести героя к поиску смысла жизни и смерти. В тексте носителем этого вдохновения является младший сын Ивана. Его забота об отце и искренняя любовь дарят Ивану в его фантазиях ощущение, что в грудь ему направлена какая-то сила, и в итоге он проваливается в пещеру. Иван видит свет после падения

в пещеру. Этот свет символизирует, что он наконец-то осознал, что смерть означает не разрушение, а «новую жизнь». Иван окончательно преодолевает страх смерти в своей фантазии. Он с состраданием и любовью сопереживает своей семье, прощает всех и обретает духовное освобождение и искупление.

Заключение

Конструирование пространства в литературе связано не только с обстановкой места, но и с социальными, идеологическими, культурными и другими факторами. Пространство и человек обычно взаимодействуют друг с другом и взаимно охарактеризованы. Анализируя литературное пространство, созданное в тексте, можно исследовать подразумеваемые социальные отношения и эмоциональные связи между персонажами и помочь читателю интерпретировать личность и психологическую динамику персонажей. В «Смерти Ивана Ильича» материальное пространство, созданное Толстым вокруг Ивана, не только раскрывает причины, по которым Иван ослеплен лицемерием в своей жизни, но и выражает критику таких людей, как Иван – склонных к лицемерию и отсутствию самостоятельного мышления. Среди материальных пространств наиболее значимым является изображение Толстым домашнего пространства. Иван Ильич сделал частный дом общественным, использовал его для демонстрации статуса и соблюдения приличий, наполнил его лицемерием и равнодушием. В итоге Иван замкнулся в своей болезни, мучаясь от негативной эмоциональной отдачи от своего же дома. Пространство дома является свидетелем пути Ивана от здоровья к смерти, а также местом, где Иван прислушивается к своему внутреннему голосу, исследуя смысл жизни и смерти. Дом – это мост между внешним и внутренним миром, где происходит воссоединение духовного и материального, а замкнутость пространства дома способствует расширению духовного пространства Ивана. Толстой много описывает духовное пространство Ивана перед смертью, конструируя иллюзорное духовное пространство Ивана в виде воспоминаний, внутреннего монолога и фантазии. Раскопка духовного пространства не только наглядно выражает динамику идеологии Ивана, но и заставляет читателя вместе с главным героем как бы переживать боль и гнет процесса смерти, шаг за шагом задаваться вопросом о смысле жизни и смерти. Именно такое сопереживание является важным средством выражения идейного подтекста произведения.

Библиография

1. Башляр Г. Поэтика пространства. Пекин: Мир книги, 2013.
2. Воронин В.С. Взаимопревращения пространства и времени в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Грани познания. 2022. URL: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1645623216.pdf>
3. Жилияков С.В., Иванов П.П. Экзистенциальная тема смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Наука и образование: отечественный и зарубежный опыт. 2018. С. 255-259.
4. Квитко Е. Художественные функции детализации интерьера и костюма в повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Актуальная классика. М., 2021. С. 200-205.
5. Линь Чунде, Ян Чжилян, Хуан Ситин, Словарь по психологии. Шанхай: Шанхайское переводческое издательство, 2018.
6. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича. Шанхай: Восточное издательство, 2017.
7. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича. Пекин: Foreign Language Teaching and Research Press, 2014.
8. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 т. М.: Художественная литература, 1982.
9. Фанг Йинг, Лю Йинг, Роберт Талли. Интервью с Робертом Талли об изучении литературного пространства // Foreign Language Studies. 2021.
10. Чжао Шанькуэй. Смерть Ивана Ильича в экзистенциальной перспективе // Journal of Nanjing Normal University (Social Science Edition). 2002.

11. Янь Хунфэй. Новый взгляд на теорию нарратива – обзор работы Коттера «Место и пространство в современном романе» // *Foreign Literature Research*. 2012.
12. Lefebvre H. *The Production of Space*. Oxford. UK: Wiley-Blackwell Ltd, 1991. 464 p.
13. Kort W.A. *Place and Space in Modern Fiction*. Gainesville: UP of Florida, 2004. 269 p.

Description of space in the story “The Death of Ivan Ilyich”

Zhang Yunuo

Master's Student,
Second Beijing Foreign Studies University;
Saint Petersburg State University,
199034, 7-9, Universitetskaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 2792846343@qq.com

Abstract

The construction of space in literature is associated not only with the setting of the place, but also with social, ideological, cultural and other factors. Space and man usually interact with each other and are mutually characterized. By analyzing the literary space created in a text, it is possible to explore the implied social relationships and emotional connections between characters and help the reader interpret the personality and psychological dynamics of the characters. The story “The Death of Ivan Ilyich” describes Ivan Ilyich Golovin, an indifferent and hypocritical judge who strived to live “decently and pleasantly.” Tolstoy explores the meaning of life and death by tracing the behavioral manifestations and psychological dynamics of Ivan Ilyich during his illness. Referring to the theories of space by Lefebvre and Cort, the author of this article proceeds from two aspects – the description of material space and spiritual space in the text, focusing on the description of the family home in material space, as well as the three layers of spiritual space, such as memories, internal monologue and fantasy. The article analyzes the interaction of space and consciousness in the story in the context of Ivan Ilyich’s understanding of life and death at different times.

For citation

Zhang Yunuo (2023) *Opisanie prostranstva v povesti «Smert' Ivana Il'icha»* [Description of space in the story “The Death of Ivan Ilyich”]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 180-189. DOI: 10.34670/AR.2023.84.94.019

Keywords

Theory of space, “The Death of Ivan Ilyich”, spiritual space, material space, L.N. Tolstoy.

References

1. Bashlyar G. (2013) *Poetics of space*. Beijing: Book World.
2. Fang Ying, Liu Ying, Robert Tully (2021) Interview with Robert Tully about the study of literary space. *Foreign Language Studies*.
3. Kvitko E. (2021) *Khudozhestvennyye funktsii detalizatsii inter'era i kostyuma v povesti L.N. Tolstogo «Smert' Ivana Il'icha»* [Artistic functions of interior and costume detailing in the story by L.N. Tolstoy “The Death of Ivan Ilyich”]. In: *Aktual'naya klassika* [Actual classics]. Moscow.
4. Lefebvre H. (1991) *The Production of Space*. Oxford. UK: Wiley-Blackwell Ltd.

-
5. Lin Chunde, Yang Zhilian, Huang Xiting (2018) *Dictionary of Psychology*. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House.
 6. Kort W.A. (2004) *Place and Space in Modern Fiction*. Gainesville: UP of Florida.
 7. Tolstoy L.N. (2017) *Death of Ivan Ilyich*. Shanghai: Oriental Publishing House.
 8. Tolstoy L.N. (2014) *Death of Ivan Ilyich*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
 9. Tolstoy L.N. (1982) *Sobranie sochinenii v 22 t.* [Collected works in 22 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.
 10. Voronin V.S. (2022) Vzaimoprevrashcheniya prostranstva i vremeni v povesti L.N. Tolstogo «Smert' Ivana Il'icha» [Mutual transformations of space and time in L. N. Tolstoy's story "The Death of Ivan Ilyich"]. *Grani poznaniya* [Facets of Knowledge]. Available at: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1645623216.pdf> [Accessed 10/10/2023]
 11. Yan Hongfei (2012) A new look at the theory of narrative – a review of Kotter's work "Place and Space in the Modern Novel". *Foreign Literature Research*.
 12. Zhao Shankuei (2002) The death of Ivan Ilyich in an existential perspective. *Journal of Nanjing Normal University (Social Science Edition)*.
 13. Zhilyakov S.V., Ivanov P.P. (2018) Ekzistentsial'naya tema smerti v povesti L.N. Tolstogo «Smert' Ivana Il'icha» [The existential theme of death in L. N. Tolstoy's story "The Death of Ivan Ilyich"]. In: *Nauka i obrazovanie: otechestvennyi i zarubezhnyi opyt* [Science and education: domestic and foreign experience].

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.36.34.020

Особенности вокальных партий оперы Ж. Бизе «Кармен»**Ли Шусы**

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 353062090@qq.com

Аннотация

В настоящем исследовании проводится анализ вокальных партий оперы Ж. Бизе «Кармен» с углубленным анализом образа главной героини. Автором приводится краткая характеристика постановки, а также выделяются ее особенности: масштабность, партии на французском языке, а также техника вокального исполнения. В связи с этим исполнительнице даются некоторые рекомендации относительно раскрытия образа Кармен, а также приводятся аспекты, на которые необходимо обращать внимание при изучении вокальных партий. В результате установлено, что работа над вокальными партиями требует больших усилий, а также высокого уровня актерского мастерства, вокальной техники и сценической пластики. Исполнительница Кармен должна быть поющей актрисой меццо-сопрано, для того чтобы создать правдоподобный образ персонажа. При работе с партиями необходимо уделять внимание изучению текста, его смысла, для отражения художественных образов зрителям. Для создания правдивого образа необходимо буквально прожить жизнь персонажа, это предполагает не просто заучивание нот и текста, а понимание личности и натуры персонажей, которые отражаются в вокальных партиях оперы Ж. Бизе «Кармен».

Для цитирования в научных исследованиях

Ли Шусы. Особенности вокальных партий оперы Ж. Бизе «Кармен» // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 190-199. DOI: 10.34670/AR.2023.36.34.020

Ключевые слова

Ж. Бизе, Кармен, опера, вокал, вокальные партии, анализ.

Введение

Творчество Ж. Бизе является объектом изучения многих исследований в области музыкального искусства, художественной культуры и истории. Одним из ключевых произведений композитора считается опера «Кармен». Различные особенности оперы Ж. Бизе «Кармен» изучали крупные музыковеды, такие как Э.М. Великович, О.В. Берков, М.С. Друскин, И.И. Соллертинский, Ю.А. Кремлев и др. Об образе Кармен писали современные исследователи музыкального искусства А.В. Буданов и А.С. Белоусова, выявляя исполнительские особенности данной вокальной партии. Педагоги академического вокала, такие как Л.Б. Дмитриев и Ю.В. Богатырев обращали внимание на важность следования вокальной методике и воспитания у певцов актерских навыков, необходимых для овладения сложными вокальными партиями наподобие Кармен.

Материалы и методы

В данном исследовании использованы различные теоретические и эмпирические научные методы, позволяющие выявить особенности вокальной партии Кармен. Например, с помощью анализа удалось раскрыть технически сложные фрагменты вокальной партии, которые могут вызвать трудности при работе над образом Кармен. Метод синтеза позволил объединить полученные результаты анализа нотного и поэтического текста партии и дать методические рекомендации для исполнителей.

Результаты

В результате проведенной исследовательской работы можно сделать вывод, что освоение вокальной партии из оперы Ж. Бизе «Кармен» требует больших усилий, а также высокого уровня актерского мастерства, вокальной техники и сценической пластики. При работе с партиями необходимо уделять внимание изучению не только нотного, но и осмыслению поэтического текста для отражения художественного образа зрителям. Для создания правдивого образа Кармен исполнительнице необходимо буквально «прожить» жизнь персонажа, не просто заучивая ноты и слова, а глубоко проникая в самую суть личности героев. Таким образом, только при комплексном подходе возможно создание и раскрытие целостного сценического образа.

Партия Кармен из одноименной оперы Ж. Бизе для редкого голоса меццо-сопрано позволяет раскрыть всю красоту вокала исполнительницы. Однако необходимо понимать, что рассматриваемая партия имеет как трудности, так и особенности, на которые необходимо обратить внимание в рамках настоящего исследования. Первая из особенностей заключается в том, что партия Кармен и опера в целом очень масштабны. В связи с этим исполнительнице очень важно распределить собственные силы с начала и до конца постановки, ему крайне необходим высокий уровень выносливости. Данный навык можно сформировать посредством постоянных репетиций, тщательной проработки партий, а также продуктивной работы с дирижером и концертмейстером в процессе сценических репетиций.

Другой особенностью оперы Ж. Бизе является то, что вокальные партии написаны на французском языке. Для овладения поэтическим текстом необходимо большое количество занятий, на которых изучается французский язык, так как важно, чтобы исполнитель владел точным произношением и понимал особенности фонетики. Далее необходимо отметить, что при

исполнении вокальных партий происходит редуцирование гласных звуков и не допускается грубирование согласных. Однако французский язык очень хорошо подходит для академического вокала, если постоянно практиковать произношение гласных звуков. В нем присутствует 15 гласных звуков, 4 из которых являются носовыми, в результате чего необходимо иметь достаточно высокий навык их произношения с точки зрения звукоизвлечения. Важное значение также имеет перевод текста вокальных партий для того, чтобы исполнитель мог передать эмоции и чувства главных героев постановки.

Перед работой над вокальной партией Кармен исполнительнице необходимо обратить внимание на следующие аспекты:

- Вокальные особенности рассматриваемой партии;
- Особенности художественных образов героев оперы;
- Характеристики музыкального языка, а также особенности техники вокального исполнения [Берков, 1969, 34].

Именно при рассмотрении данных аспектов у исполнительницы будет сформировано понимание того, как следует воплотить образ персонажа на сцене и вызвать живой эмоциональный отклик у зрителя. Дело в том, что при высоком уровне вокальной техники и актерского мастерства появится возможность показать аудитории правдоподобные художественные образы.

Далее необходимо отметить, что в процессе работы над вокальными партиями прежде всего следует осуществить анализ как поэтического, так и музыкального текста оперы. При этом особое внимание следует уделять следующим аспектам:

- Основные модуляции;
- Тональности;
- Ритмы;
- Важные для смысла слова и фразы, равно как и логические ударения;
- Стратегия расстановки дыхания, которая необходима для того, чтобы не было так называемого «разрыва фразировки» [Богатырев, 2008, 121].

Что касается дыхания, то оно должно обладать подвижным характером, не быть зажатым, и зависеть от конкретного фрагмента вокальной партии и индивидуальных особенностей исполнительницы. При этом необходимо отметить, что само исполнение должно осуществляться на опоре, так как особое значение в опере «Кармен» имеет интонационно верный и выразительный вокал. Внимание также следует обращать на равномерный расход дыхания, для чего вокалисту важно понимать работу собственных дыхательных органов, равно как и других элементов голосового аппарата.

Далее необходимо отметить, что в вокальной партии Кармен присутствует большое количество речитативов, что является ее важной особенностью. Многие исследователи отмечают, что данные речитативы ранее были представлены как диалоги, которые были адаптированы под аккомпанемент уже после смерти Ж. Бизе [Великович, 1969, 40]. В связи с этим важно понимать, что для исполнения речитативных элементов вокалисту необходим высокий уровень владения артикуляцией, интонированием слов, а также декламацией. Владение такими навыками также необходимо для того, чтобы успешно справляться с интервальными и ритмическими рисунками вокальных партий оперы. Из этого можно сделать промежуточный вывод о том, что речитатив и музыка в опере «Кармен» тесно связаны, в результате чего появляется необходимость повышения уровня навыков вокальной фразировки, а также анализа литературной основы постановки, чтобы более точно отразить художественные

образы главных героев.

Также необходимо отметить, что речитативные реплики Кармен представляют собой своего рода вступление к хабанере. Особенность в данном случае заключается в том, что хабанера позволяет более точно раскрыть художественный образ Кармен: обольстительная цыганская красота, а также пылкий нрав и страстная натура [Соллертинский, 1963, 12]. В первой партии Кармен также раскрывается ее отношение к жизни, которая заключается в следующем: любовь обладает свободным и изменчивым характером, поэтому ни у одного человека нет над ней власти. Ритм хабанеры предполагает танцевальный характер, что отражается на вокальной мелодии. Для вокального исполнителя такой ритм не представляет каких-либо сложностей. Особенностью хабанеры является tessitura меццо-сопрано в рамках полутора октав. Важной задачей для исполнителя на данном этапе является освоение ритмического рисунка и отражения художественного образа Кармен.

Следующая музыкальная композиция имеет название «Песня и мелодрама», которая представляет собой контраст по отношению к дуэту Микаэлы и Хозе. Важной характеристикой данного номера является мелодическая линия – плавные напевные мелодии пересекают музыкальную ткань номера, происходит диалог между двумя героями. Однако необходимо отметить, что слова дуэта показывают те же уверенность и неотразимость обаяния, присущие хабанере. Исполняется данная песня вполголоса, но на основе опоры дыхания.

Последняя композиция Кармен в рамках первого акта представляет собой сегидилью, в которой Кармен обещает Хозе всегда любить только его и назначает свидание. Именно поэтому исполнителю необходимо понимать, что данную композицию следует исполнять в ярких красках с точки зрения художественного образа. Также примечательна ладовая структура композиции, которая выражается в следующем: минор в сочетании с параллельным мажором, а также использование второй низкой ступени. Именно изменения с точки зрения лада, а также художественные тональные сдвиги отражают изменчивость, капризность, страстный и пленительный характер Кармен. Далее сегидилья плавно переходит в дуэт с Хозе, в котором он признается в любви. Особенность дуэта состоит в том, что в нем присутствуют короткие сгруппированные длительности, форшлаги, триоли, динамические оттенки, а также акценты, обозначенные композитором в нотации (Рис. 1). Именно поэтому при исполнении данной композиции необходимо добиваться высокого уровня ритмической организации, а также достаточно точного интонационного звучания. Только благодаря этому у исполнителей не возникнет трудности исполнить ноту «си», которая завершает сегидилью.

Сцена, с которой начинается второй акт, представлена кабаком, где собрались друзья Кармен, исполняющие цыганскую песню. При этом данная композиция сначала представлена оркестровым исполнением, а затем вокальной партией Кармен, а также Мерседес и Фраскиты. Исполнителям необходимо понимать, что данный номер имеет определенную для них сложность, так как в нем присутствует танец в быстром темпе, для которого необходима правильная экономия дыхания и расстановка сил [Друскин, 2014, 322]. В нотном тексте также содержится большое количество переходных нот и коротких длительностей. Исполнителям также стоит обратить внимание на сложный ритмический рисунок и динамические оттенки (Рис. 2).

Далее необходимо отметить, что важной особенностью второго акта является то, что его основа представлена в виде ансамблей, т.е. дуэтов и квинтетов. Именно поэтому исполнителям необходимо понимать, что главное правило в данной случае – внимательно слушать других вокалистов и не перекрикивать друг друга. Только таким образом можно добиться высокого уровня коллективного исполнительства, стройного и гармоничного звучания.

Carmen. *pp e leggiero.*

Près des rem -
Near to the

parts de Sé - vil - - le, Chez mon a -
walls of Se - vil - - la, With my good

mi Lil - las Pas - tia J'i - rai dan - ser
friend Lil - las Pas - tia I'll soon dance the

Рисунок 1 - Дуэт Кармен и Хозе

tra la la la, tra la la la la la la la

tra la la la, tra la la la la la la la

Рисунок 2 - Цыганская песня

Стиль вокального исполнения, равно как и актерского мастерства, должен отражать общий замысел постановки «Кармен», а также усиливать эмоциональное воздействие на слушателей и зрителей. Следует также отметить, что вокальная партия Кармен наполнена резкими скачками, быстрой и частой сменой регистров, в результате чего исполнительнице необходимо уделять пристальное внимание своим вокальным навыкам и мастерству, так как необходим полноценный певческий звук. Дело в том, что, если исполнитель будет пытаться перекричать другого, что может привести к следующим последствиям:

- Искажение звукообразования;
- Мышечные спазмы и зажимы;
- Неустойчивость с точки зрения вокальной интонации;
- Искажение тембра голоса и его обеднение;

- Потеря опоры дыхания;
- Быстрая утомляемость в результате форсирования звука [Дмитриев, 1996, 79].

Драматическое развитие второго акта постановки основывается на дуэтом исполнении Кармен и Хозе. Необходимо отметить, что она обладает объемным и разнообразным характером благодаря следующим особенностям:

- Речитативы;
- Песни;
- Арии;
- Ансамблевое исполнение [Кремлев, 1935, 21].

Особое внимание необходимо обратить на большой дуэт Кармен с кастаньетами. Мелодия характеризуется народным стилем, не содержит слов, а только слог «ля». При этом мелодию необходимо исполнять на основе отпевания тоники (Рис. 3)



Рисунок 3 - Дуэт Кармен с кастаньетами

Во втором акте показана идиллия между Хозе и Кармен, которая, однако, вскоре прерывается военным горном, символизирующим долг Хозе. С этого момента начинается противостояние двух характеров: доблестного Хозе и свободолюбивой Кармен. Особое внимание в данном случае необходимо обратить на ариозо Хозе (ария с цветком), в которой он предпринимает попытки убедить Кармен в своей любви. Кантиленная и нежная мелодия напоминает слушателю те нежные чувства, которые главные герои испытывали в первом акте. Однако ведущую роль во второй части дуэта занимает Кармен, в результате чего композиция наполняется пылкостью и контрастом для того, чтобы отразить два противопоставляемых характера. Кармен пытается убедить Хозе начать свободную жизнь, на что Хозе соглашается только под страхом потери своей возлюбленной. Результатом такого развития сюжета является формирование трехчастной репризной формы, а также сопоставление двух музыкальных тем. Таким образом, «Гимн свободе» и «Ариозо с цветком» являются отражением противоположностей Хозе и Кармен, которые обладают разными взглядами на жизнь.

Третье действие оперы характеризуется поворотом в жизни Кармен: она понимает, что конец будет трагическим. События разворачиваются в горах Испании. Особое внимание в

рамках третьего действия необходимо обратить на терцет Кармен, Мерседес и Фраскиты, который занимает главное место. Он наполнен мрачным настроением, так как к Кармен приходит понимание, что ей и ее возлюбленному уготована смерть. Следует обратить внимание на то, что образ Кармен в сцене гадания является полной противоположностью образа, который зритель наблюдает в первом и втором актах. В третьем действии отсутствует беззаботные песни, танцы: на их место становятся драматические речитативы и трагическое кантиленное ариозо. Примечательно, что тональность ариозо фа минор, отражающая трагический характер оркестровой партии и вокальной партии Кармен [Белоусова, 2017, 2]. Особое внимание исполнительнице в данном случае необходимо обращать на звукоряд восходящего характера, который требует как певучести, так и напряженности. Тесситура данного номера также важна для исполнительницы, так как не следует перегружать грудные ноты, иначе могут возникнуть сложности в исполнении ноты фа второй октавы в рамках кульминации ариозо.

Вокальная тема характеризуется движением нарастающего характера от низкого к высокому регистру. Это необходимо для того, чтобы отразить драматизм сцены [Косилкин, 2017, 86]. Особое внимание исполнителю также необходимо обращать на певческое дыхание, которое должно быть широким и полноценным для отражения резкости низких грудных нот. Примечательно, что исполнителю следует сглаживать переходные звуки. Это необходимо для того, чтобы исполнитель смог отразить вокальное легато и трагическую судьбу Кармен. Траурные аккорды оркестрового аккомпанемента ярко подчеркивают трагический характер рассматриваемого ариозо и напоминают траурное шествие (Рис. 4). Сцена гадания, как и другие номера постановки, характеризуются особенностями трехчастной формы.

The image displays a musical score for an aria from the opera Carmen. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is F minor (three flats). The tempo and dynamics markings include *mf poco rit.*, *colla voce.*, *molto*, *dim.*, *a tempo.*, and *cresc.*. The lyrics are provided in both French and Russian. The first system includes the lyrics: "la carte im-pi-to-ya-ble" / "Un-pi-ti-ful the card" and "Ré-pé-te-ra: la" / "Will but re-peat: 'You'". The second system includes: "mort!" / "diel'" and "En-cori" / "A-gain!". The third system includes: "En-cori" / "A-gain!" and "Tou-jours la" / "All hope is". The piano accompaniment features a somber, descending melodic line in the left hand and a more active, rhythmic line in the right hand, with a *dim.* marking in the first system and a *cresc.* marking in the third system.

Рисунок 4 - Ариозо Кармен

Что касается четвертого действия, то оно представляет собой развязку всей постановки. В ней раскрывается не только кульминация человеческих отношений, но и жизни самой Кармен. Особое внимание в данном случае необходимо обратить на два противоположных друг другу дуэта: позитивный с Эскамильо и трагический с Хозе. Четвертое действие также представлено большим количеством лейтмотивов и народных мелодий. В то же самое время партия Хозе, отражающая любовь к Кармен, полная певучими мелодиями, искрящихся напряжением.

Внимание также следует обратить на речитативы Кармен (Рис. 5). В финальной сцене они обладают яркой выразительностью, сущность которой заключается в нежелании укротить свою свободную натуру, которая сильнее страха перед смертью [Буданов, 2011, 149]. Исполнителю необходимо уделять внимание артикуляции, атаке звука, а также равно распределять дыхание внутри музыкальных фраз. Это очень важно, так как тема роковой страсти и трагической смерти Кармен от ножа Хозе должна быть понятна зрителям.

The image displays a musical score for Carmen's recitatives. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked 'Un poco animato. Carmen.' and includes the lyrics: 'Non! je sais bien que c'est l'heu - - re, Je sais / No! well I know you will kill me, Well I / toi! / well!'. The second system is marked 'Un poco animato. (♩ = 112.)' and includes the lyrics: 'bien que tu me tue - ras; / know the moment is nigh.'. The third system is marked 'poco creso.' and includes the lyrics: 'Mais que je vive ou que je meu - re, Non, non! / But if I live, or if I die, No! no!'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ff), articulation (accents), and phrasing slurs. The number '12117' is visible at the bottom left of the score.

Рисунок 5 - Речитатив Кармен

Заключение

В результате проведенной ранее исследовательской работы можно сделать вывод, что освоение вокальной партии из оперы Ж. Бизе «Кармен» требует больших усилий, а также высокого уровня актерского мастерства, вокальной техники и сценической пластики.

Исполнительница Кармен должна обладать не только высоким уровнем вокальных данных, но и в совершенстве владеть актерским мастерством для создания правдивого образа обольстительной цыганки. При работе с партиями необходимо уделять внимание изучению не только нотного, но и осмыслению поэтического текста для отражения художественного образа зрителям. Для создания правдивого образа необходимо буквально «прожить» жизнь персонажа, не просто заучивая ноты и слова, а глубоко проникая в самую суть личности героев. Таким образом, только при комплексном подходе возможно создание и раскрытие целостного сценического образа.

Библиография

1. Белоусова А.С. Творческий взгляд на оперный образ Кармен // Наука, образование и культура. 2017. № 5 (20). С. 1-3.
2. Берков В.О. «Кармен» Жоржа Бизе. М.: Музыка, 1969. 57 с.
3. Богатырев В.Ю. Воспитание певца актера. СПб., 2008. 160 с.
4. Буданов А.В. Интерпретация оперного текста («Кармен» в «Геликон-Опере») // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. № 2. С. 147-157.
5. Великович Э.М. Жорж Бизе. Л.: Музыка, 1969. 94 с.
6. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1996. 368 с.
7. Друскин М.С. История зарубежной музыки. СПб.: Композитор, 2014. 622 с.
8. Косилкин М.Ю. Проблемы анализа сценического текста в постановке оперы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1. С. 84-90.
9. Кремлев Ю.А. Жорж Бизе. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Тритон, 1935. 49 с.
10. Соллертинский И.И. «Кармен» Бизе. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 31 с.

Features of vocal parts of G. Bizet's opera "Carmen"

Lee Shusi

Postgraduate,

Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 353062090@qq.com

Abstract

This study analyzes the vocal parts of G. Bizet's opera "Carmen" with an in-depth analysis of the image of the main character. The author provides a brief description of the production, and also highlights its features: scale, parts in French, as well as vocal performance technique. In this regard, the performer is given some recommendations regarding the disclosure of the image of Carmen, as well as aspects that need to be paid attention to when studying vocal parts. As a result, it was found that working on vocal parts requires great effort, as well as a high level of acting skills, vocal technique and stage performance. The performer of Carmen must be a mezzo-soprano singing actress in order to create a believable portrayal of the character. When working with parties, it is necessary to pay attention to the study of the text, its meaning in order to reflect artistic images to the audience. To create a truthful image, it is necessary to live his life, as a result of which it becomes necessary not to simply memorize notes and words, but to understand the personality and nature of the characters, which are reflected in the vocal parts of G. Bizet's opera "Carmen".

For citation

Lee Shusi (2023) Osobennosti vokal'nykh partii opery Zh. Bize «Karmen» [Features of vocal parts of G. Bizet's opera "Carmen"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 190-199. DOI: 10.34670/AR.2023.36.34.020

Keywords

G. Bizet, Carmen, opera, vocals, vocal parts, analysis.

References

1. Belousova A.S. (2017) Tvorcheskii vzglyad na opernyi obraz Karmen [A creative look at the opera image of Carmen]. *Nauka, obrazovanie i kul'tura* [Science, education and culture], 5 (20), pp. 1-3.
2. Berkov V.O. (1969) «Karmen» Zhorzha Bize ["Carmen" by Georges Bizet]. Moscow: Muzyka Publ.
3. Bogatyrev V.Yu. (2008) *Vospitanie pevtsa aktera* [Raising a singer and actor]. St. Petersburg.
4. Budanov A.V. (2011) Interpretatsiya opernogo teksta («Karmen» v «Gelikon-Opere») [Interpretation of the opera text ("Carmen" at Helikon-Opera)]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Movie. Music], 2, pp. 147-157.
5. Dmitriev L.B. (1996) *Osnovy vokal'noi metodiki* [Fundamentals of vocal technique]. Moscow: Muzyka Publ.
6. Druskin M.S. (2014) *Istoriya zarubezhnoi muzyki* [History of foreign music]. St. Petersburg: Kompozitor Publ.
7. Kosilkin M.Yu. (2017) Problemy analiza stsenicheskogo teksta v postanovke opery [Problems of analysis of stage text in opera production]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], 1, pp. 84-90.
8. Kremlev Yu.A. (1935) *Zhorzh Bize. Kratkii ocherk zhizni i tvorchestva* [Georges Bizet. A brief sketch of life and creativity]. Leningrad: Triton Publ.
9. Sollertinskii I.I. (1963) «Karmen» Bize ["Carmen" by Bizet]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ.
10. Velikovich E.M. (1969) *Zhorzh Bize* [Georges Bizet]. Leningrad: Muzyka Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.84.69.021

Жанр сонаты в XXI веке в Китае

Цзянь Ай

Аспирант,
Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: aatxbb@outlook.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию жанра сонаты в 21 веке в Китае, с акцентом на произведении Ван Лисаня под названием соната-фантазия «Черная почва – воспоминания двух людей». Анализ данного произведения позволяет выявить его инновационный подход к сонатной форме и личный творческий стиль композитора. В работе Ван Лисаня нарушаются традиционные нормы сонатного стиля, что проявляется в использовании контрастных тем и унифицированных отношений между ними. Кроме того, композитор применяет современные композиционные техники, включая полифонию и параллелизм, для расширения структуры произведения. Соната-фантазия «Черная почва – воспоминания двух людей» отражает не только выдающееся фортепианное мастерство Ван Лисаня, но и демонстрирует, как китайские композиторы 21 века активно исследуют сонатную форму, придавая ей свой собственный характер и структуру. Это произведение служит примером инновационного использования традиционных западных музыкальных структур, подчеркивая важность сонаты как важного элемента в развитии фортепианной музыки. Следует подчеркнуть, что жанр сонаты в Китае XXI века служит ярким свидетельством способности музыки преодолевать культурные барьеры и развиваться в ответ на меняющиеся времена. Этот живой и разнообразный жанр продолжает привлекать внимание аудитории, ставит перед композиторами вызов и вдохновляет исследователей. С учетом нарастающего культурного влияния Китая на мировой арене, китайская соната, вероятно, останется в центре внимания исследований и музыкального творчества, отражая дух постоянных инноваций в музыке XXI века.

Для цитирования в научных исследованиях

Цзянь Ай. Жанр сонаты в XXI веке в Китае // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 200-212. DOI: 10.34670/AR.2023.84.69.021

Ключевые слова

Соната, фортепианная музыка, полифония, параллелизм, контрастные темы, музыкальные структурные принципы, техника расширения плетения, тональный материал, инновационное использование сонатной формы.

Введение

В данной статье проводится исследование жанра сонаты в 21 веке в Китае, с основным акцентом на произведении Ван Лисаня, названном соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания двух людей». Основным вопросом исследования является смысловое содержание сонаты и средства, которыми композитор передает этот смысл. Автор анализирует музыкальный язык, форму и структуру произведения, а также мелодические, гармонические и ритмические элементы, чтобы понять, как Ван Лисань использует их для передачи своей музыкальной идеи.

Исследование жанра сонаты в 21 веке в Китае имеет важное значение с точки зрения современной музыкальной культуры. Китай, будучи страной с богатой музыкальной традицией, активно исследует и адаптирует западные музыкальные формы, включая сонату. Это исследование позволяет понять, как китайские композиторы взаимодействуют с этим жанром и придают ему уникальные черты.

Один из самых мало изученных аспектов этой темы связан с адаптацией сонатной формы к китайской музыкальной традиции и культурным особенностям. Какие элементы китайской музыки и культуры могут быть внесены в сонату, чтобы создать что-то уникальное и инновационное? Этот вопрос может быть центральным в контексте исследования, так как он поднимает важный аспект культурной адаптации и интеграции.

Основная часть

Соната – это музыкальная форма, зародившаяся в западной классической музыке и обычно состоящая из трех или четырех частей. Эти части часто следуют определенной структуре: такой как сонатное аллегро, медленные менуэт или скерцо, и финал. Каждый раздел имеет собственный характер и функцию в рамках общей композиции. В 18-м и 19-м веках к сонате композиторы широко обращаются, как к форме, позволяющей наиболее адекватно раскрыть противоречивость личной души [Пан Вэй, 2006].

Жанр сонаты, зародившийся в западноевропейской традиции музыкальной культуры, имеет богатую историю. К нему широко обращаются композиторы всего мира, в том числе и китайские композиторы. С конца 19 века на развитие музыки Китая значительно повлияли традиции западной классической музыки [Каган, 1974]. Современные китайские композиторы широко объединяют традиционные китайские музыкальные элементы с западными формами, включая сонату. Это слияние часто приводит к созданию уникальных и новаторских композиций.

Многие современные китайские композиторы получили международное признание за свой вклад в развитие жанра сонаты. Например, композиторы Тан Дун, Чжоу Лун, Чэнь И и Брайт Шэн, активно обогащают сонату не только особенностями китайского мелоинтонирования, но и создают произведения для традиционных музыкальных инструментов, учитывая региональную специфику музыкальной культуры.

Выбор инструментов в современных китайских сонатах (в том числе в симфоническом изложении) может сильно различаться: композиторы широко используют традиционные китайские инструменты наряду с западными оркестровыми инструментами. Такое смешение инструментов создает особо богатую тембровую и музыкально-интонационную палитру [Векслер, 2015].

Многие китайские сонаты XXI века развивают культурные, исторические и социальные темы. Эти композиции часто черпают вдохновение, опираясь как на китайский фольклор, мифологию, так и обращаясь к тематике современных социальных проблем.

Произведения китайских композиторов, успешно интегрировавших жанр сонаты в свое творчество, исполняются крупнейшими оркестрами и ансамблями по всему миру, способствуя глобальному признанию современной китайской музыки. Такому успеху существенно содействует также и быстрое развитие в области профессионального музыкального образования, в том числе и по направлению композиторского творчества [Гуляницкая, 2014].

В целом, XXI век – это динамичный период развития классической музыки в Китае. Как результат, ландшафт китайских сонат в 21 веке разнообразен, отражая богатое культурное наследие страны и ее взаимодействие с мировыми музыкальными традициями.

Современные искусствоведы, исследующие жанр сонаты в музыкальной культуре, пока еще не имеют единства позиции по вопросу о специфике развития этого жанра в масштабе традиции китайской музыкальной культуры. В центре интереса сегодня находится вопрос о культурной идентичности китайских композиторов, обращающихся к сонатному творчеству.

Особый интерес у исследователей концентрируется на вопросах изучения инструментария и тембрального колорита в сонатном творчестве. Производится (в том числе) и акустический анализ, позволяющий понять то, как сочетание западных и китайских инструментов влияет на звуковые качества музыки, на генерирование уникальных тонально-красочных характеристик последней. Искусствоведы анализируют также мелодические и гармонические структуры китайских сонат этого века [Ван Ин, 2008], выясняя принципы интонационного генезиса звуковых структур, связь интонирования с почвенными основаниями, в том числе, ставшими символами современной китайской музыки.

Исследование музыкальных произведений опирается не только на анализ звуко-интонационных параметров последних, но также и на особенности эмоционально-психологического переживания музыки, измерений воздействия музыки на слушателей в социологическом аспекте (и др.). Ученых особо интересует то, какой эмоциональный и иной духовный отклик у слушателей находят произведения, выдержанные в синтезе традиционной музыки Китая и освоения современных достижений мировой музыкальной культуры.

Существенным вниманием у исследователей пользуется изучение отклика у китайской аудитории на современные процессы в национальной профессиональной музыке. Изучается глобальное положение творчества китайских композиторов, восприятие создаваемых ими произведений международной аудиторией.

Учитывая технологические достижения 21 века, исследователи изучают также и то, как современные технологии, (в том числе, цифровые технологии), интегрируются в творчество китайских композиторов, влияя как в целом на развитие музыкального искусства, так и на эволюцию сонатно-симфонического жанра.

Широко применяются междисциплинарные подходы, обеспечивающие всестороннее понимание культурного, эмоционального и когнитивного воздействия музыки. Ученые работают над архивированием записей, партитур и исторической документации, гарантирующих сохранение наследия жанра для будущих поколений.

Хотя китайские ученые и исследователи предоставляют ценную информацию о различных аспектах жанра китайской сонаты в 21 веке [Айзенштадт, 2014], тем не менее, имеют место трудности, ограничивающие полноту и объективность представлений о специфике современного китайского музыкального искусства. Назовем некоторые из такого рода

ограничений:

- 1) *Субъектность искусства*. Музыка, в том числе жанр сонаты, весьма субъективна и открыта для интерпретации. Как результат, обнаруживает себя трудность в аспекте адекватного описания субъективно-личных эмоциональных переживаний от музыки.
- 2) *Быстрая историческая изменчивость музыки*, причем как по содержанию произведений, так и по особенностям используемых композиторами средств музыкальной выразительности. Как результат, китайские ученые не всегда успевают за последними тенденциями и разработками в исследовании жанра сонаты.
- 3) *Региональные и жанровые вариации*. Китай – обширная и разнообразная в культурном отношении страна, и развитие жанра сонаты существенно варьируется в зависимости от территориального региона, получающего свое интонационно-художественное выражение в творчестве конкретных композиторов. Как результат, исследователи не всегда могут достаточным образом изучить и показать нюансы региональных различий внутри жанра.
- 4) *Ограниченные данные и ресурсы*. Доступ к данным, записям и ресурсам, связанным с современными китайскими сонатами, ограничен, особенно в отношении малоизвестных и начинающих композиторов.
- 5) *Недостаточная представленность палитры китайской музыкальной культуры в открытых для исследования информационных ресурсах*. Некоторые голоса на китайской классической музыкальной сцене, например, композиторы из маргинализированных слоев общества или те, кто работает в нетрадиционных стилях, увы, сегодня еще недостаточно представлены в академических исследованиях. Как результат, это приводит к существенной неполноте представлений об особенностях современной музыкальной культуры [Ван Ин, 2008].
- 6) *Междисциплинарные факторы*. Хотя междисциплинарные подходы могут обеспечить всестороннее понимание жанра, не все исследователи обладают опытом или ресурсами для сотрудничества с экспертами в таких областях, как социология, психология или культурология.
- 7) *Прием аудитории*. Понимание того, как аудитория воспринимает китайские сонаты и взаимодействует с ними, подчас оказывается непростой задачей. В действительности, исследователи испытывают существенные трудности в получении объективных социологических данных об аудитории, соответственно, им нередко оказывается сложным уловить весь спектр реакций и опыта слушателей.
- 8) *Влияние на общество*. Исследование специфики широкого социального воздействия жанра китайской сонаты требует долгосрочных исследований и анализа, выходящих за рамки отдельных исследовательских проектов. Однако исследователи не всегда имеют ресурсы для таких обширных исследований.

Подводя итог, можно сказать, что, хотя китайские ученые могут, и реально предлагают, ценную информацию в целом о развитии музыкального искусства, в том числе, о развитии сонатного жанра, однако здесь обнаруживаются фундаментальные трудности, тормозящие успешный прогресс науки в этой сфере.

Начиная с 20-го века, большинство создаваемых в Китае фортепианных произведений в жанре сонаты опирается на нормы, адекватные западноевропейскому музыкальному искусству. При этом, однако, необходимо отметить существенную новизну, порождающую значительные отличия от типичного западного стиля, как с точки зрения организации интонационно-

тематического материала, техники музыкального развития, в собственно структурной сфере и др.

В данной статье рассматривается произведение Ван Лисаня «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания двух людей» [Дай Юй, 2017] с определенной перспективы. Статья разделена на две части: первая часть направлена на анализ и сопоставление двух тем – основной и вспомогательной, в то время как вторая часть затрагивает использование расширяемых музыкальных техник. Разделение на эти две части направлено на более глубокое и детальное исследование структурных и композиционных аспектов данного музыкального произведения Ван Лисаня.

- 1) Сравнение и единство двух тем: Первая часть статьи фокусируется на взаимодействии и взаимосвязи между основной и вспомогательной темами в музыкальном произведении. Она проводит анализ структурных и стилистических характеристик этих двух тем. В данном контексте, возможно осуществление сравнения мелодических, ритмических, гармонических и динамических аспектов обеих тем. Автор статьи обращает внимание на взаимодействие и соотношение между ними, выявляя сходства и различия, и исследует, как это влияет на общее восприятие и структуру произведения.
- 2) Использование расширяемых техник: Вторая часть статьи анализирует, как композитор Ван Лисань применяет разнообразные техники для расширения и развития музыкального материала. Это включает в себя следующие аспекты:
 - Вертикальная интеграция тематического материала: Этот аспект означает использование различных элементов музыкального материала, таких как мелодии, гармонии и ритм, одновременно для создания богатой и многогранной звуковой текстуры [Векслер, 2015].
 - Многократное включение основных мотивов: Этот аспект касается того, как композитор повторно использует музыкальные идеи, темы или мотивы в разных частях произведения, расширяя и развивая их в различные структурные элементы.
 - Применение современных композиционных методов, таких как полифония и параллелизм: Эти приемы могут включать в себя одновременное использование нескольких мелодических линий (полифония) или создание параллельных гармонических движений, что обогащает произведение сложностью [Высоцкая, Григорьева, 2014].

В целом, данная статья посвящена разбору анализа произведения на меньшие компоненты, что способствует более глубокому пониманию музыкального произведения и его места в современной китайской музыкальной культуре.

Данная статья также посвящена разбору и критике текущего состояния исследований в области музыки, а также выявлению проблем, с которыми сталкивается развитие сонатного жанра в Китае в 21 веке.

Длительное время в мировом музыковедении преобладали исследования западной музыки, что могло привести к недооценке или игнорированию других музыкальных культур, включая китайскую. Это ограничивало доступ к актуальным исследованиям и анализу, что мешало более глубокому пониманию развития китайской музыки, включая сонатный жанр, в 21 веке [Вэй Яньгэ, 1993].

Кроме того, следует отметить, что соната является классической западной музыкальной формой, и ее успешная адаптация в китайском контексте может сталкиваться с трудностями, обусловленными культурными различиями и музыкальными традициями [Алексеев, 1952]. В результате этого сонатный жанр может испытывать сложности в развитии и внедрении в

китайскую музыкальную среду. Кроме того, существует недостаток исследований и критического анализа современных китайских музыкальных произведений, включая сонаты. Это может оказывать негативное воздействие на понимание и ценность этих произведений как части современной китайской музыкальной культуры.

Особое внимание следует уделить определению конкретных направлений, в которых может развиваться жанр сонаты в Китае. Необходимо определить, какие шаги и инновации могут способствовать развитию данного жанра в китайском контексте, а также какие трудности следует преодолеть в связи с культурными и структурными особенностями.

Решение данных проблем требует более глубокого исследования современной китайской музыки и сонатного жанра, активного вовлечения китайских композиторов и музыкантов в исследовательский процесс, а также установления контактов между мировыми музыковедами и китайской музыкальной сценой. Это также предполагает разработку конкретных предложений и рекомендаций по развитию сонатного жанра в Китае, что может быть полезно как для музыкального сообщества, так и для китайских композиторов и музыкантов [Ван Ин, 2008].

Следует также учесть, что соната является одним из важнейших жанров в музыке и искусстве и привлекает внимание многих композиторов, особенно в контексте западной музыки. Сонатный стиль представляет собой определенную музыкальную структуру, которая часто используется в первых частях симфоний и сонат, а также в других музыкальных произведениях. С начала классической эпохи в музыке, структура сонаты имеет относительно устойчивый и унифицированный шаблон, включающий в себя отдел презентации, отдел развития и отдел репризы [Манулкина, 2010]. Тем не менее, в 20 веке музыканты стали экспериментировать и вносить новшества в различные аспекты музыки, включая гармонию, ритм, текстуру и др. [Ли Сяосяо, 2008].

Исследование произведения «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания двух людей» представляет собой интересный пример нетрадиционной сонатной структуры, что подтверждается работой Ван Лугуна, который отмечает разнообразие современных экспериментов в музыке [Пан Вэй, 2006].

Произведение «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания о двух людях» представляет собой крупномасштабную фортепианную сонату в одной части и является единственной в своем роде в творчестве Ван Лисаня. Г-н Ван Лисань был преподавателем в Харбинском педагогическом университете и стал известным пианистом. Пианист Чжоу Гуанжэнь исполнил фортепианную пьесу «Голубой цветок» господина Ван Лисаня на концерте в Соединенных Штатах. После прослушивания этой композиции американским пианистом Джеффри Джейкобом, она произвела на него глубокое впечатление, и он пригласил господина Ван Лисаня создать для него китайское произведение и исполнить его на своем сольном концерте. В это время Ван Лисань проявлял большой интерес к музыке для двух фортепиано в Северо-Восточном регионе Китая [Алексеев, 1952].

Узнав о списке выступлений Джеффри Джейкоба, г-н Ван Лисань решил использовать музыку для двух фортепиано в Хэйлунцзяне в качестве исходного материала для создания своей собственной композиции, что привело к созданию «Сонаты-фантазии «Черная почва» – воспоминания о двух людях». Ван Лисань уделяет особое внимание технической структуре и композиторским методам использования двух фортепиано [Дай Юй, 2017].

Цель данной статьи заключается в анализе произведения «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания о двух людях». С точки зрения теории музыкальной композиции, произведение подразделяется на сравнение и взаимосвязь двух тем: главной и второстепенной. В сонатном

стиле музыкальных произведений, главная тема часто контрастирует с второстепенной. Г-н Ян Рухуай в своей работе «Анализ и создание музыки» отмечает, что в сонатном стиле создается определенное противостояние между главной темой и второстепенной, что характерно для данного стиля [Айзенштадт, 2001]. Несмотря на контрастность между этими двумя темами, они по-прежнему взаимосвязаны в плане музыкального материала, и тема второстепенной темы часто произрастает из главной. Этот принцип «противостояния и взаимосвязи» является характерной чертой сонатного стиля. Однако, в данном случае, композитор придает своей работе индивидуальное воплощение и внедряет новаторские композиторские приемы [Дай Юй, 2017].



Рисунок 1 - «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания двух людей»

Пример 1a представляет собой вводную часть данного произведения и наиболее важную тему в его структуре. Мотивация, выделенная во втором и третьем интервалах в данном примере, преследует композитора на протяжении всего произведения. Пример 1b представляет собой фрагмент основной темы произведения. Заметно, что левая рука в нем обладает четкой тональной базой, сходной с примером 1a. Вторая часть примера 1c представляет собой фрагмент подтемы произведения [Айзенштадт, 2001]. При сравнении верхней и нижней тем можно увидеть, что тональность правой руки в 1b соответствует той, что находится в правой части (подтема) второго раздела примера 1c. Композитор развивает эту подтему (раздел 2 из 1c) и объединяет ее с основной темой (1b). Кроме того, в примере 1b интервальное соотношение тона в правой руке (подтема) развивается из тона в левой руке (основная тема). Во втором разделе примера 1c тональность голоса левой руки также развивается из основной темы, что контрастирует и объединяет две части левой и правой рук, а также главную и второстепенную темы. Хотя в типичных произведениях западного сонатного стиля подтема развивается из мотивации основной темы, композитор не придерживается строгой последовательности внутренней структуры сонаты, представляя тему вспомогательной части до основной части. Из этого видно, что г-н Ван Лисань, как и многие китайские композиторы 20-го века, стремится

адаптировать структуру сонаты и другие характерные черты западного стиля китайской музыкальной традиции, нарушая привычные композиторские техники. Эта новаторская и смелая творческая методика отражает уникальный творческий стиль г-на Ван Лисаня и его инновационный вклад в сонатную музыку [Акопян, 2010].

В репродукционной части сонатного стиля реализуется функция заключения и завершения, характерная для репродукционных частей других стилей. Однако здесь также присутствует уникальная функция и артистическое значение. Г-н Ян Рухуай, автор «Анализа и создания музыки», отмечает, что «в сонатной форме репродукционная часть следует после того, как две темы претерпели радикальные дискурсивные изменения и, порой, драматическую переработку» [Го Хао, 2018]. Следовательно, репродукционная часть сонатного стиля должна не только обеспечивать заключение и завершение, но и позволить двум контрастирующим темам проявиться в новом свете и точнее выразить друг друга. В произведении «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания о двух людях», композитор использует технику перевернутой репродукции вместо расплетения, обычно используемого в фортепианной музыке [Ли Сяосяо, 2008].

Вторая часть примера 2а представляет собой фрагмент репродукционной части произведения. Важно отметить, что в этом сегменте тональность не возвращается к основному тону, а остается в исходной тональности, что отражает нетрадиционное расположение тональности в данной работе. Пример спектра 2b представляет собой фрагмент, воспроизведенный в основной части произведения. Левая рука в нем удерживает длительный и непрерывный тон В, а тональность правой руки совпадает с той, что представлена в правой части примера 2а. Эти интервалы составляют вторые и третьи ступени в системе дворцовой гаммы. По формуле коэффициента В видно, что этот фрагмент представляет собой репродукционную часть. Пример 2b следует за примером 2а, что указывает на использование композитором методики перевернутой репродукции. Важно отметить, что в репродукционной части произведения композитор не применяет обычную методику текстурного письма, также распространенную в фортепианной музыке, для воспроизведения основной темы. Вместо этого используется метод вертикального наложения тональностей в теме (как видно по метке в примере 2b), чтобы более тесно связать вертикальные и горизонтальные аспекты темы друг с другом. Во всем произведении, несмотря на использование композитором методики развертывания в стиле сонаты, отсутствует плетение, которое традиционно используется в фортепианной музыке для разнообразных вариаций развертывания темы. Г-н Ван Лисань обращает особое внимание на фонологический метод записи и стремится создавать гармоничные связи «из плоти и крови» между темой, тематическим материалом и линией [Ван Дэцун, 2016].

Проводя анализ произведения «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания двух людей», можно усмотреть, что творчество господина Ван Лисаня демонстрирует стремление нарушить традиционные нормы сонатного стиля. Это относится как к пониманию структурных принципов сонаты, так и к использованию техники расширения плетения. В работе, в разделе презентации, тональный материал черпается из основной части материала. Тема подраздела заранее присутствует и устанавливает противопоставление с основной темой, создавая контрастные и унифицированные отношения между ними. Произведение в полной мере применяет концепцию расширения в сонатном стиле, используя множество новых техник, включая вертикальное наложение тематических материалов для многократного расширения структуры. В дополнение к вышеперечисленным аспектам, композитор использовал

современные композиционные приемы, такие как полифония и параллелизм [Айзенштадт, 2011].

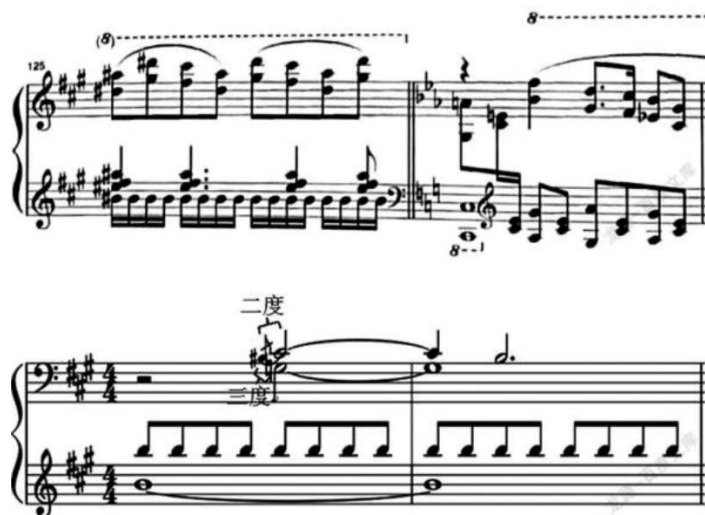


Рисунок 2 - «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания двух людей»

Произведение «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания двух людей» является ярким образцом великолепного фортепианного творчества господина Ван Лисаня и демонстрирует тенденцию китайских композиторов 21-го века к инновационному использованию сонатной формы. В контексте обширной палитры фортепианных жанров, соната несет в себе особый отпечаток и характеристики собственной эпохи. Сонатная форма представляет собой одну из наиболее значимых музыкальных структур для композиторов фортепианной музыки. В своем стремлении к новаторскому использованию этой традиционной западной структуры, произведение «Соната-фантазия «Черная почва» – воспоминания двух людей» выступает в качестве образца для китайских композиторов [Айзенштадт, 2014].

Заключение

В XXI веке жанр сонаты в Китае претерпел удивительную трансформацию и эволюцию, что отражает богатое культурное наследие страны, ее открытость перед влиянием мировой музыки и творческую изобретательность китайских композиторов. Этот жанр стал динамичным пространством, где переплетаются традиции и инновации, порождая разнообразие композиций, которые подвергают сомнению устоявшиеся стандарты и открывают новые музыкальные перспективы [Гуляницкая, 2014].

Китайские композиторы XXI века продемонстрировали уникальную способность сочетать традиционные элементы китайской музыки с западной сонатной формой, создавая индивидуальный и незабываемый музыкальный язык, который находит отклик как у отечественной, так и у мировой аудитории. Это взаимодействие привело к созданию уникальных тональных палитр, новых музыкальных инструментов и инновационных подходов к мелодии и гармонии [Инванчей, 2009].

Более того, китайские сонаты не ограничиваются исключительно концертной площадкой. Они часто черпают вдохновение из богатой истории, мифологии, литературы и современных

социальных проблем Китая, вкладывая в этот жанр культурное и социальное значение. Композиторы также активно взаимодействуют с другими дисциплинами, обогащая жанр идеями из сфер, таких как социология, психология и культурология.

Однако в изучении и понимании жанра китайской сонаты в 21 веке существуют определенные проблемы и ограничения. Сюда можно отнести субъективность искусства, изменяющиеся художественные тенденции, региональные различия, ограниченность имеющихся данных и ресурсов, а также разнообразную реакцию аудитории. Более того, развитие этого жанра продолжается, и, следовательно, сложно с высокой степенью уверенности предсказать его будущее направление.

В заключение, следует подчеркнуть, что жанр сонаты в Китае XXI века служит ярким свидетельством способности музыки преодолевать культурные барьеры и развиваться в ответ на меняющиеся времена. Этот живой и разнообразный жанр продолжает привлекать внимание аудитории, ставит перед композиторами вызов и вдохновляет исследователей. С учетом нарастающего культурного влияния Китая на мировой арене, китайская соната, вероятно, останется в центре внимания исследований и музыкального творчества, отражая дух постоянных инноваций в музыке XXI века [Айзенштадт, 2011].

Библиография

1. Айзенштадт С.А. Восточный романтизм и его трансформации в китайском фортепианном исполнительстве // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1. С. 6-11.
2. Айзенштадт С.А. Русский музыкант в Китае (А.Н. Черепнин) // Забытые имена: История Дальнего Востока России в лицах. Вып. 2. Владивосток: Дальнаука, 2001. С. 48-60.
3. Айзенштадт С.А. Стилевые искания в фортепианном исполнительстве стран Дальневосточного региона // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 184-188.
4. Акопян Л.О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
5. Алексеев А.Д. Клавирное искусство. М.: Музгиз, 1952. 250 с.
6. Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра искусств. М., 2006. 44 с.
7. Ван Дэцун. Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусств: дис. ... канд. искусств. Нижний Новгород, 2016. 205 с.
8. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 2008. 24 с.
9. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: дис. ... канд. искусств. СПб., 2008. 216 с.
10. Векслер Ю.С. О двух венских школах двенадцатитоновой техники: Шенберг vs. Хауэр // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 3 (11). С. 1-11.
11. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2014. 439 с.
12. Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20-40-х годов // Китайская культура 2040-х годов и современность. М.: Наука, 1993. С. 143-173.
13. Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: дис. ... канд. искусств. СПб., 2018. 158 с.
14. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
15. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «Периода открытости»: автореф. дис. ... канд. искусств. Нижний Новгород, 2017. 24 с.
16. Девятова О.Л. Музыкальная культура стран Востока (Индия, Китай, Япония). Екатеринбург, 2009. 55 с.
17. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. 541 с.
18. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995. 150 с.
19. Инванчей Н.П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: дис. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2009. 212 с.
20. Инь Фалу. Наши замечательные музыкальные традиции в китайской музыке // Статьи китайских композиторов

- и музыковедов. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. С. 18-31.
21. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 26-39.
 22. Ли Сяосяо. Пути развития жанра программной фортепианной миниатюры в Китае // Вести Белорусской государственной академии музыки. 2008. Вып. 13. С. 56-60.
 23. Либерман Е.Г. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика-XXI, 2003. 148 с.
 24. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 2015. 208 с.
 25. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: дис. ... канд. искусств. М., 2010. 173 с.
 26. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб., 2010. 827 с.
 27. Медушевский В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1984. С. 5-17.
 28. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М.: Музыка, 1980. 112 с.
 29. Пан Вэй. Соната в фортепианном искусстве Китая (жанрово-стилистическое своеобразие и проблемы исполнительской интерпретации): дис. ... канд. искусств. Мн., 2009. 132 с.
 30. Пан Вэй. Фортепианная соната в творчестве современных китайских композиторов (Дин Шан Дэ и Чу Ванхуа) // Вести Белорусской государственной академии музыки. 2006. Вып. 8. С. 61-66.

The sonata genre in the 21st century in China

Jian Ai

Postgraduate,
Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: aatxbb@outlook.com

Abstract

The article is devoted to the study of the sonata genre in the 21st century in China, with an emphasis on the work of Wang Lisan called the sonata-fantasy "Black Soil – Memories of Two People." Analysis of this work reveals his innovative approach to the sonata form and the composer's personal creative style. Wang Lisan's work violates the traditional norms of the sonata style, which is manifested in the use of contrasting themes and unified relationships between them. In addition, the composer uses modern compositional techniques, including polyphony and parallelism, to expand the structure of the work. The fantasy sonata "Black Soil – Memories of Two People" reflects not only Wang Lisan's outstanding piano skill, but also demonstrates how 21st century Chinese composers are actively exploring the sonata form, giving it their own character and structure. This work exemplifies the innovative use of traditional Western musical structures, highlighting the importance of the sonata as an important element in the development of piano music. It should be emphasized that the sonata genre in 21st century China serves as a clear indication of music's ability to transcend cultural barriers and evolve in response to changing times. This vibrant and diverse genre continues to attract audiences, challenge composers, and inspire researchers. With China's growing cultural influence on the world stage, the Chinese sonata is likely to remain a focus of research and musical creativity, reflecting the spirit of constant innovation in 21st century music.

For citation

Jian Ai (2023) Zhanr sonaty v XXI veke v Kitae [The sonata genre in the 21st century in China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 200-212. DOI: 10.34670/AR.2023.84.69.021

Keywords

Sonata, piano music, polyphony, parallelism, contrasting themes, musical structural principles, braiding extension techniques, tonal material, innovative use of sonata form.

References

1. Aizenshtadt S.A. (2001) Russkii muzykant v Kitae (A.N. Cherepnin) [Russian musician in China (A.N. Cherepnin)]. In: *Zabytye imena: Istoriya Dal'nego Vostoka Rossii v litsakh. Vyp. 2* [Forgotten names: History of the Russian Far East in faces. Vol. 2]. Vladivostok: Dal'nauka, 2001. S. 48-60.
2. Aizenshtadt S.A. (2011) Stilevye iskaniya v fortepiannom ispolnitel'stve stran Dal'nevostochnogo regiona [Style searches in piano performance of the countries of the Far Eastern region]. *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], 2, pp. 184-188.
3. Aizenshtadt S.A. (2014) Vostochnyi romantizm i ego transformatsii v kitaiskom fortepiannom ispolnitel'stve [Eastern romanticism and its transformations in Chinese piano performance]. *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], 1, pp. 6-11.
4. Akopyan L.O. (2010) *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskii slovar'* [Music of the 20th century: encyclopedic dictionary]. Moscow: Praktika Publ.
5. Alekseev A.D. (1952) *Klavirnoe iskusstvo* [Keyboard art]. Moscow: Muzgiz Publ.
6. Borodin B.B. (2006) *Fenomen fortepiannoi transkripsii: opyt kompleksnogo issledovaniya. Doct. Dis.* [The phenomenon of piano transcription: the experience of a comprehensive study. Doct. Dis.]. Moscow.
7. Dai Yu (2017) *Elementy traditsionnoi kul'tury v novoi kitaiskoi muzyke «Perioda otkrytosti».* Doct. Dis. [Elements of traditional culture in new Chinese music of the "Opening Period". Doct. Dis.]. Nizhny Novgorod.
8. Devyatova O.L. (2009) *Muzykal'naya kul'tura stran Vostoka (Indiya, Kitai, Yaponiya)* [Musical culture of Eastern countries (India, China, Japan). Doct. Dis.]. Yekaterinburg.
9. Gulyanitskaya N.S. (2014) *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ.
10. Guo Hao (2018) *Evolutsiya kontserta dlya fortepiano s orkestrom v kitaiskoi muzyke. Doct. Dis.* [The evolution of the piano concerto in Chinese music. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
11. Invanchei N.P. (2009) *Fortepiannaya transkripsiya v russkoi muzykal'noi kul'ture XIX veka. Doct. Dis.* [Piano transcription in Russian musical culture of the 19th century. Doct. Dis.]. Rostov-on-Don.
12. Kagan M.S. (1974) Prostranstvo i vremya v iskusstve kak problema esteticheskoi nauki [Space and time in art as a problem of aesthetic science]. In: *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art]. Leningrad: Nauka Publ.
13. Li Xiaoxiao (2008) Puti razvitiya zhanra programnoi fortepiannoi miniatyury v Kitae [Ways of development of the program piano miniature genre in China]. *Vesti Belorusskoi gosudarstvennoi akademii muzyki* [News of the Belarusian State Academy of Music], 13, pp. 56-60.
14. Liberman E.G. (2003) *Rabota nad fortepiannoi tekhnikoi* [Working on piano technique]. Moscow: Klassika-XXI Publ.
15. Liu Jin (2010) *Opernaya kul'tura sovremennogo Kitaya: problema podgotovki ispolnitel'skikh kadrov. Doct. Dis.* [Opera culture of modern China: the problem of training performing personnel. Doct. Dis.]. Moscow.
16. Lobanova M.N. (2015) *Muzykal'nyi stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'* [Musical style and genre: history and modernity]. Moscow.
17. Manulkina O.B. (2010) *Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: American Music of the Twentieth Century]. St. Petersburg.
18. Medushevskii V.V. (1984) K probleme sushchnosti, evolyutsii i tipologii muzykal'nykh stilei [On the problem of the essence, evolution and typology of musical styles]. In: *Muzykal'nyi sovremennik. Vyp. 5* [Musical contemporary. Vol. 5]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
19. Nikolaev A.A. (1980) *Ocherki po istorii fortepiannoi pedagogiki i teorii pianizma* [Essays on the history of piano pedagogy and the theory of pianism]. Moscow: Muzyka Publ.
20. Pan Wei (2009) Fortepiannaya sonata v tvorchestve sovremennykh kitaiskikh kompozitorov (Din Shan De i Chu Vankhua) [Piano sonata in the works of modern Chinese composers (Ding Shan De and Chu Wanhua)]. *Vesti Belorusskoi gosudarstvennoi akademii muzyki* [News of the Belarusian State Academy of Music], 8, pp. 61-66.

21. Pan Wei (2009) *Sonata v fortepiannom iskusstve Kitaya (zhanrovo-stilisticheskoe svoeobrazie i problemy ispolnitel'skoi interpretatsii)*. Doct. Dis. [Sonata in the piano art of China (genre and stylistic originality and problems of performing interpretation). Doct. Dis.]. Minsk.
22. Veksler Yu.S. (2015) O dvukh venskikh shkolakh dvenadtsatitonovoi tekhniki: Shenberg vs. Khauer [About two Viennese schools of twelve-tone technique: Schoenberg vs. Hauer]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory], 3 (11), pp. 1-11.
23. Vysotskaya M.S., Grigor'eva G.V. (2014) *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the twentieth century: from avant-garde to postmodern]. Moscow: Moscow Conservatory.
24. Wang Detsun (2016) *Tvorchestvo kitaiskikh kompozitorov v kontekste stanovleniya natsional'nogo akkordeonnogo iskusstv*. Doct. Dis. [Creativity of Chinese composers in the context of the formation of national accordion art. Doct. Dis.]. Nizhny Novgorod.
25. Wang Ying (2008) *Pretvorenje natsional'nykh traditsii v fortepiannoi muzyke kitaiskikh kompozitorov XX-XXI vekov*. Doct. Dis. Abstract [Implementation of national traditions in the piano music of Chinese composers of the 20th-21st centuries. Doct. Dis. Abstract]. St. Petersburg.
26. Wang Ying (2008) *Pretvorenje natsional'nykh traditsii v fortepiannoi muzyke kitaiskikh kompozitorov XX-XXI vekov*. Doct. Dis. [Implementation of national traditions in the piano music of Chinese composers of the 20th-21st centuries. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
27. Wei Yange (1993) Novaya muzyka Kitaya 20-40-kh godov [New music of China from the 20s to the 40s]. In: *Kitaiskaya kul'tura 2040-kh godov i sovremennost'* [Chinese culture of the 2040s and modernity]. Moscow: Nauka Publ.
28. Yin Falu (1958) Nashi zamechatel'nye muzykal'nye traditsii v kitaiskoi muzyke [Our wonderful musical traditions in Chinese music]. In: *Stat'i kitaiskikh kompozitorov i muzykovedov* [Articles of Chinese composers and musicologists]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ.
29. Zaderatskii V.V. (1995) *Muzykal'naya forma. Vyp. 1* [Musical form. Vol. 1]. Moscow: Muzyka Publ.
30. Zenkin K.V. (1995) *Fortepiannaya miniatyura Shopena* [Piano miniature by Chopin]. Moscow.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.22.10.022

Работа над романсами П.И. Чайковского в классе концертмейстерского мастерства

Е Ланьсинь

Ассистент-стажер,
Санкт-Петербургская государственная консерватория,
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3;
e-mail: yanzhung@yandex.ru

Аннотация

Романсы П.И. Чайковского чрезвычайно популярны и составляют основу репертуара вокалиста и пианиста-аккомпаниатора. Значительная часть вокального наследия композитора – как отдельные оперные номера и сцены, так и романсы на стихи различных поэтов – активно изучаются студентами в классе концертмейстерского мастерства творческих вузов России и зарубежных стран. Проблема заключается в том, что недостаточно внимания, на наш взгляд, уделяется таким аспектам, как анализ нотного и поэтического текста, проработке отдельных фрагментов за инструментом – начиная от определенных пассажей или фигураций виртуозного плана, и заканчивая каким-либо сольным фортепианным эпизодом. А это чрезвычайно важно, ведь задача аккомпаниатора – настроить певца на нужный образ, вдохновить его и помогать ему раскрыться на протяжении всего произведения. В настоящей статье представлен вариант работы над избранными вокальными произведениями П.И. Чайковского в классе концертмейстерского мастерства. Затрагиваются исполнительский и педагогический аспекты. В качестве примеров выступают романсы «Отчего», «Нет, только тот, кто знал...» (слова Л.Мея), «Забывать так скоро» (слова А.Апухтина).

Для цитирования в научных исследованиях

Е Ланьсинь. Работа над романсами П.И. Чайковского в классе концертмейстерского мастерства // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 213-219. DOI: 10.34670/AR.2023.22.10.022

Ключевые слова

П.И. Чайковский, романс «Отчего», романс «Нет, только тот, кто знал...», работа концертмейстера с нотным текстом, концертмейстер.

Введение

П.И. Чайковский сочинял для голоса и фортепиано на протяжении всей своей композиторской деятельности. Композитор обращался к стихам А. Толстого, А. Плещеева, Л. Мея, А. Фета и других. П.И. Чайковский искал свой метод воплощения слова в музыке. Исследователи отмечали в его вокальной музыке отход от метода своих предшественников – в частности, А.С. Даргомыжского и композиторов «Могучей кучки». А.Д. Алексеев пишет, что стиль П.И. Чайковского отличается поразительным мелодическим богатством, певучестью и широтой дыхания. «Развитие певучего начала в сочинениях Чайковского связано и с другим принципом <распевания> мелодии – полифоническим обогащением ткани, насыщением ее “поющими голосами”, дополнительными мелодическими линиями», – отмечает он [Алексеев, 1988, 312]. Мотивы у него эмоционально окрашены; для каждого из которых композитор находит подходящую музыкальную интонацию. Что касается фортепианной партии в романсах – у П.И. Чайковского она насыщена, полифонична, и играет едва ли не самую значимую роль. Можно с уверенностью отметить, что солист и концертмейстер становятся равноправными участниками исполнительского процесса.

Основная часть

Многочисленные вокальные сочинения (к примеру, романсы «День ли царит», «Забывать так скоро») имеют развернутые постлюдии с ярко выраженным виртуозным началом, которые, как утверждают музыковеды, придают произведениям масштаб и помогают солисту и слушателю настроиться на образ, раствориться в музыке.

Обратимся к романсам на слова А. Мея – «Отчего?» и «Нет, только тот, кто знал...» Оба сочинения входят в опус №6. Всего в настоящем опусе шесть романсов: №1 – «Не верь, мой друг, не верь» (слова А.К. Толстого), №2 – «Ни слова, мой друг...» (слова А.Н. Плещеева), №3 – «И больно, и сладко...» (слова Е.П. Растопчиной), №4 – «Слеза дрожит...» (слова А.К. Толстого), «Отчего?» (слова Л.А. Мея), №6 – «Нет, только тот, кто знал...» (слова Л.А. Мея). Романсы вызвали широкий общественный резонанс еще при жизни композитора. В 1870 году Г.А. Ларош писал в «Московских ведомостях»: «Не могу обойти молчанием одного весьма крупного факта в литературе романса: это недавно вышедшие шесть романсов г. [господина] Чайковского <> Романсы эти не только выдвигаются из ряда обыкновенных сочинений в этом роде, но и между доселе известными мне произведениями г. Чайковского занимают первое место, отличаясь меткостью выражения и гармонической законченностью формы» [Ларош, 1922, 35].

Известно, что в основу романса «Отчего?» было положено стихотворение «*Warum sind den die Rosen so blaß*» из цикла «Лирическое интермеццо» Г. Гейне в переводе Л.А. Мея. Романс чрезвычайно сложен в исполнительском отношении и требует от концертмейстера высокой профессиональной подготовки.

Начальные строки фортепианного вступления, представленные триольными восьмыми, звучат очень трепетно и нежно, вызывая у многих ассоциацию с легким шелестом ветвей деревьев [Рисунок №1].

Сыграть их следует очень легко, «как бы издали», но в то же время выразительно. Монотонное и статичное исполнение в данном случае не будет играть в пользу концертмейстера. Поэтому предлагаем сделать небольшое *crescendo* к третьей группе триолей, далее – уйти на *piano*, либо поискать собственный способ интонирования.



Рисунок 1 - П.И. Чайковский – романс «Отчего?», такты №№1-3

Поскольку так называемая «цепочка» триольных восьмых звучит непрерывно, пианисту важно распределить вес руки таким образом, чтобы не произошло ее перенапряжение. К примеру, в тактах, где вступает левая рука – №№ 3-5, можно сконцентрироваться на восходящем движении басовых мелодических нот. Похожая ситуация происходит и в тактах №№ 18-29, где идет интенсивное развитие нотного материала как подготовка кульминации всего произведения. Следует, на наш взгляд, уделить больше внимания интонированию восходящих октавных ходов, что «поможет» облегчить задачу правой руке.

Обратим внимание на другой аспект – соотнесение аккомпанемента с поэтическим текстом. Прежде, чем начать изучать романс, концертмейстеру необходимо внимательно прочитать текст и проанализировать его. Ответив на такие вопросы, как например: «Какие средства выразительности использует композитор, чтобы передать определенный образ?» «Каково внутреннее состояние лирического героя? О чем он думает?» – можно найти решение многих исполнительских проблем. При знакомстве с нотным текстом сразу выделяется непрерывная цепочка триольных фигураций. Как их нужно сыграть, чтобы одновременно и ощущалось движение, и певцу было удобно и легко исполнять свою партию? Ответ прост – пианисту необходимо самому сыграть аккомпанемент и спеть вокальную строчку, чтобы ощутить единое фразировочное дыхание.

По мере произнесения поэтического текста вслух одновременно с исполнением аккомпанемента, становится понятно, где заключается интонационная вершина каждой реплики и как распределить динамику. Так, первая страница романса исполняется в пределах одного динамического оттенка – *piano*. Далее – по мере развития музыкального материала – фактура приобретает более насыщенные тона, динамическая палитра расширяется – от *piano* и *mezzo piano* до *fff*. Обилие октавных скачков в партии левой руки и объемных гармонических созвучий в партии правой руки придают фортепианному сопровождению драматизм и оркестральность [Рисунок №2].

Важно точно и планомерно рассчитать кульминацию, стараясь избегать дробления фразы. Вновь обратимся к ранее предложенному способу работы – петь вслух партию вокалиста и одновременно исполнять линию баса. Точка золотого сечения в данном романсе представлена в тактах – 30-33. Поэтический текст гласит: «Отчего, о, скажи мне скорей, ты, покинув, забыла меня? В данных строках заключается смысл данных стихов, внутренняя драма и боль лирического героя. Сыграть их нужно очень ясно и проникновенно, сконцентрировавшись на образном состоянии певца.

Две заключительные строки романса – это фортепианная постлюдия. Она резко контрастирует с только что отзвучавшей кульминацией. Вновь воцаряется основная

тональность – D-dur, и звучит основной мотив. Чрезвычайно важно нежно и изящно донести до слушателя четыре последних такта, исполнив несколько арпеджированных аккорда нежно и мечтательно – будто на арфе [рисунок №3].



Рисунок 2 - П.И. Чайковский – романс «Отчего?», такты №№25-27.



Рисунок 3 - П.И. Чайковский – романс «Отчего?», заключительные такты

Завершает шестой опус романс «Нет, только тот, кто знал», написанный на текст В. Гете в переводе Л.А. Мея. Здесь композитор явственно воплощает новое лирическое чувство – благородное, внешне сдержанное, при этом не лишенное патетики. Тональность произведения Des-dur говорит сама за себя – как правило, данная тональность посвящена любви и самым светлым чувствам и переживаниям. Особая роль принадлежит фортепианному аккомпанементу.

Начинается романс с восьмитактового фортепианного вступления. В основе – главная тема – спокойная и умиротворенная. Ее мелодика имеет интересный рисунок: начавшись с нисходящего хода на малую септиму [рисунок №4], «спускается» в малую октаву. Ее сопровождают синкопированные аккордовые последовательности.

Задача концертмейстера – сыграть главную тему ясно и выразительно; грамотно расслить фактуру, не допуская перенасыщенного звучания в партии левой руки. Синкопированные аккорды заметно выделяются из общего фона, однако сыграть их нужно «как бы издалека».

По мере драматического развития и подготовки кульминации партия аккомпанемента усложняется: появляются октавные удвоения в басу, подголоски в партии правой руки. Динамическая палитра, как и в предыдущем романсе, становится более разнообразной: в нотном тексте встречаются вилички *crescendo* и *diminuendo*, штрихи *rosso marcato*, нюансы *espressivo*, изменения темпа *stringendo* и *molto ritenuto*. Все это связано с художественным текстом. Так, кульминация в нем приходится на слова: «Поймет, как я страдал и как я страдаю» – такты №№37-42 [Пример №5].

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The second system continues the piano part, showing a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The piano part includes a crescendo and a piano (*p*) dynamic marking.

Рисунок 4 - П.И. Чайковский – «Нет, только тот, кто знал», такты №№1-8.

The image shows two systems of musical notation for a vocal and piano accompaniment. The first system includes a vocal line with lyrics: "пой-мет, как я стра-дал и как я страж - ду. Пой - мет," and a piano accompaniment. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues the vocal and piano parts, with lyrics: "как я стра - дал и как я страж - ду." The piano part features a forte (*ff*) dynamic and a string crescendo (*cresc. e string.*).

Рисунок 5 - П.И. Чайковский – Романс «Нет, только тот, кто знал...», такты №№ 33-42.

Как видно из примера 4, мелодическая линия фортепианной партии стремительно развивается, дойдя до ноты «ля-бемоль» третьей октавы. В партии вокалиста происходит обратное: мелодия вначале «поднялась» на свою вершину – ноту «соль» второй октавы, а затем плавно «спустилась» вниз – в основной регистр. Здесь рекомендуем не играть октавное движение чрезмерно ярко и насыщенно, дабы не «вытеснить» солиста. Желательно сконцентрироваться на линии баса, предварительно рассчитав постепенное ускорение – *stringendo*, а также постоянно ощущать единое дыхание фразы. Работая с нотным текстом без певца, необходимо несколько раз самостоятельно пропеть или сыграть мелодию вокальной строчки вместе с левой рукой.

Заключительная страница данного романса более сдержанна в динамическом и образном отношении: буря утихла, всплеск эмоций улегся, все рассеялось... Но осталась внутренняя боль и сожаление, о чем говорится в поэтическом тексте: «*Вся грудь горит... Кто знал свиданья жажду поймет, как я страдал и как я стражду...*» Партия аккомпанемента, светлая и непринужденная, гармонично дополняет мелодию вокалиста, «помогая» лирическому герою раствориться в своих воспоминаниях. Динамические оттенки трех заключительных тактов – *pp*, при этом отсутствуют какие-либо темповые отклонения (*ritenuto*, *ritardando* и т.д.) Замедлять в них не стоит, ибо это будет против воли автора.

Заключение

Таким образом, рассмотрев два совершенно разных, но в то же время сложнейших с исполнительской точки зрения романса П.И. Чайковского – «Отчего?» и «Нет, только тот, кто знал...», мы обозначим основные задачи пианиста-концертмейстера. А.Д. Алексеев писал о том, что важнейшая из них – это воплощение лирико-поэтического содержания искусства композитора [Алексеев, 1988, 318]. Мы считаем, что это также концентрация на поэтическом тексте, тщательный разбор каждого его предложения и соотнесение с фортепианной партией. Кроме того, это работа над качеством звучания каждого элемента фактуры, ее расслоением, внимательное и бережное отношение к штрихам и авторским указаниям, а также постоянная концертная практика и сотрудничество с певцами.

Библиография

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Части 1 и 2. М.: Музыка, 1988. 449 с.
2. Альшванг А. П.И. Чайковский. М.: Музыка, 1970. 816 с.
3. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. 375 с.
4. Берберова Н. Чайковский. СПб.: Лимбус Пресс, 1997. 106 с.
5. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М., 1956. 352 с.
6. Ларош Г.А. Собрание музыкально-критических статей. М., 1922. Т. 2. Часть 2. С. 35.
7. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. 432 с.
8. Силвестер Р. Все романсы П.И. Чайковского. М.: Наука, 2013. 388 с.
9. Туманина Н.В. Чайковский. Путь к мастерству. 1840-1877. М., 1962. 582 с.
10. Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3-х томах. Том 1. М.: Алгоритм, 1977. 510 с.
11. Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3-х томах. Том 2. М.: Алгоритм, 1977. 608 с.
12. Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3-х томах. Том 3. М.: Алгоритм, 1977. 584 с.
13. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 113 с.
14. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. М.: Музыка, 1987. 60 с.

Work on P.I. Tchaikovsky's Russian Romantic Songs in a concertmaster class

Ye Lanxin

Trainee Assistant,
Saint Petersburg State Conservatory,
190000, 3, Teatral'naya square, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: yanzhung@yandex.ru

Abstract

Russian Romantic Songs by Tchaikovsky are extremely popular and form the basis of the repertoire of a vocalist and a piano accompanist. A significant part of the composer's vocal heritage, including individual opera numbers and scenes, as well as Russian Romantic Songs to poems by various poets, are actively studied by students in a concertmaster class of creative universities in Russia and abroad. The issue is that, in our opinion, insufficient attention is paid to such aspects as the analysis of musical and poetic text, and to elaboration of piano performance of individual fragments, ranging from specific virtuoso passages or figures to a solo piano episode. This is extremely important, because the task of the accompanist is to sensitize the singer to the desired image, inspire them and help them open up throughout the work. This article presents a variant of work on selected vocal works by P.I. Tchaikovsky in a concertmaster class. The study touches upon the performing aspect and the teaching aspect. Examples are Russian Romantic Songs "Why", "No, only the one who knew..." (lyrics by L. Mei), "Forget So Soon" (lyrics by A. Apukhtin). Thus, having examined two completely different, but at the same time, the most complex romances from a performance point of view by P.I. Tchaikovsky, we have outlined the main tasks of a concertmaster pianist.

For citation

Ye Lanxin (2023) Rabota nad romansami P.I. Chaikovskogo v klasse kontsertmeisterskogo masterstva [Work on P.I. Tchaikovsky's Russian Romantic Songs in a concertmaster class]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 213-219. DOI: 10.34670/AR.2023.22.10.022

Keywords

P.I. Tchaikovsky, Russian Romantic Song "Why", Russian Romantic Song "No, Only the One Who Knew...", concertmaster's work with musical text, concertmaster.

References

1. Alekseev A.D. (1988) *Istoriya fortepiannogo iskusstva. Chasti 1 i 2* [History of piano art. Parts 1 and 2]. Moscow: Muzyka Publ.
2. Alshvang A. (1970) *P.I. Chaikovskii* [P.I. Chaikovsky]. Moscow: Muzyka Publ.
3. Asafev B.V. (1972) *O muzyke Chaikovskogo* [About Tchaikovsky's music]. Leningrad: Muzyka Publ.
4. Berberova N. (1997) *Chaikovskii* [Tchaikovsky]. St. Petersburg: Limbus Press Publ.
5. Chaikovskii M.I. (1977) *Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo. V3-kh tomakh. Tom 1* [Life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky. In 3 volumes. Volume 1]. Moscow: Algoritm Publ.
6. Chaikovskii M.I. (1977) *Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo. V3-kh tomakh. Tom 2* [Life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky. In 3 volumes. Volume 2]. Moscow: Algoritm Publ.
7. Chaikovskii M.I. (1977) *Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo. V3-kh tomakh. Tom 3* [Life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky. In 3 volumes. Volume 3]. Moscow: Algoritm Publ.
8. Larosh G.A. (1922) *Sobranie muzykal'no-kriticheskikh statei* [Collection of musical critical articles]. Moscow. Vol. 2. Part 2.
9. Moore J. (1987) *Pevets i akkompaniator: Vospominaniya. Razmyshleniya o muzyke* [Singer and accompanist: Memoirs. Reflections on music]. Moscow: Raduga Publ.
10. Shenderovich E. (1987) *O preodolenii pianisticheskikh trudnostei v klavirakh* [On overcoming pianistic difficulties in claviers]. Moscow: Muzyka Publ.
11. Shenderovich E. (1996) *V kontsertmeisterskom klasse. Razmyshleniya pedagoga* [In the accompanist class. Reflections of a teacher]. Moscow: Muzyka Publ.
12. Silvester R. (2013) *Vse romansy P.I. Chaikovskogo* [All the romances of P.I. Tchaikovsky]. Moscow: Nauka Publ.
13. Tumanina N.V. (1962) *Chaikovskii. Put' k masterstvu. 1840-1877* [Tchaikovsky. The path to mastery. 1840-1877]. Moscow.
14. Vasina-Grossman V. (1956) *Russkii klassicheskii romans XIX veka* [Russian classical romance of the 19th century]. Moscow.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.98.75.023

Вдохновение иммерсивного медиаискусства в методах музейной экспозиции на примере музея «teamLab»

Чжан Хайчао

Аспирант,
Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
Национальной академии наук Беларуси,
220072, Республика Беларусь, Минск, ул. Сурганова, 1;
e-mail: Haichao@mail.ru

Аннотация

Понятие «иммерсия» и желание «погрузиться в произведение искусства» возникли еще до футуристов. Желание преодолеть перцептивные границы, «увидеть» музыку, «услышать» картины, «прикоснуться» к слову – это то, что вдохновляло философов и искусствоведов во все времена. Стремление к мультисенсорному восприятию испытывали самые разные художники и теоретики в самых разных контекстах и в разные периоды времени. Процесс «иммерсия» в искусство уникален для зрителя благодаря интеграции сенсорных восприятий. Это искусство дает возможность перенести зрителя в видимый, осязаемый и слышимый «нематериальный» художественный опыт. Этот тип выставочного дизайна порывает с традиционными представлениями о панорамном искусстве и пытается создать более интимную и чувственную связь между зрителем и произведением искусства. В современную эпоху иммерсивное искусство получило развитие благодаря появлению технологии teamLab – коллекции произведений искусства, объединенных с технологией голографической проекции, алгоритмическим программированием и интерактивным опытом.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Хайчао. Вдохновение иммерсивного медиаискусства в методах музейной экспозиции на примере музея «teamLab» // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 220-227. DOI: 10.34670/AR.2023.98.75.023

Ключевые слова

Иммерсивные среды, цифровое искусство, музейная экскурсия, teamLab, искусство и технологии, иммерсия, мультисенсорное искусство, Gesamtkunstwerk, художественное произведение, синтез искусств, инсталляция, современное искусство, музеефикация.

Введение

В своем исследовании иммерсивного опыта в музеях Е.И. Киселёва [Киселёва, 2020] рассматривает, как музеи взаимодействовали со своей аудиторией в XX и XXI вв. и как изменились образ, роль и функции музеев, особенно в связи с развитием иммерсивного искусства. Автора интересует, как с развитием иммерсивного искусства музеи добились более глубокого погружения и чувственного опыта для своей аудитории и как это повлияло на определение и роль музеев. Кроме того, в статье рассматривается сложность определения современных произведений иммерсивного искусства в свете многочисленных коннотаций понятия «погружение». Автор отмечает, что изменения в музеях тесно связаны с развитием иммерсивного искусства, которое больше не опирается исключительно на «видение и мышление», а делает акцент на «чувствовании и участии». Такие сенсорные ощущения, как звук, запах, прикосновение и самоощущение, играют ключевую роль в музейных программах. В работе описывается первое появление концепции погружения и приводятся примеры, например, иммерсивная инсталляция Лучо Фонтана "Ambiente spaziale a luce nera" («Окружение черного света»), созданная в 1949 году в миланской галерее Galleria Navileone, в которой затемненная комната украшена абстрактными объектами, покрытыми флуоресцентной краской. В работе использованы свет, звук, радиоволны, телевидение, неон, а также отказ от традиционных форм искусства.

Е.В. Шлиенкова [Шлиенкова, Kaygorodova, 2023] исследовала эволюцию иммерсивности в музейной среде от примитивных интерфейсов (петроглифы, фрески, охота на виртуальные мишени) до мета-визуализаций (новые медиа и музеи без стен, материальные объекты, передающие нематериальные ценности). Автор рассматривает классификации, основанные на музейных средах, в том числе предмузейные коллекции (первобытные общества/первобытные музеи, древний мир/первобытные музеи-храмы/сокровищницы, средневековые/первобытные музеи-театры). Она описывает музеефицированную среду различных эпох, включая музеи первобытных обществ, древние храмы/сокровищницы и средневековые театры. Автор подчеркивает важность погружения как фундаментального способа человеческого восприятия и познания, начиная с ранних изображений и картин и заканчивая современными новыми медиа и музеями без стен. В работе рассматривается вопрос о том, как создать более качественный иммерсивный опыт, предлагаются два подхода к проектированию: человекоцентричный, направленный на расширение человеческого восприятия и сенсорного опыта, и самосозидательный, основанный на приоритете «машинного восприятия», нацеленный на создание автономных систем.

При изучении литературы, посвященной технологии teamlab, были найдены работы Лю, Чинчен [Liu Chinchin, 2019] и Сюй А. [Xu, 2020]. Статья Лю, Чинчен «Исследование teamLab» посвящена teamlab и рассматривает особенности творчества teamlab, его аудиторию и связь с традиционным искусством. Автор исследует тенденции в современном искусстве и будущее искусства. Автор приходит к выводу, что teamLab представляет собой новую эру искусства, созданную таким образом, чтобы сочетать науку и технологии и пользоваться популярностью у аудитории во всем мире. Концепция современного искусства перешла от традиционного «малого искусства», состоящего из отдельных стилей, к более масштабному «большому искусству», состоящему из произведений, выставок и социальных интервенций. Процесс производства произведений искусства перешел от индивидуального самовыражения к реализации и управлению проектами, аналогично производственному процессу в

киноиндустрии, требующему многоуровневых человеческих ресурсов. teamLab добилась успеха в управлении проектами и бизнес-операциями, адаптируясь к потребностям искусства в эпоху Интернета.

А. Суй в своей работе рассматривает инновационную модель, внедренную компанией teamLab в сфере искусства, изучает ее эффективность в контексте анализа бизнес-моделей и динамики креативной индустрии, а также использует подход дизайн-мышления для сравнения процессов создания и распространения в сферах искусства и дизайна. Авторы обнаружили, что инновации Team Lab проявляются на трех уровнях – продукты, услуги и бизнес-модели. Постепенный переход от создания практичных коммерческих работ к произведениям искусства, включающим в себя как функциональность, так и эстетику, отражает их эволюцию от B2B к B2C-подходу к производству произведений искусства. Кроме того, они решили проблемы восприятия искусства через художественные произведения, разработали выставки, которые соединяют тело зрителя с концепцией, и расширили свой бизнес от B2B-бизнеса в инженерном секторе до поставщика продуктов (B2C) и поставщиков художественных услуг (B2C) в художественном секторе. В статье В.Ю. Себрукович [Себрукович, 2020] говорится о том, что благодаря развитию цифровых технологий художественные музеи меняют традиционные методы представления классического и современного искусства и находят новые способы общения со своими посетителями как в выставочных залах, так и за их пределами. Цифровое «культурное наследие» доступно посетителям со всего мира, а новые способы представления произведений искусства с использованием виртуальной и дополненной реальности, интерактивных объектов и мультимедийных проекций помогают привлечь и стимулировать интерес широкой аудитории к искусству.

В статье Н.В. Лапко отмечается, что с развитием цифровых технологий художественные музеи меняют традиционный способ представления классических и современных произведений искусства и ищут новые пути общения с аудиторией как внутри, так и вне выставочных залов [Лапко, 2020]. Цифровое «культурное наследие» доступно глобальной аудитории, а новые способы представления произведений искусства с использованием виртуальной и дополненной реальности, интерактивных объектов и мультимедийных проекций помогают привлечь и стимулировать интерес широкой аудитории".

Е.В. Шлиенкова и др. в своей статье отмечает, что погружение в архетипические музеи и музейные среды имеет свою историю развития: от архетипических интерфейсов с фресками, наскальной живописью, замаскированными охотничьими мишенями до мета-визуализации (новые медиа и музеи без стен, где материальные объекты передают нематериальные ценности) [Луо Кэсин, Ван Циншэн, 2022]. Анализируя эволюцию стратегий организации пространства и информации, можно сделать вывод, что перцептивная и когнитивная природа иммерсивности также меняется. На основе доминирующих визуальных практик выведены понятия «архетипический музей места», «архетипический музей времени», «архетипический музей объекта» и соответствующие иммерсивные сценарии.

Кексинг Луо и Циншенг Ванг отмечают, что музеи стали новым способом привлечения посетителей путем создания иммерсивного контентного опыта с помощью постоянных инноваций, таких как ролевые игры и IP-музеи. Статья получает данные с помощью краулеров и обнаруживает, что туристы ориентированы на иммерсивный опыт и имеют положительное отношение к нему; анализ тематических моделей показывает, что инновации музеев и внимание к потребностям туристов могут способствовать развитию иммерсивного опыта; анализ сетевых запросов показывает, что музеи или мероприятия с иммерсивным опытом растут год от года

[Хуа Цзянь, Чэнь Цинхэ, 2019]. В результате анкетного опроса и статистического анализа был сделан вывод о том, что доход мало связан с посещением иммерсивных музеев, а посетителей можно разделить на четыре категории и сделать другие выводы, что дает музеям рекомендации по проектированию опыта

Хуа Цзянь и Чэнь Цинхэ отметили, что иммерсивный опыт – это новый способ слияния культуры и науки и техники, а также новый стиль культурной индустрии, имеющий передовые позиции и способствующий росту. Для развития этой сферы Китаю необходимо содействовать интеграции научно-технических и культурных инноваций, уделять внимание потребностям молодого поколения и собирать глобальные инновационные ресурсы, открываясь внешнему миру" [Shi, 2020]

Т. Ши на примере дизайна взаимодействия в музее цифрового искусства Borderless [Бондаренко, 2014] анализирует проявление и развитие дизайна взаимодействия в иммерсивных художественных выставках с целью изучения эстетических характеристик и эстетических образов дизайна взаимодействия и выработки рекомендаций для практики проектирования. В статье утверждается, что интерактивный дизайн меняет одноразовый режим просмотра традиционных выставок и реализует возможность интерактивного диалога, возникающего благодаря разносторонней деятельности аудитории. Новые цифровые технологии являются важнейшей характеристикой эстетического опыта музея цифрового искусства Boundless.

Сравнение исследований

Большинство статей (например, [Киселёва, 2020; Liu Chinchon, 2019; Ху, 2020; Луо Кэсин, Ван Циншэн, 2022; Хуа Цзянь, Чэнь Цинхэ, 2019; Shi, 2020]) посвящено влиянию иммерсивного искусства или опыта на музеи и художественные выставки. В нескольких статьях рассматривается вопрос о том, как оцифровка меняет музеи ([Себрукович, 2020]). Только одна статья [Шлиенкова, 2023] посвящена исторической эволюции иммерсивности.

В ряде статей для исследования выбраны типичные объекты, такие как TeamLab ([Liu Chinchon, 2019; Ху, 2020), китайские музеи ([Луо Кэсин, Ван Циншэн, 2022]), художественные музеи ([Лапко, 2020]). Есть также статьи, в которых рассматриваются концептуальные варианты иммерсии или оцифровки, например [Киселёва, 2020; Шлиенкова, Kaigorodova, 2023; Себрукович, 2020; Хуа Цзянь, Чэнь Цинхэ, 2019].

В большинстве статей подчеркивается, что иммерсивное искусство или опыт могут повысить интерактивность, вовлеченность и привлекательность музеев ([Киселёва, 2020; Лапко, 2020; Луо Кэсин, Ван Циншэн, 2022; Shi, 2020]). В нескольких статьях анализируются бизнес-модели иммерсивного опыта ([Liu Chinchon, 2019; Ху, 2020]) и последствия для индустрии культуры ([Хуа Цзянь, Чэнь Цинхэ, 2019]). Лишь в одной статье [Шлиенкова, Kaigorodova, 2023] природа иммерсивного визуального опыта рассматривается на более глубоком уровне.

В целом, в этих статьях изучалось влияние иммерсивного искусства на музейную практику как на теоретическом уровне, так и на уровне типичных примеров. Однако исследований, посвященных бизнес-модели и функционированию иммерсивных музеев, гораздо меньше. В будущем можно будет глубже изучить культурный подтекст иммерсивного опыта и его устойчивое развитие.

Что касается иммерсивного опыта в музеях, то teamlab упоминается в статьях [Liu Chinchon, 2019; Ху, 2020; Shi, 2020], и сходства и различия в исследовательских перспективах и содержании этих статей обобщаются на примере teamlab.

Общие черты:

- 1) Все они выбирают teamlab в качестве типичного примера для изучения иммерсивного опыта.
- 2) В обеих обсуждаются инновации teamlab в области сочетания технологий и искусства.
- 3) В обеих упоминается, что teamlab совершила переход от инженерной компании к художественной команде.

Отличия:

- 1) Разные точки зрения, некоторые анализируются с точки зрения бизнес-модели [Liu Chinchon, 2019; Xu, 2020], некоторые – с точки зрения эстетики дизайна взаимодействия [Shi, 2020].
- 2) Различное содержание: в одних статьях анализируются продукты, услуги и инновации бизнес-модели teamlab [Xu, 2020], в других – методы взаимодействия [Shi, 2020].
- 3) Некоторые статьи посвящены развитию и инновациям самой teamlab [Liu Chinchon, 2019; Xu, 2020], а некоторые рассматривают teamlab как пример для изучения иммерсивных художественных выставок [Shi, 2020].
- 4) Методы различны: от количественного анализа [Xu, 2020] до качественного анализа в форме искусствоведения [Shi, 2020].
- 5) Выводы различны: в одних статьях teamlab более позитивно оценивается как будущее искусства [Liu Chinchon, 2019], в других утверждается, что его место в общей художественной среде неясно [Xu, 2020].

Таким образом, все эти статьи, посвященные исследованию командной среды, рассказывают об использовании teamlab в иммерсивных художественных выставках, однако существуют некоторые различия в конкретных перспективах исследования и содержании выводов. Это в полной мере отражает разнообразие академических исследований.

Выводы и сравнительный анализ

Исследования в России

В литературе [Шлиенкова, Kaugorodova, 2023; Себрукович, 2020] встречаются статьи из России. Большинство из них посвящено изучению того, как информационные технологии изменили способы презентации, использование пространства и впечатления посетителей от посещения музеев с точки зрения дигитализации. Например, в [Себрукович, 2020] анализируется использование цифрового контента в музеях, а в [Лапко, 2020] рассматриваются изменения, которые цифровые технологии привнесли в художественные музеи. В целом, в отечественных исследованиях больше внимания уделяется инновационному применению информационных технологий и цифровизации в музейной практике.

Зарубежные исследования

В литературе [Киселёва, 2020; Liu Chinchon, 2019; Xu, 2020; Луо Кэсин, Ван Циншэн, 2022; Хуа Цзянь, Чэнь Цинхэ, 2019; Shi, 2020] представлены зарубежные исследования. Эти работы включают теоретический анализ с точки зрения концепций искусства и эстетики, а также тематические исследования и эмпирические исследования. Перспективы исследования включают в себя бизнес-операции, проектирование взаимодействия и т.д. В целом, зарубежные исследования сочетают теорию и практику и отличаются более объемным мышлением в отношении иммерсивных музеев.

В заключение следует отметить, что исследования иммерсивных музеев в России и за рубежом имеют разную направленность, но все они способствуют развитию этой новой области.

Заключение

В целом, иммерсивное искусство развивается благодаря тому, что оно продолжает отходить от традиционных представлений о панорамном искусстве, пытаясь создать более интимную и эмоциональную связь между зрителем и произведением искусства. Появление teamLab позволило сделать следующие выводы о выставках иммерсивного искусства:

1. Сочетание искусства и технологий: успех teamLab показывает, что сочетание искусства и технологий позволяет создавать увлекательные и захватывающие художественные впечатления. Благодаря использованию цифровых технологий, проекции, датчиков и других передовых технологий художники могут расширить границы традиционного искусства и создать уникальные и увлекательные выставки.

2. Опыт участия: выставки teamLab побуждают зрителей к активному участию, а не просто к пассивному наблюдению. Такая интерактивность создает более глубокий эмоциональный опыт и позволяет зрителю стать частью искусства.

3. Трансграничное сотрудничество: партнерские отношения teamLab с корпорациями, организациями и инвесторами обеспечивают финансирование и поддержку его творений и выставок. Такое трансграничное сотрудничество помогает художникам и кураторам создавать более смелые проекты, привлекающие широкую аудиторию.

4. Расширение рынков: бизнес-модель teamLab включает в себя не только товарный бизнес (продажа произведений искусства), но и сервисный (выставки и мероприятия). Такая диверсифицированная бизнес-модель позволяет привлечь различные типы аудитории и создать более широкий рынок.

5. Частные музеи и цифровое искусство: успех частного музея teamLab "TeamLab Borderless" показал, что частные организации могут быть популяризаторами и распространителями цифрового искусства. Такая модель может способствовать дальнейшему развитию цифрового искусства.

Библиография

1. Бондаренко А.В. Интуиция и творчество // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. Т. 6. № 6-2. С. 50-54.
2. Киселёва Е.И. Иммерсивное искусство как Gesamtkunstwerk в современном музее: инструменты художников и кураторов // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. №. 10. С. 715-726.
3. Лапко Н.В. Новые технологии в современной экспозиционной практике художественных музеев. 2020. 865 с.
4. Луо Кэсин, Ван Циншэн. Исследование развития музейного туризма в Китае на основе иммерсивного опыта // Устойчивое развитие. 2022. Т. 12. С. 1086.
5. Себрукович В.Ю. Коммуникативный аспект цифровой трансформации музеев. 2020. 240 с.
6. Хуа Цзянь, Чэнь Цинхэ. Иммерсивный опыт: новый бизнес-режим для интеграции культуры и технологий // Журнал Шанхайского университета финансов и экономики. 2019. Т. 21. №. 10. С. 18132.
7. Шлиенкова Е.В., Каугородова К.В. Protomuseum – immersion – proto – spectator. Visual nature of immersivity. Spatial and sensual experience // Urban construction and architecture. 2023. Vol. 13. No. 1. P. 158-165.
8. Liu Chinchon. teamLab Research. 2019. MA Theses.
9. Shi T. Research An the Aesthetic Image of Interaction Design in Immersive Art Exhibition – Take Teamlab Borderless Digital Art Museum as an Example // International Journal of Social Science and Education Research. 2020. Vol. 3. No. 12. P. 429-435.
10. Xu A. Innovations in Art Through the Lens of Business Model Analysis and the Dynamics of Creative Industries: A Case Study of TeamLab. 2020.

Inspiration of immersive media art in museum exhibition methods on the example of the teamLab museum

Zhang Haichao

Postgraduate Student,
Belarusian Center for Culture, Language, and Literature Research
of the Belarusian National Academy of Sciences,
220072, 1 Surganova str., Minsk, Republic of Belarus;
e-mail: Haichao@mail.ru

Abstract

The concept of "immersion" and the desire to "immerse oneself in a work of art" predate the Futurists. The desire to transcend perceptual boundaries, to "see" music, to "hear" paintings, to "touch" words – this is what has inspired philosophers and art historians throughout the ages. The desire for multisensory perception has been experienced by a wide variety of artists and theorists in a wide variety of contexts and time periods. The process of "immersion" into art is unique to the viewer due to the integration of sensory perceptions. This art offers the opportunity to transport the viewer into a visible, felt and audible "immaterial" art experience. This type of exhibition design breaks with traditional notions of panoramic art and attempts to create a more intimate and sensual connection between the viewer and the artwork. In the modern era, immersive art has evolved with the emergence of teamLab technology, a collection of artworks combined with holographic projection technology, algorithmic programming, and interactive experiences. heated discussions .

For citation

Zhang Haichao (2023) Vdokhnovenie immersivnogo mediiskusstva v metodakh muzeynoy ekspozitsii na primere muzeya «teamLab» [Inspiration of immersive media art in museum exhibition methods on the example of the teamLab museum]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 220-227. DOI: 10.34670/AR.2023.98.75.023

Keywords

Immersive environments, digital art, museum tour, teamLab, art and technology, immersion, multisensory art, Gesamtkunstwerk, total artwork, art synthesis, installation, contemporary art, museification.

References

1. Bondarenko A.V. (2014) Intuitsiya i tvorchestvo [Intuition and creativity]// Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mys' [Historical and social-educational thought], 6 (6-2), pp. 50-54.
2. Hua Jian, Chen Qinghe (2019) Immersivnyy opyt: novyy biznes-rezhim dlya integratsii kultury i tekhnologiy [Immersive experience: a new business mode for the integration of culture and technology]. Zhurnal Shankhayskogo universiteta finansov i ekonomiki [Journal of Shanghai University of Finance and Economics], 21 (10), pp. 18132.
3. Kiseleva E.I. (2020) Immersivnoe iskusstvo kak Gesamtkunstwerk v sovremennom muzee: instrumenty khudozhnikov i kuratorov [Immersive art as Gesamtkunstwerk in the modern museum: tools of artists and curators]. Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Current problems of theory and history of art], 10, pp. 715-726.
4. Lapko N.V. (2020) Novye tekhnologii v sovremennoy ekspozitsionnoy praktike khudozhestvennykh muzeev [New technologies in modern exhibition practice of art museums].

-
5. Liu Chinchun. teamLab Research. 2019. MA Theses.
 6. Luo Kexin, Wang Qingsheng (2022) Issledovanie razvitiya muzeynogo turizma v Kitae na osnove immersivnogo opyta [Study of the development of museum tourism in China based on immersive experience]. Ustoychivoe razvitie [Sustainable Development], 12, p. 1086.
 7. Sebrukovich V.Yu. (2020) Kommunikativnyy aspekt tsifrovoy transformatsii muzeev [Communication aspect of digital transformation of museums].
 8. Shi T. (2020) Research An the Aesthetic Image of Interaction Design in Immersive Art Exhibition – Take Teamlab Borderless Digital Art Museum as an Example. International Journal of Social Science and Education Research, 3 (12), pp. 429-435.
 9. Shlienkovaya E.V., Kaygorodova K.V. (2023) Protomuseum – immersion – proto – spectator. Visual nature of immersivity. Spatial and sensual experience. Urban construction and architecture, 13 (1), pp. 158-165.
 10. Xu A. (2020) Innovations in Art Through the Lens of Business Model Analysis and the Dynamics of Creative Industries: A Case Study of TeamLab.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.97.18.024

Темброво-акустические и сенсорно-звуковые элементы в решении героического образа в произведениях китайских композиторов

Ван Итун

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: mail@herzen.spb.ru

Аннотация

Статья представляет собой исследование сферы композиторского творчества и использованных композитором «инструментов» творческого процесса, воплощенных в композиционных, тематических и других аспектах музыкального произведения. В этой связи возникает необходимость выяснения роли темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов воплощения композиторского замысла. Цель статьи – определить особенности использования темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов; на основе научных исследований, разрабатывающих вопросы средств музыкальной выразительности. В статье рассматривается вопрос особенности использования темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов; на основе научных исследований, разрабатывающих вопросы средств музыкальной выразительности. Подчеркнуто, что тембр имеет ключевое значение среди других музыкально-выразительных основ в композиторском творчестве. Количественная фиксация тембрового состава и возможных изменений тембровых характеристик звучания, часть которых определена специальными словесно-текстовыми композиторскими ремарками, является проявлением его сложного взаимодействия с другими музыкально-выразительными элементами – в частности, звуковысотными (мелодическими, гармоническими). Существует определенное «унифицированное» восприятие тембра, что обусловлено психофизиологическими (биологическими) параметрами слуховых анализаторов. Представлен анализ сенсорно-звуковых и темброво-акустических элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов (Чжан Ханьхуэй, Тянь Цзяньпин, Чэнь Пэй Сюнь, Хуан Цзы).

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Итун. Темброво-акустические и сенсорно-звуковые элементы в решении героического образа в произведениях китайских композиторов // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 228-235. DOI: 10.34670/AR.2023.97.18.024

Ключевые слова

Тембр, акустика, героический образ, китайские композиторы, музыка.

Введение

Статья представляет собой исследование сферы композиторского творчества и использованных композитором «инструментов» творческого процесса, воплощенных в композиционных, тематических и других аспектах музыкального произведения. В этой связи возникает необходимость выяснения роли темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов воплощения композиторского замысла.

Цель статьи – определить особенности использования темброво-акустических и сенсорно-звуковых элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов; на основе научных исследований, разрабатывающих вопросы средств музыкальной выразительности.

Основная часть

Тембр имеет ключевое значение среди других музыкально-выразительных основ в композиторском, в частности, оркестрово-симфоническом творчестве XX века. Поэтому именно они привлекают особое внимание современных художников, которые осознают его как «поле творческого эксперимента».

Количественная фиксация тембрового состава и возможных изменений тембровых характеристик звучания, часть которых определена специальными словесно-текстовыми композиторскими ремарками, является проявлением сложности его взаимодействия с другими музыкально-выразительными элементами – в частности, звуковысотными (мелодическими, гармоническими) и метроритмическими, которые отображены в нотации с определенной степенью точности в нотных знаках [Пономарев, 2011, 7].

В американском стандарте, предложенном ANSI/ASA («American National Standards Institute / Acoustical Society of America») есть попытка отобразить как музыкальный, так и «физический» аспекты термина «тембр»: «Многомерный атрибут слухового восприятия, который дает слушателю возможность определять, что два неидентичных звука, которые похожим образом показаны и имеют одинаковую громкость, высоту, пространственную локализацию и длительность, разные. Тембр касается качества звука, которое часто определяется соответствующими прилагательными (например, яркий или тусклый)» [ASA/ANSI, 2021].

Отметим, что субъективность восприятия в этих определениях касается того факта, что ощущение тембра возникает именно в человеческом сознании. В то же время существует определенное «унифицированное» восприятие тембра, что обусловлено психофизиологическими (биологическими) параметрами слуховых анализаторов. Поэтому (как и относительно звуковысотности), тембр воспринимается людьми, в некотором смысле, одинаково в плане получения и расшифровки звуковых стимулов слуховой системы. Вместе с тем, тембр вызывает различные художественные впечатления и разный эмоциональный ответ, исходя из различных же факторов – особенностей культурного пространства, к которому принадлежит человек, психофизиологического состояния и тому подобное (кстати, живой «инструмент» – голос человека – тоже тембрально меняется в зависимости от названных факторов).

Традиционным аспектом рассмотрения явления тембра становятся его акустические показатели и связанные с ней органофизиологические аспекты.

Е.Ш. Давиденкова-Хмара подчеркивает, что «осмысление природы тембра с позиций

музыкального искусства было одной из важнейших задач композиторов, теоретиков и исполнителей всех эпох» [Давиденкова-Хмара, 2018, 312].

Основная часть

Тембр и акустика, которые в музыкальном произведении фокусируют и композиторскую и исполнительскую координаты творчества, ярко выявляющие процессы интерпретации разнообразных художественных моделей – содержательно-семантических, композиционных, исполнительско-артикуляционных и т.д. [Холопова, 2000, 67].

Не случайно, по мнению Е. Назайкинского [Назайкинский 1988], есть то, что именно тембр вместе с фактурой находятся у истоков, собственно, музыкальной композиции, ведь совмещают, подобно процессу сочинения музыки, «технические действия <...> со слуховыми действиями, с внимательным вслушиванием в звуковой результат технологического преобразования, с актами соотношения реальных и идеальных слуховых образов <...>» [там же, 87].

Известно, что музыкальное искусство существует как акустически-интонационная модель действительности, отраженная в звуковых образах, а свойственный ему высокий уровень абстракции предоставляет возможность каждому участнику музыкальной коммуникационной системы увидеть что-то «свое». Вместе с тем, наличие относительно точной двумерной текстовой основы обеспечивает музыкальное искусство определенной «стабильностью», не лишая его интерпретационной «гибкости».

Одним из примеров воплощения героического образа можно назвать патриотические песни китайских композиторов. Сборник патриотических песен «Трилогия об Изгнании» 《流亡三部曲》 коллектива китайских композиторов. «Трилогия об изгнании» представляет собой сборник патриотических песен, которые пели все во время антияпонской войны и сыграли неизмеримую роль в вдохновении людей идти на поле антияпонской битвы. «Трилогия изгнания» состоит из трех частей: первая часть «На реке

Сунгари» была создана Чжан Ханьхуэем; вторая часть «Песня изгнания» и третья часть «Песня мести» были созданы Лю Сюэань.

В песне «На реке Сунгари» («松花江上») Чжан Ханхуэя композитор использует тремоло в нижнем регистре как символ наступающей опасности.

В творческую задачу композитора входило раскрытие новых выраженных и, соответственно, интерпретационных возможностей тембров фактуры, даже используя фортепиано.

Вообще написание произведения в двух «ипостасях» – клавир и потом окончательного оркестрового варианта – широко распространенная практика.

В результате оркестровки клавирной версии ее новое темброво-фактурное качество определяется трансформацией фактурной глубины, которая происходит из-за смены темброво-акустической организации при общем сохранении звуковысотно-временных соотношений.

Опера «А зори здесь тихие» Тан Цзяньпиня и сегодня является примером историко-героической музыкальной драмы. Композитор распространяет традицию своих предшественников и в оперном жанре, развивая европейский оперный жанр на национальных началах. Все оперные жанры – арии, ансамбли, увертюры с народно-песенной интонацией, гармоническим колоритом и окраской китайской музыкальной культуры.

В своей партитуре композитор Тянь Цзяньпин сумел решить сложнейшую задачу.

Совместить китайские музыкальные традиции, мелодику русской народной музыки и песен времен Великой Отечественной войны.

В частности, Тан Цзяньпин в опере прибегал к цитированию мелодий известных русских и советских песен «Катюша», «Дороженька», «Эй, ухнем».

Магический и привлекательный, парадоксальный и органический, противоречивый и гибкий жанр оперы является одним из величайших открытий. Опера – это тот жанр музыкального искусства, предоставляющий возможность воспроизвести неуловимое дыхание времени, узнавать не только окружающий мир, но и перспективы его сохранения и гармоничного развития.

Сложность и творческая «энергозатратность» этой задачи состоит не только в необходимости привлечения знаний закономерностей симфонического исполнительства, акустики оркестра, умения пользоваться имеющимися «формулами» инструментовки как моделями, которые были установлены в практике как гарантированно эффективные, но и в нахождении и изобретении собственных, авторских тембровофактурных принципов и приемов.

Развитие фортепианного китайского композиторского творчества сосредоточено, в основном, вокруг камерных музыкальных форм и программных циклических произведений. Исключением является Концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река» как коллективное произведение восьми китайских композиторов. Это произведение – перевод созданной в 1939 г. кантаты выдающегося композитора Сянь Синхая «Желтая река», на темы многолетней войны китайского народа против японских захватчиков. Текстами кантаты стали патриотические стихи Гуан Вейжяня (Guang Weiran). Благодаря идеологическому содержанию текстов кантаты этот концерт – единственный пример сохранения запретного во времена культурной революции «реакционного империалистического фортепианного искусства Запада». Образ реки Хуанхэ (Желтой реки), как и сама кантата Сянь Синхая, является символом объединения китайского народа. Кроме патриотических песен Вейжяня, в концерте использованы мелодии патриотической песни «Красный Восток», которую в те годы считали неофициальным гимном Китая.

Быстро постигнув «оркестральные» возможности фортепиано, композиторы Китая пытались воспроизвести эти впечатления в национальном творчестве. Их притягивала универсальность фортепиано, обладающего очень широкой амплитудой динамических и технических возможностей, обеспечивающая воспроизведение звучания отдельных национальных и европейских инструментов, а также целых оркестров, способных охватить широчайший диапазон текстуры звучания и динамических оттенков. Важной стала возможность использования богатства технических пианистических приемов – репетиций, широкого размещения аккордов и их последовательностей, использование аккордовых и октавных пассажей, глиссандо, репетиций, форшпагов и др.

Звуковые структуры концерта, приобретая соответствующее инструментальное воплощение, олицетворяются через темброво-акустические характеристики музыкального инструмента. Фонические свойства звука-тона (тембр, динамика, звуковысотность, громкость, пространственная локализация) делают ощутимой «внутреннюю жизнь» музыкального смысла, в котором художественным сознанием управляют воображаемые звуковые образы в их конкретной вербализации через инструментальный образ. Так возникает семантическое поле инструментальной символики.

Чэнь Пэй Сюнь (1922-2006) создал ряд транскрипций народных песен для фортепиано. Среди композиторов Китая он известен как непревзойденный мастер работы над

воспроизведением через посредство фортепиано тембральных особенностей китайских народных инструментов. Чэнь Пэй Сюнь фундаментально изучил композиторскую технику П. Хиндемита и несколько лет посвятил продолжению своего образования в Московской государственной консерватории, куда поступил в класс профессора Александра Веприка с целью более глубокого изучения инструментовки [Ван Ин, 2009, 90]. Знания, полученные у выдающегося русского композитора и педагога, проявились в Первой симфонии, за которую Чэнь Пэй Сюнь был удостоен многих премий. В годы «культурной революции» партитура произведения была утрачена. В 1980-х годах автору пришлось заново переписать партитуру, воспроизводя ее в памяти.

В приведенных примерах стилистики транскрипций и переводов для фортепиано и воплощение тенденций новой эпохи важно общее стремление композиторов к имитации звучания народных инструментов. Среди самых любимых инструментальных произведений Китая, подвергшихся композиторской практике больше всего аранжировок и переводов – пьеса «Отражение месяца в двух источниках». В оригинальном народном варианте ее исполняют на эрху – двухструнном смычковом инструменте, который называют «китайской скрипкой». Гриф эрху изготавливают из особых пород деревьев – розовых или черных. Внизу находится коробка, материалом которой является кожа змеи. Она выполняет функцию резонатора. Эрху имеет две металлические струны, звук из которых добывается специальным способом наканифоленным смычком и прижатием пальцами струн, не касаясь грифа. Хотя эрху называют китайской скрипкой, ее следует держать в вертикальном положении на коленях.

Звучание этого инструмента очень мягкое и выразительное, напоминает близкий к фальцетному человеческий голос. Благодаря звукоизвлечению посредством двух сторон смычка создается эффект максимально возможного непрерывного легатто.

Оратория Хуан Цзы – первый образец развитого хорового многоголосия, малотипичного для национального музыкального искусства. Основатель национальной разновидности жанра заложил «ядро», из которого в дальнейшем произрастает китайская хоровая музыка: композитор воспроизвел в Оратории возможные пути будущего развития данного жанрового направления в хоровом искусстве Поднебесной.

Начало работы композитора над Ораторией началось в течение второго года от начала периодических военных столкновений императорской Японии и республиканского Китая, когда после вторжения Японии в Маньчжурию (1931 г.) была образована государство Маньчжоу-Го (1932 г.), где был установлен про-японский режим. Это было самое начало японской агрессии против Китая, продолжавшегося до августа 1945 года. Хуан Цзы, как пророк, прозревал долговременные будущие беды Китая и призывал народ к сопротивлению захватчикам. Современные военные события в Оратории Хуан Цзы нашли условное, завуалированное воплощение, как сквозь призму далекого прошлого – поражений Китая эпохи династии Тан.

По тематике Оратория имеет отношение к «песням спасения», созданных композитором как призыв к борьбе с японским агрессором, как критика правительства за отсутствие сопротивления захватчикам. В содержании Оратории взаимодействуют небесное и земное, прошлое и настоящее, любовь и ненависть, жизнь и смерть, иллюзорное и реалистичное, ирония и лирика. В первой китайской Оратории антиномии художественного мира сочетаются благодаря образам природы, искусства, любви, истории, войны.

Каждая из частей Оратории имеет поэтический эпиграф, в котором содержится своеобразный комментарий, лаконично опережающий содержание части.

III и IV части Оратории образуют внутренний диптих на военную тематику. Углубление

печали обусловлено здесь переживанием нашествия врагов на китайские земли, нашествие, не знающее сопротивления.

III часть «Звук боевых барабанов закалывал землю» переводит ораториальное действие из условного мифологического хронотопа, свойственного I и II частям, к конкретизированному с исторической и географической точек зрения времени-пространства. Время действия – династия Тан, когда знаменитые китайские генералы промахнулись под напором «сильных солдат» вражеской армии; место действия – горящий город Тонгуан, возле тогдашней столицы Чаньань, которой грозит вторжение, что может произойти «через несколько дней». Но, наряду с художественным документализмом (воплощением исторических фактов прошлого), в III-й части Оратория содержит еще один исторический план, подтекст, благодаря которому образуются параллели с современным композитору временем – началом 1930-х лет, когда Китай снова страдал от нападения Японии.

III часть – «Звук боевых барабанов закалывал землю» (b-moll) – композитор назначил для четырехголосного мужского хора: мужские Тембры соответствуют воспроизведению идеи военного вторжения в Китай. В сложной трехчастной репризной форме воплощена совокупность идей и образов, позволяющих установить параллели между далеким прошлым и событиями начала 1932 года: враждебное нашествие, обвинение китайского императора династии Тан и беззаботных придворных красавиц в коварном бездействии, угроза победы врагов, покоряющих и сжигающих город Тонгуан, расположенный возле тогдашней столицы Чаньань, вызывают аналогии с исторической современностью Хуан Цзы и на стихи Harold H.T. Вэй Ханьчжан.

Заключение

Эффект усиления военной угрозы, приближение вражеской армии достигнут благодаря таким средствам музыкальной выразительности: первое хоровое проведение темы «Звук барабанов войны» звучит в I и II басов на *mp*, второе – во всем четырехголосном мужском составе на *f*. Кроме того, созданию эффекта приближения противников способствует и инструментальная партия: если в фортепианной прелюдии тема «звуков барабанов войны» представлена в виде акцентированной октавной рецитации на тоне «б», к которой вводит тройной восходящий форшлаг, то хоровому проведению темы военных барабанов в начале II части первой главы предшествует восходящая децимоль: барабанная дробь, приближаясь, словно «разворачивается», едва слышно становится отчаянно угрожающим. Но даже смертельная угроза не меняет атмосферу беззаботности, в которой находятся жители дворца. Во второй части при воспроизведении танцевального образа дворцовых развлечений композитор применяет прием «приближения» действия: вместо *p* в первом проведении темы танца придворных красавиц, во втором использовании оттенки *mp* и *mf*, унисон баритонов меняется на четырехголосную хоровую полифонию.

Перспективы дальнейших исследований состоят в аналитико-музыковедческом исследовании сенсорно-звуковых и темброво-акустических элементов музыкальной выразительности в произведениях китайских композиторов.

Библиография

1. Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве композитора Ван Лисана // *Общественные и гуманитарные науки*. СПб., 2009. С. 85-92.

2. Багадуров В. и др. Музыкальная акустика. М.: Госмузиздат, 1954. 236 с.
3. Балашов Е. Информационно-эстетическая природа музыкального тембра. Акме. Альманах. Саратов: Юл, 2001. Вып. 2. С. 65-66.
4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб., 2006. 648 с.
5. Давиденкова-Хмара Е.Ш. Тембровые аспекты современной музыки: методологические проблемы исследования // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 2 (69). С. 312-315.
6. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
7. Пономарев С. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 31 с.
8. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
9. ASA/ANSI. Timbre. 2021. URL: <https://asastandards.org/Terms/timbre/>

Sensory-audible and timbral-acoustic elements in the solution of the heroic image in the works of Chinese composers

Wang Yitong

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: mail@herzen.spb.ru

Abstract

The article is a study of the sphere of composer's creativity and the "tools" of the creative process used by the composer, embodied in the compositional, thematic and other aspects of the musical work. In this regard, there is a need to clarify the role of timbre-acoustic and sensory-sound elements in the embodiment of the composer's plan. The purpose of the article is to determine the features of the use of timbre-acoustic and sensory-sound elements of musical expressiveness in the works of Chinese composers; based on scientific research developing issues of means of musical expression. The article examines the issue of the peculiarities of using timbre-acoustic and sensory-sound elements of musical expressiveness in the works of Chinese composers; based on scientific research developing issues of means of musical expression. It is emphasized that timbre is of key importance among other musical and expressive foundations in composer's work. Quantitative fixation of the timbre composition and possible changes in the timbre characteristics of sound, some of which are determined by special verbal and textual composer's remarks, is a manifestation of its complex interaction with other musically expressive elements - in particular, pitch (melodic, harmonic). There is a certain "unified" perception of timbre, which is determined by the psychophysiological (biological) parameters of auditory analyzers. An analysis of sensory-sound and timbre-acoustic elements of musical expressiveness in the works of Chinese composers (Zhang Hanhui, Tian Jianping, Chen Pei Xun, Huang Zi) is presented.

For citation

Wang Yitong (2023) Tembroyvo-akusticheskie i sensorno-zvukovye elementy v reshenii geroicheskogo obraza v proizvedeniyakh kitaiskikh kompozitorov [Sensory-audible and timbral-acoustic elements in the solution of the heroic image in the works of Chinese composers]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 228-235. DOI: 10.34670/AR.2023.97.18.024

Wang Yitong

Keywords

Timbre, acoustics, heroic image, Chinese composers, music.

References

1. (2021) *ASA/ANSI. Timbre*. Available at: <https://asastandards.org/Terms/timbre/> [Accessed 10/10/2023]
2. Bagadurov V. et al. (1954) *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics]. Moscow: Gosmuzizdat Publ.
3. Balashov E. (2001) *Informatsionno-esteticheskaya priroda muzykal'nogo tembra. Akme. Al'manakh* [Informational and aesthetic nature of musical timbre. Acme. Almanac]. Saratov: Yul Publ. Is. 2.
4. Bonfeld M. (2006) *Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Music: Language. Speech. Thinking. Experience in systematic research of musical art]. St. Petersburg.
5. Davidenkova-Khmara E.Sh. (2018) *Tembrovye aspekty sovremennoi muzyki: metodologicheskie problemy issledovaniya* [Timbre aspects of modern music: methodological problems of research]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 2 (69), pp. 312-315.
6. Kholopova V.N. (2000) *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form]. St. Petersburg: Lan' Publ.
7. Nazaikinskii E. (1988) *Zvukovoi mir muzyki* [Sound world of music]. Moscow: Muzyka Publ.
8. Ponomarev S. (2011) *K probleme vzaimosvyazi tembra i formy v muzykal'nom proizvedenii. Doct. Dis.* [On the problem of the relationship between timbre and form in a musical work. Doct. Dis.]. Moscow.
9. Wang Ying (2009) *Integratsiya natsional'nykh traditsii i evropeiskogo muzykal'nogo opyta v tvorchestve kompozitora Van Lisana* [Integration of national traditions and European musical experience in the work of composer Van Lisan]. In: *Obshchestvennye i gumanitarnye nauki* [Social and Humanitarian Sciences]. St. Petersburg.

УДК 72 + 7.072

DOI: 10.34670/AR.2023.11.19.025

Томские дома архитекторов – уникальное явление архитектуры начала XX в.

Блатова Ольга Юрьевна

Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры архитектуры и реставрации городской среды,
Новосибирский государственный
архитектурно-строительный университет,
630008, Российская Федерация, Новосибирск-8, ул. Ленинградская, 113;
e-mail: 9059849359@mail.ru

Аннотация

В научном сообществе дом архитектора как объект культурно-эстетического, идейно-технологического и исторического наследия сегодня приобретает особое значение как соединивший в себе уникальную авторскую задумку и новаторские технологии строительства объект архитектуры. Дома архитекторов демонстрируют аутентичность и подчеркивают высокий профессиональный уровень их создателей. На основе собранных материалов актуализируются сведения о частных постройках, в которых жили архитекторы, освещается ряд вопросов, позволяющих четко определить местную, региональную или федеральную культурную значимость объекта. Проведенный анализ домов архитекторов в Томске способствует развитию научного интереса к уникальной сибирской архитектуре и архитекторам начала XX в. Итак, рассмотрев дома архитекторов Томска, построенные в начале XX в., можно говорить о функциональном и идейном разнообразии объектов, об уникальной творческой среде, высоком профессиональном уровне специалистов, о бытовых или жизненных условиях в провинции, которые наглядно демонстрируют высокие общественные ценности, и то, какое влияние оказали на их формирование архитекторы. Предложенное разделение объектов на утилитарные и идейно-экспериментальные дома архитекторов является обоснованным, так как позволило наглядно увидеть, что идейно-экспериментальные дома уступают утилитарным по числу и принципам изучения. Количественное превосходство утилитарных домов над идейно-экспериментальными подчеркивает то, что творческая идея не может быть массовой и, следовательно, ценность идейно-экспериментальных домов в окружающей городской среде крайне важна.

Для цитирования в научных исследованиях

Блатова О.Ю. Томские дома архитекторов – уникальное явление архитектуры начала XX в. // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 236-248. DOI: 10.34670/AR.2023.11.19.025

Ключевые слова

Дом архитектора, объект, зодчий, идейно-экспериментальный объект, утилитарный, стилистика, Томск.

Введение

В общенаучном понимании «дом архитектора» представляет собой идейно-экспериментальное здание, спроектированное или построенное как эталон, способный внести вклад в рост строительства и архитектуры, стимулирующее развитие представлений о комфорте, технологиях строительства, новых стилистических образах, обогащающих культурную общественную среду. Дома в этой категории сегодня относятся к памятникам культуры федерального или регионального значения. В статье данное явление исследуется на примере города Томска, где до настоящего времени сохранилось несколько домов архитекторов, построенных до 1917 г.

В результате изучения и обобщения информации, связанной с домами архитекторов Томска, построенными в начале XX в., были выявлены области, не затронутые исследователями, а именно: многие сведения, связанные с домами архитекторов, до сих пор не обобщены, не проводился анализ объектов с точки зрения выявления сибирских особенностей, по признакам назначения и стилистическим особенностям и прочее. Задачами исследования стало проведение исследований по этим направлениям, выявление обобщающих признаков домов архитекторов, уникальных черт и стилистических особенностей.

Для выполнения поставленных задач основным стал эмпирический метод исследования, который позволил провести разделение объектов на идейно-экспериментальные и утилитарные объекты. Примененная классификация позволяет внести ясность в понимание сущности и ценности дома архитектора как в научном, так и в общем понимании.

Утилитарный дом архитектора – это купленный или арендованный особняк, в котором жил зодчий в определенный период времени. Также к этой категории можно отнести дом, в котором прошло детство архитектора. Такие дома архитекторами не перестраивались (или такие данные не известны). Данные объекты приобретают местное или региональное значение.

Идейно-экспериментальный дом представляет собой комплексное историко-культурное явление: он построен по собственному проекту архитектора, имеет уникальные авторские решения, воплощающие представления архитектора о бытовом удобстве, при его возведении применялись передовые или собственноразработанные технологии строительства. Такие дома могут рассматриваться как отдельная категория в архитектуре, способные стать родоначальником нового архитектурного стиля или категории.

Индукционный метод позволил связать результаты сравнительного анализа классифицированных объектов и типологически подобные здания для установления общих и различных черт. Примененные методы подтверждают актуальность проведенной работы и позволяют говорить о научной значимости или необходимости дальнейшей систематизации объектов.

Основная часть

Усиление внимания к дому архитектора в области искусствоведения и архитектуры возникло и получило развитие в странах Европы и Америки в середине XX в. Заинтересованность в изучении жилища профессиональной, творческой личности, которая способна создавать уникальные объекты, постепенно захватила исследователей и в России, чему посвящены отдельные труды группы научных деятелей.

Говоря об индивидуальной творческой деятельности зодчих в Томской губернии,

необходимо отметить, что в период 2018–2023 гг. в научной литературе нашли отражение отдельные аспекты деятельности и творческие проекты архитекторов, в которых освещаются вопросы культурной значимости как личности, так и зданий, стилистических направлений и другие вопросы.

В научной литературе представлены труды, раскрывающие исторические, архитектурные, стилистические и прочие особенности домов провинциальных архитекторов России.

Исследователь Н.П. Боровинских [Боровинских, 2018] провела анализ особенностей томского деревянного архитектурного декора в сохранившихся объектах, упомянув биографические сведения архитекторов и представив собственные дома зодчих в совокупности с окружающей застройкой. В.Г. Залесов и Т.Н. Манонина ввели в научный оборот новые сведения об архитектурной деятельности П.Ф. Федоровского [Залесов, Манонина, 2007] и систематизировали их, хотя в изложенном материале не упоминается собственный дом зодчего. В соавторстве В.Г. Залесов и Г.М. Залесов не оставляют без внимания томских зодчих, уделяя внимание знаковому томскому общественному объекту дому Науки [Залесов, Залесов, 2021, 2018, 2020; Залесов, Манонина, 2007]. В отдельных статьях О.В. Богданова изучает авторское творчество П.П. Нарановича и Ф.А. Черноморченко [Богданова, 2014, 2018].

Вопросы стилистики и влияние стиля на градостроительство Западной Сибири исследуют А.П. Герасимов, М.И. Корж [Герасимов, Корж, 2021], особенности сибирского интерьера А.П. Герасимов, Т.В. Бирюкова показаны на примере дома архитектора А.Д. Крячкова [Бирюкова, Герасимов, 2018; Герасимов, Бирюкова, 2019].

Исследователями Е.В. Ситниковой, М.Ю. Пухляковой исследуется деревянное зодчество Тюмени [Пухлякова, Ситникова, 2018]; Е.В. Ситниковой в соавторстве с Н.У. Бабинович, Е.Ю. Емельяновым изучаются стилистические особенности сибирской и российской архитектуры [Бабинович, Ситникова, 2020; Емельянов, Ситникова, 2019], уделено внимание образцовому проектированию в Томске [Бабинович, Ситникова, 2020], в соавторстве с К.Е. Сергеевой освещается каменная застройка с особенностями томских ансамблей [Ситникова, 2018]. Е.В. Ситникова руководит исследованиями Е.Ю. Емельянова, А.В. Петровой: на основании собранных сведений ими разрабатываются проекты реконструкций отдельных объектов [Емельянов, Ситникова, 2018; Петрова, Ситникова, 2022]. Область исследования Е.В. Ситниковой многогранна, она затрагивает различные аспекты – от влияния купечества на застройку Томска [Ситникова, 2018] до развития архитектуры сел и волостей [Ситникова, 2020].

Ближайшее изучение комплекса опубликованных работ привело к неоднозначным выводам: с одной стороны, история сибирской архитектуры вызывает интерес у многочисленных исследователей и научных деятелей, но, с другой стороны, нет общего исследования домов архитекторов Томска и других городов страны как отдельной категории, позволяющего четко представить или осветить ценность объекта, его значение как в истории архитектуры, так и в общекультурном поле. Выявленная проблематика позволяет определить исследовательскую деятельность в данном направлении как перспективную.

Эталонным примером творческой авторской мысли является дом архитектора К.С. Мельникова в Москве, который приобрел статус памятника градостроительства и архитектуры федерального значения¹. Сегодня в нем размещается Государственный музей Константина и Виктора Мельниковых – филиал Государственного музея архитектуры им. А. В. Щусева.

¹ Распоряжение Правительства Москвы № 366-р от 13.03.2014. Москва, 2014.

Неоспорим факт синтезированности и конструктивной сложности объекта, который явился совокупностью творческой идеи, поиском новых конструктивных элементов и технологий строительства.

Подобные дома существуют также в отдаленных провинциях России, где архитекторы активно возводили собственные дома по местам их службы, наполняя их как новыми технологиями и бытовыми удобствами (паровое отопление, водопровод и проч.), так и авторскими, стилистическими идеями, достойными внимания исследователей. Концентрация уникальных специалистов в провинции послужила развитию культурно-интеллектуальной среды, несмотря на удаленность городов от центра России. Собранные сведения позволяют говорить о необходимости исследовать дом архитектора как отдельную категорию творческого потенциала и воплощенной идеальной модели жилища начала XX в.

Для полноценного раскрытия актуальных вопросов, связанных с домами архитекторов в Томске как уникальных технологическо-функциональных творческих лабораторий или утилитарных объектов, необходимо выявить и систематизировать сведения, связанные со строительством зданий и деятельностью архитекторов, подтвердить историческую, утилитарную или творческую связь зодчего и объекта, что позволит четко понимать ценность здания как творческой идеи или как жилищно-бытового (не построенного архитектором, купленного или родового) объекта. Решение данной задачи способствует определению культурной ценности в профессиональной среде дома архитектора как творческого продукта, способствующего развитию новых типов жилья или стилистически новому направлению.

В провинциальном Томске на рубеже XIX – начале XX вв. работала целая плеяда высокообразованных специалистов, подготовленных в столичных городах.

В плотной городской застройке Томска в начале XX в. архитекторами С.В. Хомичем и А.Д. Крячковым были построены собственные дома. Отдельно стоит проанализировать дом архитектора К.К. Лыгина для определения его культурной ценности и уточнении ряда данных. Сведения, связанные с домом архитектора П.Ф. Федоровского (не сохранился), также необходимо дополнительно проанализировать, в том числе на предмет авторства проекта. Дом архитектора М.В. Посохина (ул. Карташова, 2, установлена мемориальная доска²) является родовым домом архитектора.

Несомненно, зодчие жили в вышеназванных домах, однако вопросы, связанные с проектированием и причастностью к строительству домов самих архитекторов в ряде случаев, требуют подтверждения или уточнения.

Имя архитектора Михаила Васильевича Посохина вписано в историю нашей страны как уникального специалиста, советского архитектора, преподавателя Московского архитектурного института (МАРХИ) и основателя архитектурного факультета в Академии искусств. Михаил Васильевич в 1970 г. получил звание народного архитектора. Окончил томскую среднюю школу, после чего был зачислен вольнослушателем в Сибирский технический институт. Именно в этот период начинает раскрываться творческий потенциал будущего архитектора – он начинает заниматься в творческой мастерской художника акварелиста В.М. Мизерова, совмещая учебу с работой ученика декоратора в Томском драматическом театре [Посохин..., www]. Примечательным является факт окончания в 1938 г. Московского архитектурного

² Как обидели Михаила Посохина // Хранители наследия. Томск, 2016. URL: <https://hraniteli-nasledia.com/articles/pamyatniki-v-regionakh/kak-obide-li-mikhaila-posokhina/>

института (МАРХИ) экстерном, что подчеркивает незаурядные способности М.В. Посохина. Участие в профессиональных конкурсах способствовало стремительному карьерному росту в период 1960–1982 гг., когда М. В. Посохин занимал пост главного архитектора Москвы. Многочисленные правительственные награды, заслуженно полученные за проектные разработки и возведенные знаковые здания, такие как Кремлевский Дворец съездов, жилой дом на Кудринской площади, Центральный музей В.Л. Ленина и др., являются подтверждением творческого потенциала «сибирского самородка». Значение личности М.В. Посохина не только в рамках краеведения, но и в рамках развития архитектуры советской стилистики сложно переоценить, творческий вклад является фундаментальным и заслуживает внимания научного сообщества, и как следствие – особой сохранности дома, в котором родился и рос архитектор.

Двухэтажное деревянное здание на каменном фундаменте главным фасадом обращено на ул. Карташова. Плоскость фасада вертикально делится причелинами, заполненными накладными прямоугольниками, которые на фоне обильно украшенных окон задают сдержанный акцент. Фронтонная часть и развитый карниз подчеркнуты зубчатым деревянным кружевом, что создает эффект двойной, ступенчатой плановости деталей. В центральной части щипца установлен солярный символ жизни и благополучия семьи, живущей в доме.

Главный вход расположен в правой часть здания, граничит с брандмауэром. Накрыт двухскатным козырьком с увеличенными узорчатыми боковыми кронштейнами. Развитые ступенчатые лобовые доски своей массой подчеркивают фронтонное поле, в котором размещен деликатный резной орнаментальный рисунок.

Окна на обоих этажах оформлены богатыми наличниками. Наверху решено в форме сандрика, насыщено орнаментальным, растительным симметричным узором. Карнизное завершение сандрика подчеркнуто сочетанием сухариков и зубчиков. Фартук украшен накладным элементом, он выполнен орнаментальным растительным узором, в технике пропиленной резьбы. Декоративная деталь до половины наложена на подоконную доску, что создает интересный эффект – сочетание плотного, глухого рисунка с опускающимся тонким, ажурным кружевом. Боковины заполнены лаконичными колонками, составленными из геометрических форм.

Целостный образ здания содержит элементы русского деревянного стиля, национальные черты органичны, автора проекта установить невозможно в связи с отсутствием документации. Он продемонстрировал талант и профессионализм, способный удивлять современников. Для понимания ценности дома Посохина, его принадлежности к дому архитектора как идейного или утилитарного необходимо обратиться к истории его строительства. Известно, что в 1906 г. участок земли был куплен почетным гражданином Владимиром Михайловичем Посохиным – отцом архитектора до рождения сына Михаила. На основании архивных документов установлена примерная дата строительства – после 1906 и до 1908 г.³ Следовательно, этот объект можно рассматривать, как родовой, или утилитарный, дом архитектора.

Другой томский архитектор, Петр Федорович Федоровский, получил образование в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств в мастерской архитектора Л.Н. Бенуа. По окончании в 1895 г. был назначен на должность младшего архитектора в

³ Предмет охраны объекта культурного наследия регионального значения «Двухэтажный жилой дом усадьбы Посохина В. М.», нач. XX в., расположенного по адресу: Томская область, г. Томск, Карташова улица, 2. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/7001202011230014?rangeSize=50&index=4>

строительное отделение Губернского управления г. Томска. Включившись в напряженную работу, П.Ф. Федоровский занимался проектированием общественных зданий, от церковных до общеобразовательных. В 1896 г. члены Томской городской думы единогласным решением избрали его на должность городского архитектора, которую он занимал до 1903 г. [Залесов, Манонина, 2007, 36], совмещая разработку и строительство значимых городских объектов с частной практикой. В 1905 г. Федоровский уезжает из Томска, в ноябре 1912 г. возвращается в город и вновь занимает должность городского архитектора [там же, 37].

Из открытых источников известно, что П. Ф. Федоровский жил в доме по ул. Ярлыковской (ныне ул. Карташова, 16). Деревянная постройка установлена на каменный фундамент, главным фасадом обращена на ул. Ярлыковскую. Окна первого этажа занимают пространство всего фасада (от фундамента до карниза), обрамлены простыми наличниками. Завершение навершия наличников напоминает прямоугольный сандрик, на котором закреплен накладной фигурный палочкообразный декоративный элемент, он повторяет горизонтальную обшивку фасада, задавая равномерный ритм и лаконичность. Трехчастное вертикальное деление фасада накладными лопатками, в которых прослеживается отсыл к коннелюрованным пилястрам, передают эстетику классицизма. Мезонин с тремя окнами не сохранил следов декоративных элементов. К правой части здания примыкает пристройка с одним квадратным окном. Композиционно данный элемент чужд основному объему, документальных подтверждений о периоде появления пристройки не выявлено. В целом дом производит впечатление гармоничной постройки с едва уловимыми деталями классицизма.

До настоящего времени строительный период дома не установлен, сведений, подтверждающих авторство проекта не выявлено, что послужило распространению эфемерной информации о том, что это был дом, созданный самим архитектором. Однако установлено, что в сентябре 1913 г. томский мещанин Д.Д. Акулов продает мещанину П.Ф. Федоровскому земельный участок с одноэтажным деревянным домом с мезонином [Петрушин, www]. Этот факт позволяет утверждать, что зодчий строительством дома не занимался, а приобрел его вместе с землей, и, следовательно, рассматривать дом, как уникальный авторский объект, нет оснований это утилитарный объект.

Семья архитектора проживала в Томске в период 1913-1916 гг. до момента назначения П. Ф. Федоровского в состав 9-й Сибирской инженерно-строительной дружины на Кавказский фронт.

До настоящего времени исторических фотодокументов, связанных с домом П. Ф. Федоровского, не выявлено, что усложняет исследование данного объекта. Само же здание можно было отнести к памятному месту, связанному с творчеством архитектора и, безусловно, имеющему регионально-культурную и историческую ценность для Томска. К сожалению, в сентябре 2009 г. дом сгорел, а в апреле 2011 г. останки постройки были снесены [там же], что является невосполнимой утратой для культурного наследия региона.

Купеческие усадьбы и доходные дома являются неотъемлемой частью городской застройки, тесное соседство объектов, несмотря на разные строительные периоды, приводит к визуальному «сращиванию» близко стоящих зданий, формируя целостное образно-эмоциональное восприятие среды. Особняки мещанки С. Чернышовой (в настоящее время ул. Белинского, 17а, и Герцена, 11) [Петрушин, www] были доходными домами, квартиры в них сдавались профессорам Томского Императорского университета, в одном из них жил профессор, архитектор К.К. Лыгин.

Константин Константинович Лыгин получил профессиональное образование в

Императорской Академии художеств в 1879 г., был действительным членом императорского Санкт-Петербургского общества архитекторов. В 1891 г. стал член-корреспондентом. Творческий путь зодчего с 1895 г. связан с Западной Сибирью, назначение на должность архитектора в управление Средне-Сибирской железной дороги способствовало его профессиональному росту. В 1900 г. К.К. Лыгин становится преподавателем Томского технологического института. Несомненно, творческое наследие архитектора имеет широкую географию строительства как в Сибири, так и в европейской части страны (от Санкт-Петербурга, Казани, Самары, Нижнего Новгорода до Тайги и Бийска). Диапазон и стилистика объектов разнообразна и уникальна.

В открытых источниках распространена эфемерная информация о том, что К.К. Лыгин проживал в собственнo-спроектированном доме. Исследование и анализ источников информации, связанных с домом К.К. Лыгина, позволили установить, что квартира, в которой проживал зодчий, была съемной, информации о собственном (построенном или купленном) доме не сохранилось.

По соседству с домом К.К. Лыгина находился дом архитектора С.В. Хомича (ул. Белинского, 19), авторство которого неоспоримо и основано на сохранившихся документах [там же].

Станислав-Адам Викентий-Карлов Хомич окончил Санкт-Петербургский институт гражданских инженеров. В 1891 г. получил назначение на должность младшего инженера при Томском губернском совете. Начиная профессиональную деятельность в Сибири с технического надзора за устройством городских тюрем, архитектор развил частную практику, получил продвижение по службе, занимал должность губернского архитектора. В период 1897–1903 гг. талантливо совмещал пост епархиального и губернского архитектора.

В период 1903–1904 гг. С. В. Хомич строит собственный двухэтажный дом (ул. Белинского, 19). Деревянное здание, в плане сложной формы, установлено на каменный фундамент. Главный фасад «встречает» сказочным, русским наполнением, пропильная орнаментальная резьба обволакивает здание, подчеркивая подлинно национальный стиль. Дом архитектора Хомича своими чертами напоминает русский терем (Рис. 3), в его облике угадываются принципы историзма, русско-национального направления. У истоков данного течения стояли А.М. Горностаев, В.А. Гартман, И.П. Ропет, И.В. Богомолов, Ф.С. Харламов и др., в проектах которых прослеживаются общие черты, такие как, например, обилие деревянной орнаментальной резьбы, сплетающейся в «кружева» по всей плоскости фасада. Проектам И.П. Ропета, И.В. Богомолова и ряда других свойственно равномерное заполнение фасадов деталями русского деревянного зодчества. Богатые, слоистые наличники, словно рамы обрамляют окна. Навершие наличников подобны гребешкам петухов, символичны, несут доминирующее превосходство над второстепенными деталями. В их композиционное решение вписываются: дуги, символы солнца, полотенца и другие сакральные славянские символы. Разнообразие орнаментального наполнения причелин в проекте отсылает к стилю Ропета. авторское, узнаваемое, «ропетское».

Однако С.В. Хомич не был слепым подражателем, в его профессиональном арсенале были авторские детали: орнаментальные формы подчеркивают стремление вверх, первый этаж выглядит более сдержанно, чем второй, за счет увеличения объема и сложности пропильной резьбы. Окна второго этажа акцентированы узорчатыми щипцами, которые вливаются в развитый многослойный карниз, узорчатые кронштейны деликатно подчеркивают карнизное обилие. На сложном кровельном завершении крыши установлены шпильки, задающие дополнительное вертикальное направление, сложные соединения и изломы. Ярусное решение крыши в данном объекте – авторский штрих архитектора.

Несомненно, дом архитектора Хомича демонстрирует особый русский стиль, его можно рассматривать как образец русско-сибирского стиля. Главной отличительной чертой русско-сибирского направления является усложненная декоративность, раскрытая в тонком сплетении архитектурных деталей и элементов, подтверждающая свою особенность. Сложные формы ризалита (на главном фасаде) и присутствие эркеров, балконов, веранд смотрятся целостно и органично.

В 1914 г. семья С.В. Хомича покинула город, в 1923–1924 гг. дом был экспроприрован, затем, передан средне специальному образовательному учреждению – Эксплуатационному техникуму Томской железной дороги. На настоящий момент здание занимает организация в сфере здравоохранения Томской области.

Итак, дом архитектора С.В. Хомича – уникальный объект, обладает ярким, неповторимым образом, наполненным сложными деталями, богатой резьбой, остrokонечными завершениями, что создает эталонный образец русского стиля. В 1974 г. признан объектом культурного наследия федерального значения.

В 1902 г. после окончания Санкт-Петербургского института гражданских инженеров в Строительное отделение Томского губернского правления на должность младшего инженера поступает Андрей Дмитриевич Крячков. В 1903 г. решением Совета Томского Технологического института он был избран преподавателем и входил в состав Комитета по постройке зданий вуза. В период 1903–1905 гг. одновременно совмещал должности младшего инженера и помощника архитектора Западно-Сибирского учебного округа. После получения должности архитектора Западно-Сибирского учебного округа А. Д. Крячков продолжал совмещать должностные обязанности до 1911 г., завершал проекты общественных зданий (госпитальные клиники и институты, и прочие объекты) уехавшего во Владикавказ Ф. Ф. Гута.

В этот период, в 1909–1910 гг., являясь профессором института, Андрей Дмитриевич строит собственный дом (пр. Кирова, 7) – деревянный особняк с мезонином и мансардным этажом на каменном основании. Центральная ось главного фасада выделена мезонином, создающим иллюзию уравновешенности, но диагональное противопоставление боковых окон (относительно главной оси) создает интересную динамику. Над главным входом угловое вертикально вытянутое окно перекликается с подобным угловым решением балкона, его поддерживают деревянные геометрически развитые кронштейны. Декоративные геометрические детали между узкими окнами первого этажа имеют орнаментальное решение в стилистике модерна.

Окна заполнены ритмичным сочетанием маленьких и крупных вертикально вытянутых прямоугольных форм, наличники каждого окна индивидуальны, они гармонично обрамляют и поддерживают композиционный образ соседствующих форм. Сближенное решение наличников работает на объединение деталей. После реконструкционных работ на фоне темных стен светлые окна в сочетании с подчеркнутыми серыми деталями создают торжественность, особую строгость.

Дом архитектора А.Д. Крячкова наделен особой сдержанностью и элегантностью. Здание принадлежит к деревянному модерну и стилистически перекликается со зданиями неизвестных авторов, расположенных в Томске по ул. Вершинина, 12 и ул. Кузнецова, 30, являясь образцами уникального сибирского деревянного модерна.

Дом А.Д. Крячкова соответствует концепции «дом архитектора» как идейно-технологический объект, который обладает яркими и запоминающимися стилистическими, функциональными и технологическими особенностями. Следует отметить, что в доме было паровое отопление и проведен водопровод, что для начала XX в. для провинциального города

было технологическим достижением. Дом обладает особой ценностью как средоточие уникальной культурно-профессиональной среды своего времени, так как под своей крышей собирал просвещенное общество Томска. В доме также сдавались квартиры для преподавателей университета. В 1930 г., после переезда семьи А.Д. Крячкова в Новониколаевск, дом был закреплен за университетом.

Несомненно, дом архитектора А.Д. Крячкова уникален, его можно рассматривать как результат архитектурного творчества, высоких технологий своего времени, воплощенного в стилистике деревянного модерна. Дому присвоен статус памятника федерального значения. Сегодня здание занимает Музей деревянного зодчества им. А.Д. Крячкова, частично сохранены подлинные вещи архитектора, что создает уникальную историческую атмосферу.

Заключение

Итак, рассмотрев дома архитекторов Томска, построенные в начале XX в., можно говорить о функциональном и идейном разнообразии объектов, об уникальной творческой среде, высоком профессиональном уровне специалистов, о бытовых или жизненных условиях в провинции, которые наглядно демонстрируют высокие общественные ценности, и то, какое влияние оказали на их формирование архитекторы. Предложенное разделение объектов на утилитарные и идейно-экспериментальные дома архитекторов является обоснованным, так как позволило наглядно увидеть, что идейно-экспериментальные дома уступают утилитарным по числу и принципам изучения. Количественное превосходство утилитарных домов над идейно-экспериментальными подчеркивает то, что творческая идея не может быть массовой и, следовательно, ценность идейно-экспериментальных домов в окружающей городской среде крайне важна.

Дом С.В. Хомича и дом А.Д. Крячкова соответствуют общенаучному пониманию «дом архитектора» как идейно-экспериментальный авторский проект с ярко выраженными стилистическими признаками. Это позволяет поставить эти дома в один ряд с домом архитектора К. С. Мельникова (г. Москва). Следует отметить, что эти объекты являются «Домами-памятниками» и заслуживают особого отношения к сохранности, не смотря на то, какой статус они имеют – федеральный или региональный.

Выявление исторических, технологических и стилистических аспектов строительства зданий и творческих поисков архитекторов является важным фактором для понимания культурной и общественной значимости как отдельного региона, так и всей страны.

Библиография

1. Бабинович Н.У., Ситникова Е.В. «Образцовое» строительство в городах России и Томске // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2020. Т. 22. № 5. С. 25-35.
2. Бабинович Н.У., Ситникова Е.В. Особенности классицизма в застройке городов России и Сибири // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2020. Т. 22. № 3. С. 23-36.
3. Бирюкова Т.В., Герасимов А.П. Интерьер дома-особняка гражданского инженера А.Д. Крячкова в городе Томске. К проблеме архитектуры модерна в Сибири // Баландинские чтения. 2018. Т. XIII. С. 545-551.
4. Богданова О.В. Деятельность гражданского инженера П.П. Нарановича в Томске // Вестник Томского государственного университета. История. 2014. № 3. С. 23-28.
5. Богданова О.В. Сибирский период деятельности зодчего Ф.А. Черноморченко // Вестник Томского государственного университета. История. 2018. № 52. С. 58-62.
6. Боровинских Н.П. Томский архитектурный декор // Искусство Евразии. 2018. №1(8). С. 5-19. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.001
7. Герасимов А.П., Бирюкова Т.В. Интерьер в архитектуре сибирского модерна // Вестник Томского

- государственного архитектурно-строительного университета. 2019. Т. 21. № 2. С. 102-112. DOI: 10.31675/1607-1859-2019-21-2-102-112
8. Герасимов А.П., Корж М.И. Влияние классицизма на градостроительство городов Западной Сибири // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2021. Т. 23. № 3. С. 81-97.
 9. Емельянов Е.Ю., Ситникова Е.В. Графическая реконструкция доходного дома врача А. И. Макушина на ул. Октябрьской, 4, в г. Томске // Творчество и современность. 2018. № 1 (5). С. 34-38.
 10. Емельянов Е.Ю., Ситникова Е.В. Модерн в деревянной архитектуре г. Томска начала XX в. // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2019. Т. 21. № 1. С. 114-125.
 11. Залесов В.Г., Залесов Г.М. Инженер-архитектор М.Г. Арнольд. Почему первый строитель сибирского университета не стал основным? // Вестник Томского государственного университета. История. 2021. № 71. С. 184-192.
 12. Залесов В.Г., Залесов Г.М. Новые тенденции в архитектуре и образовании в начале XX века: Дом науки им. П.И. Макушина в Томске // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2018. Т. 20. № 6. С. 33-45.
 13. Залесов В.Г., Залесов Г.М. Первый строитель Томского университета инженер-архитектор М. Г. Арнольд // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2020. Т. 22. № 3. С. 7-22. DOI: 10.31675/1607-1859-2020-22-3-7-22
 14. Залесов В.Г., Манонина Т.Н. Сибирский период деятельности архитектора П.Ф. Федоровского // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 1. С. 35-43.
 15. Петрова А.В., Ситникова Е.В. Традиции классицизма в деревянной застройке на примере жилого дома на ул. Войкова, 8а, в городе Томске // 68-я Университетская научно-техническая конференция студентов и молодых ученых. Томск, 2022. С. 372-376.
 16. Петрушин Р. Ул. Белинского, 17 (ул. Герцена, 11), 17а и 17/1. Град над Томью: четыре века истории Томска в фотографиях, документах, статьях: авторский проект Романа Петрушина. URL: <http://tomsk1604.ru/catalog/bel-17/>
 17. Петрушин Р. Ул. Карташова, 16. Град над Томью: четыре века истории Томска в фотографиях, документах, статьях: авторский проект Романа Петрушина. URL: www.tomsk1604.ru/catalog/kart-16/
 18. Посохин Михаил Васильевич. URL: <https://clck.ru/34gm29>
 19. Пухлякова М.Ю., Ситникова Е.В. Деревянная архитектура Тюмени конца XIX – начала XX в. // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2018. Т. 20. № 1. С. 32-46.
 20. Ситникова Е.В., Сергеева К.Е. Формирование архитектурного ансамбля богадельни мещанского общества в г. Томске (XVII – начало XX в.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 31. С. 252-261.
 21. Ситникова Е.В. Постройки купцов Кухтериных в архитектуре г. Томска рубежа XIX-XX вв. // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2018. Т. 20. № 5. С. 35-49.
 22. Ситникова Е.В. Становление и развитие архитектуры сел бывшей Кетской волости // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2020. Т. 22. № 2. С. 9-28.
 23. Ситникова Е.В. Формирование архитектурного облика г. Колпашево под влиянием местных предпринимателей // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2020. Т. 22. № 5. С. 9-24.
 24. Усадьба Чернышевой: Томск, улица Белинского 17а. URL: <https://fondvniomanie.ru/project/726/usad-ba-chernyshevoy>

Tomsk architects' houses as a unique architecture phenomenon of the early XX century

Ol'ga Yu. Blatova

PhD in Art History,
Associate Professor of the Department of Architecture
and Restoration of the Urban Environment,
Novosibirsk State University of Architecture and Civil Engineering,
630008, 113, Leningradskaya str., Novosibirsk-8, Russian Federation;
e-mail: 9059849359@mail.ru

Abstract

In the scientific community, the architect's house as an object of cultural, aesthetic, ideological, technological and historical heritage today acquires special significance as an architectural object that combines a unique author's idea and innovative construction technologies. The architects' houses demonstrate authenticity and emphasize the high professional level of their creators. Based on the collected materials, information about private buildings in which architects lived is updated, a number of issues are highlighted that make it possible to clearly determine the local, regional or federal cultural significance of the object. The analysis of architects' houses in Tomsk contributes to the development of scientific interest in the unique Siberian architecture and architects of the early 20th century. So, having examined the houses of Tomsk architects, built at the beginning of the 20th century, we can talk about the functional and ideological diversity of objects, a unique creative environment, a high professional level of specialists, about everyday or living conditions in the province, which clearly demonstrate high social values, and then, what influence architects had on their formation. The proposed division of objects into utilitarian and ideological-experimental houses by architects is justified, as it made it possible to clearly see that ideological-experimental houses are inferior to utilitarian ones in number and principles of study. The quantitative superiority of utilitarian houses over ideological-experimental ones emphasizes the fact that a creative idea cannot be mass and, therefore, the value of ideological-experimental

For citation

Blatova O.Yu. (2023) Tomskie doma arkhitektorov – unikal'noe yavlenie arkhitektury nachala XX v. [Tomsk architects' houses as a unique architecture phenomenon of the early XX century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 236-248. DOI: 10.34670/AR.2023.11.19.025

Keywords

Architect's house, object, architect, ideological and experimental object, utilitarian, stylistics, Tomsk.

References

1. Babinovich N.U., Sitnikova E.V. (2020) «Obraztsovoe» stroitel'stvo v gorodakh Rossii i Tomske [“Exemplary” construction in the cities of Russia and Tomsk]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 22, 5, pp. 25-35.
2. Babinovich N.U., Sitnikova E.V. (2020) Osobennosti klassitsizma v zastroyke gorodov Rossii i Sibiri [Features of classicism in the development of cities in Russia and Siberia]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 22, 3, pp. 23-36.
3. Biryukova T.V., Gerasimov A.P. (2018) Inter'er doma-osobnyaka grazhdanskogo inzhenera A.D. Kryachkova v gorode Tomske. K probleme arkhitektury moderna v Sibiri [Interior of the mansion house of civil engineer A.D. Kryachkov in the city of Tomsk. On the problem of modern architecture in Siberia]. *Balandinskie chteniya* [Balandin readings], XIII, pp. 545-551.
4. Bogdanova O.V. (2014) Deyatel'nost' grazhdanskogo inzhenera P.P. Naranovicha v Tomske [Activities of civil engineer P.P. Naranovich in Tomsk]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 3, pp. 23-28.
5. Bogdanova O.V. (2018) Sibirskii period deyatel'nosti zodchego F.A. Chernomorchenko [The Siberian period of the activity of the architect F.A. Chernomorchenko]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 52, pp. 58-62.
6. Borovinskikh N.P. (2018) Tomskii arkhitekturnyi dekor [Tomsk architectural decor]. *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], 1 (8), pp. 5-19. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.001

7. Emelyanov E.Yu., Sitnikova E.V. (2018) Graficheskaya rekonstruktsiya dokhodnogo doma vracha A.I. Makushina na ul. Oktyabr'skoi, 4, v g. Tomske [Graphic reconstruction of the apartment building of doctor A.I. Makushin on the str. Oktyabr'skaya, 4, in Tomsk]. *Tvorchestvo i sovremennost'* [Creativity and modernity]. 2018. № 1 (5). S. 34-38.
8. Emelyanov E.Yu., Sitnikova E.V. (2019) Modern v derevyannoi arkhitekture g. Tomska nachala XX v. [Modernism in wooden architecture of Tomsk at the beginning of the twentieth century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 21, 1, pp. 114-125.
9. Gerasimov A.P., Biryukova T.V. (2019) Inter'er v arkhitekture sibirskogo moderna [Interior in Siberian Art Nouveau architecture]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 21, 2, pp. 102-112. DOI: 10.31675/1607-1859-2019-21-2-102-112
10. Gerasimov A.P., Korzh M.I. (2021) Vliyanie klassitsizma na gradostroitel'stvo gorodov Zapadnoi Sibiri [The influence of classicism on urban planning of cities in Western Siberia]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 23, 3, pp. 81-97.
11. Petrova A.V., Sitnikova E.V. (2022) Traditsii klassitsizma v derevyannoi zastroyke na primere zhilogo doma na ul. Voikova, 8a, v gorode Tomske [Traditions of classicism in wooden buildings using the example of a residential building on the street. Voikova, 8a, in the city of Tomsk]. In: *68-ya Universitetskaya nauchno-tekhnicheskaya konferentsiya studentov i molodykh uchennykh* [68th University Scientific and Technical Conference of Students and Young Scientists]. Tomsk.
12. Petrushin R. *Ul. Belinskogo, 17 (ul. Gertsena, 11), 17a i 17/1. Grad nad Tom'yu: chetyre veka istorii Tomska v fotografiyakh, dokumentakh, stat'yakh: avtorskii proekt Romana Petrushina* [Belinskogo Str., 17 (Hertsen Str., 11), 17a and 17/1. City over Tom: four centuries of Tomsk history in photographs, documents, articles: author's project of Roman Petrushin]. Available at: <http://tomsk1604.ru/catalog/bel-17/> [Accessed 10/01/2023]
13. Petrushin R. *Ul. Kartashova, 16. Grad nad Tom'yu: chetyre veka istorii Tomska v fotografiyakh, dokumentakh, stat'yakh: avtorskii proekt Romana Petrushina* [Kartashova Str., 16. City over Tom: four centuries of Tomsk history in photographs, documents, articles: author's project of Roman Petrushin.]. Available at: www.tomsk1604.ru/catalog/kart-16/ [Accessed 10/01/2023]
14. *Posokhin Mikhail Vasil'evich* [Posokhin Mikhail Vasilievich]. Available at: <https://clck.ru/34gm29> [Accessed 10/01/2023]
15. Pukhlyakova M.Yu., Sitnikova E.V. (2018) Derevyannaya arkhitektura Tyumeni kontsa XIX – nachala XX v. [Wooden architecture of Tyumen at the end of the 19th – beginning of the 20th centuries]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 20, 1, pp. 32-46.
16. Sitnikova E.V., Sergeeva K.E. (2018) Formirovanie arkhitekturnogo ansamblya bogadel'ni meshchanskogo obshchestva v g. Tomske (XVII – nachalo XX v.) [Formation of the architectural ensemble of the almshouse of the bourgeois society in Tomsk (XVII – early XX century)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history]. 2018. № 31. S. 252-261.
17. Sitnikova E.V. (2020) Formirovanie arkhitekturnogo oblika g. Kolpashevo pod vliyaniem mestnykh predprinimatelei [Formation of the architectural appearance of the city of Kolpashevo under the influence of local entrepreneurs]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 22, 5, pp. 9-24.
18. Sitnikova E.V. (2018) Postroyki kuptsov Kukhterinykh v arkhitekture g. Tomska rubezha XIX-XX vv. [Buildings of the Kukhterin merchants in the architecture of Tomsk at the turn of the 19th-20th centuries]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 20, 5, pp. 35-49.
19. Sitnikova E.V. (2020) Stanovlenie i razvitie arkhitektury sel byvshei Ketskoi volosti [Formation and development of architecture in villages of the former Ket volost]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 22, 2, pp. 9-28.
20. *Usad'ba Chernyshevoi: Tomsk, ulitsa Belinskogo 17a* [Chernysheva estate: Tomsk, Belinskogo str., 17a]. Available at: <https://fondvniimanie.ru/project/726/usad-ba-chernyshevoy> [Accessed 10/01/2023]
21. Zalesov V.G., Manonina T.N. (2007) Sibirskii period deyatelnosti arkhitekтора P.F. Fedorovskogo [The Siberian period of activity of the architect P.F. Fedorovsky]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], 1, pp. 35-43.
22. Zalesov V.G., Zalesov G.M. (2021) Inzhener-arkhitektor M.G. Arnol'd. Pochemu pervyi stroitel' sibirskogo universiteta ne stal osnovnym? [Architectural engineer M.G. Arnold. Why didn't the first builder of the Siberian university become the main one?]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya* [Bulletin of Tomsk State University. History], 71, pp. 184-192.
23. Zalesov V.G., Zalesov G.M. (2018) Novye tendentsii v arkhitekture i obrazovanii v nachale XX veka: Dom nauki im. P.I. Makushina v Tomske [New trends in architecture and education at the beginning of the 20th century: House of

-
- Science named after. P.I. Makushina in Tomsk]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 20, 6, pp. 33-45.
24. Zalesov V.G., Zalesov G.M. (2020) Pervyi stroitel' Tomskogo universiteta inzhener-arkhitektor M.G. Arnol'd [The first builder of Tomsk University, engineer-architect M.G. Arnold]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering], 22, 3, pp. 7-22. DOI: 10.31675/1607-1859-2020-22-3-7-22

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.37.34.026

Анализ исторического развития флейты и ее влияния на формирование музыкальных жанров и стилей

Сюйцзэ Ши

Аспирант,
Дальневосточный государственный институт искусств,
690950, Российская Федерация, Владивосток, ул. Петра Великого, 3а;
e-mail: SXZ12580@qq.com

Аннотация

Флейта представляет собой достаточно универсальный инструмент, который очаровывает публику вот уже на протяжении тысячелетий. Его история богата и разнообразна, а его конструкция и использование сильно менялись с течением времени, больше, чем у любых других музыкальных инструментов. Целью данной статьи является анализ исторического развития флейты и ее влияния на формирование музыкальных жанров и стилей. В статье рассмотрена история возникновения и развития флейты как музыкального инструмента, основные периоды развития, также сделан акцент на появлении закрепления в практике музыкального исполнительства новых приемов игры. Флейта претерпела множество изменений с тех пор, как была обнаружена. Изначально флейты изготавливались из дерева и были наиболее распространены в таких странах, как Древний Египет, Греция и Китай. Настоящая флейта изготовлена из металла, и Теобальд Бем внес большой вклад в ее разработку. Более того, в современном понимании флейта распространена и используется практически во всех уголках земного шара. Вслед за развитием самого инструмента менялись жанры и стили произведений, в которые постепенно включалась флейта. На сегодняшний день использование флейты отмечено во множестве разных композиций, в разных музыкальных направлениях, за счет чего можно назвать флейту инструментом универсальным.

Для цитирования в научных исследованиях

Сюйцзэ Ши. Анализ исторического развития флейты и ее влияния на формирование музыкальных жанров и стилей // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 249-253. DOI: 10.34670/AR.2023.37.34.026

Ключевые слова

Флейта, историческое развитие флейты, музыкальные жанры, флейтовое исполнительство, история становления флейты.

Введение

Являясь одним из древнейших инструментов, известных человечеству, флейта в той или иной форме присутствует почти в каждой культуре и этнической группе мира. Однако, в частности, в западной музыке флейта заняла свое место как важная часть музыкальной культуры, как в качестве сольного, так и ансамблевого инструмента. Флейта также претерпела самые значительные технологические изменения в западной музыкальной культуре, перейдя от костяных бесключевых флейт доисторической эпохи к золотым и серебряным инструментам, известным исполнителям сегодня.

Самая ранняя вероятная история флейты восходит примерно к 900 году до нашей эры. Впервые она была обнаружена на стенах пещер в Китае, в то время как дохристианские изображения ранней флейты появились на римских артефактах. На других произведениях искусства, а также на двух этрусских рельефах, датируемых третьим и вторым веками до нашей эры, отчетливо видна игра на крестообразной флейте [Борисова, Махова, 2015, 77].

Флейта прошла через множество стадий развития с момента своего раннего существования в эпоху палеолита, в результате чего стала одним из самых универсальных деревянных духовых инструментов, известных на сегодняшний день.

Основная часть

Путь развития флейты начался с серии небольших улучшений. Каждое улучшение направлено на то, чтобы сделать его лучше, улучшить форму и звучание. Люди разных эпох хотели, чтобы инструмент звучал лучше и воспроизводил больше нот. Таким образом, они продолжали совершенствовать инструмент время от времени. Их вклад превратил флейту из кости в современную концертную флейту, которую мы все знаем сегодня.

Сравнивая, например, Бранденбургский концерт Баха и прелюдии и шансоны Аттеньяна, мы определенно можем сказать, что литература для флейты претерпела значительные изменения с начала Периода от Ренессанса до барокко – изменения, отраженные технологическими разработками инструмента за это время. Эти механические и музыкальные новшества флейты от средневековья до барокко заложили основу для современного исполнения и репертуара. Также следует отметить изменение конструкции от бесключевого цилиндрического инструмента к одноключевой конической трехкомпонентной флейте – в конечном счете это привело к созданию современной флейты [Абдурахманова, 2016, 88]. Усовершенствования инструмента также увеличили его диапазон и гибкость, позволив флейтистам исполнять более разнообразную музыку и стили, что, в свою очередь, привело к увеличению количества композиций специально для этого инструмента. По мере того, как репертуар начал расширяться, флейта превратилась из ансамблевого инструмента в сольный, чему способствовали такие композиции, как Бранденбургский концерт № 5 Баха [Смирнова, 2018, 149].

Благодаря значительному вкладу таких музыкантов, как Иоганн Иоахим Кванц, Чарльз Николсон и Теобальд Бем, современная флейта имеет все больше отверстий большего размера, а также имеет сложные ключевые механизмы, используемые при игре на инструменте. Все это позволяет современной флейте звучать лучше и, соответственно, охватывать более широкий тональный диапазон.

У средневековых флейт нет действительного репертуара, записанного для них. Точно так же нет никаких записей о том, как он выглядит или о его технике игры. В эпоху Возрождения

флейты, как правило, были простыми. В основном, это одиночные приборы с цилиндрическими корпусами и поперечными типами [Флейта в современной исполнительской и педагогической практике, 2012, 15]. Флейты, использовавшиеся в эпоху Возрождения, практически не предназначались для серьезной музыкальной работы (в основном это было связано с их неясной интонацией и замысловатым скрещиванием пальцев). Однако, они широко использовались в церемониальных и военных ансамблях (такая практика была популярна во Франции, Англии, Германии и Италии) [Бенюмов, 2018, 110].

Конечно же, для популяризации флейты как музыкального инструмента, композиторам было необходимо написать музыку с ее использованием; так поступили, например, итальянские композиторы Стриджо и Кортуччи, включив флейту в оркестровые инструменты для сопровождения легких пьес и ранних опер в 1565 году. Шестнадцать лет спустя флейта была включена в первое представление «Комического балета королевы» во Франции. Якопо Пери написал партитуру, включавшую три флейты, для своей оперы «Эвридика» в 1600 году, после чего флейта была включена наряду с другими струнными инструментами в ораторию Эмилио Кавальери «Представление души и тела» [Марченко, 2016; Рябова, 2017].

Но несмотря на то, что флейта получила одобрение в определенном композиторском кругу, популярным было и другое мнение, согласно которому флейту за отдельный инструмент вовсе не считали. Монтеверди был известен, в частности, тем, что исключал флейту из своих оперных оркестровок. Он использовал только одну флейту в своей опере «Орфей», и этот инструмент, вероятно, был больше похож на современную пикколо, чем на полноразмерную флейту.

Многие композиторы на протяжении всей истории использовали флейты в крупных произведениях для особых целей, связанных с тембровыми качествами или особыми звуками. Флейта не была бы полезна в этих отношениях без особого вклада Теобальда Бема в ее усовершенствование в плане технических характеристики и тембровых возможностей. Бетховен написал важные партии для флейты в своих оркестровых произведениях, включая знаменитое «птичье трио» Пасторальной симфонии [Ли, 2021, 223]. Вебер использовал флейту в своей опере «Вольный стрелок», чтобы создать завораживающий эффект, Чайковский в «Щелкунчике» использует экзотический припев азиатской флейты в «Танце Мирлитонов», а Рахманинов в своем концерте №2 до минор для фортепиано с оркестром применяет меланхоличную партию флейты [Давыдова, 2007, 10-11]. Таким образом, флейта прошла через множество этапов развития, начиная с ее ранней формы и заканчивая современной моделью и к ее возможностям обращались композиторы разных эпох. В настоящее время флейта пользуется в классической музыке репутацией как важная часть и сольного, и ансамблевого репертуара.

Заключение

XX век ознаменовался бурной деятельностью и инновациями в области дизайна флейт. Эти усовершенствования облегчили игру на флейте и увеличили ее диапазон и гибкость. Например, была разработана конструкция из двух частей, а также использованы соединения с изогнутыми головками и добавлена встроенная клавиша G. Эти усовершенствования облегчили удержание флейты и маневрирование ею, а также увеличили ее диапазон почти на две октавы [Балуева, Романова, 2019, 33].

В дополнение к этим техническим достижениям, в 20-м веке также появились другие типы флейт, такие как пикколо, альтовая флейта и басовая флейта. Эти инструменты расширяют звуковые возможности флейты и могут использоваться в самых разнообразных музыкальных

стилях. Наконец, 20-й век также ознаменовался появлением выдающихся флейтистов и композиторов, которые оказали огромное влияние на современную флейту. Эти исполнители раздвинули границы инструмента и создали новые звуки и стили, которые в дальнейшем повлияли на поколения флейтистов.

Среди самых влиятельных флейтистов 20-го века были сэр Джеймс Голуэй, Жан-Пьер Рампаль и Пол Маккэндлесс. Каждый из этих артистов помог сформировать звучание и стиль игры современных флейтистов. Кроме того, произведения таких композиторов, как Дебюсси, Мессиан и Барток, также помогли произвести революцию в музыке для флейты.

Библиография

1. Абдурахманова М.А. Флейта в XX веке: композиторы, исполнители, мастера, исследователи // Достижения науки и образования. 2016. № 5 (6). С. 87-91.
2. Балужева Н.А., Романова Л.С. Ведущие школы в отечественной музыкальной педагогике по обучению игре на флейте // Современные технологии обучения и воспитания в художественном образовании. Вып. 17. Ч. 2. Саратов: Наука, 2019. 65 с.
3. Бениюмов М.И. Художественные средства музыканта-исполнителя: парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции. Красноярск, 2018. 257 с.
4. Борисова Е.Н., Махова А.И. Становление флейтового исполнительства в России и за рубежом: историко-педагогический аспект // МНКО. 2015. № 3 (52). С. 28-30.
5. Давыдова В.П. Музыка для флейты в творчестве русских композиторов второй половины XX века (на примере жанра концерта и сонаты): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. 26 с.
6. Ли Я. Формирование системного мировоззрения современного игрока на флейте // Проблемы современного педагогического образования. 2021. № 70-4. С. 223-226.
7. Марченко С. Образ флейты в искусстве с древнейших времен до нашего времени // Первые шаги в науке: Выпуск 10. Челябинск, 2016. С. 23-37.
8. Рябова Т.В. О возникновении и развитии флейты в мире и в России. М., 2017. 274 с.
9. Смирнова А.Н. Актуальные проблемы Российского флейтового исполнительства (вторая половина XX – начало XXI вв.) // Современные проблемы ансамблево-оркестрового мышления. Казань, 2018. С. 148-155.
10. Флейта в современной исполнительской и педагогической практике // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства. История и современность. Казань, 2012. С. 242-251.

Analysis of the historical development of the flute and its influence on the formation of musical genres and styles

Xuze Shi

Postgraduate,
Far Eastern State Institute of Arts,
690950, 3a, Petra Velikogo str., Vladivostok, Russian Federation;
e-mail: SXZ12580@qq.com

Abstract

The flute is a fairly versatile instrument that has fascinated the public for thousands of years. Its history is rich and varied, and its design and use have changed greatly over time, more than any other musical instruments. The purpose of this article is to analyze the historical development of the flute and its influence on the formation of musical genres and styles. The article examines the history of the emergence and development of the flute as a musical instrument, the main periods of development, and also focuses on the emergence of consolidation of new playing techniques in the

practice of musical performance. Aleita has undergone many changes since it was discovered. Initially, flutes were made of wood and were most common in countries such as ancient Egypt, Greece and China. The real flute is made of metal, and Theobald Boehm made a great contribution to its development. Moreover, in the modern sense, the flute is widespread and used in almost all corners of the globe. Following the development of the instrument itself, genres and styles of works changed, in which the flute was gradually included. To date, the use of the flute has been noted in many different compositions, in different musical directions, due to which the flute can be called a universal instrument.

For citation

Xuze Shi (2023) Analiz istoricheskogo razvitiya fleity i ee vliyaniya na formirovanie muzykal'nykh zhanrov i stilei [Analysis of the historical development of the flute and its influence on the formation of musical genres and styles]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 249-253. DOI: 10.34670/AR.2023.37.34.026

Keywords

Flute, historical development of the flute, musical genres, flute performance, the history of the formation of the flute.

References

1. Abdurakhmanova M.A. (2016) Fleita v XX veke: kompozitory, ispolniteli, mastera, issledovateli [Flute in the twentieth century: composers, performers, masters, researchers]. *Dostizheniya nauki i obrazovaniya* [Achievements of science and education], 5 (6), pp. 87-91.
2. Balueva N.A., Romanova L.S. (2019) Vedushchie shkoly v otechestvennoi muzykal'noi pedagogike po obucheniyu igre na fleite [Leading schools in domestic music pedagogy for teaching the flute]. In: *Sovremennye tekhnologii obucheniya i vospitaniya v khudozhestvennom obrazovanii. Vyp. 17. Ch. 2* [Modern technologies of teaching and education in art education. Vol. 17. Part 2]. Saratov: Nauka Publ.
3. Benyumov M.I. (2018) *Khudozhestvennye sredstva muzykanta-ispolnitelya: paradoks ponyatiya, istoricheskii genezis, struktura, funktsii* [Artistic means of a performing musician: the paradox of the concept, historical genesis, structure, functions]. Krasnoyarsk.
4. Borisova E.N., Makhova A.I. (2015) Stanovlenie fleitovogo ispolnitel'stva v Rossii i za rubezhom: istoriko-pedagogicheskii aspekt [The formation of flute performance in Russia and abroad: historical and pedagogical aspect]. *MNKO* [World of science, culture, education], 3 (52), pp. 28-30.
5. Davydova V.P. (2007) *Muzyka dlya fleity v tvorchestve russkikh kompozitorov vtoroi poloviny XX veka (na primere zhanra kontserta i sonaty). Doct. Dis.* [Music for flute in the works of Russian composers of the second half of the 20th century (using the example of the concerto and sonata genre). Doct. Dis.]. Rostov-on-Don.
6. (2012) Fleita v sovremennoi ispolnitel'skoi i pedagogicheskoi praktike [Flute in modern performing and pedagogical practice]. In: *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva. Istoriya i sovremennost'* [Current problems of musical performing art. History and modernity]. Kazan.
7. Li Y. (2021) Formirovanie sistemnogo mirovozzreniya sovremennogo igroka na fleite [Formation of a systemic worldview of a modern flute player]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya* [Problems of modern pedagogical education], 70-4, pp. 223-226.
8. Marchenko S. (2016) Obraz fleity v iskusstve s drevneishikh vremen do nashego vremeni [The image of the flute in art from ancient times to our time]. In: *Pervye shagi v nauke: Vypusk 10* [First steps in science: Issue 10]. Chelyabinsk.
9. Ryabova T.V. (2017) *O vozniknovenii i razvitiifleityvmire i v Rossii* [About the emergence and development of the flute in the world and in Russia]. Moscow.
10. Smirnova A.N. (2018) Aktual'nye problemy Rossiiskogo fleitovogo ispolnitel'stva (vtoraya polovina XX – nachalo XXI vv.) [Current problems of Russian flute performance (second half of the 20th – beginning of the 21st centuries)]. In: *Sovremennye problemy ansamblevo-orkestrivogo myshleniya* [Modern problems of ensemble-orchestral thinking]. Kazan.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.77.34.027

Роль русской фортепианной школы в становлении китайской системы фортепианного образования в XX-XXI вв.

Ван Ци

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 345018919@qq.com

Аннотация

Актуальность выбранной темы обоснована тем, что систематизации ключевых особенностей и черт российской фортепианной педагогики и ее влияния на китайскую фортепианную школу позволяет выявить особенности фортепианных школ обеих рассматриваемых нами стран. Объектом работы выступает китайская система фортепианного образования. Предметом является влияние русской фортепианной школы на китайскую систему фортепианного образования. Цель работы заключается в исследовании роли русской фортепианной школы в становлении китайской системы фортепианного образования в XX-XXI вв. В статье с помощью метода теоретического анализа литературы рассмотрено развитие китайской фортепианной школы, особенности русской школы фортепианного исполнительства, ее влияние на китайское фортепианное исполнительство и преподавание игры на фортепиано. В заключении обоснована важность дальнейших исследований по данной теме. В целом можно сделать вывод о положительном освоении зарубежного опыта для формирования основных характеристик современной китайской фортепианной школы: основательной технической подготовки молодых пианистов, аналитического подхода к работе с музыкальными произведениями, научно-теоретической базы обучения, глубокое изучение выдающихся образцов мирового фортепианного мастерства.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Ци. Роль русской фортепианной школы в становлении китайской системы фортепианного образования в XX-XXI вв. // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 254-260. DOI: 10.34670/AR.2023.77.34.027

Ключевые слова

Фортепианное образование, фортепианное исполнительство, фортепианная школа, русская фортепианная школа, китайская фортепианная школа.

Введение

Русская фортепианная школа имеет свою сильную национальную характеристику. Музыканты русской пианистической школы исследовали и развивали музыку нации, подытожили характеристику пианистических школ разных периодов и на этой основе сформировалось характерное русское фортепианное искусство, основанное на потребностях развития времени. Русская фортепианная школа уделяет внимание звучанию «голоса» обучающегося и его эмоциональному самовыражению, применяет продвинутый европейский метод обучения технике фортепианной дедукции, и, наконец, формирует уникальную систему обучения фортепианному искусству. Поскольку в конце прошлого века русская фортепианная школа достигла высокого уровня развития репутации во всем мире, она оказала большое влияние на развитие фортепианного искусства в разных странах.

Основная часть

Ведущие китайские музыканты-исполнители и музыкальные педагоги еще в первой половине XX века обращались к опыту российских педагогов-пианистов. Отметим, что в начале 20 века внимание Китая к западной музыке создало благоприятные условия для дальнейшего бурного развития китайского фортепианного исполнительского искусства. Движение за изучением западной культуры, которое было связано с верой в ее сильное влияние на патриотизм и мужество народа в его противостоянии с маньчжурскими угнетателями, получили так много сторонников, что правительство под их давлением было вынуждено осуществить значительные изменения в системе общего образования Китая.

Важнейшим достижением культурно-просветительской деятельности Сяо Юмэй стала создание в ноябре 1927 года первой в Китае профессиональной высшей музыкальной школы – Шанхайской консерватории (в 1929-1942, Шанхайский государственный колледж искусств), в котором проходила европейская система музыкального образования, удачно сочетается с национальными особенностями. Наряду с европейскими музыкальными инструментами китайские народные инструменты также занимали важное место в списке музыкальных специальностей. Именно в Шанхайской консерватории впервые начался процесс создания фортепианного факультета и установилась ориентация на европейские (в частности, немецкие) образовательные стандарты. С. Эйзенштадт утверждает, что для Сяо Юмэй решающим фактором в решении кадрового вопроса и подборе кандидатов на должность преподавательской работы был его собственный опыт обучения в Лейпцигской консерватории, поэтому значительная часть педагогов были учениками немецких учителей [Айзенштадт, 2015]. Известный российский пианист Б. Захаров, известный специалист в области европейской фортепианной педагогики, был приглашен руководить формированием фортепианного факультета.

В конце 1920-х и 1930-х годах быстро растущая экономика прибрежных городов сделала Шанхай центром торговли, банковское дело и промышленность на Дальнем Востоке. Многие жители Запада переехали в Шанхай, в том числе выдающиеся русские музыканты, пытающихся сбежать от русской революции и еврейских музыкантов, пытающихся сбежать от нацистских преследований в Европе. Это дало доктору Сяо, который в то время был деканом Национальной консерватории, возможность нанять лучшие музыканты доступны для преподавательских должностей.

К началу 1930-х годов восемь из сорока одного преподавателя в консерватории были европейцы. Остальные были китайцами, учившимися на Западе. Многие музыканты на фортепианном факультете работали русские пианисты из Санкт-Петербургской консерватории и Московского консерватории, в том числе Е. Левитина, З. Прибиткова, Б. Лазарев, Александр Черепнин. Самый влиятельный членом фортепианного факультета был Борис Захаров (из Санкт-Петербургской консерватории), заведовавший кафедрой. Будучи учеником Леопольда Годовского в Берлине, Захаров был превосходным пианистом, выступавшим с концертами во время русской революции, и в конце концов поселился в Шанхае. С 1929 года до своей смерти в 1942 году он посвятил свою жизнь обучению китайских пианистов.

В 1930-е годы, помимо русских учителей, еврейские иммигранты из Германии, а также представители к фортепианному искусству присоединились другие европейские исполнительские школы, в том числе итальянская во главе с Марио Пачи. факультет Шанхайского государственного колледжа искусств. Представители первого поколения китайских пианистов, вернулись после учебы в США, такие как Ван Чжоусян, Ли Энкэ, Ши Фэнчжоу и другие, были также пригласили преподавать. Их неустанная и плодотворная деятельность привела к созданию основ национального профессиональное музыкальное образование, фортепианное исполнительство и педагогика. Таким образом, начавшиеся в первой половине XX века кардинальные изменения в развитии китайского общества шли рука об руку с распространением западной музыки и фортепиано как «символа европейской духовности и культура» [Се, 2016, 110].

Значительный вклад в китайскую фортепианную культуру внесла русская эмиграция. Среди Россиян, приехавшие в Китай после Октябрьской Революции и Гражданской войны были очень талантливые профессионалы и одаренные любители музыки. Важно роль в этот период сыграла деятельность таких музыкантов, как Б. Захаров, В. Шушпин, А. Черепнин. Влияние русского музыкального искусства на развитие китайской культуры рассматривается в исследованиях Хуан Пина, Цзо Чжэнгуаня. Музыка китайских композиторов, созданная с середины XX века, обычно именуется как «Новая китайская музыка».

В обучении игре на фортепиано в Китае всегда не хватало систематизированного и стандартизированного набора учебных материалов и методов обучения. Можно сказать, что сейчас китайское фортепианное искусство и фортепианное образование находятся на первичных этапах своего развития. Выбор учебных материалов у китайских пианистов до недавнего времени был достаточно ограничен и совершенно не способствовал углубленному изучению фортепианного искусства учащимися. Учебные материалы в русской фортепианной школе имеют характеристики профессионализма и национальности, и большинство из них – это произведения их собственных фортепианных композиторов. В основном преподавание в русской фортепианной школе строится на изучение большого пласта композиторов разных эпох и направлений, а акцент делается на всесторонний анализ и разнообразие учебных материалов.

В последние годы Китай постоянно занимается теоретическими исследованиями искусства фортепиано, и сформировал широкое поле для исследований. Однако, все же преподавание фортепиано основывается именно на цитировании актуальных зарубежных материалов, а инновационного контента появляется не так много. Отсутствие теории фортепианного искусства в Китае затрудняет формирование целостной системы. С другой стороны, существующие исследования по теории фортепиано в Китае в основном заимствуют

иностранный литературу и материалы, и не формируют систему теории фортепианного искусства с китайской спецификой, что также приводит к стагнации качества преподавания фортепиано в Китае [Чжу, 2020].

Российские преподаватели пианистического искусства уверены, что если на них возложена задача по воспитанию музыкантов, которые должны создавать качественную и хорошую музыку, то следует уделять большое внимание формированию воображения и самовыражения. Предпосылка этой точки зрения заключается в том, что мы можем играть на одном или нескольких инструментах, чтобы открыть дверь в концертный зал [Вэнь, 2022].

Музыкальная жизнь содержит богатые элементы качества звука, и фортепиано – лишь один из них. Люди часто сравнивают фортепиано с небольшим оркестром. Для того, чтобы в совершенстве отобразить очарование музыки, они должны позволить ей интерпретировать различные характеристики музыкальной жизни, такие как имитация струнных, духовых инструментов, перкуссии и так далее. В российской системе фортепианного образования важной частью является то, что учащиеся должны выбрать более двух видов музыкальных инструментов и присоединиться к хору после поступления в музыкальную школу, что заложило прочную основу для развития различных специальностей в будущем [Вэй, 2022]. При этом, как известно, большинство китайских студентов, изучающих инструментальную музыку, изучают фортепиано, и большинство из них изучают исключительно этот музыкальный инструмент. Поэтому во многом их понимание и выражение музыки сильно ограничено.

Значительную роль в деле становления и развития фортепианного исполнительства в Китае сыграли китайские педагоги, которые обучались в России. Книга Г.Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» была переведена на китайский язык и приобрела большую популярность среди китайских педагогов-музыкантов. «Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. Казалось бы, ничего более очевидного нет. И, однако очень часто забота о технике в узком смысле, то есть беглости, бравуре, вытесняет или ставит на второй план у учеников важнейшую заботу о звуке» [Нейгауз, 1988, 54].

Необходимо сказать о том, что сегодня на уровне бакалавриата, помимо теоретических знаний по игре на фортепиано, в России также предлагаются четыре курса исполнительского мастерства: соло, парное фортепиано, в четыре руки и камерная музыка. Первая четверть – фортепианное соло, а вторая четверть – в основном изучение сюит и сетов. В следующем семестре фортепианное соло – это в основном романтические произведения [Вэнь, 2022]. В последнем семестре третьего учебного года на основе исходного курса были добавлены два фортепиано и игра в четыре руки. В следующем семестре основная трудность соло – это этюды выше Шопена, а соло в следующем семестре – в основном современные произведения. В пятом учебном году усилим обучение умению самостоятельно исполнять концерты, в том числе произведения от эпохи барокко до современной школы. Требования к оценке – сольные концерты, по одному на каждый камерный концерт. Начиная с третьего курса, русские студенты изучают методику обучения игре на фортепиано и психологию музыкального образования, которые с точки зрения российской системы подготовки пианистов являются чрезвычайно важными курсами [Чжао, 2022]. В Китае же дело обстоит иначе. Несмотря на то, что в последние годы китайские колледжи и университеты добавили несколько вспомогательных исполнительских и учебных курсов, качество этих курсов невысоко.

Заключение

В заключении следует сказать, что сегодня китайское фортепианное образование находится в стадии развития и улучшения с опорой на русскую фортепианную школу. Западные страны отличаются от китайского общества пути развития, и Россия относительно похожа на Китай. Русское фортепианное искусство оказало большое влияние на развитие китайского фортепианного искусства и обеспечило важную поддержку появления отличных китайских фортепианных исполнителей.

Уровень преподавания русской фортепианной школы – самый высокий в мире. Развитие фортепианного искусства в Китае относительно отстало. В последние годы колледжи привержены реформе фортепианного образования и обучения, однако в процессе обучения есть еще много недостатков, ведущих к тому, что качество обучения игре на фортепиано в Китае пока еще не может быть значительно улучшено. Поэтому Китаю следует больше учиться на успешном опыте русской фортепианной школы, стремиться создавать и совершенствовать теоретическую систему фортепианного искусства, внедрять новаторские идеи и модели преподавания.

В целом можно сделать вывод о положительном освоении зарубежного опыта для формирования основных характеристик современной китайской фортепианной школы: основательной технической подготовки молодых пианистов, аналитического подхода к работе с музыкальными произведениями, научно-теоретической базы обучения, глубокое изучение выдающихся образцов мирового фортепианного мастерства. Но нельзя не отметить необходимость дальнейшего совершенствования теоретико-методических подходов по освоению зарубежных профессиональных достижений в развитии китайского фортепианного образования, что позволит придать системный характер зарубежным влияниям и качественно интегрировать накопленный опыт в педагогическую практику современности Китая.

Таким образом, развитие преподавания фортепианной школы в Китае выйдет на новый этап.

Библиография

1. Айзенштадт А.С. О роли русской фортепианной школы в процессе художественного формирования пианистического искусства Китая и Японии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 3 (53). Ч. I. С. 22-27.
2. Вэй Ц. Потенциал российской фортепианной педагогики и системы подготовки пианистов в современном Китае // Обществознание и социальная психология. 2022. № 9 (39). С. 49-53.
3. Вэнь С. Воздействие советской школы фортепианного искусства на китайскую // Вестник педагогических наук. 2022. № 5. С. 115-118.
4. Го Ц. Об особенностях просветительского образования русской фортепианной школы // Актуальные проблемы профессиональной сферы в современном мире: Часть I. Екатеринбург, 2022. С. 117-123.
5. Мэн Л. История и развитие русского фортепианного искусства (1) – Четыре основные фортепианные школы Московской консерватории им. П.И. Чайковского // Фортепианное искусство. 2010. № 08. С. 27-30.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
7. Се Х. Проблемы фортепианной педагогики в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2016. № 1. С. 109-113.
8. Чжао Ц. Китайское фортепианное искусство первой половины XX века в его взаимосвязях с русской фортепианной школой // World science: problems and innovations. Пенза: Наука и Просвещение, 2022. С. 132-135.
9. Чжу Ц. Влияние русской пианистической школы на практику преподавания фортепиано в Китае // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика. 2020. № 11. С. 288-291.

The role of the Russian piano school in the formation of the Chinese system of piano education in the XX-XXI centuries

Wang Qi

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 345018919@qq.com

Abstract

The relevance of the chosen topic is justified by the fact that the systematization of the key features and traits of Russian piano pedagogy and its influence on the Chinese piano school allows us to identify the features of the piano schools of both countries we are considering. The object of the work is the Chinese system of piano education. The subject is the influence of the Russian piano school on the Chinese system of piano education. The aim of the work is to study the role of the Russian piano school in the development of the Chinese system of piano education in the XX-XXI centuries. In the article, using the method of theoretical analysis of literature, the development of the Chinese piano school, the features of the Russian school of piano performance, its influence on Chinese piano performance and piano teaching are considered. In conclusion, the importance of further research on this topic is substantiated. In general, we can conclude that the positive development of foreign experience has contributed to the formation of the main characteristics of the modern Chinese piano school: thorough technical training of young pianists, an analytical approach to working with musical works, a scientific and theoretical basis for training, and an in-depth study of outstanding examples of world piano mastery.

For citation

Wang Qi (2023) Rol' russkoi fortepiannoi shkoly v stanovlenii kitaiskoi sistemy fortepiannogo obrazovaniya v XX-XXI vv. [The role of the Russian piano school in the formation of the Chinese system of piano education in the XX-XXI centuries]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 254-260. DOI: 10.34670/AR.2023.77.34.027

Keywords

Piano education, piano performance, piano school, Russian piano school, Chinese piano school.

References

1. Aizenshtadt A.S. (2015) O roli russkoi fortepiannoi shkoly v protsesse khudozhestvennogo formirovaniya pianisticheskogo iskusstva Kitaya i Yaponii [On the role of the Russian piano school in the process of artistic formation of the pianistic art of China and Japan]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], 3 (53), I, pp. 22-27.
2. Guo Ts. (2022) Ob osobennostyakh prosvetitel'skogo obrazovaniya russkoi fortepiannoi shkoly [On the features of educational education of the Russian piano school]. In: *Aktual'nye problemy professional'noi sfery v sovremennom mire: Chast' I* [Current problems of the professional sphere in the modern world: Part I]. Yekaterinburg.
3. Meng L. (2010) Istoriya i razvitie russkogo fortepiannogo iskusstva (1) – Chetyre osnovnye fortepiannye shkoly Moskovskoi konservatorii im. P.I. Chaikovskogo [History and development of Russian piano art (1) – Four main piano

-
- schools of the Moscow Conservatory names after P.I. Tchaikovsky]. *Fortepiannoe iskusstvo* [Piano art], 08, pp. 27-30.
4. Neuhaus G.G. (1988) *Ob iskusstve fortepiannoi igry: Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing: Notes from a teacher]. Moscow: Muzyka Publ.
 5. Wei Ts. (2022) Potentsial rossiiskoi fortepiannoi pedagogiki i sistemy podgotovki pianistov v sovremennom Kitae [The potential of Russian piano pedagogy and the system of training pianists in modern China]. *Obshchestvoznaniye i sotsial'naya psikhologiya* [Social science and social psychology], 9 (39), pp. 49-53.
 6. Wen S. (2022) Vozdeistvie sovetskoi shkoly fortepiannogo iskusstva na kitaiskuyu [Impact of the Soviet school of piano art on the Chinese]. *Vestnik pedagogicheskikh nauk* [Bulletin of Pedagogical Sciences], 5, pp. 115-118.
 7. Xie H. (2016) Problemy fortepiannoi pedagogiki v Kitae [Problems of piano pedagogy in China]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [News of the Russian State Pedagogical University], 1, pp. 109-113.
 8. Zhao Q. (2022) Kitaiskoe fortepiannoe iskusstvo pervoi poloviny XX veka v ego vzaimosvyazyakh s russkoi fortepiannoi shkoloj [Chinese piano art of the first half of the 20th century in its relationships with the Russian piano school]. In: *World science: problems and innovations*. Penza: Nauka i Prosveshchenie Publ.
 9. Zhu Q. (2020) Vliyanie russkoi pianisticheskoi shkoly na praktiku prepodavaniya fortepiano v Kitae [The influence of the Russian pianist school on the practice of teaching piano in China]. *Aktual'nye problemy iskusstva: istoriya, teoriya, metodika* [Current problems of art: history, theory, methodology], 11, pp. 288-291.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.50.67.028

Использование конского волоса в культуре якутов

Диодорова Ираида Петровна

Магистрант,
Институт языков и культуры народов Северо-Востока РФ,
Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова,
677000, Российская Федерация, Якутск, ул. Кулаковского, 42;
e-mail: diraida@rambler.ru

Аннотация

Образ мифологического коня из фольклора саха несет сакральные, охранные, лечебные свойства. Такими же свойствами в представлении народа обладает его частичка – материал конский волос. Основное внимание в работе автор уделяет необходимости сохранения такого традиционного ремесла якутов, как плетение (сучение) из конского волоса, и использования его в современном прикладном народном творчестве. Этот древний вид ремесла со своей традиционной технологией обработки, методом и приемами заготовки материала используется и современными мастерами. Конский волос является одним из архаичных материалов, который используется в сувенирном производстве, изделия из него достаточно востребованы в повседневности. В этой связи системность традиций на основе научных исследований является той основой, на которой развивается традиционная культура народа.

Для цитирования в научных исследованиях

Диодорова И.П. Использование конского волоса в культуре якутов // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 261-267. DOI: 10.34670/AR.2023.50.67.028

Ключевые слова

Конский волос, сувенир, плетение, обрядовая культура, знак, орнамент.

Введение

Конский волос является уникальным природным поделочным материалом, который с давних пор широко употребляется в быту. Плетение из конского волоса – древнее ремесло народа саха. Издревле скотоводы и охотники саха изготавливали из волос якутской лошади необходимую для жизни хозяйственную утварь, обрядовые принадлежности, одежду и детские игрушки. В настоящее время изделия из конского волоса востребованы в качестве сувенирной продукции, используются в традиционных церемониях, ритуалах, также служат дополнением к нарядной или обрядовой одежде.

Динамика развития предметного мира якутов прослеживается с керамических изделий кулун-атахской культуры до уникальных изделий ручной работы дореволюционных мастеров, хранящихся в музеях нашей страны и мира.

Основной источниковедческой базой в изучении данной темы являются музейные экспонаты из коллекции Джезуповской Северо-Тихоокеанской экспедиции, которые в 1902 году были переданы в Американский музей естественной истории в Нью-Йорке (АМЕИ). Использовались также материалы Гамбургского этнографического музея и устный народный фольклор. Предметный мир якутов, в том числе и изделия с конского волоса с традиционными орнаментами, достаточно отражен в каталогах [Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.). Т. 1. Кн. 1, 2017; Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.). Т. 2. Кн. 1, 2018]. Так, в фондах АМЕИ сохранился чорон с объемной контурной резьбой, изготовленный долблением, тулово которого от венчика до копыт украшено поясами шнурового, зигзагообразного, сетчатого орнамента. Энтазис подчеркнут сильно выступающим пояском позвонкового орнамента в виде зеркально расположенных прямых полосок, соединяющихся в ободке, который делит сосуд на две части, на два мира. Ножки обвязаны пучком длинных белых конских волос, что подчеркивает ритуальный характер чорона [Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.). Т. 1. Кн. 1, 2017, с.231]. Помимо чоронов, конским волосом опоясывали и другую деревянную посуду: матаарчахи и берестяные ведра (ыгас). Источники указывают, что конский волос активно использовался в быту наших предков в качестве рыболовной снасти, для плетения циновки, веревки, деталей конской упряжи, головных уборах, махалки от гнуса [Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.). Т. 2. Кн. 1, 2018, с.319]. Известными собирателями той эпохи были ученые В.В. Йохельсон, В.Г. Богораз и загадочный предприниматель из Санкт-Петербурга О.И. Александер, покупатель сибирских экспонатов для музеев Европы.

Основная часть

С первой половины XVIII в. начинается интенсивное освоение Сибирских земель. Описывая жизнь и быт народов, исследователи оставили нам ценнейшие исторические источники. Например, оставленные А.Ф. Миддендорфом записи в 30-е годы анализировал известный этнограф А.А. Попов. Он выявил, что записанные им три песни представляют исключительную ценность, так как хороводные песни до сих пор не записывались. Так, в песне про дерево мы можем найти и про традиционную посуду якутов со словесным описанием орнамента: «расставились в кучи посуды-чороны с кучевыми узорами, стали в ряды посуды каріан с длинными узорами, установились парами посуды-матаччах с двойными узорами посуды ымыја, стали друг за другом и

один за другим уставились большие кубки с пучками конских волос, созвался ысыах» [Попов, 1951, с.156]. Здесь в нескольких строках раскрывается сценарий традиционного национального праздника якутов с обрядовой посудой с орнаментикой, с обвязкой сиэл (конский волос). Из записанных текстов можем узнать о культуре орнамента, таким образом происходит взаимодействие устной культуры и предметной, пером Миддендорфа создается наглядная картина национального праздника ысыах на основе фольклора наших предков.

В России основа коллекционного собрания по культуре коренных сибирских народов была заложена в первой трети XX века. Учитывая отдалённость и труднодоступность Сибири, Этнографическим отделом Русского музея и его заведующим Д.А. Клеменцем, курировавшим сибирский регион, к сбору предметов привлекались корреспонденты. По его поручению сбором предметов среди якутов и эвенков на этой обширной территории занимались советник Якутского областного управления А.И. Попов, а также политические ссыльные Э.К. Пекарский и В.М. Ионов.

Как отмечал В.Л. Серошевский, конский волос занимал третье место по интенсивности употребления якутами для изделий, уступая только дереву и коже [Серошевский, 1993, с.350]. Из него готовили сети, неводы, веревки, подпруги и т.д. Делали еще тайбуры. В.Л. Серошевский приводит рисунок тайбура, изделие делали из конского хвоста, которое собирали и прикрепляли вокруг деревянной ручки. Оно служило как махалка от гнуса и комаров, якутское название – дэйбиир. Глубинную историю изделия дэйбиир отмечает А.Н. Алексеев, сравнивая похожие на дэйбиир обрядовые атрибуты народов Азии, Африки, Ближнего востока и Океании [Алексеев, 2017, 74 стр]. Он подчеркивает, что сейчас тоже при входе на поляну ысыаха проводится очищение именно махалкой (дэйбиир), как в старину, заходя в урасу, встряхивали с одежды всю нечисть, приговаривая при этом ритуальный речитатив.

Также конским волосом набивали седельные подушки, пучки волоса употребляли как украшение посуды в торжественных случаях и как жертву для кормления огня. Еще Георги отмечал, что в старину бахромой из конского белого или крашеного волоса оторачивали верхнее платье. Кроме изготовления предметов бытового обихода и для отделки плели из конского волоса для охотничьего снаряжения тетиву для лука, петли для охоты на зайцев и т.д. Использовали конский волос для плетения рыболовных сетей. Волосяные сети были легки, прочны, быстро сохнут, мало преют и мало заметны в воде. Для рыбной ловли это сети (илим), невод (мунха), кукла (куйуур). Для охоты – петли для уток и зайцев (туях), снеговые очки из конского волоса (чарапчы), веревки для ловли оленя (маамыкта) и т.д. Конским волосом темного цвета расшивались светлые берестяные туеса, традиционная орнаментация которых используется и поныне. В урасе специально делали дверку в комнатку девушки из бересты с узорами из конского волоса [Мандар Уус, 2021, с.73]. По описаниям А.Ф. Миддендорфа, в древности музыкальный инструмент-кыллах кырымпа имела три струны из конского волоса и была снабжена смычком. Якутский композитор М.Н. Жирков в труде «Якутские музыкальные инструменты» предполагает, что у якутов кыллах кырымпа существовала издревле и что они извлекали звуки путем трения двух тетив. Позднее к одному углу лука приделали гриф. Так они стали сопровождать свои тойуки и танцы.

Несомненно, конский волос помимо утилитарных целей имел важное культовое значение. Его использовали при проведении обрядов. Веревки и пучки волос, употребляемые в жертву и для колдовства, всегда должны быть конские. В.Л. Серошевский отмечает, что он никогда не видел, чтобы огню в жертву бросали коровью шерсть – всегда конский волос и преимущественно с гривы.

У народа саха издревле существовал и сохранился культ коня. По представлениям якутов, конь – священное животное из небес. Конь является посредником между Верхним миром богов и Средним миром людей. Он наделен магическими свойствами охранять, защищать от несчастий и приносить благополучие, сопровождать хозяина в срединном мире, а также в загробном мире абаасы. Например, в эпическом сказании олонхо «Сын лошади Богатырь Дыырай» обращает на себя внимание происхождение главного героя от лошади. Также в олонхо «Кобылий сын Бэйбэлдьин» и долганском олонго «Сын коня – Аталами» согрешивших дочерей верховных божеств спускают на землю, обратив в кобылиц. Рожденные от них сыновья-богатыри наделены могучей силой и призваны быть хранителями срединного мира, защитниками рода айыы. Таким образом, в эпосах тюркоязычных северных народов отражается мировоззрение древних предков, веривших в изначальное зооморфное происхождение человека [Илларионов В.В., Илларионова, 2013, с.8]

По поводу практического использования лошадей Р.К. Маак писал: «Из всех домашних животных, следовавших за якутами при кочевании из степных местностей Прибайкалья в холодную лесистую область Якутского края, лошадь без сомнения, в быту у якутов играет такую же роль, как и рогатый скот» [Маак, 1994, с.335]. Особенно его поразила якутская лошадка в качестве вьючного животного в руках якута, который мастерски справлялся с караваном 10-15 лошадей.

Почитание коня ярко выражается во время календарного праздника с традиционным распитием кумыса из кобыльего молока. Также сакральность окрапления кумысом показана в действии алгыс, прошения у Верхних божеств, действия которого исполнялись исключительно мужчинами (рис. 1).



**Рисунок 1 - Церемония открытия ысыаха 2022 г. Якутск.
Алгысчыт с махалкой для обряда**

Обряд по старинному якутскому обычаю устраивался в честь духов-небожителей, покровительствующих конному скоту [Тимофеев-Терешкин, 2003, с.16]. На широкой поляне – туһулгэ ставят сэргэ – коновязи с пучками конских волос, втыкают чэчир, молодые березки. Благопожелание алгысчыта устремляется на небеса, женщины, заочно участвуя в обряде, делали

«дэлбиргэ» – волосяные веревки с гирляндой из лоскутков материи и перьев утки, заочно участвуя в обряде [Эргис, 1974, с.167].

Метод плетения из конского волоса сохранился таким же: волосяные веревки сучились из двуцветных волос: черного и белого прямо на голом колене. Занимались главным образом женщины, компетентность которых В.Л. Серошевский оценивает как профессионалов высокого совершенства [Попов, 1951, с.361]. Толщина бывает самая разнообразная, смотря по назначению. Из таких бечевок, сшивая их в одной плоскости, делали прекрасные крепкие поводья, кентес, шириной в дюйм; подпруги к седлам, холун, волосяные циновки и даже зимние чулки, стельки для обуви. До сих пор лучшим считается волосы с хвоста (кыл), худшим – с гривы(сиэл), еще худшим – очески с гривы и хвоста, вылезавшие во время линьки животных. Гривы кобыл и жеребят по осени обстригали, чтобы получить конский волос. Не стригали у жеребцов и рабочих лошадей, считая, что животные слабеют.

Национальный праздник летнего солнцестояния ысыах стал брендом всей современной Якутии. Этот праздник сохраняет и визуально транслирует самобытную национальную культуру через устный фольклор, музыку, танцы, кухню, одежду и украшения с использованием конского волоса. Аксессуары из конского волоса – шляпы, сумки, ремни, украшения – также пользуются особой популярностью. Конский волос является сырьем для изготовления предметов декоративно-прикладного искусства. Спрос у населения имеют женские украшения в стиле бохо (ожерелья, серьги, повязки); обереги (харысхал) для дома, для автомобиля серебряные изделия с конским волосом; нити (салама) для зонирования участков, конские пряди для поклонения духам деревьев, земли; сидушки (олбох); конские пряди для очищения дома в наборе с глиняной посудой. Путем соответствующего подбора цвета волос составляется очень мягкий по общей тональности орнамент ковров-гобеленов, опытные мастера плетут красивые пейзажи, эпизоды из олонхо. Отличительной особенностью является необычная прочность и высокая стоимость изделия. Примечательно то, что в музеях часто проводятся выставки, мастер-классы по созданию сувениров и изделий из конского волоса от народных мастеров, которые пользуются популярностью среди населения. Современное общество, участвуя в таких мероприятиях, знакомится с традиционными орнаментальными знаками, мотивами, материалами, которыми пользовались предки.

В качестве сувенира, который сохранил свой традиционный функционал, визуал и пользуется спросом у современного населения, можно отметить махалку от комаров (дэйбиир, тайбур). Дэйбиир выполняется из хвостовой части конского волоса длиной от 30 до 70 см, который собирается вокруг ручки. Ручка изготавливается в основном из дерева, реже заказывают из серебра. Такая махалка является неизменным дополнением к традиционной нарядной или обрядовой одежде саха. Для праздничного комплекта одежды махалки изготавливают с серебряными ручками, украшенными геометрическим узором и меховой опушкой. Махалки с деревянными ручками дополняются бисером и кожей, в декоре используются лировидные знаки для женского, геометрические – для мужского изделия. В настоящее время это древнее изделие продолжает свое развитие и трансформировалось в маленькие сувениры-махалки с подвесом. В середине круга вырезают якутский традиционный знак «ийэ көбүөр», он относится к лировидным узорам, который связан с историей народного пластического фольклора в целом и считается главным орнаментальным знаком якутов. Знак символизирует ветви священного дерева Аал Кудук Мас и возвышается к верхним богам, прося благословения и процветания. Мастера часто используют знак «бүөр». Этот орнамент Мандар Уус интерпретирует как символ роста развития, стремления к свету знака солнца [Избекова, 2014, с.18]. Прикрепляются они на стене, на дверях и служат оберегом для дома, защитой от злых сил.

Также весьма популярен оберег для автомобиля с конским волосом в сочетании с деревом, кожей или серебром с охранным символом «пятый глаз». Пятиглазый оберегающий символ «биэс харах» – сильнейший оберег человека от злых духов, болезней, защиты рода от сглаза, символ предупреждения опасности. Считается символом благополучия и счастья, указывающим на совершенство – гармонию пяти элементов жизни человека: воды, воздуха, дерева, огня и металла. Необходимо отметить, что при создании изделий используется свойство универсальности орнамента, т.е. способность орнамента перемещаться из одного материала в другой, из одной техники в другую [Палагута, 2020, с.58] с применением современных материалов.

Заключение

Таким образом, уникальная устойчивость обрядов и ритуалов основывается на мировоззрении народа. Как символ они сохранились в местах проживания этносов и передаются при смене поколений и передаче глубинной информации. Сакральный статус конского волоса скрепляет связь поколений и дарит благопожелание всем, кто обращается к нему за алгысом (благопожеланием). Взаимодействие и поддержка общества в возрождении и популяризации исконной культуры дают возможность всем участникам стать частью процесса по развитию и сохранению культурного наследия народа.

Библиография

1. Алексеев А.Н. Якутский дэйбиир // Наука и техника в Якутии. 2017. №1(32). С. 71-75.
2. Избекова Е.И. Числительные в олонхо: структура и семантика. Якутск, 2014. 152 с.
3. Илларионов В.В., Илларионова Т.В. И.И. Бурнашев-Тонг Суорун. Якутск., 2013. 360 с.
4. Маак Р.К. Вилюйский округ. М., 1994. 569 с.
5. Мандар Уус. Саха ойуута-бичигэ. Якутск, 2021. 248 с.
6. Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.). Т. 1. Кн. 1. Сибирская коллекция в музеях США. Каталог. Якутск., 2017. 779 с.
7. Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.). Т. 2. Кн. 1. Музеи Германии. Каталог. Якутск., 2018. 782 с.
8. Палагута И.В. Орнамент как особый вид искусства // Художественная культура. 2020. № 1. С. 45-64.
9. Попов А.А. Тюркологический сборник. Якутские записи А.Ф. Миддендорфа. М.-Л., 1951. 184 с.
10. Серошевский В.Л. Якуты. Опыт этнографического исследования. М., 1993. 713 с.
11. Тимофеев-Терешкин М.Н. На рубеже двух эпох. Якутск., 2003. 615 с.
12. Эргис Г.У. Очерки по якутскому фольклору. М.: Наука, 1974. 402 с.

Horsehair products in traditional Yakut culture

Iraida P. Diodorova

Master Student,
Institute of Languages and Cultures of the Peoples of the North-East of the Russian Federation,
North-Eastern Federal University named after. M.K. Ammosov,
677000, 42, Kulakovskogo str., Yakutsk, Russian Federation;
e-mail: diraida@rambler.ru

Iraida P. Diodorova

Abstract

The image of a mythological horse from Sakha folklore carries sacral, protective and healing properties. The same properties in the people's perception are possessed by its particle, horsehair material. The author focuses on the preservation of the traditional craft of Yakuts as weaving (knotting) of horsehair and its use in modern applied folk art. This ancient kind of craft with its traditional processing technology, method and techniques of material preparation is also used by modern masters. Horsehair is one of the archaic materials used in souvenir production, products made of it are quite in demand in everyday life. In this regard, the system of traditions on the basis of scientific research is the basis on which the traditional culture of the people develops.

For citation

Diodorova I.P. (2023) Ispol'zovanie konskogo volosa v kul'ture yakutov [Horsehair products in traditional Yakut culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 261-267. DOI: 10.34670/AR.2023.50.67.028

Keywords

Horsehair, souvenir, weaving, ritual culture, sign, ornament.

References

1. Alekseev A.N. (2017) Yakutskiy deybiir [Yakut daybiir]. *Nauka i tekhnika v Yakutii* [Science and technology in Yakutia], 1(32), pp. 71-75.
2. Ergis G.U. (1974) *Ocherki po yakutskomu fol'kloru* [Essays on Yakut folklore]. Moscow: Nauka Publ.
3. Illarionov V.V., Illarionova T.V. (2013) *I.I. Burnashev-Ton Suorun* [I.I. Burnashev-Ton Suorun]. Yakutsk.
4. Izbekova E.I. (2014) *Chislitel'nye v olonkho: struktura i semantika* [Numerals in Olonkho: structure and semantics]. Yakutsk.
5. Maak R.K. (1994) *Vilyuyskiy okrug* [Vilyuisky district]. Moscow.
6. Mandar Uus. (2021) *Sakha oyuuta-bichige* [Sakha oyuuta-bichige]. Yakutsk.
7. *Material'naya i dukhovnaya kul'tura narodov Yakutii v muzeyakh mira (XVII – nachalo XX v.). T. 1. Kn. 1. Sibirskaya kolleksiya v muzeyakh SShA. Katalog* [Material and spiritual culture of the peoples of Yakutia in museums of the world (XVII - early XX century). Vol. 1. Book. 1. Siberian collection in US museums. Catalog] (2017). Yakutsk.
8. *Material'naya i dukhovnaya kul'tura narodov Yakutii v muzeyakh mira (XVII – nachalo XX v.). T. 2. Kn. 1. Muzei Germanii. Katalog* [Material and spiritual culture of the peoples of Yakutia in museums of the world (XVII – early XX century). Vol. 2. Book. 1. Museums in Germany. Catalog] (2018). Yakutsk.
9. Palaguta I.V. (2020) Ornament kak osobyiy vid iskusstva [Ornament as a special type of art]// *Khudozhestvennaya kul'tura* [Artistic culture], 1, pp. 45-64.
10. Popov A.A. (1951) *Tyurkologicheskiy sbornik. Yakutskie zapisi A.F. Middendorfa* [Turkological collection. Yakut records of A.F. Middendorf]. Moscow-Leningrad.
11. Seroshevskiy V.L. (1993) *Yakuty. Opyt etnograficheskogo issledovaniya* [Yakuts. Experience of ethnographic research.]. Moscow.
12. Timofeev-Tereshkin M.N. (2003) *Na rubezhe dvukh epoch* [At the turn of two eras]. Yakutsk.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.80.22.029

Сравнительный анализ основных положений исследований аффективной памяти в трудах Т.А. Рибо и И.П. Павлова в контексте системы К.С. Станиславского

Сахнова Ирина Владимировна

Кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры педагогики и психологии,
Московский государственный институт культуры,
141406, Российская Федерация, Химки, ул. Библиотечная, 7;
e-mail: sahnova@inbox.ru

Аннотация

В исследовании предпринимается попытка выявления характерных для научного мира рубежа XIX-XX столетий представлений о чувственно-эмоциональной сфере человека методом сравнительного анализа основных положений исследований Т. Рибо и И.П. Павлова в свете системы К.С. Станиславского, его представлений о понятии «аффективная (эмоциональная) память». Исследование носит междисциплинарный характер, который подчеркивается, в том числе, сравнением и сопоставлением концепций различных научных областей в пределах одной проблемы и одного исторического периода. Круг задач исследования предполагает разработку сравнительной таблицы на основе анализа основных работ авторов по заявленной проблематике, в том числе «Исследование аффективной памяти» («Recherches sur la mémoire affective», 1894), «Психология чувств» («La Psychologie des sentiments», 1896) Т. Рибо (Théodule Ribot), ряда трудов И.П. Павлова (в т.ч. «Естественно-научное исследование так называемой душевной деятельности высших животных», 1906 г.; «Исследование высшей нервной деятельности», 1913 и др.), «Работа актера над ролью» и «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславского и некоторых других. Данная публикация выступает развернутым планом-конспектом дальнейшего исследования, в котором основным доказательным звеном выступит сближение точек зрения авторов трех концепций на современном этапе развития нейронауки, а также современное состояние определенных ими направлений исследований в области психологии, физиологии высшей нервной деятельности и сценического искусства для решения как теоретических, так и прикладных задач.

Для цитирования в научных исследованиях

Сахнова И.В. Сравнительный анализ основных положений исследований аффективной памяти в трудах Т.А. Рибо и И.П. Павлова в контексте системы К.С. Станиславского // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 268-283. DOI: 10.34670/AR.2023.80.22.029

Ключевые слова

Система Станиславского, аффективная память, сравнительное исследование, Т.А. Рибо, И.П. Павлов.

Введение

Наследие К.С. Станиславского достаточно широко и предметно изучается на протяжении многих десятилетий. Однако попытки приблизиться к пониманию такого уровня личности как Станиславский подобны попыткам приблизиться к пониманию законов Вселенной. Но тем значимее для исследователя результаты данного процесса и интерес к данному проблемному полю продолжает оставаться актуальным.

При этом отметим, что в связи с бесспорно глубинными смыслами наследия К.С. Станиславского, большее количество исследований следует рассматривать как междисциплинарные. Тем более активно данная тенденция развивается в современной науке, где преобладание междисциплинарного подхода становится и нормой, и признаком эпохи.

Среди современных исследований, с нашей точки зрения в полной мере отвечающих данной тенденции, можно выделить следующие работы: Артемьева Е.А. «Осмысление системы Станиславского в американской театральной культуре» (2008), Бармак А.А. «Отвечать Станиславскому!» (2013), Ланда М.Е. «Креативные возможности системы К.С. Станиславского в музыкально-инструментальной педагогике» (2021), Ковалев Е.С. «Этика актера в театральной практике К. Станиславского (СССР) и Р. Болеславского (США) в 1911-1938 годах» (2016), Масленникова З.А. «Педагогические аспекты системы К.С. Станиславского как средство оптимизации профессиональной подготовки режиссеров в вузе культуры и искусств» (2006), Песочинский Н.В. «От Станиславского в XX век. Школы русского актерского искусства» (2018, коллективное исследование), Скляр И.Г. «Эстетика сценического творчества актера: На материалах системы К.С. Станиславского» (2003), Черкасский С.Д. «Режиссерско-педагогическая деятельность Р.В. Болеславского и Л. Страсберга 1920-х-1950-х годов как опыт развития системы Станиславского» (2012), Черкасский С.Д. «Станиславский и йога: опыт параллельного чтения» (2009), Черкасский С.Д. «Йогические элементы системы Станиславского» (2010), Е.В. Шахматова «Психическая энергия в актерской школе К.С. Станиславского» (2020) и некоторые другие, в том числе антология Е.Я. Басина «Психологические основы системы Станиславского» (2009).

Основная часть

В рамках нашего исследования необходимо отметить, что именно глубинный смысловой феномен Системы (здесь и далее под Системой понимаем методологию сценического искусства, обоснование такого подхода – далее) приводит к тому, что при любом ракурсе рассмотрения приходится сталкиваться в том числе и с ее междисциплинарным научным контекстом широкого спектра областей знания о человеке (также как, например, в творчестве Л.Н. Толстого или Ф.М. Достоевского). Подтверждение данной мысли находим в ряде работ, в том числе «Отвечать Станиславскому!» А.А. Бармак: «Система» – это и *психофизическая правда существования* (курсив здесь и далее наш – И.С.) актера на сцене, без которой и речи быть не может о правде художественной» [Бармак, 2013, 9].

Но круг задач и методы исследования в вышеперечисленном ряде работ относятся все же к области искусства, что справедливо и оправдано театральной практикой. И в данном случае, исключительно психологичный анализ, направленный на решение вопросов рядоположенного по объекту, но все же иного предметного поля, не позволит выявить специфики и механизмов психологических явлений Системы как таковых, как, собственно, и наоборот. Подтверждение данной мысли находим в работах Л.С. Выготского (например, «К вопросу о психологии

творчества актера» (1936) и, при некотором допущении подобного рода доказательств, в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»: «Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, – то уничтожится возможность жизни» [Станиславский, 1959, 246]. Да и сам Константин Сергеевич указывал на невозможность сугубо научного анализа Системы научными методами как таковыми: «Терминология, которой я пользуюсь в этой книге, не выдумана мною, а взята из практики, от самих учеников и начинающих артистов. Они на самой работе определили свои творческие ощущения в словесных наименованиях. Их терминология ценна тем, что она близка и понятна начинающим. *Не пытайтесь искать в ней научных корней. У нас свой театральный лексикон, свой актерский жаргон, который вырабатывала сама жизнь.* Правда, мы пользуемся также и научными словами, например, «подсознание», «интуиция», но *они употребляются нами не в философском, а в самом простом, общежитейском смысле*» [Станиславский, 1954, Т. 2, 5].

В связи с чем можно предположить, что для решения вопроса психологического анализа наследия К.С. Станиславского в целом и Системы в частности, необходима разработка *специальной междисциплинарной технологии*, аналогичной, например, подходу, избранному Л.С. Выготским в работе «Трагедия о Гамлете, принце Датском». И подтверждение данному предположению находим у К.С. Станиславского в том самом труде «Работа актера над собой», цитату из Предисловия к которому мы намеренно не привели ранее полностью. Вот вывод, к которому нас приводит автор: «Не наша вина, что область сценического творчества в пренебрежении у науки, что она осталась неисследованной и что нам не дали необходимых слов для практического дела. Пришлось выходить из положения своими, так сказать домашними, средствами» [там же].

Так как разработка такого междисциплинарного подхода – вопрос скорее научной школы и формально выходит за рамки данного типа исследований, мы ограничиваемся ракурсом сравнительного анализа единого проблемного поля понятия «аффективная память» с точек зрения различных, но все же рядоположенных по объекту областей – психологии и физиологии высшей нервной деятельности. Именно поэтому мы не предполагаем в рамках нашего исследования целостный анализ Системы как теории и практики сценического искусства, а рассматриваем интересующий нас вопрос даже не в рамках, а в контексте Системы, помятуя прежде всего, об этимологическом ядре понятия «контекст» как «соединение», «связь».

Рассмотрение обозначенной проблемы, позволяет нам утверждать, что исследований, в которых бы предпринималась попытка изначально психологического анализа наследия Станиславского в частности в отечественной научной практике крайне мало, хотя еще в 1941 году Б.Г. Ананьев в труде «Опыт психологической трактовки системы К.С. Станиславского» отмечал: «В наследии Станиславского есть мысль, которая не может быть понята иначе как призыв к *представителям науки* заняться *систематической научной разработкой проблем сценического творчества*». И далее: «Работы Станиславского представляют *крупнейший научный интерес для современной психологии*, конечно, не только и не столько потому, что Станиславский основывался на известных положениях психологической науки, сколько потому, что в обобщении опыта сценического реализма *Станиславский проявил себя непревзойденным мастером психологического анализа*» [Ананьев, 1941, 24-25]. Предположим, что возможно иные исторические реалии позволили и самому Борису Герасимовичу более предметно-психологически погрузиться в проблемное поле Системы, однако в последующие десятилетия все же были предприняты шаги глубокого предметного анализа наследия Станиславского психологами. Так в 1962 году П.В. Симоновым опубликовано широкомасштабное исследование «Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций» с

позиций современной автору нейронауки.

Отметим также, что в рамках нашего исследования мы не в коем случае не претендуем на полномасштабное решение задач, определенных Б.Г. Ананьевым в работе 1941 г., и тем более не претендуем на попытку сравнения достигнутых нами результатов с научной значимостью вышеперечисленных трудов мэтров отечественной науки, а также признаем актуальность и значимость фундаментальных трудов Л.С. Выготского, Б.Г. Ананьева, П.В. Симонова и некоторых других исследователей для современной научной мысли, и практики. В связи с чем более полно обоснуем актуальность и методологический аппарат нашего исследования.

Актуальность *проблемы* предопределяет достаточно фрагментарное рассмотрение понятия «аффективная память» в ряде аналитических работ, в том числе междисциплинарных и фундаментальных (относим сюда и труд Б.Г. Ананьева), что привело в современном наукознании, с нашей точки зрения, не только к локальному искажению фактологического материала при попытке осмысления феномена наследия Станиславского (в некоторых современных работах подобного толка), но и к формированию крайне негативного отношения и принижению значимости российской психологии и психофизиологии для понимания психологических механизмов Системы.

В связи с чем задачи исследования были определены следующим образом:

- провести онтологический анализ дефиниции в эпистолярном и литературном наследии К.С. Станиславского,
- выявить интерпретации психологических явлений, соотносимых с понятием «аффективная память» в трудах Т.А. Рибо и И.П. Павлова,
- провести сравнительный анализ понятийного поля с целью выявления механизмов психологического явления.

Гипотезой исследования может выступить предположение о том, что поиск и сравнительный анализ механизмов психологического явления позволит выявить закономерности и сформировать целостную интерпретацию аффективной памяти как психического процесса.

Анализ эпистолярного и литературного наследия К.С. Станиславского из открытых источников позволил выявить, что сама дефиниция весьма свободно использовалась Константином Сергеевич в различных смысловых контекстах. Так помимо ожидаемых «аффективные чувства» и «аффективность чувств», «подлинные чувства» «аффективного происхождения», «аффективная жизнь» и др. мы встречаем и иные: «крикливость и аффектированность», «аффектации», «аффективная работа», «аффективное зерно», «аффективные настроения» и др.

Например, в письме 1910 года (от 05 декабря) Леопольду Анатольевичу Сулержицкому Константин Сергеевич указывает на то, что «Вначале *аффективная память и чувства являются возбудителями творческих процессов*. Они, подобно ключу, отпирают тайники, где хранятся все остальные чувства и ощущения» [Станиславский, 1960, 365].

А ранее в письме к Вере Васильевне Котляревской от 05 мая 1908 года находим: «Удалось напасть на след новых принципов. *Эти принципы могут перевернуть всю психологию творчества актёра*. Я ежедневно делаю пробы над собою и над другими и очень часто получаю преинтересные результаты. Больше всего увлекаюсь я *ритмом чувства, развитием аффективной памяти и психофизиологией творчества*» [там же, 281].

В материале рукописи «О различных направлениях в театральном искусстве» (разрабатывался с 1909 по 1918 гг.), рассматривавшейся самим автором изначально как вводные главы к обоснованию нового подхода, К.С. Станиславский отмечает: «переживания артиста на

сцене не совсем те, которые мы знаем в жизни. <...> Гораздо чаще, почти всегда, они живут повторными чувствами, то есть *ранее пережитыми* и знакомыми по жизни чувствами, воскресающими по воспоминанию (*аффективные чувства*)» [Станиславский, 1959, 386].

Здесь мы намеренно не проводим параллели между воззрениями Константина Сергеевича и положениями психологической теории Т. Рибо, а читаем буквально – в данном контексте *аффективность чувств* – есть априори повторные, уже пережитые воспоминания, которые, проходя сквозь фильтры памяти с течением времени освобождаются от посторонних «нагромождений». Согласно Станиславскому «повторные (аффективные) чувства, которыми пользуется артист на сцене, *очищены от лишнего*». А сам процесс узнавания и воспроизведения их Станиславский называет *аффективной памятью*, при этом уточняя, что «*процесс совершается* в нашей памяти чувствований (аффективной памяти) от времени, *сам собой*». И далее: «*Время очищает*, кристаллизует чувство от лишних подробностей, оставляя в воспоминании лишь самое главное, существенное – чувство или страсть в ее чистом, голом виде» [там же, 120].

«Искусство переживания ценит не столько силу, сколько *качество чувств и переживания*. С того момента, как в основу становится процесс естественного творческого *переживания*, смой природы, все направляется к тому, чтобы *помогать ей в ее созидательной работе*. Эта помощь выражается, с одной стороны, *в работе артиста над собой*, а с другой стороны – *в работе над ролью*», – заключает Станиславский [там же, 128].

Таким образом мы видим, что для К.С. Станиславского на данном этапе именно *аффективная память*, порождающая аффективные чувства становится *ключевым пусковым механизмом* отражения *живой жизни* человеческой психики в *сценической форме*.

Далее в этом же труде, рассматривая процесс работы над собой, Константин Сергеевич еще раз относит «аффективную память» как «память наших чувствований», в том числе, к «*составным элементам творческого самочувствия*» [там же].

В письме к Любове Яковлевне Гуревич от 14 марта 1929 года К.С. Станиславский, высказывая благодарность за помощь в подготовке издания книги «Моя жизнь в искусстве» (1928), упоминает о том, что в процессе подготовки второго тома «С грехом пополам я слепил более или менее прилична две главы, самые *трудные для меня: Аффективная память и Общение*». И позднее, в письме от 09 апреля 1931 года, рассуждая по поводу «*органических* подлинных чувств», отмечает, что «на сцене артист живет *подлинным чувством*, но *аффективного происхождения*, то есть подсказанным *аффективной памятью*, в которой *чувство очищалось от всего лишнего*». И тут же делает комментарий по поводу того, что «*не сама аффективная память делала эту очистку, некто, что и как это делал – не знаю*». И далее: «Это чувство – *квинтэссенция* всех подобных ему чувств. Благодаря своей *очищенности и сгущенности* оно в *иных случаях бывает сильнее, чем подлинное жизненное чувство*» [Станиславский, 1961, 200].

А в материале к статье «О призвании артиста» Константин Сергеевич отмечает: «Отсутствие искреннего и живого темперамента они объясняют требованиями школы. Крикливость и *аффектированность* они считают нервом и пр., и пр.» [Станиславский, 1958, 601]. Или из заметок «Об артистической этике и дисциплине»: «Среди *соблазнов* актерского чистилища <...> Незаметное падение искусства – *стремление к позе, аффектации, безвкусовой оригинальности*» [Станиславский, 1954, 459].

В записях о работе над спектаклями и ролями в разделе «Режиссерские заметки» к спектаклю «На всякого мудреца довольно простоты» автор говорит об «аффективной работе». А в 1914 г. в записях о работе над ролью Кавалера в «Хозяйке гостиницы» пишет о том, что необходимо «искать в каждом куске аффективного зерна». И далее: *новая борьба со штампами*

в новых создавшихся «аффективных настроениях» или «я пытался найти настоящие аффективные воспоминания» [Станиславский, 1958, 580-582].

Данные отсылки могут говорить лишь об одном – о сложности поиска принципа нового метода через исследование и понимание механизма аффективной памяти эмпирическим путем.

И как бы контекстно не толковались автором дефиденты везде присутствует деятельностный аспект (далее мы увидим у Т.А. Рибо некую *вегетативную двигательную составляющую и динамическую ассоциацию элементов*, которая и будет являться одной из структурообразующих черт явлений аффективной памяти), что позволяет исследователям, в том числе, усматривать здесь *не описательный характер явления психологического театра, а констатировать выявление некоего психологического механизма, описываемого через призму театрально-психологической терминологии* [Ананьев, 1941].

Как отмечают исследователи творчества К.С. Станиславского и как мы смогли убедиться в анализе содержания его работ после 1932 года понятие «аффективная память» уступает место понятию «эмоциональная память», о чем сам автор непосредственно заявляет, в том числе и в тексте своих произведений: «Память на чувствования? – старался я уяснить себе. – Да. Или, *как мы будем называть ее, эмоциональная память*. Прежде – по Рибо – мы звали ее «аффективной памятью». *Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым*. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее, и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью». И далее: «Вот эта память, которая помогает повторять все знакомые, ранее пережитые вами чувствования, испытанные на гастролях Москвина и при смерти друга, и есть *эмоциональная память*» [Станиславский, 1954, Т. 2., 400].

Соотнесенность датирования источников и анализ их содержания позволяют предположить, что данная ситуация некоторой терминологической подмены обусловлена не только определенным расширением концепта и введением нового понятия в сценическую практику, а и изменившейся научной и социально-культурной ситуацией в свете понятий «эмоция», «память», «аффект» – усложнением понимания механизмов, появлением новых теорий и исследований. Отметим, что подобная ситуация – от частного к общему в свете данного проблемного поля – наблюдается нами и в процессе анализа трудов Т. Рибо и И.П. Павлова, а также других авторов, так или иначе затрагивавших данный вопрос.

Отметим также, что на рубеже веков в современной К.С. Станиславскому и не так давно оформившейся в самостоятельную научную область психологии, начинается кризис, при этом происходит смена солировавшего в умах исследователей на протяжении последних двух веков «сознания» на аккордовое звучание многоаспектной предметности различных психологических школы, где «звучащим гвоздем» в первые десятилетия XX века выбивается «поведение». Поведение также активно рассматривается и в рамках формирующейся в Российской Империи психофизиологической школы рефлексологии. А с момента установления в стране социально ориентированной модели государственной организации на фоне мирового кризиса многие подходы в науке, культуре и искусстве претерпевают пересмотр в русле материализма и социального реализма. Именно к данному периоду исследователи относят зарождающийся интерес К.С. Станиславского к новейшим исследованиям отечественной психологии высшей нервной деятельности и психофизиологии.

Содержание двух известных писем 1934 года К.С. Станиславский – И.П. Павлову и ранее А.Э. Ашанин – В.И. Павлову (ныне находящиеся в архиве МХАТ), написанных в исторически сложный для И.П. Павлова и руководимой им лабораторией Института экспериментальной медицины период подготовки XV Международного физиологического конгресса (9-17 августа 1935 года, Ленинград), а также ситуация с отсутствием дальнейшей переписки вызывают у ряда

современных исследователей возможность усомниться в истинности интереса Константина Сергеевича к психофизиологическим механизмам творчества, однако такие попытки можно расценивать как поверхностный и фрагментарный анализ исторической ситуации, приводящий к фактологическому искажению. Отметим, что контекст ее действительно сложен и требует самостоятельного исследования.

При этом само формирование такого интереса к глубинным механизмам психофизики рассматривается далее в фундаментальных трудах советской психологии и педагогики искусства, а также в современных исследованиях как естественный процесс развития Системы, где достигнутый уровень развития не отрицается, а при переходе системы на новый аналитический уровень качественно и функционально обогащается. В связи с чем нам представляется возможным сравнение двух различных разновременных подходов рядоположенных областей человекознания: экспериментальной психологии и психофизиологии в контексте положений и идей Системы К.С. Станиславского.

Теодюль Арман Рибо (1839-1916), на работы которого опирается К.С. Станиславский (о чем он сам указывает в своих трудах), рассматривая «аффективную память» в качестве *одного из элементов живой жизни человеческого духа в сценической форме*, в своем труде «Исследование аффективной памяти» (1884, впервые издана в Российской Империи в 1985) прежде всего трактует природу аффективной памяти следующим образом: «Во избежании путаницы в терминах считаем нужным отметить, что слова «чувствование», «аффект», «эмоция» безразлично употребляются нами для обозначения таких состояний сознания как гнев, любовь, презрение, ненависть, радость, печаль и проч., в отличие их от «ощущений», например ощущения света, запаха, звука, тепла, холода, вкуса и друг. Отсюда следует, что *под аффективной памятью надо понимать память на чувствования*» (здесь и далее цитаты из источников ранее 1917 года приводятся нами с учетом реформы русского языка 1917-1918 гг., авторский синтаксис и пунктуация сохранены) [Рибо, 1895, 1].

При этом Т. Рибо отмечает прежде всего практическую значимость данной работы, что и определяет подведение базовой чувствительности под четыре большие группы исследуемых им явлений, воспроизводимых по памяти произвольно или непроизвольно: вкус и обоняние; внутренние ощущения; страдания и удовольствия; эмоции.

В рассматриваемой нами работе представлены конкретные примеры (как отмечает автор выборка определяется анализом воспоминаний шестидесяти испытуемых), в которых ощущения в различных обстоятельствах переживались исключительно по памяти, вне реальных условий их течения. В работе *любое переживание чувствования по памяти связывается с воспроизведением определенного образа*. Пытаясь выделить единый механизм у целого ряда подобных психических явлений, Т. Рибо пытается подвести их под единое понятие такого механизма в рамках аффективной памяти (одно явление – один механизм).

Рибо отмечает, что «Особенный характер, свойственный аффективному воспроизведению, заключается в той *медленности*, с которой оно совершается. В то время, как образ слуховой или зрительный может быть вызван немедленной по желанию, аффективное представление слагается очень медленно. Это зависит от того, что в своем образовании оно проходит два момента. Первый момент (интеллектуальный) состоит в том, что вызываются условия и обстоятельства зубной боли, обжога, пореза, страсти. Многие лица не идут дальше в своем воспроизведении, отчего и сопровождающий аффективный тон слаб или равняется нулю. Второй момент (*аффективный*) присоединяет к воспроизведению условий зарождающееся состояние возбуждения, подъема или упадка и ослабления жизненности. Для первого момента необходимы условия мозговые. Для второго сверх этого требуются еще условия органические,

функционирование всего организма, возбуждение моторных, сосудодвигательных, дыхательных и отделительных центров и проч.» [там же, 4].

Но самым существенным для нашего исследования является тот факт, что Рибо ставит вопрос об *истинности припоминания самого события, а не условий и обстоятельств аффективного состояния*, опосредованных интеллектуальной работой мозга.

Здесь позволим себе некоторое пояснение о том, что к моменту опубликования работы «*Recherches sur la mémoire affective*» («Исследование аффективной памяти») в 1884 году Т.А. Рибо является признанным автором фундаментальных исследований не только в области философии и истории психологического знания (что дает ему возможность применить подход, отвечающий запросам современной ему науки и широкого анализа всех существующих точек зрения на данную проблему), но и в направлениях специальных исследований психологии: в том числе «*Les Maladies de la mémoire*» («Болезни памяти», 1881), «*Les Maladies de la volonté*» («Болезни воли», 1882), «*Les Maladies de la personnalité*» («Болезни личности», 1985) и др. Для нас наиболее значимым выступает наличие самостоятельного исследования, раскрывающего вопросы памяти в наследии Т. Рибо, предшествующего, «статье» (как указывает сам автор), посвященной поиску природы и механизмов «аффективной памяти: «Вопрос об аффективной памяти почти еще не затронут, и настоящая статья имеет целью положить начало его разработке» [там же, 5].

Психологическую память как таковую Рибо рассматривает как частный случай «*органического свойства животной жизни*»: «Этот вопрос, касающийся органических основ памяти, – последний, который можно поставить, основываясь на фактах; если память органическая является общим свойством животной жизни, а психологическая есть ничто иное, как частное проявление этого свойства, то ясно, что все, открытое нами, относится только к органической памяти, будет относиться и к психологической (полной) памяти» [Рибо, 1900, 13]. И ранее: «Таким образом, органическая память по способу усвоения, сохранения и воспроизведения совершенно тождественная с памятью психологической и все различия между ними заключаются в отсутствии у первой сознания». Отдельно выделим в продолжении данной мысли следующее: «Но первоначально и двигательная функция (речь идет об участии органической памяти в организации движения – И.С.) сопровождается сознанием, и только с течением времени оно изглаживается» [там же, 12]. Последнее утверждение особенно значимо для нашего исследования в контексте освещения механизмов, формирующих память, так как коррелирует с выводами Т. Рибо о механизмах аффективной памяти, вышеприведенными размышлениями К.С. Станиславского об «очищении» аффективных переживаний от всего лишнего, а также понятием «динамического стереотипа» по И.П. Павлову.

Также немаловажно выделить убеждение Т. Рибо о том, что: «И действительно, ведь не существует же единичной памяти, а существует память множественна; точно также нет и какого-либо местонахождения памяти, а есть столько различных мест, сколько различных видов памяти! Воспоминание вовсе не находится, как говорят, – «в душе» – оно пребывает в месте своего возникновения, в той или другой части нервной системы». И далее: «Установив это положение, мы ясно можем видеть физиологические условия происхождения памяти. По нашему мнению, условия должны быть следующие:

Особенное изменение, запечатлевающееся на нервных элементах.

Существование ассоциаций (Рибо имеет в виду динамические ассоциации – И.С.), взаимной связи между известным числом этих элементов» [там же, 14-15].

Отметим также, что характерный признак психологической (полной) памяти Т. Рибо определяет как «*локализацию во времени*»: «Первичное состояние сознания вначале является

нам только существующим фактом; вторичные же состояния те, которые присоединяются после и определяют взаимные отношения между понятиями и *в суждениях локализуют этот факт во времени*, так что память можно назвать актом видения во времени» [там же, 37].

При этом Рибо указывает, что понятие «локализация во времени» основано на законе, открытом Дональдом Стюартом и разработанном Ипполитом Адольфом Тэном: «Акты воображения всегда сопровождаются *верованиями* (хотя бы мгновенным) *в реальное существование* (воображаемого объекта)» [там же, 37]. И далее Т. Рибо цитирует Тэна, поясняя содержание понятия «локализация объекта памяти»: «Объект скользит по линии прошедшего взад и вперед, и всякая фраза, которую мы при этом произносим в уме, представляет как бы размах коромысла весов» [там же, 41]. Следуя пояснениям Рибо, понимаем, что после «более или менее продолжительных колебаний, образ является наконец на свое настоящее место, тогда он фиксирован, узан нами». Рибо вводит дополнительное понятие «*опорные точки*» для локализуемого в данный момент объекта памяти, как некий другой, уже предварительно зафиксированный образ: «эти опорные точки есть ни что иное как состояния сознания, которые по своей *интенсивности* долго не забываются, а по своей *сложности* могут входить в различные отношения с другими состояниями и тем еще более способствуют своему оживлению» [там же, 41]. И здесь из рассуждения Т. Рибо о механизмах психологической (полной) памяти мы готовы перекинуть логический мостик в направлении исследования «аффективной памяти». При этом мы опустим здесь рассмотрение Рибо вопросов бессознательного в процессах памяти: этот аспект в рамках сравнительного анализа сильно усложнит нашу задачу, не повлияв на представленные ниже выводы, однако мы обязательно вернемся к нему в рамках дальнейшего более полного исследования вопросов памяти в трудах Рибо и Станиславского.

Ранее мы уже показали выделенные Т. Рибо группы аффективных переживания – явлений, в которых он пытается отыскать психологический смысл. В данных группах приводятся основные характеристики природы рассматриваемых явлений. Так для первой группы он отмечает, как явно «ненаучное» смешение понятий вкуса и обоняния в части современной ему литературы, а также гипотетически выделяет физиологический аспект данных явлений, который в дальнейшем и доказывает с позиций химических органических изменений в процессе восприятия и некоторых сходных химических процессов в акте припоминания.

Вторая группа. Здесь, по мнению Т. Рибо, «Внутренние ощущения играют важную роль в аффективной жизни». Но эта категория психологических явлений и сегодня вызывающая некоторые затруднения в интерпретации ее механизмов у исследователей, рассматривается автором «Исследование аффективной памяти» в ракурсе анализа патологических проявлений, потому как действительно, исследовать данные явления в норме представляется крайне затруднительным. Но именно данный подход позволяет Рибо доказать и взаимосвязь переживания данного типа аффективных образов с сознанием и его измененными формами, а также значение средовых условий и ценностной ориентации личности для формирования и закрепления данных переживаний.

Третья группа переживаний – чувственные удовольствия и страдания – характеризуется выделением их в группу существование которых не требует доказательств, но природа требует исследования. Далее исследования, соотносимых с третьей группой явлений, продолжаются в рамках четвертой группы – эмоций, где доказывается взаимосвязь данных типов явлений, имеющих сложную биосоциальную структуру, в связи с чем они достаточно легко вызываются, и, в соответствии с ценностной соотнесенностью, легко переходят в интеллектуальные воспоминания.

В ходе эмпирического анализа фактов Т. Рибо приходит к выделению основных групп образов в составе аффективной памяти:

Первая группа – «Образы, воспроизведение которых совершается непосредственно и свободно (зрительные слуховые, тактильно-моторные; с ограничениями относительно последних)» [Рибо, 1895, 14].

Вторая группа – «Образы, воспроизведение которых совершается относительно легко, но косвенным путем: удовольствия, страдания, эмоции». Рибо уточняет, что данное воспроизведение «нельзя назвать непосредственным, потому что аффективное состояние вызывается только через посредство интеллектуальных состояний, с которыми оно связано» [там же, 14].

И третья группа – «Образы, воспроизведение которых совершается с трудом, причем оно бывает и прямым и косвенным. Это разнородная и непокорная группа включает в себе запахи, вкусы и внутренние ощущения» [там же, 15].

Далее исследователь выводит не только причины различия образов в данных группах, но и, по сути, выявляет природу и психофизиологические механизмы состояний:

«Легкость воспроизведения образа или представления находится в прямом отношении к его сложности, следовательно в обратном – к его простоте.

Легкость воспроизведения образа находится в прямом отношении к заключающемуся в нем моторным элементам (кроме исключения ...)» [там же, 13].

В данной «статье» Рибо совершает, как указывает он сам, первый шаг в направлении исследования «аффективной памяти», однако, с нашей точки зрения, с учетом предшествующих полномасштабных исследований приходит к доказательным выводам, подтверждаемым последующими работами:

- существует особый тип аффективной памяти, такой же «ясный и резко очерченный, как тип зрительный, слуховой или моторный»,
- существуют различные типы аффективной памяти, что объяснимо существованием органических и социальных условий припоминания,

«Воспроизведение более зависит от условий мозговых и внутренних (каковыми бы они ни были, известными или неизвестными), чем от самого первоначального впечатления. Ощущать, живо чувствовать и живо воспроизводить – два различных процесса, один не обуславливает собой другого» [6, с. 20-21].

В труде «*La Psychologie des sentiments*» (1896, «Психология чувств») Рибо обстоятельно развивает в том числе данные выводы и в отдельную главу выделяет «Эволюцию аффективной жизни». Рибо обосновывает следующие положения: в основе аффективных проявлений можно выделить два элемента: двигательные состояния, придавая им значение первичных, и стремления, вторичные «состояния приятные и неприятные», то есть наделяя аффективные явления значением базовой чувствительности на уровне ощущений (отмечая, что данное сравнение в целом весьма условно) и вывода восприятия, в котором уже можем усмотреть некую целостность и оценочную характеристику, на вторичный производный уровень [Рибо, 1895a].

При этом глава «Память чувств» по структуре и содержанию идентичная «Исследованию аффективной памяти», изданной годом ранее подтверждает идентичные же выводы автора о том, что живо чувствовать и живо воспроизводить по памяти – два совершенно неидентичных процесса: «Мы видим, что у многих воспроизведение находится, по-видимому, даже в обратном отношении к интенсивности начального явления. Это приводит нас опять к вопросу о характерах. Недостаточно еще, чтобы впечатление было сильно, необходимо чтобы оно

утвердилось. Часто оно подкрепляется скрытой работой, зависящей от индивидуального темперамента» [Рибо, 1895б, 23].

Таким образом мы охарактеризовали представления Т.А. Рибо о механизмах и природе понятия «аффективная память» и далее предпримем попытку сравнения данных выводов с точкой зрения, зарождавшейся на рубеже XIX-XX вв. рефлексологии.

Переходя к рассмотрению вышеобозначенных психических явлений в рефлексологии, родоначальником которого выступал в том числе академик Иван Петрович Павлов, еще раз отметим, что в целом мы пытаемся провести сравнение изначально различных направлений в исследовании психики человека: французской школы экспериментальной психологии и российской физиологии высшей нервной деятельности. А также учитываем временной фактор появления исследований.

Однако при всей разнонаправленности оба направления отличают: научный детерминизм и доказательность выводов, стремление к целостному анализу многоаспектных явлений, культурно-социальные научные приоритеты по сути своей, как ни странно, и в одном, и в другом случае, естественно-научно ориентированных изысканий.

Иван Петрович Павлов (1849-1936), продолжая изучение нервной системы и свете принципов, заложенных Иваном Михайловичем Сеченовым (1829-1905), подходит к рассмотрению аффективной сферы с позиций, прежде всего физиолога, что, в частности, буквально отмечает в каждой из подобного рода работ, но в некоторых уделяет данному аспекту особенно важное для нас значение.

В работе «Ответ физиолога психологу» – статья, опубликованная впервые в 1932 году в «Psychological Review», – И.П. Павлов считает совершенно оправданной тенденцию «наложить, так сказать, явления так называемой психической деятельности на физиологические факты, т.е. слить отождествить физиологическое с психологическим, субъективное с объективным, что, по моему убеждению, составляет важнейшую современную задачу». Но, при этом считает совершенно невозможным сужения и упрощения в процессе психологического анализа в том числе физиологических фактов, и признания их далее неразложимыми и не нуждающимися в дальнейшем исследовании: «Теория рефлексорной деятельности опирается на три основных принципа точного научного исследования: во-первых, принцип *детерминизма*, т.е. толчка, повода, *причины для всякого действия*, эффекта; во-вторых, принцип *анализа и синтеза*, т.е. *первичного разложения целого* на части, единицы и затем снова *постепенного сложения целого из единиц, элементов*; и наконец, принцип *структурности*, т.е. *расположения действий силы в пространстве, приурочивание динамики к структуре*» [Павлов, 2008, 184]. Но данный исследовательский ракурс весьма важен для расстановки акцентов и нашего исследования. Данный подход выступает объединяющим в процессе сравнительного анализа работ Т. Рибо и трудов, выполненных под руководством И.П. Павлова. Именно данный подход, позволит нам далее свести в одной исследовательской плоскости точки зрения французского психолога и российского физиолога, для которого, «*психическая деятельность есть результат физиологической деятельности определенной массы головного мозга*» [там же, 275]. А также доказать логичность «терминологической подмены» понятия «аффективной памяти» понятием «эмоциональная память» в трудах К.С. Станиславского.

Если мы вернемся к вышеобозначенной статье, то необходимо отметить, что хотя академик Павлов принимает во внимание даже не «грандиозную трудность исследования», а «*принципиальную невозможность полного детерминирования субъективного мира и в психологии, и в физиологии*», он все же в «*своеобразии психических явлений*» усматривает возможность сопоставления исследования конституции нервной системы с функциональным ее проявлением: утверждая человека как «систему высочайшего саморегулирования»,

обладающая «высочайшей пластичностью» нервной деятельности, «ее огромные возможности: ничто не остается неподвижным, а все всегда может быть достигнуто, измениться к лучшему, лишь бы были осуществлены соответствующие условия» [там же, 208].

Именно данный идеологический посыл, будучи основной идеологической установкой целостного подхода академика Павлова к изучению психической деятельности (в том числе и высшей) – наложением ее на физиологические акты, предопределяет результативность нашего исследования, равно отвечая содержанию исследований Т. Рибо и И.П. Павлова, а также выделяя Систему К.С. Станиславовского в ряд методологий сценического искусства, удовлетворяющих не только законам жанра, но и требованиям доказательной науки, а посему доказательно подтверждающей свою эффективность в свете научных закономерностей.

При этом отметим, что данный подход несколько не принижает глубинно-смысловой содержательной сущности Системы как методологии искусства, напротив проводит ее через горнило доказательности к вершинам познания законов человеческого бытия.

В целом анализ работ лаборатории И.П. Павлова позволяет нам в свете проблемы нашего исследования и в рамках рассматриваемых нами психических явлений отметить, что в отношении психических явлений классическая рефлексология придерживалась своего основного подхода: «Центральное физиологическое явление в нормальной работе больших полушарий есть то, что мы называем *условным рефлексом*. Это есть временная нервная связь бесчисленных агентов окружающей животной среды, воспринимаемых рецепторами данного животного, с определенными деятельностями организма. Это явление психологи называют ассоциацией». И далее: «Эти деятельности: искание пищи – пищевая, удаление от вредностей – оборонительная и др. Они называются обыкновенно *инстинктами, влечениями*, психологи им присваивают название *эмоций*, мы их обозначаем физиологическим термином *сложнейших безусловных рефлексов*». Раскрывая связь инстинктов с условными рефлексами Павлов уточняет: «*Основная физиологическая функция больших полушарий (во время дальнейшего индивидуального существования) и состоит в постоянном присоединении бесчисленных сигнальных условных раздражителей к ограниченному числу первоначальных, прирожденных безусловных раздражителей, иначе говоря, в постоянном дополнении безусловных рефлексов условными*». И далее: «основное условие для образования условного рефлекса, есть *совпадение во времени один или несколько раз индифферентных раздражителей с безусловными рефлексами*».

Но не так прост механизм формирования рефлексов по принципу синтеза, он происходит при определенных условиях, важнейшими из которых выделяются: *иррадирование, отрицательная индукция, суммирование, предел (порог раздражения)*. И, таким образом отражение из стимула рефлекторной регуляции деятельности вырастает в сложный динамический процесс с великим множеством переменных, управляемых на различных уровнях: «произвольных волевых движений» – «условных ассоциативных процессов», или по принципу систематизации условных рефлексов – «*беспрерывного стремления к динамическому стереотипу*» [там же, 220].

При этом Павлов отмечает: «Нужно думать, что *нервные процессы полушарий при установке и поддержке динамического стереотипа есть то, что обыкновенно называется чувствами в их двух основных категориях – положительной и отрицательной – и в их огромной градации интенсивностей*» [там же, 221].

Таким образом с учетом установки деления на высшую и низшую нервную деятельность, выделяем динамический стереотип как центральный принцип системной организации и имеем «наложение» психической деятельности, в нашем случае явления «аффективная память», на механизмы и условия реализации физиологических актов.

Мы также находим подтверждение вышеобозначенной мысли в очерке Т. Рибо «Исследование аффективной памяти»: «Обратимся теперь к главному вопросу; – все предшествующее имело целью подготовить к нему – существует ли настоящая аффективная память? Хотя очень многие психологи не ставят себе этого вопроса или касаются его только мимоходом, но большинство из них, наверное, ответит отрицательно. Они утверждают, что мы припоминаем условия и обстоятельства аффективного состояния, но не *состояние само по себе*. Я совершенно отвергаю это положение, и думаю, что оно не поддерживалось бы, если бы предмет не обсуждался а priori, слегка и без достаточных наблюдений» [Рибо, 1895б, 19].

В рамках данной работы, в ходе решения основной проблемы ее, нам также хотелось бы еще раз обратить внимание на то, что в процессе сравнительного анализа мы учитывали и точкзрения Павлова-физиолога при оценке человеческого в человеке на «человеческое мышление», коим обусловлены все волевые сознательные акты: «Если наши *ощущения и представления, относящие к окружающему миру, есть для нас первые сигналы действительности*, конкретные сигналы, то *речь*, специально прежде всего *кинестезические раздражения*, идущие в кору от речевых органов, есть *вторые сигналы*, сигналы сигналов. Они представляют собой отвлечение от действительности и допускают *обобщение*, что и составляет наше лишнее, *специальное человеческое, высшее мышление, создающее сперва общечеловеческий эмпиризм, а наконец и науку – орудие высшей ориентировки человека в окружающем мире и в самом себе*» [Павлов, 2008, 224].

Подводя итог рассуждениям в рамках данной работы, отметим, что она все еще не может претендовать на полномасштабное и развернутое исследование, что в рамках данной публикации невозможно проанализировать наследие выдающихся ученых пусть и по единично выделенному из их трудов аспекту. В связи с чем данная публикация выступает развернутым планом-конспектом дальнейшего исследования, в котором основным доказательным звеном выступит сближение точек зрения авторов трех концепций на современном этапе развития нейронауки, а также современное состояние определенных ими направлений исследований в области психологии, физиологии высшей нервной деятельности и сценического искусства для решения как теоретических, так и прикладных задач.

Таблица 1 - Сравнительный анализ основных положений исследований эмоциональной памяти в трудах Т.А. Рибо и И.П. Павлова в контексте системы К.С. Станиславского

Психические явления	К.С. Станиславский	Т.А. Рибо	И.П. Павлов
аффективные чувства	Артисты живут «повторными чувствами, то есть ранее пережитыми и знакомыми по жизни чувствами, воскресающими по воспоминанию» (О различных направлениях в театральном искусстве, часть 3 «Искусство переживания», 1909-1918)	Обозначение «ощущений», например, ощущения света, запаха, звука, тепла, холода, вкуса и друг.» («Исследования аффективной памяти, 1984)	«Эти деятельности: ис- кание пищи – пищевая, удаление от вредностей – оборонительная и др. ... называются обыкновенно инстинктами, влечения, психологи им присваивают название эмоций, мы их обозначаем физиологическим термином сложнейших безусловных рефлексов» (Доклад на XIV Международном физиологическом конгрессе в Риме, 02 сентября 1932 г.)

Психические явления	К.С. Станиславский	Т.А. Рибо	И.П. Павлов
чувства и аффективные чувства	«чувства, переживаемые нами в реальной жизни, загромождены случайными, побочными подробностями, часто не имеющими отношения к сущности переживаемого. Но повторные (аффективные) чувства, которыми пользуется артист на сцене, очищены от лишнего» (О различных направлениях в театральном искусстве, часть 3 «Искусство переживания», 1909-1918)	«Слова «чувствование», «аффект», «эмоция» безразлично употребляются нами для обозначения таких состояний сознания как гнев, любовь, презрение, ненависть, радость, печаль и проч. («Исследования аффективной памяти, 1984)	«Нужно думать, что нервные процессы полусарий при установке и поддержке динамического стереотипа есть то, что обыкновенно называется чувствами в их двух основных категориях – положительной и отрицательной – и в их огромной градации интенсивностей» (Доклад на XIV Международном физиологическом конгрессе в Риме, 02 сентября 1932 г.)
аффективная (эмоциональная память)	память чувствований, процесс, который обеспечивает очищение чувств от лишних случайных побочных подробностей под воздействием времени: «Время очищает, кристаллизует чувство от лишних подробностей, оставляя в воспоминании лишь самое главное, существенное -- чувство или страсть в ее чистом, голом виде» («Искусство переживания», 1909-1918)	«под аффективной памятью надо понимать память на чувствования» («Исследования аффективной памяти, 1984) аффективная память – «Воспроизведение более зависит от условий мозговых и внутренних (каковыми бы они ни были, известными или неизвестными), чем от самого первоначального впечатления. Ощущать живо чувствования и их живо воспроизводить – два различных процесса, один не обуславливает собой другого» («Исследования аффективной памяти, 1984)	Управление по принципу «произвольных волевых движений» – «условных ассоциативных процессов», или по принципу систематизации условных рефлексов – «беспрерывное стремление к динамическому стереотипу» (Доклад на XIV Международном физиологическом конгрессе в Риме, 02 сентября 1932 г.)

Заключение

Результаты сравнительного анализа представлены нами в Таблице № 1. Содержание таблицы с учетом терминологических принципов анализируемых подходов и направлений предопределяет основные выводы данного исследования и раскрывает их следующим образом:

- 1) с точки зрения проанализированных работ аффективная память как психическое явление представляет собой сохранение и воспроизведение актов чувственного восприятия в определенных средовых и / или психосоциальных условиях, в связи с чем мы можем выделить органическую (физиологическую), социальную (наличие социальной среды, этических или моральных установок и др. социальных факторов) и психическую (связанную с личностными установками и особенностями личности) природу ее;
- 2) в сохранении и воспроизведении актов аффективной памяти выделяются определенные закономерности, которые мы можем рассматривать как базовый механизм наложения социальных и психических факторов на органические принципы динамической

ассоциации элементов нервной системы, проявляющийся в том числе в следующих характерных особенностях:

- чем сложнее структура аффективного переживания (в зависимости от включенных в его состав органических, социальных и психических элементов) – тем проще он воспроизводится в памяти,
- включение в состав аффективного переживания моторных элементов (за некоторым по мнению Т.А. Рибо исключением) способствует легкости воспроизведение аффективного переживания в памяти;
- в связи вышеприведенными выводами акты аффективной памяти могут быть классифицированы (что, с нашей точки зрения имеет несомненное практическое значение для практики театрального искусства);
- сравнительный анализ механизмов психического явления, соотносимого с понятием «аффективная память», предложенных в психологических и психофизиологических исследованиях, позволяет утверждать доказательную научность и истинный психологический контекст Системы К.С. Станиславского в свете рассматриваемого аспекта.

Библиография

1. Ананьев Б.Г. Опыт психологической трактовки системы К.С. Станиславского // Записки Ленинградского театрального института. М.-Л.: Искусство, 1941. С. 20-39.
2. Бармак А.А. Отвечать Станиславскому // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2013. С. 9-33.
3. Павлов И.П. Мозг и психика: Избранные психологические труды. М., 2008. 360 с.
4. Рибо Т. О чувственной памяти. СПб.: Издательство Императорского Университета, 1895. 42 с.
5. Рибо Т. Память в ее нормальном и болезненном состояниях. СПб.: Издательство В.И. Губинского, 1900. 168 с.
6. Рибо Т. Исследование аффективной памяти // Из журнала «Образование». СПб., 1895. 23 с.
7. Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 2. М.: Искусство, 1954. 422 с.
8. Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 3. М.: Искусство, 1954. 504 с.
9. Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 5. М.: Искусство, 1958. 686 с.
10. Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 6. М.: Искусство, 1959. 468 с.
11. Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 7. М.: Искусство, 1960. 812 с.
12. Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 8. М.: Искусство, 1961. 392 с.

Comparative analysis of the main provisions of research on affective memory in the works of T.A. Ribot and I.P. Pavlov in the context of Stanislavsky's system

Irina V. Sakhnova

PhD in Pedagogy, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Pedagogy and Psychology,
Moscow State Institute of Culture,
141406, 7, Bibliotechnaya str., Khimki, Russian Federation;
e-mail: sahnova@inbox.ru

Abstract

The study attempts to identify ideas about the sensory-emotional sphere of a person, characteristic of the scientific world at the turn of the 19th-20th centuries, by a comparative analysis of the main provisions of the studies of T. Ribot and I.P. Pavlova in the light of K.S. Stanislavsky,

his ideas about the concept of «affective (emotional) memory». The study is interdisciplinary in nature, which is emphasized, among other things, by comparing and contrasting the concepts of various scientific fields within the same problem and one historical period. The scope of the research involves the development of a comparative table based on an analysis of the main works of the authors on the stated issues, including «The study of affective memory» («Recherches sur la mémoire affective», 1894), «Psychology of feelings» («La Psychologie des sentiments», 1896) T. Ribot (Théodule Ribot), a number of works by I.P. Pavlova (including «Natural-scientific study of the so-called mental activity of higher animals», 1906; «Study of higher nervous activity», 1913, etc.), «The work of an actor on a role» and «My life in art» K.S. Stanislavsky and some others. This publication acts as a detailed outline of further research, in which the main element of evidence will be the convergence of the points of view of the authors of the three concepts at the present stage of development of neuroscience, as well as the current state of the areas of research identified by them in the field of psychology, physiology of higher nervous activity and performing arts to solve how theoretical and applied problems.

For citation

Sakhnova I.V. (2023) Sravnitel'nyi analiz osnovnykh polozhenii issledovaniy affektivnoi pamyati v trudakh T.A. Ribo i I.P. Pavlova v kontekste sistemy K.S. Stanislavskogo [Comparative analysis of the main provisions of research on affective memory in the works of T.A. Ribot and I.P. Pavlov in the context of Stanislavsky's system]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 268-283. DOI: 10.34670/AR.2023.80.22.029

Keywords

Stanislavsky's system, affective memory, comparative analysis, T. Ribot, I.P. Pavlov.

References

1. Anan'ev B.G. (1941) Opyt psikhologicheskoi traktovki sistemy K.S. Stanislavskogo [Experience of psychological interpretation of the system by K.S. Stanislavsky]. In: *Zapiski Leningradskogo teatral'nogo instituta* [Notes of the Leningrad Theater Institute]. Moscow – Leningrad: Iskusstvo Publ.
2. Barmak A.A. (2013) Otvechat' Stanislavskomu [Reply to Stanislavsky]. In: *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Movie. Music]. Moscow: Russian Institute of Theater Arts.
3. Pavlov I.P. (2008) *Mozg i psikhika: Izbrannye psikhologicheskie trudy* [Brain and psyche: Selected psychological works]. Moscow.
4. Ribot T. (1895) Issledovanie affektivnoi pamyati [Study of affective memory]. In: *Iz zhurnala «Obrazovanie»* [From the journal “Education”]. St. Petersburg.
5. Ribot T. (1895) *O chuvstvennoi pamyati* [About sensory memory]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Imperatorskogo Universiteta Publ.
6. Ribot T. (1900) *Pamyat' v ee normal'nom i bolezennom sostoyaniyakh* [Memory in its normal and painful states]. St. Petersburg: Izdatel'stvo V.I. Gubinskogo Publ.
7. Stanislavskii K.S. (1954) *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh. Tom 2* [Collected Works in eight volumes. Volume 2]. Moscow: Iskusstvo Publ.
8. Stanislavskii K.S. (1954) *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh. Tom 3* [Collected Works in eight volumes. Volume 3]. Moscow: Iskusstvo Publ.
9. Stanislavskii K.S. (1958) *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh. Tom 5* [Collected Works in eight volumes. Volume 5]. Moscow: Iskusstvo Publ.
10. Stanislavskii K.S. (1959) *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh. Tom 6* [Collected Works in eight volumes. Volume 6]. Moscow: Iskusstvo Publ.
11. Stanislavskii K.S. (1960) *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh. Tom 7* [Collected Works in eight volumes. Volume 7]. Moscow: Iskusstvo Publ.
12. Stanislavskii K.S. (1961) *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh. Tom 8* [Collected Works in eight volumes. Volume 8]. Moscow: Iskusstvo Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.18.89.030

Создание художественного образа как важнейший аспект совершенствования академического певца

Ян Дундун

Аспирант,
Московский педагогический государственный университет,
119991, Российская Федерация, Москва, ул. Пироговская, 1;
e-mail: 879100557@qq.com

Аннотация

В статье рассматривается проблема создания художественного образа как важнейший аспект совершенствования академического певца. Актуальность исследования продиктована потребностями художественно-музыкальной практики вокалиста. Новизна исследования состоит в том, что поставленная проблема рассмотрена в свете концепции, в основе которой лежит идея об универсальности оперного певца. Автор приходит к выводу о том, что создать правдивый художественный образ невозможно без владения актёрскими и режиссёрскими навыками, которые не менее важны, чем вокальное мастерство.

Для цитирования в научных исследованиях

Ян Дундун. Создание художественного образа как важнейший аспект совершенствования академического певца // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 284-288. DOI: 10.34670/AR.2023.18.89.030

Ключевые слова

Художественный образ, музыкальное произведение, артист-универсал, синтетический артист, вокал, актёрское мастерство, режиссура, авторский замысел, интерпретация.

Введение

Художественный образ – это «отражение художественной действительности, которое принимает форму определённого, конкретного явления» [Кузнецов, 2002, 48]. Без умения создавать художественный образ невозможно говорить о профессионализме академического певца. Более того, художественный образ является основным компонентом исполнительской деятельности музыканта. Этот факт объясняется тем, что любое музыкальное сочинение содержит в себе идейно-тематический комплекс, пласт эмоциональных, душевных переживаний и образную систему, которые объединены авторским замыслом. Задача музыканта – раскрыть этот замысел и передать его в процессе своего исполнения.

Если же говорить о деятельности вокалиста, то здесь необходимо учитывать и тот факт, что исполняемые им произведения состоят не только из музыкального текста, но и из поэтического, в который также заложен авторский замысел. Как правило, композитор, обращаясь к тексту, переосмысляет его и переносит его образность и идеи в музыкальную сферу. Но при этом нельзя не признать, что индивидуальность стихотворного текста остаётся в музыкальном произведении, и в связи с этим перед вокалистом возникает непростая задача – понять и воспринять всю систему авторских переживаний (и поэта, и композитора). Но не следует сливать их в одно целое, не обезличивая ни текст, ни музыку, а понять связь между ними и воплотить их в собственном исполнении.

Однако это не единственная трудность, возникающая на пути вокалиста к яркому, убедительному и художественно обоснованному музыкальному образу. Специфика деятельности певца состоит в том, что он должен постоянно контролировать себя со стороны, своё исполнение и сценическое поведение. Иными словами, выступать в качестве режиссёра. А.В. Зелёная пишет: «Певцу необходимо уметь совмещать в себе как бы два лица: одно – действующее, другое – наблюдающее за своими действиями. Он одновременно должен быть и певцом, и режиссёром» [Зелёная, 2016, 52].

Основная часть

Согласившись с этим утверждением, рассмотрим основные этапы работы вокалиста над собой с целью понимания и переосмысления художественного образа музыкального произведения. В первую очередь необходимо несколько раз прослушать произведение, затем попытаться выявить связь, которая существует между текстом и музыкой, определить разницу воплощения идей, образов в каждом из компонентов, а также в котором из них доминирует смысловая точка. Бывает случаи, когда смысловой акцент равнозначен, и этот момент тоже нужно выявить сразу.

Далее исполнитель начинает работу над текстом произведения, но делать это нужно таким образом, чтобы не потерять его связи с текстом, не воспринимать его как отдельное стихотворение, а помнить, что в данном случае он является частью музыкального произведения. Работа над текстом состоит в том, чтобы найти его выразительные средства, определиться с композицией, образами. Необходимо его прочтение вслух с целью обнаружения акцентов, смысловых выражений, доминант. Проводится также тренировка дикции, и особое внимание уделяется чёткому произношению согласных и гласных.

Чёткая дикция (как и артикуляция) имеет одно из первостепенных значений в процессе

создания художественного образа. Это обстоятельство отмечал ещё Ф.И. Шаляпин, который целенаправленно стремился сделать слово осмысленным, органично соединить его с музыкой [Кузнецов, 2002]. Такие задачи должны ставить перед собой и современные вокалисты.

Следующим этапом работы над будущим музыкально-художественным образом является разбор музыкального текста с точки зрения композиции, штрихов, темпа, ритма, динамики, агогика, мелодии, то есть всех основных компонентов музыкального произведения.

Композиция требует особого внимания исполнителя, который должен глубоко проникнуть в неё и уяснить, почему музыкальный текст построен именно таким образом, каковы особенности его драматургии и совпадает ли она с драматургией текста (речь идёт о вступлении, завязке, развитии действия, кульминации, развязке и финале). В случае несовпадения нужно определить для себя приоритетный вариант и мотивировать его для себя.

Здесь ещё раз необходимо напомнить о том, что вокалист должен развивать в себе режиссёрское мышление. По сути, академический, оперный певец – это универсальный артист, в чьей личности синтезируются и певец, и актёр, и танцовщик (во всяком случае он должен владеть сценическим действием и основами хореографии). О воспитании певцов-универсалов писал и Ф.И. Шаляпин: «...искусство, которому я служу, непонятно мне, не удовлетворяет меня. Я жалел, что не играю в драме, потому что, мне кажется, пение не может выразить так много, как живое слово... и тогда у меня явилась настойчивая мысль: нельзя ли соединить оперу с драмой?» [там же, 21].

Концепция воспитания универсального певца-актёра, который сумеет совместить в своём творчестве и вокал, и артистическое, драматическое мастерство, и сегодня является востребованной. Так, В.Ю. Богатырёв утверждает: «...певец, достигающий наибольшего воздействия на публику именно в момент певческой фонации, является и в этот момент спектакля более всего не музыкантом, но актёром» [Богатырёв, 2011, 56]. Таким образом, очевидно, что певцу требуется переосмысление музыкального и поэтического материала с позиции и актёра, и режиссёра, а не только как вокалиста.

В этом контексте вновь имеет смысл обратиться к наследию и опыту Ф.И. Шаляпина, который являлся создателем ярких, правдивых и беспрецедентных по силе воздействия на зрителя драматических образов. Певец выдвигал следующие принципы работы над музыкальным материалом в поисках нужного художественного образа: скрупулёзность работы над каждой ролью; безукоризненное изучение не только своей партии, но и всего музыкального материала; работа над дикцией (Шаляпин считал, что зрителю должно быть слышно каждое слово); поиски верной интонации, основанной на богатой палитре динамических и тембральных оттенков, переходов между ними; работа над фразировкой; работа над интонацией; одухотворение каждой пропетой фразы;

Используя эти принципы, он приходил к созданию правдивого гармоничного образа в любом исполняемом им произведении [Дмитриевский, 2014].

Когда текстовый и музыкальный материал будут технически освоены певцом, он должен начать вживаться в него. Следует отметить, что донесение авторского замысла не является конечной целью певца: ему необходимо по-своему интерпретировать его, обогатить и оживить произведение собственными эмоциями, чувствами и переживаниями; самостоятельным пониманием и осмыслением. И это невозможно осуществить без актёрского мастерства, поскольку певец для реализации поставленной цели (самостоятельной интерпретации) должен

по-актёрски поставить себя в предлагаемые обстоятельства – в соответствии с системой К.С. Станиславского. И когда певцу удастся сделать это и ощутить себя героем исполняемого произведения, прожить (а не изобразить) предлагаемую ситуацию, тогда у него родится самостоятельная интерпретация, что является признаком истинного мастерства и профессионализма. Такая практика позволит академическому певцу постоянно самосовершенствоваться, находить отклик у зрителя.

Очевидно, что современному исполнителю очень важно обращаться к художественному опыту предшествующих поколений, постоянно расширять свой кругозор, изучать методики по вокальному, актёрскому, режиссёрскому искусству, быть в курсе новых достижений. Всё это не менее важно, чем развитие вокальной техники, которая станет основой для того, чтобы сформировать остальные аспекты, составляющие мастерство академического вокалиста.

Возвращаясь к вопросу о работе над художественным образом, напомним ещё об одном методе Ф.И. Шаляпина, который заключался в аналитическом подходе к характеру своего героя, в его многостороннем изучении. Он действовал по принципу связи логики исполняемого персонажа и музыкально-драматического действия. На этой основе он выстраивал рисунок образа, отличающийся тонкостью и глубиной психологизма. Иными словами, Ф.И. Шаляпин превратил оперного певца в синтетического артиста [Дмитриевский, 2014].

Заключение

Итак, подытоживая всё вышесказанное, перечислим ещё раз основные этапы работы артиста над художественным образом: осмысленное прослушивание произведения; разбор текста и работа над ним; разбор музыкального текста и работа над ним; вокальная шлифовка; исполнение произведения с учётом авторского замысла; вживание в материал («Я в предлагаемых обстоятельствах»; создание собственной интерпретации.

Решение всех поставленных задач и реализация замысла возможны только с применением всех умений синтетического, универсального артиста – вокальных, режиссёрских, актёрских.

Библиография

1. Богатырёв В.Ю. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2011. 235 с.
2. Дмитриевский В.Н. Шаляпин. М.: Молодая гвардия, 2014. 543 с.
3. Зелёная А.В. Работа над художественным образом вокального произведения в классе сольного пения // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 1 (56). С. 52-57.
4. Кузнецов Н.И. Актёрская интонация Ф.И. Шаляпина // Материалы Научной конференции «Проблемы наследия Шаляпина». М., 2002. С. 21.
5. Мальцева Е.А. Художественный образ как форма познания // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2019. Т. 2. № 4 (32). С. 48-57.
6. Fields V. A. Training the singing voice: An analysis of the working concepts contained in recent contributions to vocal pedagogy. – Columbia University Press, 1947.
7. Detwiler G. C. Solo singing technique & choral singing technique in undergraduate vocal performance majors: A pedagogical discussion : дис. – University of Cincinnati, 2008.
8. Lamont A., Daubney A., Spruce G. Singing in primary schools: case studies of good practice in whole class vocal tuition // British Journal of Music Education. – 2012. – Т. 29. – №. 2. – С. 251-268.
9. Greschner D. Solo vocal repertoire for singers and teachers of singing // Journal of Singing. – 2019. – Т. 75. – №. 4. – С. 506-506.
10. Bartlett I. Crossing style borders: New inroads in training teachers of singing // Voice and Speech Review. – 2020. – Т. 14. – №. 2. – С. 184-195.

Creating an artistic image as the most important aspect of improving an academic singer

Yang Dongdong

Postgraduate Student,
Moscow Pedagogical State University,
119991, 1 Pirogovskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: 879100557@qq.com

Abstract

The article deals with the problem of creating an artistic image as the most important aspect of improving an academic singer. The relevance of the study is dictated by the needs of artistic and musical practice of a vocalist. The novelty of the study lies in the fact that the problem posed is considered in the light of the concept, which is based on the idea of the universality of the opera singer. The author comes to the conclusion that it is impossible to create a truthful artistic image without mastering acting and directing skills, which are no less important than vocal skills.

For citation

Yang Dongdong (2023) Sozdanie khudozhestvennogo obraza kak vazhneyshiy aspekt sovershenstvovaniya akademicheskogo pevtsa [Creating an artistic image as the most important aspect of improving an academic singer]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 284-288. DOI: 10.34670/AR.2023.18.89.030

Keywords

Artistic image, musical work, universal artist, synthetic artist, vocal, acting, directing, author's idea, interpretation.

References

1. Bogatyrev V.Yu. (2011) *Opernoe tvorchestvo pevtsa-aktera: istoriko-teoreticheskie i prakticheskie aspekty. Dokt. Diss.* [Operatic creativity of the singer-actor: historical, theoretical and practical aspects. Doct. Diss.]. Saint Petersburg.
2. Dmitrievskiy V.N. (2014) *Shalyapin* [Chaliapin]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ.
3. Kuznetsov N.I. (2002) Akterskaya intonatsiya F.I. Shalyapina [Actor's intonation F.I. Chaliapin]. *Materialy Nauchnoy konferentsii «Problemy naslediya Shalyapina»* [Proc. Conf. "Problems of Chaliapin's Heritage"]. Moscow, p. 21.
4. Mal'tseva E.A. (2019) Khudozhestvennyy obraz kak forma poznaniya [Artistic image as a form of cognition]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo* [Humanitarian Gazette of the Tula State Pedagogical University named after L. N. Tolstoy], 2:4 (32), pp. 48-57.
5. Zelenaya A.V. (2016) Rabota nad khudozhestvennym obrazom vokal'nogo proizvedeniya v klasse sol'nogo peniya [Work on the artistic image of a vocal work in a solo singing class]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii* [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies], 1 (56), pp. 52-57.
6. Fields, V. A. (1947). Training the singing voice: An analysis of the working concepts contained in recent contributions to vocal pedagogy. Columbia University Press.
7. Detwiler, G. C. (2008). Solo singing technique & choral singing technique in undergraduate vocal performance majors: A pedagogical discussion (Doctoral dissertation, University of Cincinnati).
8. Lamont, A., Daubney, A., & Spruce, G. (2012). Singing in primary schools: case studies of good practice in whole class vocal tuition. *British Journal of Music Education*, 29(2), 251-268.
9. Greschner, D. (2019). Solo vocal repertoire for singers and teachers of singing. *Journal of Singing*, 75(4), 506-506.
10. Bartlett, I. (2020). Crossing style borders: New inroads in training teachers of singing. *Voice and Speech Review*, 14(2), 184-195.

УДК 316.7

DOI: 10.34670/AR.2023.99.75.031

Инновации в традиционной культуре и эстетические характеристики цифрового искусства

Ян Чжиюн

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18;
e-mail: Yangzhiyongda@163.com

Аннотация

Цель данной статьи заключается в изучении вопросов, касающихся инноваций в традиционной культуре Китайской Народной Республики (КНР) и эстетических характеристик цифрового искусства. Изучены инновационные способы выражения традиционной культуры КНР в цифровом искусстве. Проанализированы характерные черты технологий Virtual Reality (VR) и Augmented Reality (AR), проявляющиеся в функционировании традиционной культуры КНР. Рассмотрены вопросы наследования традиционной культуры КНР через интерактивность цифрового искусства. Проанализированы примеры философских идей в традиционной культуре КНР, реализованные с помощью современного цифрового искусства. Выделены основные черты воздействия цифрового искусства на культурную коммуникацию в КНР. Сделан вывод о высокой степени влияния современного цифрового искусства на традиционную культуру КНР и процесс коммуникации населения.

Для цитирования в научных исследованиях

Ян Чжиюн. Инновации в традиционной культуре и эстетические характеристики цифрового искусства // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 289-296. DOI: 10.34670/AR.2023.99.75.031

Ключевые слова

КНР, культурная коммуникация, традиционная культура, философские идеи, цифровое искусство, VR, AR.

Введение

Современная научная революция и продолжающееся технологическое развитие оказывают существенное влияние на все современные сферы жизни мировых государств. Не исключением является и сфера традиционной культуры, в рамках которой цифровизация используется для совершенствования имеющихся знаний у населения, повышения имеющегося уровня грамотности. КНР, как одно из наиболее развитых мировых государств, находится среди лидеров в данной сфере, поскольку уровень внедрения современных информационных технологий в данной стране является наиболее широким.

Стоит отметить, что культура КНР относится к числу одних из наиболее древних во всем современном мире. Ее становление началось примерно пять тысяч лет назад и прошло длительный путь, полный взлетов и спадов [Чжан, 2014]. Современный цифровой мир, несомненно, оказал достаточно сильное влияние на традиционную культуру КНР, однако не всегда данное влияние может быть оценено с положительной стороны. Часть традиций культуры КНР в настоящее время вследствие процессов цифровизации была утрачена по причине того, что существующие методы распространения и защиты традиционной культуры более не могут применяться к современному цифровому миру.

В связи с этим в современной политике КНР уделяется достаточно большое внимание проблемным вопросам, связанным с цифровизацией традиционной культуры государства. Все это говорит о важности исследования данного проблемного вопроса и способов его решения.

В процессе проведения исследования использовались такие методы, как анализ и синтез имеющегося материала, обобщение имеющихся сведений по проблемной тематике, индукция.

Основная часть

В настоящее время под традиционными культурными ценностями принято понимать основные системообразующие структуры и методы поведения, которые были сформированы в процессе продолжительного совершенствования этноса и формируют базу его уникальности. Если говорить о КНР, то ценности традиционной культуры данной страны сформированы благодаря наличию стабильно функционирующей системы духовных ценностей, которые были разработаны и развиты в древнем китайском этносе. В рамках данной культуры ключевое внимание уделяется применению морали для успешного функционирования страны и взаимодействия между населением, что помогает сформировать эффективную систему культуры. Данная черта относится к числу наиболее выдающихся, и именно она была заложена в основу развития современной традиционной культуры в информационном обществе [Сюе, 2021; Цай, 2022].

Среди основных сфер и способов выражения традиционной культуры КНР в цифровом искусстве можно выделить следующие:

1 Игровую сферу, которая в последние годы показывает наиболее быстрое и успешное развитие. Одним из ярких примеров является получившая наивысшую популярность в КНР игра King of Glory, история игровых персонажей которой связана с реальными литературными героями КНР или же историческими деятелями. За основу при разработке игровых костюмов персонажей игры берутся элементы из традиционной культуры КНР. В частности, в рамках фестиваля, проводимого в 2020 году, основная тематика всей одежды основывалась на пяти

ключевых стихиях КНР, а игровое действие происходило в легендарных и мифических местах, упоминающихся в традиционной культуре КНР. Еще одним важным нюансом данной игры является то, что посредством популярных традиционных разновидностей искусства КНР формируются наиболее влиятельные традиционные символы культуры КНР [Юань, 2020]. Данный метод позволяет наиболее эффективно распространять в цифровой сфере элементы традиционной культуры КНР во всем мире. Все вышеперечисленное позволяет с уверенностью говорить о том, что современная игровая индустрия выступает в качестве базы традиционного культурного наследия и развития.

2 Современное криптографическое искусство на основе блокчейн-технологий (в частности, NFT) и создание цифровых комиксов, позволяющие создавать различные картины, основанные на элементах традиционной культуры КНР. Данное направление получило наибольшую популярность в период пандемии коронавирусной инфекции COVID-19 и продолжает развиваться и по сей день. В частности, к настоящему времени в данной сфере уже разработаны работы, совмещающие внутри себя основные положения буддизма и конфуцианства с элементами традиционной культуры [Цифровое безумие: как NFT покоряет мир китайского искусства, [www](#)], а также такие работы, как Blood Cotton Initiative и Armor Up [Чжан, 2023]. В последние годы высокую популярность приобретают работы художника Dabeiyuzhou, которые представляют собой высокотехнологичное исследование буддийской иконографии и нарисованы на стыке трансцендентальной красоты и киберпанковской эстетики [Искусство искусственного интеллекта и азиатская традиция: новая волна китайского цифрового искусства, [www](#)]. Это позволяет популяризировать традиционную культуру КНР во всем мире, подчеркивая ее важнейшие элементы.

3. Музыкальную сферу, которая позволяет создавать уникальные аудиокomпозиции, основанные на мотивах традиционных музыкальных мелодий китайской культуры и различных стилей их исполнения. Данное направление позволяет выстроить правильное представление современного молодого населения о традиционной музыкальной культуре КНР, защищая ее от полного исчезновения и замены зарубежными музыкальными стилями, а также развивать и выявлять новые таланты в сфере традиционной музыки. Ярким примером реализации данной инновации является программа CCTV «Классика в воздухе» [Ду, Майданский, 2022], которая является современной интерпретацией классической традиционной китайской музыки. Также стоит выделить различные школьные программы и цифровые платформы, нацеленные на популяризацию традиционной культурной музыки КНР с помощью современных цифровых платформ. Примером данного направления развития является создание в КНР цифровой платформы «Доуинь» [Бальчиндоржиева, Золхоева, 2022], на которой размещаются различные короткие видеоролики, большинство из которых связаны с традиционным культурным воспитанием. Используемый для создания данной платформы искусственный интеллект позволяет подобрать наиболее интересные ролики для индивидуального пользователя, исходя из его предпочтений. Подобного рода нововведения позволяют знакомиться как с уже известными традиционными музыкальными композициями, так и создавать новые, основанные на ключевых элементах традиционной культуры КНР.

4 Творческую сферу, которая позволяет сохранить традиционные творческие культурные черты КНР. Одним из ярких примеров данного направления является цифровая программа сохранения искусства цзяньчжи [Вань, 2022], которое заключается в создании различных изделий из бумаги. В рамках данного направления реализуется программа цифрового

сохранения имеющейся информации, которая, помимо защиты имеющихся материалов о цзяньчжи, позволяет популяризировать данное традиционное китайское искусство как внутри КНР, так и во всем мире. В частности, применение трехмерного сканирования и виртуальной реальности позволяет создавать виртуальные модели, которые будут полностью коррелировать с реальными.

В последние годы широкую популярность приобретают так называемые технологии виртуальной и дополненной реальности, которые используются во многих сферах деятельности. В КНР данные технологии применяются и для сохранения и развития традиционной культуры. В частности, применение данных технологий позволяет популяризировать характерные черты традиционной китайской культуры на различного рода международных выставках и семинарах, одним из которых стал проект интегрированной коммуникации «Ожившие мифы Древнего Китая». Инновационность проекта заключалась в наполнении представляемых материалов традиционными элементами из китайских легенд и мифов (стиль одежды, локации, пословицы, эмоции героев). В последние годы широкую популярность в КНР приобретает цифровое картографирование, применяемое с целью создания различных виртуальных пещер, в частности пещер в Дуньхуане [Защитят ли VR и 3D-карты памятники культуры Китая от туристов, землетрясений и изменения климата?, www], где на стенах изображены различные буддийские сюжеты, что свидетельствует о многовековом интересе к данной практике со стороны китайцев

Данный пример не является единственным, где наблюдается наследственность философских идей в традиционной культуре КНР, реализованная с помощью современного цифрового искусства. В качестве примера можно рассмотреть широко распространенную во всем мире чайную церемонию, которая является традиционной для КНР [Бальчиндоржиева, Золхоева, 2022]. Данная церемония достаточно глубоко уходит своими корнями в философию даосизма, целью которой является достижение гармонии и равновесия пяти первородных стихий. Многие связывают данную церемонию с философией конфуцианства, полагая, что она позволяет вернуться человеку к истинной гуманной природе и познать истину «Дао». В последние годы подобного рода церемонии достаточно часто проводятся в режиме онлайн, что дает возможность как передавать мировому сообществу традиционные идеи, взгляды и знания, так и сформировать современную реальность чайной процедуры.

Традиционным ремеслом КНР является выращивание и последующая продажа чая. Ярким примером использования цифровых технологий в данной сфере является создание интернет-магазинов или иных площадок для продажи выращенного чая. Используя данную возможность, конечный потребитель может не только получить сам продукт, но и задавать все интересующие его вопросы (в частности, о правилах проведения чайной церемонии, пользе различных сортов чая, процессе выращивания и т.п.). Помимо этого, каждый из потребителей может воспользоваться услугой «усыновления» чайных деревьев: самостоятельно посадить деревца чая на плантации в КНР и в режиме онлайн контролировать весь ростовой процесс.

Современный этап развития китайской философии связан со становлением одного из базовых направлений в философии – тайцзи, которое постепенно начинает относиться к традиционной культуре КНР. Одной из современных форм отображения базовых идей данной философии являются современные цифровые технологии и, в частности, цифровизация существующих мультипликационных спектаклей. Одним из таковых является спектакль «Тайцзи» [там же], в рамках которого происходит описание базовых идей, формируемых в традиционной культуре КНР на протяжении пяти тысячи лет. Ключевым элементом данной

мультипликации становится символ тайцзи, выступающий в качестве рассказчика и имеющий форму зайца, окрашенного в стиле символа тайцзи. Использование современных технологий позволило оцифровать данный спектакль и расширить представление данного традиционного направления и его идей во всем мире [Хань, 2016].

В последнее время китайская культура все активнее выходит на международную арену. Благодаря преимуществам интернет-каналов тенденция выхода китайской культуры в другие страны становится все сильнее. В докладе о работе правительства в этом году было отмечено, что необходимо углублять гуманитарные контакты между КНР и зарубежными государствами. Будучи платформой, популярной во всем мире, Интернет, как ожидается, поставит китайскую культуру на быстрый путь выхода в мир, культурные продукты создаются на базе традиционной культуры, которые постепенно укрепляют мягкую культурную силу страны.

Важно подчеркнуть, что рассматриваемая в рамках данной работы тенденция, связанная с цифровизацией ключевых идей традиционной культуры, очевидно прослеживается в проводимом руководством КНР политическом режиме, направленном на укрепление духа нации и следование национальной мечте. Данная тенденция в существенной степени поддерживается населением КНР, которое высоко оценивает последние экономические достижения государства; постепенный рост показателей уровня жизни; обретение государством независимости и возможности самостоятельно производить практически любую продукцию.

Данный успех население КНР связывает в первую очередь со своей приверженностью к национальным и семейным традициям, единению прошлого с настоящим. Высокая степень корреляции данных черт позволяет успешно внедрять современные цифровые технологии в традиционную культуру, что существенно ускоряет развитие государства и его населения.

Ежегодно наблюдается увеличение потребности в получении обучающими образования мирового уровня, что становится возможным за счет внедрения современных цифровых технологий в процесс обучения. Многие обучающиеся заканчивают зарубежные учебные заведения в режиме онлайн, но это ни в коей мере не влияет на качество получаемого ими образования. Как отмечает С. Бинци, главным словом во фразе «онлайн-обучение» является обучение, а возможность его проведения в режиме онлайн является попросту один из множества вариантов [Бальчиндоржиева, Золхоева, 2022].

Наследование выступает одним из ключевых элементов современного культурного развития населения. Естественно, что культура представляет собой не только наследство, в противном случае она бы начинала существенно отставать в развитии и со временем полностью останавливаться. Наследование выступает в качестве предпосылки к развитию, а само развитие является вытекающим из наследования требованием. Ценности и идеи традиционной культуры КНР на протяжении пяти тысяч лет передаются из поколения в поколения, от родителей к сыновьям, в связи с чем они стали выступать в качестве культурного гена всего китайского населения и неким духовным элементом единения людей.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что потребности конечных пользователей цифровых технологий в вопросах традиционной китайской культуры непосредственным образом связаны с различными факторами. В частности, цифровыми культурными формами в настоящее время чаще всего пользуется преклонное население (в возрасте от 50 лет), однако использование современных технологий для инновационных проектов (в частности, использование VR и AR для создания виртуальных путеводителей и создания различных информационных порталов и цифровых выставок) постепенно начинает привлекать людей молодого возраста.

Заключение

Таким образом, проведенный анализ имеющихся материалов по тематике исследования позволяет сделать вывод о высокой степени влияния современного цифрового искусства на традиционную культуру КНР и процесс коммуникации населения. Этот процесс является неизбежным, поскольку процесс цифровизации современного мира не стоит на месте и ежегодно появляются новые инструменты и технологии, использование которых позволяет перенести идеи и черты традиционной культуры в цифровой мир. Это приводит к формированию новой среды вокруг населения, которую принято называть виртуальной, что, несомненно, приведет к изменению мира человека и окружающего его социального пространства. Все это приводит к взаимному проникновению реального мира в виртуальный и наоборот, степень взаимного влияния которых друг на друга до сих пор еще полностью не изучена и является объектом дальнейших исследований ученых по всему миру.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что, несмотря на все положительные черты цифровизации традиционной культуры КНР, она несет в себе определенные риски и угрозы, среди которых можно выделить переход от реального мира к виртуальному; повсеместное распространение взглядов по уничтожению культуры; сложность в различии реального мира и виртуального; рост зависимости населения от Интернета; фрагментация сознания и появление проблем, связанных с самоидентификацией.

Библиография

1. Бальчиндоржиева О.Б., Золхоева М.В. Цифровая культура vs культурная уникальность? (к вопросу о сохранении китайской культурной идентичности) // Социологические исследования. 2022. № 3. С. 90-97.
2. Вань Ц. Способы сохранения традиционного искусства цзяньчжоу из Цзиньчжоу в современном Китае // Человек и культура. 2022. № 2. С. 21-29.
3. Ду П., Майданский А.Д. Исследование пути наследия китайской традиционной музыкальной культуры // Universum: филология и искусствоведение. 2022. № 12 (102). С. 34-37.
4. Защилят ли VR и 3D-карты памятники культуры Китая от туристов, землетрясений и изменения климата? URL: <https://www.epochtimes.ru/zashhityat-li-vr-i-3d-karty-pamyatniki-kultury-kitaya-ot-turistov-zemletryasenij-i-izmeneniya-klimata-99040594>.
5. Искусство искусственного интеллекта и азиатская традиция: новая волна китайского цифрового искусства. URL: <https://radii.co/article/ai-art-digital-china>.
6. Сюе Л. Наследование и развитие китайских традиционных культурных ценностей // ЭБ БГУ. Общественные науки: культура, культурология. 2021. № 3. С. 135-138.
7. Хань Л. Философия «Тайцзи» в аудиовизуальном искусстве XX-XXI вв. // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 12 (67). С. 18-27.
8. Цай Ю. Наследие и инновации традиционной китайской культуры в цифровом обществе // Россия и Китай: проблемы стратегического взаимодействия: сборник восточного центра. 2022. № 25. С. 72-76.
9. Цифровое безумие: как NFT покоряет мир китайского искусства. URL: <http://ekd.me/2021/05/cifrovoe-bezumie-kak-nft-pokoryaet-mir-kitajskogo-iskusstva>.
10. Чжан Д. Диалектика традиционного и современного в изобразительном искусстве Китая XXI века // Сборник статей по материалам XXXIX международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». Новосибирск: СибАК, 2014. С. 42-48.
11. Чжан Я. Медиаобраз современного китайского художника: Ухэ Циляня на медиа-платформе «Twitter» // Век информации. 2023. № 1 (22). С. 20-29.
12. Юань М. Вызовы и возможности китайской традиционной культуры в эпоху цифровизации // Материалы всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Культурологические чтения – 2020. Культурный код в эпоху глобализации: цифровизация общества и образования». Екатеринбург: Уральский государственный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2020. С. 151-156.

Innovations in traditional culture and aesthetic characteristics of digital art

Yang Zhiyong

Postgraduate Student,
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design,
191186, 18 Bol'shaya Morskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: Yangzhiyongda@163.com

Abstract

The purpose of this paper is to explore issues concerning innovation in the traditional culture of the People's Republic of China (PRC) and the aesthetic characteristics of digital art. Innovative ways of expressing PRC traditional culture in digital art are studied. Characteristic features of Virtual Reality (VR) and Augmented Reality (AR) technologies manifested in the functioning of PRC traditional culture are analyzed. The inheritance of traditional PRC culture through the interactivity of digital art is examined. Examples of philosophical ideas in traditional culture of the PRC, realized through modern digital art, are analyzed. The main features of the impact of digital art on cultural communication in the PRC are highlighted. The paper concludes that there is a high degree of influence of modern digital art on the traditional culture of the PRC and the process of communication of the population.

For citation

Yang Zhiyong (2023) Innovatsii v traditsionnoy kul'ture i esteticheskie kharakteristiki tsifrovogo iskusstva [Innovations in traditional culture and aesthetic characteristics of digital art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 289-296. DOI: 10.34670/AR.2023.99.75.031

Keywords

PRC, cultural communication, traditional culture, philosophical ideas, digital art, VR, AR.

References

1. Bal'chindorzhieva O.B., Zolkhueva M.V. (2022) Tsifrovaya kul'tura vs kul'turnaya unikal'nost'? (k voprosu o sokhraneniі kitayskoy kul'turnoy identichnosti) [Digital culture vs cultural uniqueness? (on the issue of preserving Chinese cultural identity)]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Research], 3, pp. 90-97.
2. Chzhan Ya. (2023) Mediaobraz sovremennogo kitaiskogo khudozhnika: Ukhe Tsilinya na media-platfome «Twitter» [Media image of a modern Chinese artist: Wuhe Qilin on the Twitter media platform]. *Vek informatsii* [Age of Information], 1 (22), pp. 20-29.
3. Du P., Maydanskiy A.D. (2022) Issledovanie puti naslediya kitayskoy traditsionnoy kmuzykal'noy kul'tury [Study of the heritage path of Chinese traditional musical culture]. *Universum: filologiya i iskusstvovedenie* [Universum: philology and art history], 12 (102), pp. 34-37.
4. Han L. (2016) Filosofiya «Taytzi» v audiovizual'nom iskusstve XX-XXI vv. [Philosophy of "Tai Chi" in audiovisual art of the XX-XXI centuries]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii* [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies], 12 (67), pp. 18-27.
5. *Iskusstvo iskusstvennogo intellekta i aziatskaya traditsiya: novaya volna kitayskogo tsifrovogo iskusstva* [Artificial Intelligence Art and Asian Tradition: New Wave of Chinese Digital Art]. Available at: <https://radii.co/article/ai-art-digital-china> [Accessed 13/09/2023].
6. Tsai Yu. (2022) Naslednie i inovatsii traditsionnoy kitayskoy kul'tury v tsifrovom obshchestve [Inheritance and

- innovations of traditional Chinese culture in a digital society]. *Rossiya i Kitay: problemy strategicheskogo vzaimodeystviya: sbornik vostochnogo tsentra* [Russia and China: problems of strategic interaction: collection of the eastern center], 25, pp. 72-76.
7. *Tsifrovoe bezumie: kak NFT pokoryaet mir kitayskogo iskusstva* [Digital madness: how NFTs are conquering the Chinese art world]. Available at: <http://ekd.me/2021/05/cifrovoe-bezumie-kak-nft-pokoryaet-mir-kitajskogo-iskusstva> [Accessed 01/10/2023].
 8. Wang Q. (2022) Sposoby sokhraneniya traditsionnogo iskusstva tszyan'chzhi iz Tszin'chzhou v sovremennom Kitae [Methods of preserving the traditional art of Jianzhi from Jinzhou in modern China]. *Chelovek i kul'tura* [Man and Culture], 2, pp. 21-29.
 9. Xue L. (2021) Nasledovanie i razvitie kitayskikh traditsionnykh kul'turnykh tsennostey [Inheritance and development of Chinese traditional cultural values]. *EB BGU. Obshchestvennye nauki: kul'tura, kul'turologiya* [EB BSU. Social sciences: culture, cultural studies], 3, pp. 135-138.
 10. Yuan' M. (2020) Vyzovy i vozmozhnosti kitayskoy traditsionnoy kul'tury v epokhu tsifrovizatsii [Challenges and opportunities of Chinese traditional culture in the era of digitalization]. *Materialy vs Rossiyskoy (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoy konferentsii «Kul'turologicheskie chteniya – 2020. Kul'turnyy kod v epokhu globalizatsii: tsifrovizatsiya obshchestva i obrazovaniya»* [Proc. All-Russian Conf. "Cultural readings – 2020. Cultural code in the era of globalization: digitalization of society and education"]. Ekaterinburg: Ural State University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, pp. 151-156.
 11. *Zashchityat li VR i 3D-karty pamyatniki kul'tury Kitaya ot turistov, zemletryaseny i izmeneniya klimata?* [Will VR and 3D maps protect Chinese cultural monuments from tourists, earthquakes and climate change?] Available at: <https://www.epochtimes.ru/zashchityat-li-vr-i-3d-karty-pamyatniki-kul'tury-kitaya-ot-turistov-zemletryaseny-i-izmeneniya-klimata-99040594> [Accessed 19/09/2023].
 12. Zhang D. (2014) Dialektika traditsionnogo i sovremennogo v izobrazitel'nom iskusstve Kitaya XXI veka [Dialectics of traditional and modern in the fine arts of China in the 21st century]. *Sbornik statey po materialam XXXIX mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii»* [Proc. Int. Conf. "In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies."]. Novosibirsk: SibAK Publ., pp. 42-48.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.67.37.032

О применении методики преподавания художественного образования в средних профессиональных учебных заведениях

Ду Мэн

Магистрант,

Институт изящных искусств

Московского педагогического государственного университета,
109052, Российская Федерация, Москва, просп. Рязанский, 9;

e-mail: dumeng1269600823@163.com

Эта работа получила финансовую поддержку от Государственного комитета по управлению фондом обучения за границей.

Аннотация

Развитие среднего профессионального художественного образования и преподавания может предоставить платформу для учащихся, улучшить воображение учащихся, помочь учащимся разнообразить свое мышление и сделать учащихся более инновационными. Однако в силу ряда факторов художественному образованию в средних профессиональных учебных заведениях не уделяется должного внимания и существует большой разрыв между ожиданиями. Для улучшения этой ситуации при осуществлении художественного образования средним профессиональным учебным заведениям необходимо активизировать свою работу по анализу более общих проблем, выяснению причин проблем и формулированию соответствующих мер по их оптимизации. Опережающее развитие обеспечивает поддержку дальнейшего развития художественного образования в средних профессиональных учебных заведениях.

Для цитирования в научных исследованиях

Ду Мэн. О применении методики преподавания художественного образования в средних профессиональных учебных заведениях // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 297-304. DOI: 10.34670/AR.2023.67.37.032

Ключевые слова

Средняя профессиональная школа, художественное образование, средства обучения, применение.

Введение

В настоящее время средние профессиональные учебные заведения в нашей стране не уделяют большого внимания преподаванию искусства при осуществлении образования, и тем более они не в состоянии повысить инновационный уровень учащихся посредством обучения. В какой-то степени это тормозит развитие учащихся. Поэтому соответствующие кадры должны уделять всемерное внимание художественному образованию в средних профессиональных учебных заведениях, целенаправленно решать проблемы, существующие в художественном образовании, повышать инновационную способность учащихся с помощью художественного образования, способствовать всестороннему развитию учащихся.

Роль художественного образования в средних профессиональных учебных заведениях

Преподавание искусства является основным средством повышения культурной грамотности учащихся, повышения их способности ценить искусство и художественных навыков, а также воспитания в учащихся любви к Родине. Следует отметить, что цели обучения в профессионально-технических училищах отличаются от целей обучения в обычных школах, поэтому должен существовать определенный разрыв между преподаванием искусства в профессионально-технических училищах и преподаванием искусства в обычных школах. При проведении обучения искусству в профессионально-технических училищах необходимо учитывать особенности профессионально-технических училищ, повышать способности учащихся во всех аспектах, формировать у учащихся таланты, необходимые для социального развития [Чжао Ин, 2021].

Развитие художественного образования и преподавания в средних профессиональных колледжах может предоставить учащимся платформу для развития их воображения и инновационных способностей, поэтому средние профессиональные колледжи должны рассматривать художественное образование как важный компонент системы образования. В этом процессе, чтобы удовлетворить потребности преподавания искусства в новую эпоху, преподаватели искусства в средних профессиональных учебных заведениях также должны обновить свои собственные взгляды, а также использовать современные концепции обучения и различные методы обучения, чтобы привлечь учащихся к активному участию в обучении и создать подходящую учебную среду для удовлетворения потребностей индивидуального развития учащихся. Кроме того, художественное образование может также осуществлять эстетическое воспитание учащихся, чтобы можно было улучшить эстетические способности учащихся, что играет ключевую роль в содействии всестороннему развитию учащихся.

Проблемы художественного образования в средних профессиональных учебных заведениях

В новую эпоху в художественном образовании в средних профессиональных учебных заведениях по-прежнему много недостатков, и трудно повысить качество преподавания искусства. В настоящее время проблемы, существующие в художественном образовании в средних профессиональных учебных заведениях, можно обобщить следующим образом:

1. Средние профессиональные учебные заведения не уделяют внимания художественному образованию.

Учащиеся средних профессиональных учебных заведений, как правило, в возрасте от 14 до 18 лет. Поэтому нагрузка, которую приходится нести средним профессиональным учебным заведениям, невелика, данная категория учащихся находится в критической стадии развития, у них еще не сформировался здравый ум, их мысли относительно чисты, а образ мышления относительно прост [Лэй, 2018]. В этом случае, если усилить художественное образование для студентов, можно повысить эстетический уровень студентов, обогатить видение студентов и повысить их творческий потенциал. Учитывая ситуацию с преподаванием искусства в средних профессиональных колледжах, необходимо целенаправленно проводить художественную педагогическую деятельность. Например, проводить лекции по искусству, создавать клубы по интересам и т.д. Таким образом, средние профессиональные учебные заведения должны взять за основу существующую модель обучения искусству, оптимизировать методы обучения, повысить инновационную способность учащихся и способствовать всестороннему развитию учащихся. Однако в последние годы средние профессиональные учебные заведения мало внимания уделяли развитию общедоступных художественных курсов, меньше времени отводили занятиям художественной деятельностью, не уделяли много внимания повышению художественной педагогической грамотности, что привело к уменьшению количества средств, доступных для средних профессиональных учебных заведений.

2. Учителя не осознают роль преподавания искусства.

В настоящее время большинство учителей искусства не осознают ключевой роли художественного образования и считают, что художественное образование и преподавание необязательны. Классы не строго соответствуют требованиям, и они не признают важность развития инновационных способностей учащихся. Из-за различий в целях обучения между учащимися профессиональных колледжей и обычными школами у большинства учащихся средних профессиональных учебных заведений нет энтузиазма участвовать в художественном обучении, они более небрежно относятся к художественному обучению и даже разрушают дисциплину в классе. В этом случае необходимо активизировать работу учителей изобразительного искусства в средних профессиональных учебных заведениях по изучению психологических особенностей учащихся средних профессиональных учебных заведений, осуществлять обучение с помощью соответствующих методик [Ван Цуньин, 2018]. Это предъявляет высокие требования к преподавателям изобразительного искусства в средних профессиональных колледжах: они должны не только увлеченно заниматься художественным образованием, но и совершенствовать свои художественные навыки, научно и обоснованно применять педагогику, психологию и методы обучения, участвовать в учебном процессе, повышать свой профессионализм. В данном процессе учителя также должны уделять внимание развитию художественного образования и преподавания, целенаправленно обновлять методы обучения и повышать качество преподавания искусства. Поскольку предметы обучения в различных профессиональных колледжах различны, формулируемые цели обучения также различны, и при составлении учебных планов необходимо учитывать фактическое положение учащихся. Кроме того, в преподавании искусства мы также должны активизировать усилия по внедрению инноваций и использовать различные методы для преподавания искусства, чтобы учащиеся могли осознать прелесть преподавания искусства и адаптироваться к потребностям социального развития.

3. Метод обучения – относительно фиксированный.

Метод обучения – относительно фиксированный, и нет современного учебного оборудования. Некоторые учителя рисования непосредственно прививают знания учащимся во время обучения, что приводит к тому, что учащиеся не мотивированы в процессе обучения, и

трудно получить ожидаемое качество обучения. Используемые методы обучения являются относительно отсталыми, в них сложно сочетаются характеристики средних профессиональных учебных заведений, что приводит к тому, что художественное образование, осуществляемое средними профессиональными колледжами, не может удовлетворить потребности индивидуального развития обучающихся [Чжан Хунчао, 2018]. Кроме того, при проведении художественно-педагогической деятельности не уделяется внимания социальной практике и не предоставляется учащимся возможность просмотра художественных выставок и художественных галерей, что в определенной степени снижает энтузиазм учащихся к участию в художественном обучении. В этом случае средние профессиональные колледжи должны учитывать потребности художественного образования в новую эпоху, научно и обоснованно применять различные виды программного обеспечения, повышать практический уровень учащихся, использовать современные методы обучения для повышения качества преподавания искусства в средней школе.

4. Нет научной и разумной оценки обучения.

Развитие оценки преподавания искусства требует участия учителей и учащихся. Как система обратной связи, она может систематически и всесторонне оценивать способности учащихся к обучению и оптимизировать качество преподавания учителями. Однако используемой в настоящее время системе оценки преподавания не хватает научности, а учащимся не хватает энтузиазма в отношении изучения искусства, что приводит к тому, что учителя рисования не обращают внимания на оценку преподавания, а учащимся нужно только посмотреть учебник, чтобы закончить курс [Сюй Сюэмэй, 2019]. Кроме того, при проведении обучения искусству в средних профессиональных учебных заведениях учителям искусства также необходимо полностью заботиться об учащимся, а также оценивать работы учащихся с точки зрения деталей, чтобы учащиеся были полны энтузиазма к изучению искусства и повышали художественную грамотность. Наконец, профессиональные колледжи должны уделять больше внимания художественному образованию, активизировать усилия по проведению реформы учебных программ и повышению всестороннего качества учащихся с помощью преподавания искусства.

Применение методов обучения искусству в средних профессиональных учебных заведениях

Преподавание искусства в средних профессиональных учебных заведениях играет очень важную роль, что может в определенной степени улучшить качество преподавания искусства. Поэтому соответствующий персонал должен уделять повышенное внимание преподаванию искусства в средних профессиональных учебных заведениях и разумно применять методы обучения. Обучение искусству может осуществляться в соответствии со следующими критериями:

1. Обновление педагогического мышления.

Объекты обучения и цели обучения искусству в профессиональных колледжах иные, чем в обычных средних школах, поэтому художественное образование в профессиональных колледжах и художественное образование в обычных средних школах также различны. Поэтому необходимо обновить концепцию обучения, уточнить потребности средних профессиональных колледжей в преподавании курсов искусства, понять особенности личности учащихся, оптимизировать методы обучения. Только так художественное образование может осуществляться более гладко и показать эстетическую воспитательную функцию искусства,

выявить гуманистический дух, которым обладают произведения искусства.

Особенности обучающихся в средних профессиональных учебных заведениях следует учитывать при выборе методов обучения и ключе к совершенствованию практических способностей. Следует отметить, что художественное образование должно осуществляться не только в классе, но и в связи с культурой кампуса, чтобы учащиеся могли показать свои преимущества с помощью художественных навыков и быть более смелыми перед лицом будущего. Методы развивающего обучения искусству более разнообразны, при условии соблюдения школьных правил и положений ученики могут поощряться к повторным попыткам. Могут быть созданы клубы каллиграфии, клубы китайской живописи, кружки эскизов и т.д., или может быть выполнен дизайн плаката, чтобы учащиеся осознали, что художественные навыки полезны и улучшили свои практические способности, по-настоящему полюбили искусство.

2. Формулирование соответствующих учебных целей для художественных курсов

Из анализа сложившейся ситуации установлено, что культурный уровень и эстетические способности учащихся средних профессиональных колледжей не улучшились. Средние профессиональные колледжи могут предоставить возможность обучения искусству по нехудожественным специальностям путем открытия общедоступных художественных курсов, чтобы учащиеся могли развить художественные навыки и регулярно проводить курсы по оценке искусства, повышать эстетическое мышление и эстетический уровень, ценить красоту, чувствовать красоту и создавать позитивную эстетическую концепцию, повышать грамотность [Ли Тунцзю, 2018]. Судя по анализу текущей ситуации, большинство средних профессиональных учебных заведений взяли на себя инициативу по внедрению инноваций: в целях повышения адаптации учащихся к трудоустройству в них открыты специальности, связанные с искусством и дизайном, например анимационный дизайн, дизайн окружающей среды, промышленный дизайн и т.д. Поэтому соответствующий персонал должен уточнить цели, которые необходимо достичь при обучении художественным курсам, чтобы повысить практические способности и мастерство студентов и сделать их дизайнерскими.

3. Инновации в содержании обучения.

В реформе курсов обучения искусству в средних профессиональных колледжах выбор учебных материалов также играет очень важную роль. Поэтому при выборе содержания обучения необходимо повышать художественные качества учащихся и показывать местные особенности. Таким образом, учителям необходимо не только улучшать способности учащихся к рисованию с помощью учебных материалов, но и повышать эстетический опыт учащихся, чтобы учащиеся могли стать талантами, необходимыми для социального развития. При проведении практических занятий также следует выбирать типовые случаи, чтобы учащиеся могли сделать выводы из одного случая и пополнить запасы своих знаний.

При обучении искусству в средних профессиональных колледжах также следует учитывать предпочтения учащихся и познавательный уровень искусства, показывать главную роль учащихся, побуждать учащихся к активному участию в художественном обучении, связывать занятия искусством с реальной жизнью учащихся. Учителя рисования при осуществлении педагогической деятельности должны использовать современные технологии, такие как мультимедиа, в качестве вспомогательного средства и предоставлять учащимся больше способов общения, чтобы учащиеся могли осознать ценность обучения искусству и улучшить свои способности к изучению искусства [Чжао Кэвэй, 2018].

4. Оптимизация метода оценки преподавания искусства.

При обучении искусству в средних профессиональных колледжах необходимо учитывать

особенности обучающихся, целенаправленно подбирать учебно-методические материалы, формулировать соответствующие цели развития в соответствии с профессиональными способностями обучающихся. При составлении одних и тех же домашних заданий по искусству учителя должны учитывать фактическое положение учащихся, формулировать соответствующую систему оценки и использовать возможные стандарты оценки в классе для оценки преподавания искусства с разных точек зрения. Преподаватели могут делить учащихся на разные группы в зависимости от типа живописи и профессионального уровня и использовать разные методы при оценке. В этом процессе учителя должны направлять студентов на более высокий профессиональный уровень и предоставлять им возможность оценивать, чтобы повысить общую силу студентов. Если студенты находятся на среднем уровне, необходимо улучшить их базовые запасы знаний, повысить их профессиональные качества, предоставить возможности для дальнейшего развития. В этом процессе учителя также могут повысить определенный профессиональный уровень талантов низкого уровня и предоставить больше талантов в качестве гарантии социального развития. Кроме того, при разработке оценки преподавания искусства учителя должны оцениваться как ключ, оценка учащихся – как вспомогательное средство, а учащиеся должны проводить самооценку. Только прилагая больше усилий к инновациям, оценка художественных курсов может адаптироваться к потребностям развития времени, показать свою ценность и оказать поддержку развитию художественного образования в средних профессиональных школах.

5. Укрепление связей с другими дисциплинами.

В нормальных условиях средние профессиональные школы в нашей стране не имеют возможности для инноваций в развитии преподавания искусства, и трудно получить ожидаемый эффект обучения. Причина этого в основном состоит в том, что в средних профессиональных учебных заведениях существуют конфликты в организации основных и специализированных курсов. Поскольку художественные качества искусства относительно сильны, оно предъявляет более высокие требования к мыслительным способностям учащихся, то есть то, изучали ли студенты курсы, связанные с мыслительными способностями, может в определенной степени определить уровень художественных инноваций учащихся. Поэтому, когда учителя проводят обучение, они должны укреплять связь между различными дисциплинами и обновлять методы обучения, чтобы повысить уровень художественного новаторства студентов [Нань Тао, 2019].

6. Обеспечить каналы связи для учителей и студентов.

В целях повышения инновационного уровня учащихся при проведении художественного обучения в средних профессиональных учебных заведениях учителям необходимо обновить собственные концепции обучения. Это требует от учителей признания важности инноваций и повышения инновационной грамотности учащихся в процессе обучения. Благодаря разнообразным педагогическим мероприятиям, проводимым учителями, это оказывает невидимое влияние на учащихся и позволяет учащимся выдвигать инновационные идеи. В этом процессе учителя также должны признать важность общения между учителем и учеником, изменить ограничения в рамках традиционной модели, предоставить учащимся удобную творческую среду и дать учащимся возможность участвовать в свободном творчестве. В этом процессе учителя должны уменьшить вмешательство в творчество учащихся, только так учащиеся могут в полной мере продемонстрировать свое воображение и способность к логическому мышлению и создать более художественную и инновационную роль. Следует отметить, что, поскольку художественное творчество является открытым, учителя должны поощрять учащихся проявлять смелость в воображении, улучшать понимание учащимися

произведений искусства, улучшая понимание учащимися навыков рисования, чтобы можно было повысить эстетическую грамотность учащихся и обеспечить инновационное развитие.

Заключение

В новую эпоху рынок развивается с каждым днем. Развитие общества нуждается не только в поддержке талантов с сильной практичностью, но также нуждается в талантах с новаторскими идеями в качестве гарантии. Таким образом, преподаватели искусства в средних профессиональных учебных заведениях должны признать влияние художественного образования на развитие учащихся, сформулировать методы обучения, которые соответствуют характеристикам учащихся средних профессиональных учебных заведений, и с помощью методов художественного образования повысить инновационную способность учащихся, способствовать всестороннему развитию учащихся.

Библиография

1. Ван Цуньин. Размышления об органичном сочетании художественного образования и построения кампусной культуры в средних профессиональных учебных заведениях // Современное профессиональное образование. 2018. № 12.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
3. Ли Тунцзю. Анализ усиления художественного образования в средних профессионально-технических учебных заведениях для содействия строительству кампусной культуры // Образовательно-педагогический форум. 2018. № 40.
4. Лэй Ю. Институциональные препятствия и совершенствование внедрения гуманитарных курсов в средних профессиональных школах. Шэньсийский педагогический университет, 2018.
5. Мао Хунвэй. Анализ стратегий преподавания цвета для художественных специальностей в средних профессиональных школах // Исследование художественного образования. 2019. № 11.
6. Нань Тао. Интерпретация выразительного искусства в преподавании искусства в средних профессиональных учебных заведениях // Curriculum Education Research. 2019. № 45.
7. Сюй Сюэмэй. Исследование по управлению преподаванием искусства в средней профессиональной школе. Хунаньский сельскохозяйственный университет, 2019.
8. Чжан Хунчао. Среднее профессиональное художественное образование, которое необходимо изменить в новой ситуации занятости // Современное профессиональное образование. 2018. № 17.
9. Чжао Ин. О применении мультимедийных технологий в обучении искусству в средних профессиональных школах // China New Communication. 2021. № 23(13).
10. Чжао Кэвэй. Предварительное исследование стратегий преподавания эскизов по предметам искусства в средних профессиональных школах // Дневник подростков (Исследования по вопросам образования и преподавания). 2018. № 12.

On the application of the methodology of teaching art education in secondary vocational schools

Du Meng

Master Student,
Institute of Fine Arts
of Moscow State Pedagogical University,
109052, 9 Ryazanskiy ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: dumeng1269600823@163.com

Abstract

The development of secondary vocational art education and teaching can provide a platform for students, improve students' imagination, help students diversify their thinking and make students more innovative. However, due to a number of factors, art education in secondary vocational schools is not paid enough attention, and there is a big gap between expectations. In order to improve this situation in the implementation of art education by secondary vocational schools, it is necessary to intensify their work to analyze the more general problems, find out the causes of the problems and formulate appropriate measures to optimize them. The advanced development provides support for the further development of art education in secondary vocational schools.

For citation

Du Meng (2023) O primeneniі metodiki prepodavaniya khudozhestvennogo obrazovaniya v srednikh professional'nykh uchebnykh zavedeniyakh [On the application of the methodology of teaching art education in secondary vocational schools]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 297-304. DOI: 10.34670/AR.2023.67.37.032

Keywords

Secondary vocational school, art education, teaching means, application.

References

1. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
2. Lei Yu. (2018) *Institutsional'nye prepyatstviya i sovershenstvovanie vnedreniya gumanitarnykh kursov v srednikh professional'nykh shkolakh* [Institutional obstacles and improving the implementation of humanities courses in secondary vocational schools]. Shaanxi Normal University.
3. Li Tongjiu (2018) Analiz usileniya khudozhestvennogo obrazovaniya v srednikh professional'no-tehnicheskikh uchebnykh zavedeniyakh dlya sodeystviya stroitel'stvu kampusnoy kul'tury [Analysis of strengthening art education in secondary vocational educational institutions to promote the construction of campus culture]. *Obrazovatel'no-pedagogicheskiy forum* [Educational and Pedagogical Forum], 40.
4. Mao Hongwei (2019) Analiz strategiy prepodavaniya tsveta dlya khudozhestvennykh spetsial'nostey v srednikh professional'nykh shkolakh [Analysis of color teaching strategies for art specialties in secondary vocational schools]. *Issledovanie khudozhestvennogo obrazovaniya* [Research of art education], 11.
5. Nan Tao. (2019) Interpretatsiya vyrazitel'nogo iskusstva v prepodavanii iskusstva v srednikh professional'nykh uchebnykh zavedeniyakh [Interpretation of expressive art in teaching art in secondary vocational schools]. *Curriculum Education Research*, 45.
6. Wang Tsongying. (2018) Razmyshleniya ob organichnom sochetanii khudozhestvennogo obrazovaniya i postroeniya kampusnoy kul'tury v srednikh professional'nykh uchebnykh zavedeniyakh [Reflections on the organic combination of art education and the construction of campus culture in secondary vocational educational institutions]. *Sovremennoe professional'noe obrazovanie* [Modern professional education], 12.
7. Xu Xuemei. (2019) *Issledovanie po upravleniyu prepodavaniem iskusstva v sredney professional'noy shkole* [Study on the Management of Art Teaching in HY Vocational Secondary School]. Hunan Agricultural University.
8. Zhang Hongchao. (2018) Srednee professional'noe khudozhestvennoe obrazovanie, kotoroe neobkhodimo izmenit' v novoy situatsii zanyatosti [Secondary vocational art education, which needs to be changed in the new employment situation]. *Sovremennoe professional'noe obrazovanie* [Modern professional education], 17.
9. Zhao Kewei. (2018) Predvaritel'noe issledovanie strategiy prepodavaniya eskizov po predmetam iskusstva v srednikh professional'nykh shkolakh [A preliminary study of strategies for teaching sketching in art subjects in secondary vocational schools]. *Dnevnik podrostkov (Issledovaniya po voprosam obrazovaniya i prepodavaniya)* [Diary of Teenagers (Research on Education and Teaching)], 12.
10. Zhao Ying. (2021) O primeneniі mul'timediynykh tekhnologiy v obuchenii iskusstvu v srednikh professional'nykh shkolakh [On the use of multimedia technologies in teaching art in secondary vocational schools]. *China New Communication*, 23(13).

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.16.96.033

Особенности преподавания живописи в начальной школе**Чжу Сюань**

Магистрант,
Институт изящных искусств
Московского педагогического государственного университета,
109052, Российская Федерация, Москва, просп. Рязанский, 9;
e-mail: lalabobiboom@163.com

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы, связанные с особенностями преподавания живописи в начальной школе. Цель исследования – изучить вопросы преподавания живописи в начальной школе, выявить основные особенности и черты. Основные методы исследования: метод анализа, сравнения, принятия решений, логического рассуждения и многие другие. Рассмотрен процесс проведения уроков в школе. Обучение рисованию – это эффективное средство воспитания у детей качественных способностей, которые могут эффективно способствовать интеллектуальному развитию детей. Среди них развитие воображения – главный аспект обучения детей рисованию и необходимая способность для развития творческих способностей. В процессе рисования дети могут упражняться и использовать свое воображение с помощью этого упражнения. К работе детей в процессе обучения рисованию также следует относиться с признательностью, чтобы увидеть, выполнили ли они требования к обучению, есть ли у них хорошая привычка искать отличия и новизну. Рассмотрены предложения по улучшению методики преподавания живописи в начальных классах школы. Сделан вывод о том, что для детей мир, который они могут видеть, является интуитивным содержанием, которое они могут воспринимать. Таким образом, цель изучения анализа учебной программы детской живописи в начальном образовании состоит в том, чтобы позволить детям более правильно понимать живопись и понимать различные способы, которыми детские рисунки представлены в процессе рисования, чтобы они могли выражать свои внутренние мысли. Это имеет положительное влияние на улучшение обучения детей рисованию. Изучение детских курсов рисования на реальных курсах может улучшить воображение детей, развить их способность смело творить и завершить работы в соответствии с их внутренним миром, чтобы улучшить их познание вещей. В то же время это также может помочь учителям вводить новшества через практику и исследования, активно изучать и распознавать больше курсов и моделей, подходящих для развития учащихся. Обобщение и обмен этими моделями и курсами могут постоянно улучшать содержание методов обучения рисованию детей в начальной школе, делать художественные курсы в начальной школе более интересными и позволять детям более активно и в полной мере получать удовольствие от занятий рисованием.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжу Сюань. Особенности преподавания живописи в начальной школе // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 305-312. DOI: 10.34670/AR.2023.16.96.033

Ключевые слова

Живопись, преподавание, начальная школа, обучение, мышление, развитие.

Введение

Актуальность исследования заключается в том, что с развитием науки и технологий и повышением уровня жизни людей качественное образование стало важным направлением в начальном и среднем образовании. Школьники являются основой будущего развития Родины, поэтому страна придает большое значение развитию школьников, которое становится все более важным в современном образовании. В продвижении качественного образования художественное образование, как важная его часть, играет для учащихся роль, которую нельзя игнорировать. Художественное образование может развивать эстетические способности студентов и в то же время улучшать их инновационное мышление. На художественных курсах начальной школы детские курсы рисования и живописи являются просветительскими курсами для учащихся и очень важны. Можно сказать, что уроки по изобразительному искусству являются краеугольным камнем вступления школьников в мир искусства. Поэтому вопрос о том, как глубже и совершеннее внедрить программу детского рисования и живописи в начальную школу художественного образования, стал проблемой, заслуживающей обсуждения.

В курсе современного детского рисования и живописи художественное образование школьников сформулировано с четырех точек зрения. А именно, есть четыре аспекта: моделирование, применение дизайна, оценки и комментариев, а также всестороннего исследования. Основная задача – это научить школьников правильно понимать живопись и правдиво выражать свои мысли и чувства.

При проведении исследования использовались труды российских и зарубежных ученых. При проведении данного исследования были использованы следующие методы: анализа, сравнения, принятия решений, логического рассуждения и многие другие.

Вопросы, касающиеся преподавания живописи в начальной школе, рассматривали многие ученые, такие как Ли Цзин, Цзян Хуанхуань, Дун Хуэйминь и другие. Считаем необходимым продолжить исследование в данном направлении и более подробно изучить отдельные вопросы темы.

Основная часть

Школьники полны любопытства к тому, что их окружает, что также является их простым и честным выражением. С психологической точки зрения объекты создания детских рисунков часто представляют собой объекты, которые ученики могут непосредственно видеть вокруг себя, и они являются объектами, полными любопытства. Например, животные, растения, люди и окружающая среда вокруг нас. В то же время ученики более чувствительны к ярко окрашенным предметам. В детстве система нервного развития учащихся несовершенна, их мускулы недостаточно развиты, их координация запястий недостаточна, а управление руками не может полностью соответствовать желаниям мозга. Таким образом, в рисовании учащихся есть определенная игра и интуитивность. В жизни учеников мы можем наблюдать, что ученики любят использовать большую площадь для создания, и контент, который они создают, часто их интересует. Их творения относительно просты и отражают их познание вещей, таких как человеческие образы, очертания предметов и так далее. В их глазах это очень красиво. Конечно,

есть определенная разница между их выразительностью и имитацией и взрослыми. У них более интуитивное ощущение и выражение. Возможно, в глазах взрослых их произведения – незрелые. Но именно эта незрелая и простая черта составляет напряжение детских картин, чего обычные люди не могут достичь.

Повторяющееся социальное поведение других людей – один из важных методов обучения. Языковые движения и привычки детей, особенно в детстве, неотделимы от подражания. Нельзя сказать, что подражание – это чистое воспроизведение. Школьники в своей художественной деятельности копируют и имитируют свои собственные желания, исходя из собственного восприятия мира и изображения того, что они могут видеть. Эта имитация – не просто копия, а форма воссоздания. Это тоже одна из творческих характеристик детских картин [Цзян Хуанхуань, 2018, 178].

Следует отметить, что в классе учителя обычно оценивают работы учеников: a, b, c, d. Ученики могут не понимать значения оценок, но родители понимают значение и предъявляют определенные требования к ученикам. Со временем энтузиазм школьников сильно пострадал. Желание рисовать также влияет на развитие обучения детей рисованию. Для многих родителей один из способов судить, усвоил ли ученик новые знания, – это посмотреть на успеваемость ученика. Хотя успеваемость является лишь показателем, она не отражает всего. Американский лауреат Нобелевской премии и физик Ричард Фейнман (Richard Feynman) вспоминал одно из своих занятий по искусству. В живописи учитель попросил его свободно экспериментировать и творить, не глядя на бумагу, и этот метод произвел на него глубокое впечатление. Он находил много содержания в своих собственных работах, как и стиль Пикассо. Он писал: «Сначала я думал, что расслабление означает небрежное рисование», но на самом деле расслабление означает, что вам не нужно беспокоиться о результате рисования». Особенно большое влияние на художественное творчество оказывает текущее настроение. Помню, когда я учил ученицу, ее картины всегда были неудовлетворительными, когда она сначала ограничивала свои темы и творческие приемы. Позже, случайно, мы выбрали свободное творчество, а в процессе рисования полностью позволил ей играть свободно. Она нарисовала своего любимого кролика, создала для него сюжетный фон, задавала характер персонажа и, наконец, представила очень законченную работу. Потенциал учеников на самом деле велик, и ключ кроется в том, как учитель направляет их».

В то же время учащиеся разного возраста, особенно в начальной школе, по выходу родителей и учителей постепенно будут обращать внимание на «рисовать как» и сознательно просят себя рисовать в реалистичном стиле. Как только картина не понравится, появятся всевозможные отрицательные эмоции. Данные исследований показывают, что дети в возрасте 2-4 лет будут очень счастливы, когда будут рисовать и рисовать; дети в возрасте 4-6 лет будут очень гордиться рисованием линий и фигур, а когда им будет 9-11 лет, они не будут. Живописью доволен, но хочу стремиться к реализму, то есть «подобию». Однако, поскольку они не прошли всестороннего и систематического изучения и не понимают навыков рисования, способность понять творческий процесс заставит детей надолго разочароваться и постепенно потерять интерес к рисованию. Вот почему многие дети не хотят брать в руки ручки, когда вырастут. Появление такого рода случаев также вызвано тем, что родители и учителя уделяют больше внимания «рисованию как», игнорируя наблюдение и выражение учеников [Гао Цюнь, 2019, с.70].

Далее рассмотрим процесс проведения уроков в школе. С учетом современного состояния и анализа существующих проблем в обучении живописи в начальной школе автор на основе

собственного педагогического опыта рекомендует следующие уроки.

Урок первый. Тема – Год Быка. Описание курса: возьмите корову в качестве темы. Создание краски способом рисования линий. Этот курс посвящен развитию личности детей, не использует преднамеренных стандартов для ограничения детского творчества, стимулирует детей к восприятию, исследованию и открытию с помощью новаторского мышления и использует интересные рекомендации, чтобы вдохновить детское воображение. Школьники должны понимать, что такое рисование линий. Методы обучения: объяснение, анализ, демонстрация, эвристическое обучение. Очки знания искусства: понимание и применение рисования линий.

В начале занятия – вводная и разминка, а также интерактивное общение с учениками. Сначала стоит поговорить с одноклассниками о самых знакомых вещах в жизни и подождать, пока ученики ответят положительно. Затем поместить видео в классе для учеников и задать вопросы: какое животное изображено на этом видео, на что это похоже? Тогда ученик ответит: «Есть коровы. Есть два заостренных рога, толстое тело и четыре ноги». После того, как ученик ответил, он положительно и полностью подтвердил ученику: «Да, этот ученик сказал, что это здорово, есть ли другие дети, которые могли бы описать внешний вид коровы?» (Понять содержание и способы выражения разных учеников, наблюдать дифференциацию и диверсификацию).

Затем начните курс по содержанию. Разыграйте учащимся подготовленный РРТ с изображениями разных коров. (1). Основная часть – крупный рогатый скот. (2) Цель темы: помочь дядям фермерам работать. (3) Характеристики объекта: внешний вид коровы. Далее учитель демонстрирует. Сначала с помощью карандаша нарисуйте положение коровы на белом картоне. Затем с помощью карандаша сначала рисуется голова быка, а учитель анализирует голову быка и учит учеников рисовать. Затем с помощью масляной пастели рисуется контур по карандашной линии. Использовать следует масляную пастель разного цвета, чтобы нарисовать разные части коровы. Затем следует нарисовать сцену и, наконец, нарисовать окончательный декоративный эффект с помощью маркера, чтобы сделать всю картину более насыщенной. Чтобы ученики не подражали, после того, как ученики увидят ступеньки, они отвлекают свое внимание на основную часть тела коровы, показывают им различные пары сцен и направляют их к ответам, где корова может быть жизнь; чем они могут заниматься помимо работы; если бы вы были на их месте, как вы думаете, что бы они хотели делать. Пусть школьники смело обсуждают и обогащают свое воображение [Дун Хуэйминь, 2017, 99].

Шаг четвертый: нужно закрасить фон желтым. Затем ученики начинают создавать и раздавать ученикам заранее подготовленный картон и маркеры. В творческом процессе ученики могут исследовать и воображать в форме группы, чтобы расширить картину. Роль учителя – направлять. Обучение на основе сцен может помочь учащимся развивать воображение и лично понимать содержание предметов.

Когда работа ученика будет завершена, будет дана положительная оценка. Стандарт оценивается с точки зрения учеников, и не должно быть никаких сравнений, чтобы позаботиться о психологии учащихся. Можно сказать, что в содержание оценки входят сильные практические навыки, сильные способности к исполнению, яркие цвета, тщательное изображение, хорошее выражение и т.д.

Далее необходимо выполнить следующие шаги;

1. Попросить учащихся написать на экране свое имя и дату создания.

2. Обзор выставки работ, самооценка учеников, взаимная оценка, отзыв преподавателя.

Комментарий учителя: «Это можно оценить по воображаемой картинке, а форма дана только

для справки. Учащиеся в этом классе проявили себя очень хорошо, демонстрируя разные идеи и в то же время создавая богатые ассоциации с этими картинками; конечно, у некоторых картинок есть некоторые недостатки, такие как композиция, форма и т.д. Но общая степень завершенности оставляет желать лучшего. Этот ученик более активен в классе и имеет глубокое понимание содержания. Созданные работы полны композиции и насыщены красками, цвет травы во рту коровы очень ярко показывает состояние коровы, поедающей траву [Чжоу Дунлей, 2017, 302].

3. После уроков автор также будет оценивать работы по следующим параметрам:

А. Оценка степени детскости детских рисунков. Реальная жизнь оставила в сердцах детей множество прекрасных образов, формирующих их неповторимые переживания и чувства. Они получают вкус жизни, который взрослые не могут испытать. Детские картины всегда обладают сильной романтичностью, наивностью и ребячеством, поэтому к оценке детских картин нельзя относиться в рамках требований взрослых.

Б. Оценка того, хорошо ли представлен эстетический эффект работы. Линии, цвета и изображения, нарисованные детьми, имеют свои особенности. Выясняется, едины ли форма и язык рисунков и демонстрируют ли они уникальные визуальные эффекты. Можно увидеть различия между разными произведениями через эстетические законы, выраженные в картинах. Например, композиция цветов, ритм и стиль рисования мешают детям самостоятельно наблюдать и мыслить, а также препятствуют развитию собственного языка рисования у детей. Выполнение работы должно быть адаптировано к возрасту ребенка, а гармоничный рост способствует повышению и развитию уровня детской живописи. Улучшение навыков рисования у детей – это не только улучшение навыков рисования. Если общие способности в других областях не были улучшены, и обучение навыкам также будет ограничено, особенно уровень творчества трудно улучшить. Из детских рисунков можно увидеть силу детской проницательности, воображения, способности к обобщению, способности индукции, способности к анализу и так далее. Развитие детской живописи – это всестороннее развитие самого себя.

Рассмотрим предложения по улучшению методики преподавания живописи в начальных классах школы. Во время всего учебного процесса есть много вещей, на которые нужно обратить внимание, например: как помочь ученикам руководить; как оценить; как позволить им использовать свое воображение, чтобы писать смело.

Рекомендации разделены на три пункта:

1. Наблюдайте за жизнью. Содержание, нарисованное в детских рисунках, часто исходит из жизни и тесно связано с нашей жизнью. В процессе обучения детскому рисунку позвольте ученикам войти в жизнь и наблюдать за жизнью. В процессе обучения учащимся могут быть предложены некоторые темы, такие как «Какую одежду вы носите сегодня?», «Мой лучший друг» и т.д. Эти темы в большей степени основаны на их собственной жизни, и они могут ясно и интуитивно чувствовать содержание, которое должно быть выражено в этих темах, является разумным и хорошо обоснованным. Такой жизненный опыт может углубить выражение учащимися деталей и содержания картины.

2. Уважайте детскую невинность и помогайте ученикам проявлять свои качества. Исходное состояние детской живописи – свободное самовыражение. Они могут использовать линии по своему желанию в определенном месте. Этот вид творчества – самое верное выражение школьных сердец, а также самое примитивное выражение. Хотя это больше похоже на каракули в глазах взрослых, именно из-за такого рода случайных каракулей будущее воображение и

мыслительные способности будут расширены. В процессе обучения детской живописи учитель должен проявлять больше уважения к ребячеству детей, полностью поощрять и направлять их, а также использовать способ признательности, чтобы помочь учащимся получить больше удовольствия от рисования. Многие учителя не могут понять идеи учеников и не могут сохранять полное уважение. У них нет хорошей среды для роста для учеников. Особенно в первом и втором классе. Их выражения цветов и форм – самые примитивные эмоции. Их чувства к искусству – веселые, расслабленные и случайные, и их каракули также являются выражением их собственных эмоций. Учащиеся могут живо описывать свои рисунки, такой процесс выражения очень значим. Они давно погружены в свой мир и не могут выбраться оттуда. Поэтому учителя должны поддерживать их удовольствие от рисования с признательной точки зрения.

3. Ситуационное обучение. Для учеников начальной школы ситуационный метод обучения соответствует их личностным характеристикам. Посредством введения сцен позвольте им более реалистично понять объекты, чтобы они могли лучше творить. Если вы просто зададите студентам жизненные вопросы в курсе, у них не останется места для воображения в отношении вещей, которых они не видели. Поэтому в процессе обучения учащихся следует знакомить с обучением сценам, например, с помощью РРТ, изображений, видео или моделей объектов, чтобы учащиеся могли видеть или чувствовать изменения формы объектов. В таких условиях учащиеся могут иметь больше воображения и стимулировать свою творческую натуру. В то же время серьезная атмосфера в классе будет подавлять творческую деятельность учащихся. В процессе ситуационного обучения класс следует поддерживать активным, а учащимся следует разрешать обсуждение в группах, что может не только улучшить их выразительные навыки, но и также обеспечит полное воображение, что очень важно для студентов. Учителю не нужно сознательно позволять ученикам понять объект, а направлять их через вопросы, чтобы они могли улучшить и выразить свое воображение, а созданные работы больше соответствовали их характеристикам.

Заключение

Таким образом, изучение детских курсов рисования и живописи в учебной программе может улучшить воображение учащихся, развить их способность смело творить и завершать работы в соответствии с их внутренним миром, чтобы улучшить их познание вещей. В то же время это также может помочь учителям вводить новшества через практику и исследования, активно изучать и распознавать больше курсов и моделей, подходящих для развития школьников. Обобщение и обмен этими моделями и курсами могут постоянно улучшать содержание методов обучения рисованию детей в начальной школе, делать художественные курсы в начальной школе более интересными и позволять учащимся более активно и в полной мере получать удовольствие от занятий живописью рисованием.

Библиография

1. Гао Цюнь. Опыт обучения детей рисованию // Внешкольное образование в Китае. 2019. 180 с.
2. Дун Хуэйминь. С интересом поощряйте обучение и помогайте ученикам хорошо рисовать детские рисунки // Исследования в области художественного образования. 2017. 185 с.
3. Ли Цзин. О творческом обучении рисованию детских рисунков в начальной школе // Исследования в области художественного образования. 2017. 219 с.
4. Лю Цяньцян. О творческом обучении рисованию детей в начальной школе // Внешкольное образование в Китае.

-
2019. 154 с.
5. Смит Р. Искусство и эстетическое воспитание (США). Народное издательство Сычуани, 2020. 154 с.
 6. Цзинь Лин. Об обучении детей рисованию // Образование в провинции Хэнань. 2016. 320 с.
 7. Цзян Хуанхуань. Взгляд на обучение детей искусству с позиции «нравится или нет» – анализ оценки обучения детей искусству // Exam Weekly. 2018. 223 с.
 8. Чжоу Дунлей. Краткая беседа о методах обучения рисованию детей в начальной школе при обучении искусству // Исследования в области художественного образования. 2017. 420 с.
 9. Чжу Сюи Сюэ. Стратегии тренировки воображения в обучении детей рисованию // Исследования в области художественного образования. 2017. 329 с.
 10. Ян На. Говоря о развитии творческих способностей, помогая ученикам создавать детские рисунки // Qinghai Education. 2018. 177 с.

Features of teaching painting in elementary school

Zhu Xuan

Master Student,
Institute of Fine Arts
of Moscow State Pedagogical University,
109052, 9 Ryazanskiy ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: lalabobiboom@163.com

Abstract

The article discusses issues related to the peculiarities of teaching painting in elementary school. The purpose of the study is to study the issues of teaching painting in primary school, to identify the main features and traits. The main research methods are the method of analysis, comparison, decision-making, logical reasoning and many others. The process of conducting lessons at school is considered. Teaching drawing is an effective means of educating children with qualitative abilities that can effectively contribute to the intellectual development of children. Among them, the development of imagination is the main aspect of teaching children to draw and the necessary ability to develop creative abilities. In the process of drawing, children can exercise and use their imagination with this exercise. The work of children in the process of learning to draw should also be treated with appreciation to see if they have fulfilled the learning requirements, if they have tried boldly and if they have a good habit of looking for differences and looking for novelty. The proposals for improving the methods of teaching painting in primary school classes are considered. The author concludes that for children, the world they can see is an intuitive content that they can perceive. Thus, the purpose of studying the analysis of the curriculum of children's painting in primary education is to allow children to understand painting more correctly and to understand the various ways in which children's drawings are presented in the drawing process so that they can express their inner thoughts more truthfully. This has an important positive impact on improving children's learning to draw. Studying children's drawing courses in real courses can improve children's imagination, develop their ability to create boldly and complete works according to their inner world in order to improve their knowledge of things. At the same time, it can also help teachers innovate through practice and research, actively explore and recognize more courses and models suitable for student development. Generalization and exchange of these models and courses can continuously improve the content of methods of teaching drawing to children in elementary school, make art

courses in elementary school more interesting and allow children to more actively and fully enjoy drawing classes.

For citation

Zhu Xuan (2023) Osobennosti prepodavaniya zhivopisi v nachal'noy shkole [Features of teaching painting in elementary school]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 305-312. DOI: 10.34670/AR.2023.16.96.033

Keywords

Painting; teaching; elementary school; learning; thinking; development.

References

1. Dong Huimin. (2017) S interesom pooshchryayte obuchenie i pomogayte uchenikam khorosho risovat' detskie risunki [Encourage learning with interest and help students draw children's drawings well]. *Issledovaniya v oblasti khudozhestvennogo obrazovaniya* [Research in Art Education].
2. Gao Qun (2019) Opyt obucheniya detey risovaniyu [Experience of teaching children to draw]. *Vneshkol'noe obrazovanie v Kitae* [Out-of-school education in China].
3. Jiang Huanghuan (2018) Vzglyad na obuchenie detey iskusstvu s pozitsii «nравitsya ili net» – analiz otsenki obucheniya detey iskusstvu [A look at teaching children art from a “like it or not” perspective - an analysis of assessing children’s art education]. *Exam Weekly*.
4. Jin Ling (2016) Ob obuchenii detey risovaniyu [On teaching children to draw]. *Obrazovanie v provintsii Khenan'* [Education in Henan Province].
5. Li Jing (2017) O tvorcheskom obuchenii risovaniyu detskikh risunkov v nachal'noy shkole [On creative teaching of drawing children's drawings in elementary school]. *Issledovaniya v oblasti khudozhestvennogo obrazovaniya* [Research in the field of art education].
6. Liu Qianqian. (2019) O tvorcheskom obuchenii risovaniyu detey v nachal'noy shkole [About creative teaching of drawing to children in elementary school]. *Vneshkol'noe obrazovanie v Kitae* [Out-of-school education in China].
7. Smith R. (2020) Iskustvo i esteticheskoe vospitanie (SShA) [Art and aesthetic education (USA)]. Sichuan People's Publishing House.
8. Yang Na. Govorya o razvitii tvorcheskikh sposobnostey, pomogaya uchenikam sozdavat'(2018) detskie risunki [Talking about developing creativity by helping students create children's drawings]. *Qinghai Education*.
9. Zhou Donglei (2017) Kratkaya beseda o metodakh obucheniya risovaniyu detey v nachal'noy shkole pri obuchenii iskusstvu [Brief conversation about methods of teaching drawing to children in elementary school when teaching art]. *Issledovaniya v oblasti khudozhestvennogo obrazovaniya* [Research in the field of art education].
10. Zhu Xiu Xiao (2017) Strategii trenirovki voobrazheniya v obuchenii detey risovaniyu [Strategies for training imagination in teaching children to draw]. *Issledovaniya v oblasti khudozhestvennogo obrazovaniya* [Art Education Research].

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.93.32.034

Генезис и современное состояние техник игры на напольных конструкциях ударной установки

Солдатов Иван Александрович

Адъюнкт Военного университета им. князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации,
123001, Российская Федерация, Москва, ул. Большая Садовая, 14;
e-mail: dccsia@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена техникам игры на напольных конструкциях ударной установки: большому барабане с одной педалью или карданом (двойной педалью для игры двумя ногами на одной барабане) и подвесных парных тарелках – хай хэте. Автор выявляет наиболее важные аспекты становления, развития и современного состояния ножных техник игры, а также представляет их описание и структуру. Актуальность работы и ее научная новизна характеризуются тем, что автором предпринята попытка восполнить пробел между научно-методической и практической составляющими искусства игры на ударных инструментах. Цель – выявление на основе анализа исполнительских школ, видеозаписей выступлений видных музыкантов-ударников и статей из современных тематических журналов существующих техник игры на напольных конструкциях ударной установки; определение взаимосвязи с историческими процессами; обозначение различных путей развития; обобщение представления об их эволюции в истории исполнительского искусства на ударной установке.

Для цитирования в научных исследованиях

Солдатов И.А. Генезис и современное состояние техник игры на напольных конструкциях ударной установки // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 313-319. DOI: 10.34670/AR.2023.93.32.034

Ключевые слова

Техника игры, ножные техники, ударная установка, большой барабан, бас-барабан, педаль, кардан, подвесные парные тарелки, хай-хэт, исполнительское искусство на ударной установке, искусство игры на ударной установке.

Введение

Искусство игры на ударной установке является одним из самых молодых и вместе с тем популярных явлений в современной музыке. На протяжении XX века исполнительство на данном инструментальном комплексе прошло определенный путь эволюции, претерпев изменения в технике игры, музыкальных стилях и культурных аспектах. Так, в своей диссертации Г. Соколов утверждает: «Эволюция ударной установки тесно связана с возникновением и развитием разностилевых направлений музыки неакадемической традиции» [Соколов, 2010, 89]. И действительно, ударная установка находится в фокусе внимания с XX века по настоящий день. В этой связи уместным является сравнение истории искусства игры на ударной установке с историей искусства игры на саксофоне, так как одну из наиболее активных фаз своего становления и развития оба музыкальных инструмента получили одновременно, в период широкой распространенности различных джазовых направлений. «Популяризация инструмента приводит к появлению большого количества исполнителей и педагогов, повышению уровня искусства игры, и, соответственно усложнению произведений», – заявляет доктор искусствоведения А. Понькина [Понькина, 2020, 311]. В свете вышесказанного данное заявление становится справедливым и для исполнительства на ударной установке.

Основная часть

На современном этапе искусства игры на ударных инструментах мы можем наблюдать пристальное внимание к ударной установке как участнику всевозможных ансамблей в популярной музыке. Однако развитие исполнительства на данном инструментальном комплексе всегда несколько ограничено его атональной сутью и сводилось к повторению метроритмических паттернов, их комбинациям и редким сольным вставкам. Так, например, Г. Багдасарьян в своей диссертации отмечает: «Ритм-секция в двадцатом веке выполняет в джазе и поп-музыке двойную функцию: с одной стороны, она создает базу для солистов в виде постоянной ритмической пульсации, а с другой стороны, поддерживает аккордовую структуру композиции» [Багдасарьян, 2015, 36].

С другой стороны, подобные «звуковысотные рамки» ударной установки и своего рода ограниченность четырьмя конечностями, участвующими в игровом процессе, направили развитие инструментального комплекса на модернизацию составляющих его ударных музыкальных инструментов, приводных механизмов к ним и их рациональной расстановке, а также на развитие целого ряда аспектов исполнительства.

Музыканты-ударники добились заметных результатов в развитии координации движений, исполняя разные ритмические рисунки во всех конечностях, порой одновременно. При этом расположение и количественно-функциональный состав ударной установки в разных игровых сессиях (обучение, репетиции, концертные выступления) могут разительно отличаться [Багдасарьян, 2013; Клюевский, www].

Следующим немаловажным направлением в эволюции искусства игры на ударной установке является развитие темпа. Технике игры руками, в том числе и увеличению скорости игры, посвящены многие учебные пособия, ножные техники игры – сравнительно молодое явление в исполнительском искусстве на ударной установке. Развитие техник игры на напольных конструкциях обусловлено, в первую очередь, конструктивной эволюцией основных элементов ударной установки, творческими поисками музыкантов-исполнителей и появлением

новых стилей в популярной музыке (рок, метал, разновидности тяжелого метала: дэт-метал, блэк-метал и т.д.) [Эгамкулов, 2022].

Выдающийся вклад в развитие и популяризацию исполнительского искусства на ударной установке в целом и ножных техник в частности привнесли такие видные музыканты-ударники, как Джо Джо Майер, Тим Уотерсон и Джой Джордисон. Например, Тим Уотерсон (Tim Waterson) в 1999 году создал ассоциацию музыкантов-исполнителей на ударной установке «Drumcussion Society of Alberta». В целях продвижения своего сообщества он добился участия в одном из телевизионных шоу под названием «Большой завтрак», во время которого смог установить мировой рекорд по скорости исполнения на бас-барабане. Во время замера количества контактов колотушки по большому барабану ему удалось достичь темпа 1447 ударов в минуту. Уотерсон знал, что мировой рекорд по самому быстрому исполнению руками принадлежал в то время Джонни Рэббу (Johnny Rabb), а рекорда по скорости игры ногами не было. В результате он привлек внимание не только к себе, но и к продвигаемому им сообществу музыкантов-исполнителей.

Наибольшее развитие ножные техники получили в англоговорящей музыкальной среде. Об этом можно утверждать по результатам анализа доступной методической и популярно-тематической литературы (источникам). К сожалению, до сих пор все названия рассматриваемых техник носят наименования на английском языке, в том числе и на русскоязычных ресурсах. Для удобства восприятия автором предлагается основанный на механике исполнительского процесса вариант перевода. Оригинальное название указано в скобках.

На данном историческом этапе все ножные техники можно условно разделить на три группы: простые, комбинированные и скользящие техники (рис. 1).



Рисунок 1 - Ножные техники – структура исполнительских техник игры на напольных конструкциях ударной установки

К простым ножным техникам можно отнести технику игры с опорой на пятку (Heel-Down), технику игры с опорой на носок (Heel-Up) [Bowders, www] и технику игры всей стопой (Full foot). Последняя техника подразделяется на два подвида: плоской стопой (Flat foot) и всей стопой с опорой (Full step).

С появлением ударной установки первоначально использовалась техника игры с опорой на пятку (Heel-Down), что связано, в первую очередь, с несовершенством конструкции педали. Данная техника заключается в размещении стопы музыканта на всей поверхности педали. Во время удара пятка остается неподвижной, расположенной на подпятнике. В связи с большой нагрузкой на переднюю большеберцовую и икроножную мышцы рассматриваемая исполнительская техника требует от музыканта большой выносливости. Техника игры с опорой на пятку положительно зарекомендовала себя в тихих нюансах, поскольку позволяет достичь максимального значения контроля колотушки педали. По этой причине техника хорошо зарекомендовала себя при игре на хай-хэте. Прикладное значение техники игры с опорой на пятку – в качестве упражнения для развития исполнительской выносливости (передней большеберцовой и икроножных мышц).

С развитием джаза и повсеместным распространением оркестрового исполнительства в данном стиле перед музыкантами-ударниками возникла необходимость игры как в более громких нюансах, так и более продолжительное время. Модернизация конструкции педали позволила развиваться и ножным техникам.

Техника игры с опорой на носок (Heel up) заключается в неподвижном положении пятки и исполнении исключительно мыском ноги. Данная техника подразделяется на два способа. При первом способе стопа располагается параллельно земле, носок упирается в пластину педали, при втором способе пятка располагается выше носка.

При игре вторым способом удается достигать большей подвижности, однако уменьшается сила удара. Таким образом, этот способ применим только при возможности настройки «чувствительности» педали, когда малейшее касание игровой поверхности отзывается активным ударом колотушки педали.

При использовании техники игры с опорой на носок происходит сгибание в голеностопном суставе за счет работы передней большеберцовой и икроножной мышц.

Техника игры всей стопой (Full foot) подразделяется на две подтехники: игра плоской стопой (Flat foot) и всей стопой с опорой (Full step).

При игре плоской стопой нога в «мертвой», «неигровой фазе» располагается параллельно земле, опираясь на игровую поверхность мыском стопы. На пластину педали нога опускается всей стопой, при этом колотушка педали после удара остается у пластика большого барабана, демпфируя его звучание. Этот подвид техники хорошо зарекомендовал себя, как простой в усвоении и применении.

Второй подвид техники, всей стопой с опорой, заключается в приподнимании мыска ноги после удара и опоры пятки о подпятник (нижнюю часть пластины педали), словно вторая фаза удара заимствована из техники игры с опорой на пятку. В этом случае положение пластины педали не препятствует возвратному механизму педали отводить колотушку в исходное положение и звук бас-барабана приобретает естественный, «филированный» характер.

Джазовые музыканты-ударники предпочитают использовать именно этот подвид техники игры всей стопой в совокупности с техникой игры с опорой на пятку.

Комбинированные ножные техники, с пятки на носок (Heel-Toe) и с носка на пятку (Up Down), получили свое развитие одновременно с усложнением популярной музыки, когда от музыканта-ударника потребовалось исполнение на бас-барабанах более мелких длительностей. Наибольшую применимость данные техники получили с появлением рока и метала.

Комбинированные техники основаны на «волнообразном» движении ноги и заключаются в попеременном чередовании ударов из техник с опорой на носок и полной стопой. Однако имеется и ряд различий. В технике с пятки на носок первый удар повторяет технику удара всей

стопой, а второй – с опорой на носок. В то же время техника с носка на пятку в своей первой фазе воспроизводит удар с опорой на носок, во второй – всей стопой. Вместе с тем в первой технике носок незначительно поднимается над игровой поверхностью педали, тогда как в технике игры с носка на пятку носок ноги остается на ней. Техника игры с пятки на носок позволяет добиться большей скорости, однако требует специальной конструкции педали, когда игровая поверхность увеличивается за счет объединения с подпятником в единое целое. В тематических журналах появление этих двух техники часто связывают с творческой деятельностью чечеточников, у которых и была позаимствована идея механики двойного и даже тройного удара на одно движение ноги.

Дальнейшее усложнение музыки дало новый толчок в эволюции ножных техник. Очень быстрые и частые серии из двух-трех ударов доступны музыкантам-исполнителям на ударной установке, использующим скользящие техники игры. К ним относятся техника игры скольжением вперед (Slide) и техника игры скольжением в стороны (Swivel).

В технике игры скольжением вперед носок стопы совершает удар в нижнюю часть платформы, «соскальзывает» вверх и совершает второй удар вверх игровой поверхности педали (часто всей стопой).

В технике игры скольжением в стороны – сдвиг пятки позволяет не менять пятно контакта носка, а следовательно, добиться равномерного звучания.

В практической деятельности музыкантов-ударников существует практика комбинирования ножных техник, когда, например, в левой ноге, при игре на хай-хэте, применяется техника игры с опорой на пятку, а в правой, на бас-барабане, игра всей стопой.

Кроме того, существуют и специальные приемы, например одновременная активизация левой ногой двух рядом расположенных педалей: хай-хэта и левой педали кардана. При этом носок ноги остается на игровой поверхности педали большого барабана, тогда как пятка «соскальзывает» на игровую поверхность хай-хэта. При исполнении данного специального приема звучит интересное, акцентное сочетание, призванное темброво разнообразить общее звучание ударной установки.

Использование ударной установки не ограничивается рамками только популярной, эстрадной музыки, а находит свое применение и в академическом творчестве. Так, российский композитор Борис Иванович Тищенко ввел данный инструментальный комплекс в состав своих симфонических партитур. Вероятно, это является важной предпосылкой дальнейшего развития искусства игры на ударной установке.

Вместе с тем намечающиеся тенденции в области развития цифровых технологий и искусственного интеллекта принесут значимые результаты уже в самое ближайшее время. В настоящее время электронные ударные установки позволяют музыкантам создавать новые звуковые эффекты и моделировать различные стили музыки. Также с развитием компьютерной технологии появились симуляторы ударных установок, которые позволяют музыкантам практиковаться и совершенствовать свои навыки в условиях виртуальной среды. В свою очередь, это дало возможность создания новых музыкальных композиций, и экспериментировать с различными стилями игры на ударных инструментах.

Заключение

Таки образом, перспективы развития искусства игры на ударной установке в XXI веке могут заключаться в следующем:

- интеграция искусственного интеллекта и машинного обучения в ударные установки, что

- позволит создавать уникальные и индивидуальные музыкальные композиции;
- развитие виртуальной и аугментированной реальностей, которые могут стать новыми платформами для проведения занятий, репетиций концертов и выступлений музыкантов-ударников;
- создание новых музыкальных стилей и техник игры на ударных инструментах, которые будут отражать культурные особенности и тенденции современного мира.

Искусство игры на ударной установке прошло достаточно длительный путь эволюции. В наши дни этот вид исполнительского искусства продолжает развиваться и впитывать новые тенденции и технологии. В будущем искусство игры на ударной установке будет продолжать эволюционировать, сохраняя свои корни в культуре и традициях, но одновременно адаптируясь к новым технологиям и музыкальным стилям.

Библиография

1. Багдасарьян Г.Э. Развитие метроритмических способностей в процессе обучения на ударных инструментах: дисс. ... канд. пед. наук. СПб., 2015. 235 с.
2. Багдасарьян Г.Э. Школа игры на ударных инструментах. Воспитание правильного чувства ритма у обучающихся на ударных инструментах + DVD. 1-е изд. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. 64 с.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
4. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
5. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
6. Клюевский Г. Начальная школа игры на ударных инструментах // Барабанная школа. URL: <https://musicsch.com/page53.html#bookmark2>.
7. Понькина А.М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: дисс. ... д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2020. 487 с.
8. Соколов Г.В. Ударная установка: вопросы эволюции и исполнительства: дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 172 с.
9. Эгамкулов О. Ритмические джазовые формулы исполнительства на ударной установке // Academic Research in Educational Sciences. 2022. № 3(3). С. 417-423.
10. Bowders J. Lesson: Heel-Up Vs Heel-Down Bass Drum Foot Technique // Drum! URL: <https://drummagazine.com/lesson-heel-up-vs-heel-down-bass-drum-foot-technique>.

Genesis and current state of bass-drum techniques

Ivan A. Soldatov

PhD Student of the Military University named after Prince Alexander Nevsky
of the Ministry of Defense of the Russian Federation,
123001, 14 Bol'shaya Sadovaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: dccsia@mail.ru

Abstract

The article is devoted to techniques for playing on floor-mounted drum kit structures: a bass drum with one pedal or double pedal (for playing with two feet on one drum) and hi-hat. The author identifies the most important aspects of the formation, development and current state of foot playing

Ivan A. Soldatov

techniques (bass-drum technique), and also presents their description and structure. The relevance of the work and its scientific novelty is characterized by the fact that the researcher has made an attempt to fill the gap between the scholar, methodological and practical components of the art of playing percussion instruments. The goal is to identify, based on the analysis of performing schools, video recordings of performances by prominent drummers and articles from modern thematic magazines, existing techniques for playing on floor-mounted drum kit structures; determining the relationship with historical processes; designation of different development paths; generalization of the idea of their evolution in the history of performing arts on the drum set.

For citation

Soldatov I.A. (2023) Genezis i sovremennoe sostoyanie tekhnik igry na napol'nykh konstruktsiyakh udarnoy ustanovki [Genesis and current state of bass-drum techniques]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 313-319. DOI: 10.34670/AR.2023.93.32.034

Keyword

Playing technique, bass-drum techniques, foot techniques, drum kit, bass-drum, pedal, double pedal, hi-hat, performing art on a drum kit, art of playing a drum kit.

References

1. Bagdasar'yan G.E. (2015) *Razvitie metroritmicheskikh sposobnostey v protsesse obucheniya na udarnykh instrumentakh. Dokt. Diss.* [Development of metrrhythmic abilities in the process of learning percussion instruments. Doct. Diss.]. Saint Petersburg.
2. Bagdasar'yan G.E. (2013) *Shkola igry na udarnykh instrumentakh. Vospitanie pra-vil'nogo chuvstva ritma u obuchayushchikhsyana udarnykh instrumentakh + DVD* [School of playing percussion instruments. Nurturing a correct sense of rhythm in students of percussion instruments + DVD], 1st ed. Saint Petersburg: Lan', Planeta muzyki Publ.
3. Bowders J. *Lesson: Heel-Up Vs Heel-Down Bass Drum Foot Technique. Drum!* Available at: <https://drummagazine.com/lesson-heel-up-vs-heel-down-bass-drum-foot-technique> [Accessed 13/09/2023].
4. Egamkulov O. (2022) Ritmicheskie dzhazovye formuly ispolnitel'stva na udar-noy ustanovke [Rhythmic jazz formulas for performing on a drum kit]. *Academic Research in Educational Sciences*, 3(3), pp. 417-423.
5. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
6. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
7. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
8. Klyuevskiy G. *Nachal'naya shkola igry na udarnykh instrumentakh* [Primary school of playing percussion instruments]. *Barabannaya shkola* [Drum school]. Available at: <https://musicsch.com/page53.html#bookmark2> [Accessed 22/09/2023].
9. Pon'kina A.M. (2020) *Evolyutsiya akademicheskoy muzyki dlya saksofona vtoroy poloviny XIX – nachala KhKhI veka. Dokt. Diss.* [The evolution of academic music for saxophone in the second half of the 19th – early 21st centuries. Doct. Diss.]. Rostov-on-Don.
10. Sokolov G.V. (2010) *Udarnaya ustanovka: voprosy evolyutsii i ispolnitel'stva. Dokt. Diss.* [Drum set: issues of evolution and performance. Doct. Diss.]. Moscow.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.29.48.035

Декоративное искусство: новое или ушедшее старое

Чжоу Юйхань

Магистр,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: YuHan@mail.ru

Аннотация

В данной статье представлен глубокий аналитический обзор трех последних уральских триеннале декоративного искусства, с акцентом на последнем, проходившем летом 2022 года. Автор детально изучает структуру каждого из этих проектов, выделяя их уникальные особенности и обсуждая их потенциал в качестве значимых идентификационных событий для города Екатеринбурга. Статья предлагает краткий исторический обзор развития декоративно-прикладного искусства в России, освещая ключевые этапы этого процесса и связанные с ним проблемы и особенности. Автор также рассматривает вопросы интеграции опыта других успешных фестивалей Екатеринбурга в контекст уральских триеннале, обсуждая, как уникальные элементы этих событий могут быть адаптированы и применены для дальнейшего развития и усиления значимости триеннале. Особое внимание уделяется взаимодействию с местным сообществом и способам привлечения новых аудиторий, что может способствовать более глубокому пониманию и оценке декоративно-прикладного искусства. Статья предлагает всесторонний взгляд на триеннале, подчеркивая их важность как для развития культурной сцены Екатеринбурга, так и для продвижения декоративно-прикладного искусства в России в целом. Это исследование не только охватывает исторические и культурные аспекты, но и предлагает практические рекомендации для будущего развития этих значимых событий.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжоу Юйхань. Декоративное искусство: новое или ушедшее старое // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 320-325. DOI: 10.34670/AR.2023.29.48.035

Ключевые слова

Триеннале, декоративное искусство, декоративно-прикладное искусство, искусство Екатеринбурга, художественный текстиль, керамика, художественное стекло, ювелирное искусство.

Введение

Цели данного исследования можно определить следующим образом:

- 1) Аналитический обзор. Провести глубокий аналитический обзор трех последних триеннале декоративного искусства на Урале, уделяя особое внимание последнему, которое состоялось летом 2022 года.
- 2) Идентификация. Выявить потенциал проектов декоративного искусства в качестве уникального явления, способного формировать и укреплять идентичность Екатеринбурга как культурного центра.
- 3) Исследование структуры. Изучить структурное построение декоративно-прикладного искусства в России и выделить ключевые моменты его развития и текущее состояние.

Задачи исследования:

- 1) Разбор структуры проектов. Детально проанализировать компоновку и устройство триеннале, их программы и произведения, выявляя особенности каждого из них.
- 2) Определение особенностей. Оценить уникальные черты триеннале декоративного искусства, их соответствие современным трендам и влияние на формирование культурного образа Екатеринбурга.
- 3) Исследование исторического контекста. Произвести краткий исторический обзор эволюции декоративно-прикладного искусства в России, выявить проблемы и особенности, связанные с его развитием.
- 4) Анализ проблематики. Идентифицировать и описать проблемы, которые возникают в связи с развитием декоративного искусства на современном этапе.
- 5) Изучение опыта. Изучить практики и методы, используемые в других успешных фестивалях и культурных мероприятиях Екатеринбурга, и рассмотреть возможность их применения для улучшения и развития триеннале декоративного искусства.

Основная часть

В Екатеринбурге завершилась Третья Уральская триеннале декоративного искусства в августе 2022 года, став моментом для глубоких размышлений, выходящих за рамки самой выставки. Запущенная в 2016 году, эта инициатива была направлена на продвижение современного декоративно-прикладного искусства, благодаря усилиям Е.Ю. Манеровой, которая выступила в роли художника, преподавателя и куратора проекта. Каждое из триеннале объединяло в себе конкурсную выставку и научно-практические мероприятия, такие как конференции и круглые столы, причем различные компоненты приобретали особое значение в зависимости от обстоятельств.

Важность такого проекта бесспорна, поскольку после краха Советского Союза декоративное искусство потеряло свое присутствие на главной сцене, отчасти из-за проблем с транспортировкой и демонстрацией произведений. Триеннале предоставила уникальную платформу для художников продемонстрировать свое мастерство, а публике – ознакомиться с многообразием качественных работ. Выставочные пространства Уральского центра развития дизайна, включая Музей архитектуры и дизайна, служили идеальными местами для проведения триеннале, каждая из которых имела свою уникальную атмосферу, задаваемую не столько темой, сколько самим содержанием.

Первая триеннале отличалась народным колоритом, вторая – пышным размахом стеклянных и керамических работ, в то время как третья проявила себя в текстиле, и зысканных

эмалевых изделиях и богатой ювелирной секции, организованной совместно с международным проектом. Впервые также было выделено место для творчества студентов и выпускников УрГАХУ.

Отсутствие раздела художественных промыслов на последних двух триеннале объясняется трудностью интеграции традиционного ремесленного искусства в современные авторские экспозиции, а также тем, что за годы советской власти эти работы часто сводились к сувенирной продукции. Но обсуждение на круглых столах показало, что художественное сообщество не может оставаться в стороне от вопросов обновления и роли художественных промыслов. Тем более что в городе функционируют учреждения, такие как Центр традиционной народной культуры и Гамаюн, которые активно занимаются изучением и продвижением народного искусства.

В качестве части первого Уральского культурного форума была проведена вторая триеннале, направленная на укрепление связей между творческими коллективами Уральского федерального округа и формирование общего социокультурного пространства. Это мероприятие стремилось к разработке стратегий для будущего социокультурного и образовательного развития регионов, что гармонично вписывалось в миссию триеннале. Такое взаимодействие дало толчок для создания расширенной платформы для обсуждения не только в рамках установленного круглого стола. Привлечение внимания к достижениям и темам для дискуссий в области искусства было вынесено на более широкий профессиональный уровень благодаря конференции по вопросам экспертизы и реставрации, организованной кафедрой истории искусств и музееведения департамента искусств УрФУ. Это дало возможность широкому кругу экспертов и искусствоведов включиться в диалог о современных тенденциях и проблематике декоративно-прикладного искусства.

Темой третьей триеннале стал «Диалог», и, несмотря на непредвиденные обстоятельства, которые затруднили доставку работ и ограничили количество участников, мероприятие не утратило своего значения и уникальности. Выставка продемонстрировала достойные работы, и хотя в этом году организаторы столкнулись с непростыми вызовами, мероприятие прошло успешно с участием талантливых художников и их оригинальными творениями.

В России по отношению к декоративно-прикладному искусству сложилась устоявшаяся, порой упрощенная система восприятия и оценки этого вида искусства, что нередко ведет к его неверной интерпретации. Основная проблема кроется в нарушении естественного хода развития данного вида искусства во времена Советского Союза и в попытках его регламентации, что негативно отразилось на секторе, имеющем большое значение из-за его тесной связи с человеком и способности приносить психологический комфорт. Кроме того, после распада СССР наблюдалось замедление в развитии выставочной деятельности в сфере декоративно-прикладного искусства и дизайна, что потребовало переосмысления его роли в современном обществе.

Ещё в 70-х годах прошлого века М.С. Каган предложил обоснованную систематизацию архитектурных искусств, включая архитектуру, декоративно-прикладное искусство и дизайн, утверждая их место в структуре искусственной иерархии. Так, дизайн был чётко квалифицирован как искусство, что в западных теориях искусства не вызывает споров из-за отсутствия разрыва в его развитии.

В России функции и значимость архитектурных искусств до сих пор складываются под влиянием советского прошлого: изначальное непризнание важности декоративно-прикладного искусства, принижение его до уровня обычных подарков и сувениров, поскольку оно не способно наравне с живописью или графикой восхвалять социалистические ценности, позже –

постепенное смягчение этой позиции и попытки восстановить дизайн, или «индустриальное искусство», как его определяли в Европе в начале 20 века, особенно с появлением Сенежской студии и ВНИИТЭ в 70-х годах. До сих пор и прикладное искусство, и дизайн сталкиваются со структурными трудностями в художественной среде и рынке в России.

Декоративно-прикладное искусство, возможно, оказывает самое мощное влияние на человека. Ребёнок впервые знакомится с миром через ощущения касания, и вся жизнь человека сопровождается этим особым восприятием – визуальной тактильностью, которая влияет на нас глубже, чем просто зрение.

В прикладном искусстве «древние архетипы сохраняют своё первозданное значение, однако, оживая в творениях художников, превращаются в современные инструменты познания окружающего мира, его скрытых закономерностей и возможностей, предлагая наблюдателю осязаемые, визуальные и чувственные образы космического порядка. Эстетическое восприятие реальности и художественное воплощение фундаментальных аспектов бытия всегда находятся на стыке магии, медитации и просветления, когда за материальными формами камня, ткани, дерева художник и зритель улавливают не просто абстрактный мир идей, а прикасаются к древней основе материального мира, ощущают его дух и жизненную энергию» [Никифорова, 2022, с. 117]. Создание нового – советского – человека требовало уничтожения старого уклада жизни и приведения ремесленных изделий до ранга бесполезных сувениров, лишённых глубокого, подсознательного взаимодействия с человеком, в отличие от прикладного искусства, предметы которого, такие как одежда, посуда, мебель и тому подобное, имеют ощутимую связь с личностью.

Каждый современный арт-проект стоит на фундаменте концептуальной идеи, которая рождается из визуальной и культурной особенности места и его исторического момента. Эта идея лежит в основе создания уникального имиджа, стиля и атмосферы бренда.

Известные исследователи урбанистики Г. Эшворт и М. Каваратзис утверждают, что для успешного восприятия и конкурентоспособности, место должно выражать уникальную брендовую идентичность и соответствовать своим функциональным задачам [Kavaratzis M., Ashworth, 2005, с. 507].

Применимо к арт-проектам это означает, что проект призван быть востребованным и уникальным, начиная с его актуальности и необходимости в социальном контексте. Не вызывает сомнения, что такая потребность существует для рассматриваемого арт-проекта.

Далее, проект должен отражать дух времени и места, обладать индивидуальными характеристиками, которые выделяют его на фоне прочих. Это утверждение требует дополнительного анализа, особенно в контексте культурных особенностей нашей страны. Локальные жители являются ключевыми участниками проекта, так как они создают и поддерживают его имидж в рамках своей ежедневной жизни, что делает каждый проект уникально связанным с конкретной местностью.

Заключение

Примером успешного мероприятия с уникальными характеристиками и глубокой привязанностью к месту является Уральская индустриальная биеннале (УИБ), которая, достигнув своей шестой реинкарнации, привлекает внимание и посетителей на российском и международном уровне, становясь визитной карточкой Екатеринбурга.

В списке знаковых фестивалей Екатеринбурга также значатся «Не темно» и Ural music night, демонстрирующие ежегодный успех.

Тем не менее, не каждый проект предполагает интеграцию художника или зрителя в городскую среду и жизнь отдельного индивидуума. Но именно такие проекты, имеющие в своём ядре искусство, глубоко интегрированное в повседневную жизнь человека, обладают особенной ценностью и возможностями.

Библиография

1. Манерова Е.Ю. и др. Всероссийская открытая выставка «II Уральская триеннале декоративного искусства». Екатеринбург: УрГАХУ, 2019. 152 с.
2. Манерова Е.Ю. и др. Всероссийская открытая выставка «III Уральская триеннале декоративного искусства». Екатеринбург: УрГАХУ, 2022. 232 с.
3. Манерова Е.Ю. и др. Уральская триеннале декоративного искусства. Екатеринбург: УрГАХУ, 2016. 172 с.
4. Медведева Н.С., Плесовских Д.Л. Современное декоративно-прикладное искусство в архитектурной среде Екатеринбурга // Материалы Восемнадцатой международной научной конференции «Новые идеи нового века – 2018». Хабаровск, 2018. С. 143-146.
5. Никифорова А.А., Воронова Н.И. Дерево, камень, нить: эстетика древнейших архетипов в современном декоративно-прикладном искусстве // Философия и культура. 2022. № 9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/derevo-kamen-nit-estetika-drevneyshih-arhetipov-v-sovremennom-dekorativno-prikladnom-iskusstve>.
6. Перфильева И.Ю. Художественные конкурсы в авторском ювелирном искусстве России. 1930-2010-е // Художественная культура. 2020. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-konkursy-v-avtorskom-yuvelimom-iskusstve-rossii-1930-2010-e>.
7. Поликарпова С.В. «Подрывные инновации» в декоративно-прикладном искусстве рубежа XX-XXI веков // Художественная культура. 2020. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podryvnye-inno-vatsii-v-dekorativno-prikladnom-iskusstve-rubezha-xx-xxi-vekov>.
8. Старостова Л.Э. Уральская индустриальная биеннале современного искусства как поиск территориальной идентичности // Известия Уральского федерального университета. Серия 1 «Проблемы образования, науки и культуры». 2014. № 4 (132). С. 100-112.
9. Campelo A., Aitken R., Thyne M., Gnoth J. Sense of Place: The Importance for Destination Branding // Journal of Travel Research. 2014. Vol. 53 (2). P. 154-166.
10. Kavaratzis M., Ashworth G. City branding: an effective assertion of Identity or a transitory Marketing Trick? // Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie. 2005. Vol. 96. No. 5. P. 506-514.

Decorative arts: new or gone old

Zhou YuHan

Master Student,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1 Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: YuHan@mail.ru

Abstract

This article presents a thorough analytical review of the three latest Ural Triennials of Decorative Arts, with a focus on the most recent one held in the summer of 2022. The author meticulously examines the structure of each of these projects, highlighting their unique features and discussing their potential as significant identity-forming events for the city of Yekaterinburg. The article offers a brief historical overview of the development of decorative and applied arts in Russia, shedding light on key stages of this process and associated challenges and peculiarities. The author also explores how the experiences of other successful festivals in Yekaterinburg could be integrated into the context of the Ural Triennials, discussing how the unique elements of these events can be

Zhou YuHan

adapted and applied to further develop and enhance the significance of the Triennials. Special attention is given to community engagement and ways to attract new audiences, which could contribute to a deeper understanding and appreciation of decorative and applied arts. The article provides a comprehensive view of the triennials, emphasizing their importance for the cultural scene of Yekaterinburg as well as for the promotion of decorative and applied arts in Russia as a whole. This study not only covers historical and cultural aspects but also offers practical recommendations for the future development of these significant events.

For citation

Zhou YuHan (2023) Dekorativnoe iskusstvo: novoe ili ushedshee staroe [Decorative arts: new or gone old]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 320-325. DOI: 10.34670/AR.2023.29.48.035

Keywords

Triennial, decorative arts, arts and crafts, art of Yekaterinburg, artistic textiles, ceramics, art glass, Jewelry Art.

References

1. Campelo A., Aitken R., Thyne M., Gnoth J. (2014) Sense of Place: The Importance for Destination Branding. *Journal of Travel Research*, 53 (2), pp. 154-166.
2. Kavatzis M., Ashworth G. (2005) City branding: an effective assertion of Identity or a transitory Marketing Trick? *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 96 (5), pp. 506-514.
3. Manerova E.Yu. i dr. (2016) *Ural'skaya triennale dekorativnogo iskusstva* [Ural Triennial of Decorative Arts]. Ekaterinburg: Ural State University of Architecture and Art.
4. Manerova E.Yu. i dr. (2019) *Vserossiyskaya otkrytaya vystavka «II Ural'skaya triennale dekorativnogo iskusstva»* [All-Russian open exhibition “II Ural Triennial of Decorative Arts”]. Ekaterinburg: Ural State University of Architecture and Art.
5. Manerova E.Yu. et al. (2022) *Vserossiyskaya otkrytaya vystavka «III Ural'skaya triennale dekorativnogo iskusstva»* [All-Russian open exhibition “III Ural Triennial of Decorative Arts”]. Ekaterinburg: Ural State University of Architecture and Art.
6. Medvedeva N.S., Plesovskikh D.L. (2018) Sovremennoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo v arkhitekturnoy srede Ekaterinburga [Contemporary decorative and applied art in the architectural environment of Yekaterinburg]. *Materialy Vosemnadtsatoy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii «Novye idei novogo veka – 2018»* [Proc. Int. Conf. “New Ideas of the New Century – 2018”]. Khabarovsk, pp. 143-146.
7. Nikiforova A.A., Voronova N.I. (2022) Derevo, kamen', nit': estetika drevneyshikh arhetipov v sovremennom dekorativno-prikladnom iskusstve [Wood, stone, thread: aesthetics of the most ancient archetypes in modern decorative and applied art]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], 9. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/derevo-kamen-nit-estetika-drevneyshih-arhetipov-v-sovremennom-dekorativno-prikladnom-iskusstve> [Accessed 15/09/2023].
8. Perfil'eva I.Yu. (2020) Khudozhestvennyye konkursy v avtorskom yuvelimom iskusstve Rossii. 1930-2010-e [Art competitions in the original jewelry art of Russia. 1930-2010s]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Artistic culture], 4. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyye-konkursy-v-avtorskom-yuvelimom-iskusstve-rossii-1930-2010-e> [Accessed 15/09/2023].
9. Polikarpova C.B. (2020) «Podryvnye innovatsii» v dekorativno-prikladnom iskusstve rubezha XX-XXI vekov [“Disruptive innovations” in decorative and applied arts at the turn of the 20th-21st centuries]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Artistic culture], 1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/podryvnye-inno-vatsii-v-dekorativno-prikladnom-iskusstve-rubezha-xx-xxi-vekov> [Accessed 15/09/2023].
10. Starostova L.E. (2014) Ural'skaya industrial'naya biennale sovremennogo iskusstva kak poisk territorial'noy identichnosti [Ural Industrial Biennale of Contemporary Art as a search for territorial identity]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1 «Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury»* [News of the Ural Federal University. Series 1 “Problems of education, science and culture”], 4 (132), pp. 100-112.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.70.93.036

Значимость графического дизайна на современном этапе в различных сферах человеческой деятельности

Кодзаева Мария Борисовна

Доцент,
член Союза Дизайнеров России,
Северо-Кавказский горно-металлургический институт –
Государственный технологический университет,
362021, Российская Федерация, Владикавказ, ул. Николаева, 44;
e-mail: 89194236501@yandex.ru

Баликоева Агунда Арсеновна

Доцент кафедры архитектуры и дизайна,
Член Союза Дизайнеров России,
Северо-Кавказский горно-металлургический институт –
Государственный технологический университет,
362021, Российская Федерация, Владикавказ, ул. Николаева, 44;
e-mail: agunda_balikoeva@mail.ru

Зайнудинов Шамиль Камилович

Магистрант,
Северо-Кавказский горно-металлургический институт –
Государственный технологический университет,
362021, Российская Федерация, Владикавказ, ул. Николаева, 44;
e-mail: Mandarin202@mail.ru

Гитинова Диана Мурадовна

Магистрант,
Северо-Кавказский горно-металлургический институт –
Государственный технологический университет,
362021, Российская Федерация, Владикавказ, ул. Николаева, 44;
e-mail: gitinovadiana@mail.ru

Юсупов Марат Ширваниевич

Магистрант,
Северо-Кавказский горно-металлургический институт –
Государственный технологический университет,
362021, Российская Федерация, Владикавказ, ул. Николаева, 44;
e-mail: Maratyusupov718@mail.ru

Аннотация

Графический дизайн в современном мире является важным элементом, ориентированным прежде всего на визуализацию, и применяется в различных областях, начиная от брендинга и маркетинга и заканчивая дизайном интерфейса. Графический дизайн, обладая способностью эффективно передавать сообщения и визуально увлекать разную аудиторию, играет ключевую роль в формировании восприятия и стимулировании вовлеченности. Сегодня графический дизайн играет важную роль в том, как потребители взаимодействуют с тем или иным брендом, воспринимают его и создают впечатления о нем. Данная статья посвящена значимости графического дизайна на современном этапе в различных сферах человеческой деятельности. В статье рассмотрена краткая история развития графического дизайна, его ключевые особенности и роль в различных областях человеческой деятельности. Графический дизайн придает глубинные смыслы социальной проблематике, на основе представленных образов формирует мнения и направляет социальное поведение людей. В заключение следует отметить, что влияние графического дизайна в современном цифровом мире огромно. Это играет решающую роль в формировании того, как мы воспринимаем, интерпретируем и взаимодействуем с окружающим миром. Графический дизайн оказывает решающее влияние на успех бизнеса и организаций в эпоху цифровых технологий – от улучшения пользовательского опыта до повышения узнаваемости бренда и упрощения сложной информации. Поскольку технологии продолжают развиваться, а цифровой мир становится все более конкурентным, важность графического дизайна будет только расти.

Для цитирования в научных исследованиях

Кодзаева М.Б., Баликоева А.А., Зайнудинов Ш.К., Гитинова Д.М., Юсупов М.Ш. Значимость графического дизайна на современном этапе в различных сферах человеческой деятельности // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 326-333. DOI: 10.34670/AR.2023.70.93.036

Ключевые слова

Дизайн, графический дизайн, визуальные коммуникации, искусство, культура, эстетика.

Введение

Графический дизайн в современном мире является важным элементом, ориентированным прежде всего на визуализацию, и применяется в различных областях, начиная от брендинга и маркетинга и заканчивая дизайном интерфейса. Графический дизайн, обладая способностью эффективно передавать сообщения и визуально увлекать разную аудиторию, играет ключевую роль в формировании восприятия и стимулировании вовлеченности.

Сегодня графический дизайн играет важную роль в том, как потребители взаимодействуют с тем или иным брендом, воспринимают его и создают впечатления о нем.

Также элементы и принципы графического дизайна применяются для передачи конкретных сообщений, создания фирменного стиля, привлечения целевой аудитории и повышения удобства использования. Графический дизайн – одна из старейших форм коммуникации в области дизайна и маркетинга. Это описывается как вид искусства и представляет собой

практику и планирование обмена идеями и историями в визуальном и текстовом формате. Графический дизайн изначально был печатной практикой, но сейчас в основном оцифрован, и изображения, слова и графика являются частью комплексного дизайна.

Зарождение и развитие графического дизайна

В основном многие исследователи сходятся во мнении о том, что графический дизайн зародился в 15 веке с изобретением подвижного шрифта. В истории это является первым случаем, когда письменные материалы не нужно было копировать вручную – а это в то время было очень кропотливым и дорогим процессом. Теперь можно было быстро получить доступ к нескольким изданиям текста по цене, которую мог позволить себе даже человек 15 века – по крайней мере, к некоторым из них. Изображения по-прежнему приходилось печатать как правило с использованием рельефного процесса, но даже к этому можно было добавить текст. Это сделало возможным распространение информации среди более широкой аудитории [Бирюкова, 2022, 319].

Промышленная революция в Европе и Америке сделала распространение продукции фактом жизни. Увеличение количества продаваемых товаров означало необходимость охвата широкого круга потенциальных покупателей, и так родилась современная реклама. Эти рекламные объявления нужно было создавать, и чем больше они привлекали внимание, тем лучше, поэтому графический дизайн начал проникать и в современный мир [Овчинникова, 2016, 10-11].

В 1760-х годах началась промышленная революция, положившая начало новой эре графического дизайна. С неслыханной ранее скоростью начали появляться новые технологии, включая экономичную технологию печати литографией. Изобретение печатного станка, которое увеличило размер бумаги, которую можно было печатать, и сократило затраты на рабочую силу на 90%, также положило начало промышленной революции в 1800 году.

Графический дизайн прочно вошел в корпоративные процедуры со времен промышленной революции, но в 1900-х годах его использование резко возросло. Фрэнк Ллойд Райт опубликовал в 1901 году книгу «Искусство и ремесло машины», в которой содержались фундаментальные идеи, которые до сих пор используются в современном дизайне. Предприятия начали разрабатывать логотипы, чтобы помочь брендировать свои компании по мере расширения рекламного сектора и цветной печати.

Естественно, графический дизайн нашел широкое применение в рекламе и других отраслях, оставляя прекрасную графику на самых разных предметах, включая плакаты, футболки, обложки пластинок и многое другое. Дизайнеры начали использовать цифровые инструменты, такие как Photoshop, который был первоначально запущен в 1990 году, поскольку компьютерные технологии разрабатывались и выпускались в конце 1900-х годов. Эти электронные инструменты преобразили отрасль [Казакова, 2021, 63].

Графический дизайн сегодня в первую очередь связан с созданием изображений для публикаций, включая журналы, книги, рекламу и цифровые плакаты. Эта сложная область дизайна связана с тонким мастерством передачи концепций как с помощью текста, так и изображений. Хотя некоторые графические дизайнеры по-прежнему работают с картинами и рисунками, большая часть графического дизайна в настоящее время выполняется с помощью цифровых инструментов [Шевердин, 2020, 220]. Эти современные методы графического дизайна могут быть использованы для широкого спектра проектов, включая создание

уникальных логотипов, обложек книг, макетов журналов, рекламных щитов, дизайна одежды и баннерной рекламы в Интернете.

Хотя графический дизайн существует уже некоторое время, по-настоящему он утвердился в том виде, в каком его видят сегодня в коммерческом мире, только за последние сто лет или около того. За последние 100 лет графический дизайн вторгся в мир коммерции и потребления, привлекая наше внимание, возбуждая наше любопытство или иногда сливаясь с окружающим миром.

Области применения графического дизайна на современном этапе

Сегодня области применения графического дизайна по-настоящему огромны: дорожные знаки, иконки приложений в нашем телефоне, технические схемы зданий, справочные системы – все они используют графический дизайн в разных его видах. Большую область графический дизайн занял в рекламе и продаже продуктов или идей, применимо к элементам фирменного стиля, логотипам, цветам, упаковкам, текстам и другим частям брендинга.

Также графический дизайн применяется в индустрии развлечений: декорации, визуальные составляющие, обложки дисков, персонажи игр, кинопроизводство и множество прочих отраслей. Все они используют графический дизайн, который по своей сути многофункционален.

В современном быстро меняющемся цифровом мире пользователи получают информацию из многих источников. Хорошо продуманный веб-сайт, приложение или программное обеспечение могут помочь упростить и рационализировать взаимодействие с пользователем, облегчая пользователям поиск нужной им информации и взаимодействие с контентом. Визуально привлекательный дизайн также может помочь привлечь пользователей, побуждая их дольше оставаться на веб-сайте и чаще взаимодействовать с брендом. Графический дизайн – это творческий процесс, который сочетает в себе искусство и технологии для передачи идей. Дизайнер работает с различными коммуникационными инструментами, чтобы донести сообщение от клиента до определенной аудитории [Зинурова, 2021, 80]. Основными инструментами являются изображение и типографика. Дизайнеры разрабатывают изображения, отражающие идеи, которые хотят донести их клиенты. Изображения могут быть невероятно мощными и убедительными инструментами коммуникации, передающими не только информацию, но и настроение и эмоции. Люди реагируют на образы инстинктивно, основываясь на своих личностях, ассоциациях и предыдущем опыте.

В случае дизайна, основанного на изображениях, изображения должны нести в себе все сообщение целиком; слов, которые могли бы помочь, немного, если вообще есть. Эти изображения могут быть фотографическими, раскрашенными, рисованными или графически обработанными самыми разными способами. Дизайн, основанный на изображениях, используется, когда дизайнер определяет, что в конкретном случае картинка действительно стоит тысячи слов [Родькин, 2018, 276].

Графический дизайн распространен повсеместно; он является основным компонентом наших сложных печатных и электронных информационных систем. Она пронизывает современное общество, предоставляя информацию, идентификацию продукта, развлечения и убедительные сообщения. Неумолимый прогресс технологий кардинально изменил способ создания графического дизайна и его распространения среди массовой аудитории. Однако фундаментальная роль графического дизайнера – придание выразительной формы и ясности содержания коммуникативным сообщениям – остается прежней.

Графический дизайн в современной системе искусств

На сегодняшний день система искусств представляет собой очень подвижную категорию, которая за счет непрерывного развития компьютерных технологий постоянно способна генерировать новые виды творческой деятельности. Графический дизайн сегодня является очень популярным видом цифрового творчества, так как предоставляет огромные возможности для самого творца за счет большого количества инструментов и простора фантазии для их применения.

Однако, вместе с тем графический дизайн выполняет и воспитательную, социальную, познавательную функции, так как через графическое творчество зрители способны получать различные эмоции (за счет того, что это искусство воздействует на них). В графическом дизайне проектом является некий предмет, который в своем законченном виде воспринимается как визуальный и/или тактильный объект.

Предметы искусства в разных эпохах ценятся в основном за их красоту, эстетическую ценность и эмоциональную привлекательность. Однако, все это не относится к основной цели, поставленной перед дизайном. Работу создателей визуальной продукции можно представить, как возведение некоего моста между искусством в его стандартном понимании и полезным функционалом, ориентированным на достижение цели. Известно, что люди способны воспринимать визуальные образы быстрее, чем слова, а цвета и формы оказывают большое влияние на процесс восприятия и усиливают его. Людям по своей сути необходимы визуальные символы, то, что способно вызвать эмоции и чувства. Графический дизайн способен создавать такие продукты цифрового искусства, которые одновременно будут содержать в себе все эти категории и тем самым оказывать достаточно сильное влияние на зрителя.

Конечно же в графическом дизайне сегодня важной составляющей является художественное самосознание, отношение самого проектировщика к своей работе. Например, А. Бондаренко – российский книжный дизайнер и художник, – считает, что его работа полноценна в рамках создания книги. Иллюстрации, которые он создает, несомненно, отражают и его собственное видение произведения и по сути являются общим, средним, в отражении собственных мыслей иллюстратора и замысла автора произведения. Именно благодаря такому подходу работы Бондаренко интересны читателю и представляют собой отдельные произведения визуального творчества, вызывая желания познакомиться с содержанием книги [Огай, 2021, 183].

Можно сказать, что та область, к которой мы сегодня в большинстве своем относим графический дизайн – инструмент продвижения в сфере бизнеса – нисколько не противоречит главной задаче графического дизайна и использованию его возможностей в совершенно разных областях. Графический дизайн в современном мире способен решать творческие задачи и объединять их совместно с бизнесом и маркетингом. Вопрос остается лишь в том, к какой конкретной области отнесет себя сам дизайнер, как именно будет видеть реализацию и применение своих творений и с какой целью намерен воплощать их в жизнь.

Заключение

Таким образом, на сегодняшний день графический дизайн следует относить к искусству архитектуры, так как он является неотъемлемой частью в проектировании нашей окружающей среды. Рекламные баннеры, вывески магазинов, афиши событий – все это подчеркивает и усиливает стилистические особенности архитектуры пространства современного города.

Анализируя также деятельность современного графического дизайнера, можно отметить, что профессия дизайнера сродни профессии художника, так как в целой системе искусств большую роль сегодня играют технические средства вкупе с эстетическими представлениями, вдохновением. В этом отношении графические дизайнеры находятся в тесной связи с представителями визуальных искусств – художниками, каллиграфами, иллюстраторами и другими. Есть много целей, которые может преследовать графический дизайнер при создании элемента дизайна, но некоторые из наиболее распространенных включают в себя создание привлекательного внешнего вида продукта и эффективное взаимодействие с пользователями.

В заключение следует отметить, что влияние графического дизайна в современном цифровом мире огромно. Это играет решающую роль в формировании того, как мы воспринимаем, интерпретируем и взаимодействуем с окружающим миром. Графический дизайн оказывает решающее влияние на успех бизнеса и организаций в эпоху цифровых технологий – от улучшения пользовательского опыта до повышения узнаваемости бренда и упрощения сложной информации. Поскольку технологии продолжают развиваться, а цифровой мир становится все более конкурентным, важность графического дизайна будет только расти.

Библиография

1. Бирюкова К.А. Популяризация графического дизайна как интеллектуальной услуги в современном мире // Экспертные институты в XXI веке: принципы, технологии, культура. Иркутск: Иркутский государственный университет, 2022. С. 319-321.
2. Зинурова А.А. Графический дизайн в современном мире сквозь призму теорий постструктурализма // Управление устойчивым развитием. 2021. № 1 (32). С. 79-87.
3. Казакова М.А. Графический дизайн и визуализация современной культуры. Информационные технологии в графическом дизайне // Научные исследования XXI века. 2021. № 2 (10). С. 62-65.
4. Овчинникова Р.Ю. Графический дизайн в контексте искусствоведения // Манускрипт. 2016. №10 (72). С. 130-133.
5. Огай В.В. Современные тенденции графического дизайна в веб формате как инструмент привлечения целевой аудитории // Новые медиа для современной молодежи. СПб., 2021. С. 182-189.
6. Родькин П.Е. Российский дизайн: актуальные проблемы и перспективы в контексте трансформации рынка интеллектуальных услуг и общества // Искусство – Образование – Культура: традиции и современность. М., 2018. С. 275-280.
7. Шевердин К.Н. Графический дизайн как средство цифровых коммуникаций // Социальная работа: современные проблемы и технологии. 2020. № 1 (1). С. 215-222.
8. Bylinskii Z. et al. Learning visual importance for graphic designs and data visualizations // Proceedings of the 30th Annual ACM symposium on user interface software and technology. – 2017. – С. 57-69.
9. Fosco C. et al. Predicting visual importance across graphic design types // Proceedings of the 33rd Annual ACM Symposium on User Interface Software and Technology. – 2020. – С. 249-260.
10. Zhang C. The Importance of Visual Identity Graphic Design in Cities // 2016 2nd International Conference on Social Science and Technology Education (ICSSSTE 2016). – Atlantis Press, 2016. – С. 708-714.

The importance of graphic design at the present stage in various fields

Mariya B. Kodzaeva

Associate Professor,
Member of the Union of Designers of Russia,
North Caucasian Mining and Metallurgical Institute –
State Technological University,
362021, 44, Nikolaeva str., Vladikavkaz, Russian Federation;
e-mail: 89194236501@yandex.ru

Agunda A. Balikoeva

Associate Professor of the Department of Architecture and Design,
Member of the Union of Designers of Russia,
North Caucasian Mining and Metallurgical Institute –
State Technological University,
362021, 44, Nikolaeva str., Vladikavkaz, Russian Federation;
e-mail: agunda_balikoeva@mail.ru

Shamil' K. Zainudinov

Master's Student,
North Caucasian Mining and Metallurgical Institute –
State Technological University,
362021, 44, Nikolaeva str., Vladikavkaz, Russian Federation;
e-mail: Mandarin202@mail.ru

Diana M. Gitinova

Master's Student,
North Caucasian Mining and Metallurgical Institute –
State Technological University,
362021, 44, Nikolaeva str., Vladikavkaz, Russian Federation;
e-mail: gitinovadiana@mail.ru

Marat Sh. Yusupov

Master's Student,
North Caucasian Mining and Metallurgical Institute –
State Technological University,
362021, 44, Nikolaeva str., Vladikavkaz, Russian Federation;
e-mail: Maratyusupov718@mail.ru

Abstract

Graphic design in the modern world is an important element, primarily focused on visualization, and is used in various fields, ranging from branding and marketing to interface design. With its ability to effectively convey messages and visually engage different audiences, graphic design plays a key role in shaping perception and driving engagement. Today, graphic design plays an important role in how consumers interact with, perceive, and create experiences about a brand. This article is devoted to the importance of graphic design at the present stage in various spheres of human activity. The article discusses a brief history of the development of graphic design, its key features and role in various areas of human activity. Graphic design imparts deeper meaning to social issues, forms opinions and guides people's social behavior based on the images presented. In conclusion, the influence of graphic design in today's digital world is enormous. It plays a critical role in shaping how we perceive, interpret and interact with the world around us. From enhancing the user experience to increasing brand awareness and simplifying complex information, graphic design has

a critical impact on the success of businesses and organizations in the digital age. As technology continues to advance and the digital world becomes more competitive, the importance of graphic design will only grow.

For citation

Kodzaeva M.B., Balikoeva A.A., Zainudinov Sh.K., Gitinova D.M., Yusupov M.Sh. (2023) Znachimost' graficheskogo dizaina na sovremennom etape v razlichnykh sferakh chelovecheskoi deyatel'nosti [The importance of graphic design at the present stage in various fields]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 326-333. DOI: 10.34670/AR.2023.70.93.036

Keywords

Design, graphic design, visual communications, art, culture, aesthetics.

References

1. Biryukova K.A. (2022) Populyarizatsiya graficheskogo dizaina kak intellektual'noi uslugi v sovremennom mire [Popularization of graphic design as an intellectual service in the modern world]. In: *Ekspertnye instituty v XXI veke: printsipy, tekhnologii, kul'tura* [Expert institutions in the 21st century: principles, technologies, culture]. Irkutsk: Irkutsk State University.
2. Kazakova M.A. (2021) Graficheskii dizain i vizualizatsiya sovremennoi kul'tury. Informatsionnye tekhnologii v graficheskom dizaine [Graphic design and visualization of modern culture. Information technologies in graphic design]. *Nauchnye issledovaniya XXI veka* [Scientific research of the XXI century], 2 (10), pp. 62-65.
3. Ogaï V.V. (2021) Sovremennye tendentsii graficheskogo dizaina v veb formatе kak instrument privlecheniya tselevoi auditorii [Modern trends in graphic design in web format as a tool for attracting the target audience]. In: *Novye media dlya sovremennoi molodezhi* [New media for modern youth]. St. Petersburg.
4. Ovchinnikova R.Yu. (2016) Graficheskii dizain v kontekste iskusstvovedeniya [Graphic design in the context of art history]. *Manuskript* [Manuscript], 10 (72), pp. 130-133.
5. Rod'kin P.E. (2018) Rossiiskii dizain: aktual'nye problemy i perspektivy v kontekste transformatsii rynka intellektual'nykh uslug i obshchestva [Russian design: current problems and prospects in the context of transformation of the market of intellectual services and society]. In: *Iskusstvo – Obrazovanie – Kul'tura: traditsii i sovremennost'* [Art – Education – Culture: traditions and modernity]. Moscow.
6. Sheverdin K.N. (2020) Graficheskii dizain kak sredstvo tsifrovyykh kommunikatsii [Graphic design as a means of digital communications]. *Sotsial'naya rabota: sovremennye problemy i tekhnologii* [Social work: modern problems and technologies], 1 (1), pp. 215-222.
7. Zinurova A.A. (2021) Graficheskii dizain v sovremennom mire skvoz' prizmu teorii poststrukturalizma [Graphic design in the modern world through the prism of poststructuralism theories]. *Upravlenie ustoychivym razvitiem* [Sustainable Development Management], 1 (32), pp. 79-87.
8. Bylinskii, Z., Kim, N. W., O'Donovan, P., Alsheikh, S., Madan, S., Pfister, H., ... & Hertzmann, A. (2017, October). Learning visual importance for graphic designs and data visualizations. In Proceedings of the 30th Annual ACM symposium on user interface software and technology (pp. 57-69).
9. Fosco, C., Casser, V., Bedi, A. K., O'Donovan, P., Hertzmann, A., & Bylinskii, Z. (2020, October). Predicting visual importance across graphic design types. In Proceedings of the 33rd Annual ACM Symposium on User Interface Software and Technology (pp. 249-260).
10. Zhang, C. (2016, May). The Importance of Visual Identity Graphic Design in Cities. In 2016 2nd International Conference on Social Science and Technology Education (ICSSTE 2016) (pp. 708-714). Atlantis Press.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.79.60.037

Влияние информационных технологий на промышленный дизайн: аспекты воздействия на виртуальную эстетику

Орешкин Павел Валерьевич

Старший преподаватель,
кафедра средового дизайна,
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, шоссе Волоколамское, 9;
e-mail: poreshkin@mail.ru

Аннотация

Эта статья исследует влияние информационных технологий на промышленный дизайн и рассматривает возможные направления развития виртуальной эстетики. Она также обсуждает вызовы, с которыми сталкиваются дизайнеры в создании удобного и интуитивно понятного интерфейса для виртуальной среды. В итоге, статья приходит к выводу, что виртуальная эстетика и информационные технологии требуют нового подхода к промышленному дизайну, который учитывает изменяющиеся потребности и ожидания пользователей. Для достижения этой цели авторы исследуют современные тенденции в области виртуальной реальности, интерактивного дизайна и пользовательского опыта. Они также рассматривают примеры успешных проектов, где информационные технологии были успешно интегрированы в промышленный дизайн. В заключение, статья предлагает ряд рекомендаций для дизайнеров, которые хотят использовать информационные технологии для улучшения виртуальной эстетики и создания более привлекательных и функциональных продуктов.

Для цитирования в научных исследованиях

Орешкин П.В. Влияние информационных технологий на промышленный дизайн: аспекты воздействия на виртуальную эстетику // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 10А. С. 334-339. DOI: 10.34670/AR.2023.79.60.037

Ключевые слова

Эстетика, дизайн, социокультурные трансформации, информационные технологии, окружающая среда.

Введение

В современном обществе информационные технологии и виртуальная эстетика изменяют представления о дизайне и взаимодействии человека с вещами. Это влияет на специфику производства и требует пересмотра подходов к промышленному дизайну. Компьютерное проектирование и создание виртуальных 3D моделей меняют процессы производства, а виртуальная реальность переносит взаимодействие с вещами на уровень зрительно-осязательного контакта. В результате, форма вещей становится отчужденной от их функции, требуя нового соотношения между человеком и предметами. Дизайнеры сталкиваются с задачей создания дружественного интерфейса для человека в виртуальной среде, что приводит к демассификации производства и появлению бестелесного дизайна.

Основное содержание

В индустриальную эпоху основой бытия человека было производство, а в цифровую, постиндустриальную эпоху основой развития общества становятся информационные наукоемкие технологии, которые оказывают влияние на все сферы жизни человека.

Виртуальная среда создает нового типа потребителя: многогранный, ориентированный на эстетику, отличающийся от потребителя в индустриальной эпохе. Эти свойства логически приводят к демассификации производства, когда потребитель больше не стремится к брендовым вещам или стандартному дизайну, а к уникальности (что связано с запросом на малый бизнес и локальность). Индустриальный дизайн, изначально задуманный для массового производства, не справляется с этими задачами; поэтому необходимо пересмотреть дизайн и его направление.

Виртуальная эстетика и информатизация общества приводят к изменению представлений о дизайне и взаимодействии человека с вещами. Промышленный дизайн должен пересмотреть свои подходы к эстетике, учитывая новые технологии и запросы потребителей. Компьютерное проектирование и создание виртуальных 3D моделей меняют специфику производства, а информационная эпоха требует нового соотношения между человеком и вещами. В результате, форма вещей становится отчужденной от их функции, а взаимодействие с вещами переходит на уровень зрительно-осязательного контакта в виртуальной реальности.

В общем влияние это формулируют следующим образом: форма вещей становится всё более отчужденной от их функции. Реалии современного дизайна требуют осмысления исходя из нового соотношения отношений человека и вещи в современности.

Кроме того, компьютеры является сегодня наиболее естественным посредником между дизайнером, вещью и потребителем: «компьютерное проектирование сформировало обновленный пластический язык, возможности программы диктуют специфику художественной линии, вслед за этим меняются подходы к восприятию объемного изображения. возможность создания виртуальных 3D моделей изменила специфику производства – отпадает важный этап ручного моделирования.

История человечества связана с созданием вещей с определенными функциями, которые обеспечивали те или иные человеческие запросы. Так, например, форма сосудов варьировалась в зависимости от того, для чего именно они применялись.

Однако информатизация общества привела к тому, что появился новый уровень организации предметного мира, который основан уже не на жестуальном тактильном

взаимодействии с вещами (схватывание, надавливание, удерживание), а на зрительно-осязательном контакте.

При переходе к постиндустриальному обществу человек стал взаимодействовать в своей деятельности не столько с миром техники, сколько с виртуальной реальностью, активно воздействующей на формообразование вещей.

Задача дизайнера – облегчение алгоритма пользования объектом пользователем. Центральная его задача – формирование дружественного интерфейса для человека; решается это с помощью формообразования, которое происходит в компьютерном пространстве. Получается, что дизайнер взаимодействует теперь не столько с предметной формой, сколько с виртуальностью. И производство также становится дематериализованным: от ручного труда, от конвейера оно все больше уходит в области цифрового опосредования, когда материализуется предмет, лишь пройдя через массу компьютерных программ.

Эти новые принципы формообразования отчуждаются от человеческого тела: они не требуют той мускульной согласованности, которая была важна в более ранние времена. Произошло отчуждение формы предмета от функции, что получило название «бестелесного» дизайна: в частности, можно сравнить дизайн печатной машинки, функция которой отражена в ее облике, и карты флеш-памяти (флешки), функции которой определить по виду нельзя. Во многих высокотехнологичных современных устройствах функция остается непроявленной в форме.

Такой бестелесный дизайн заимствуется и в более привычные области промышленного дизайна, в которых предметы переосмысливаются и позволяют фантазийные формы.

Возвращаясь к греческим сосудам, приведем другой пример бестелесного дизайна. Английский дизайнер-керамист Майкл Иден, используя 3D принтер и компьютерное проектирование, напечатал керамические сосуды, используя специальную полужидкую глину. Однако эти сосуды выполнены не цельными, как в древности, а ажурными.

В архитектурном дизайне влияние виртуальной, «экранный» реальности связано с развитием в XXI веке медиа архитектуры. Как отмечает Г.А. Птичникова, под медиа архитектурой понимается «вид искусства, произведения которого создаются и представляются с помощью современных информационно-коммуникационных (или медиа-) технологий, преимущественно таких как видео, компьютерные и мультимедийные технологии, интернет» [Птичникова, 2019, с. 147]. Важной частью медиа архитектуры становятся медиафасады, то есть встроенные в архитектуру здания дисплеи, расположенные на фасаде. Создание таких фасадов стало возможным благодаря появлению пластичных светодиодных экранов, и медиафасады заняли свое место в медиа-пространстве города, наряду с рекламными экранами, информационными дисплеями в транспорте и на остановках и так далее.

С утверждением медиафасада, замещающего собой привычное строение фасада, архитектура уже становится не только явлением пластического искусства; она отражает игру информации в пространстве. Объединяют медиафасады и готическую архитектуру следующие факторы:

- невиданная ранее игра света и цвета;
- иррационализм, дематериализация;
- связь художественного образа и передаваемого содержания.

Принципы виртуальности, в частности, ярко отражены в дизайне Башни Ветров, возведенной в Йокогаме в 1986 г. Это здание цилиндрической формы высотой 21 м. обнесено светоотражающими панелями: днем она отражает окружающее, а ночью фасады становятся

прозрачными и светятся, причем световая конструкция меняется в зависимости от силы ветра и уровня шума.

Здание, таким образом, с помощью светового дизайна выходит из привычных рамок архитектурного дизайна. Медиафасад, тотальность экрана приводит строение к виртуальности.

Это 15-этажное здание отражает предсказание погоды в Мельбурне – завтрашний дождь, облачность, скорость ветра и температуру. Жилое здание в виде призмы «обтянуто» светодиодной «кожей», на которой отражаются интерпретированные (графически адаптированные) компьютером данные. Примеры можно множить, но главное – нужно признать, что цифровая среда привела к переосмыслению архитектуры: «Светоцветовые эффекты медиа архитектуры позволяют говорить об использовании ею художественных средств живописи. У светодизайна целый ряд декоративных приемов, включая живопись светом). Архитектура стремится позаимствовать у живописи новую силу выразительности и воздействия на зрителя. Эстетика медиа архитектуры стремится к максимальной живописности. Фасад выходит на фронтальную позицию и сближает архитектурный объект с визуальными видами искусств. Точно так же, как и визуальные виды искусства существуют в сферах иллюзии и воображения, так и медиа архитектура, которая возвращается в лоно художественных процессов, становится искусством иллюзии.

Художественное мышление в эпоху компьютеризации всего мира связано не в последнюю очередь со стратегиями процессуальности, алгоритмизации, открытости и интерактивности. Миметический принцип уже не сдерживает искусство и дизайн: в фокусе оказывается восприятие, рецепция, а не сам артефакт.

Кроме того, исследователи выделяют такой признак постиндустриального дизайна, как миниатюризация: развитие микроэлектроники ведет к уменьшению и эргономизации предметов: форма предмета следует уже не за функцией, а за эргономикой [Михайлов, Михайлова, 2015].

Таким образом, виртуальность становится важным средством коммуникации и принципиальным вектором формообразования, определяя визуальную структуру культурного мира. Освобожденная от рамок привычной телесности и функциональности, вещь задает новые параметры, которые связаны уже не с ее эксплуатацией, но определяются законами виртуального дизайна.

Ориентированность на пользователя, заданная компьютерным интерфейсом, привела в дизайн идею эмоционального дизайна. Эту концепцию разрабатывал в своей книге американец Дональд Норман [Norman, 2007]. Он указывает, что эмоции влияют на обработку информации людьми и принятие решений. Например, эстетически приятные объекты кажутся пользователю более эффективными в силу своей визуальной привлекательности. Это происходит из-за близости, которую пользователь испытывает к объекту, который ему нравится, из-за формирования эмоциональной связи с объектом.

В книге Норман показывает, что дизайн большинства объектов воспринимается на трех уровнях: интуитивный, поведенческий и рефлексивный. Интуитивный уровень касается эстетики или привлекательности объекта. Поведенческий уровень учитывает функции и удобство использования продукта. Рефлексивный уровень учитывает престиж и ценность; на это часто влияет брендинг продукта. Хороший дизайн должен охватывать все три уровня. Норман также упоминает в своей книге, что «технологии должны приносить в нашу жизнь больше, чем улучшение выполнения задач: они должны приносить богатство и удовольствие» [Norman, 2007, с. 101].

Заклучение

Обогащая мир своими принципами, виртуальная эстетика принесла в дизайн новые принципы формообразования. Визуальные коммуникации становятся глобальными, и дизайнер в этой ситуации должен быть внимателен к тем новым возможностям, технологиям и материалам, которые позволяют сегодня реализовать «бестелесный» дизайн в любых областях.

Библиография

1. Блинова А. С., Прозорова Е. С. Развитие медиа-среды в городском пространстве //Дизайн. Материалы. Технология. – 2018. – №. 1. – С. 11-16.
2. Веретенникова А.А., ЧУРСИНА Н., КОКОРИНА Е.В. Концепция театрализации архитектурного пространства // Архитектура и дизайн: история, теория, инновации. – 2020. – №. 4. – С. 193-198.
3. Гуцин А.Н. Архитекторам о лженауке (дискуссия вторая) // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. № 4. С. 117-121.
4. Гуцин А.Н. Биоэнергоинформатика и другие лженаучные воззрения в архитектуре // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. № 1. С. 68-71.
5. Калинин Н. А., Козленко Е. А. Медиатека как значимый компонент в эстетической организации городской среды //Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Архитектура и дизайн. – 2018. – С. 117-122.
6. Коняшкина А. Ю., Дубынин В. Н. Медиа фасады в световой среде города //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2012. – №. 1-2. – С. 117-123.
7. Птичникова Г. А. Эстетика медиаархитектуры //Художественная культура. – 2019. – №. 1. – С. 144-161.
8. Птичникова Г. А., Королева О. В., Черничкина О. В. Медиаархитектура в городском пространстве: проблемы и негативные практики //Современная архитектура мира. – 2019. – №. 2. – С. 120-135.
9. Решетова М. В. Дизайн в системе медиа-визуальной коммуникации городской среды //Проектная культура и качество жизни. – 2019. – №. 16. – С. 52-66.
10. Сорокина, С. Г. Дискурс потребления как инструмент формирования современных ценностей / С. Г. Сорокина // Сегодня и всегда: актуальные проблемы литературоведения, лингвистики и лингводидактики : Сборник научных трудов по литературоведению, лингвистике, лингводидактике, посвященный юбилею доктора филологических наук, профессора, заведующего кафедрой английской филологии ИИЯ МГПУ Ксении Михайловны Барановой. – Москва : Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. – С. 210-217.
11. Сорокина, С. Г. Языковые средства конструирования феномена самосознания: семантика и функции лексемы self / С. Г. Сорокина // Современное педагогическое образование. – 2023. – № 5. – С. 266-270.
12. Norman S., Porter D. Designing Learning Objects for online learning. – 2007.

The influence of information technology on industrial design: aspects of the impact on virtual aesthetics

Pavel V. Oreshkin

Senior Lecturer,
Department of Environmental Design,
Stroganov Russian State University of Art and Industry,
125080, 9 Volokolamskoe hwy, Moscow, Russian Federation;
e-mail: poreshkin@mail.ru

Abstract

This article explores the impact of information technology on industrial design and considers possible directions for the development of virtual aesthetics. She also discusses the challenges designers face in creating user-friendly and intuitive experiences for virtual environments.

Pavel V. Oreshkin

Ultimately, the article concludes that virtual aesthetics and information technology require a new approach to industrial design that takes into account the changing needs and expectations of users. To achieve this goal, the authors explore current trends in virtual reality, interaction design, and user experience. They also look at examples of successful projects where information technology has been successfully integrated into industrial design. In conclusion, the article offers a number of recommendations for designers who want to use information technology to improve virtual aesthetics and create more attractive and functional products.

For citation

Oreshkin P.V. (2023) Vlijanie informacionnyh tehnologij na promyshlennyj dizajn: aspekty vozdejstvija na virtual'nuju jestetiku [The influence of information technology on industrial design: aspects of the impact on virtual aesthetics]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (10A), pp. 334-339. DOI: 10.34670/AR.2023.79.60.037

Keywords

Aesthetics, design, sociocultural transformations, information technology, environment.

References

1. Blinova A. S., Prozorova E. S. Development of the media environment in urban space // Design. Materials. Technology. – 2018. – No. 1. – pp. 11-16.
2. Gushchin A.N. To architects about pseudoscience (second discussion) // Academic bulletin UralNIIproekt RAASN. 2010. No. 4. P. 117-121.
3. Gushchin A.N. Bioenergy informatics and other pseudoscientific views in architecture // Academic bulletin of UralNIIproekt RAASN. 2010. No. 1. P. 68-71.
4. Veretennikova A. A., CHURSINA N., KOKORINA E. V. The concept of theatricalization of architectural space // Architecture and design: history, theory, innovation. – 2020. – No. 4. – pp. 193-198.
5. Kalinkina N. A., Kozlenko E. A. Media library as a significant component in the aesthetic organization of the urban environment // Traditions and innovations in construction and architecture. Architecture and design. – 2018. – pp. 117-122.
6. Konyashkina A. Yu., Dubynin V. N. Media facades in the light environment of the city // Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of MGHPA. – 2012. – No. 1-2. – pp. 117-123.
7. Ptichnikova G. A. Aesthetics of media architecture // Artistic culture. – 2019. – No. 1. – pp. 144-161.
8. Ptichnikova G. A., Koroleva O.V., Chernichkina O.V. Media architecture in urban space: problems and negative practices // Modern architecture of the world. – 2019. – No. 2. – pp. 120-135.
9. Reshetova M. V. Design in the system of media-visual communication of the urban environment // Design culture and quality of life. – 2019. – No. 16. – pp. 52-66.
10. Sorokina, S. G. Discourse of consumption as a tool for the formation of modern values / S. G. Sorokina // Today and always: current problems of literary criticism, linguistics and linguodidactics: Collection of scientific works on literary criticism, linguistics, linguodidactics, dedicated to the anniversary of Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of English Philology, Institute of Foreign Languages, Moscow State Pedagogical University, Ksenia Mikhailovna Baranova. – Moscow: Limited Liability Company “Languages of the Peoples of the World”, 2023. – pp. 210-217.
11. Sorokina, S. G. Linguistic means of constructing the phenomenon of self-awareness: semantics and functions of the lexeme self / S. G. Sorokina // Modern pedagogical education. – 2023. – No. 5. – P. 266-270.
12. Norman S., Porter D. Designing Learning Objects for online learning. – 2007.

Правила для авторов

Уважаемые авторы! Представляем вашему вниманию обновленные требования, которым должны строго соответствовать направляемые нам рукописи.

Структура статьи, присылаемой в редакцию для публикации:

- 1) заголовок (название) статьи;
- 2) автор(ы): фамилия, имя, отчество (полностью);
- 3) данные автора(ов): телефон, адрес, научная степень, звание, должность и место работы, рабочий адрес, e-mail;
- 4) аннотация (авторское резюме);
- 5) ключевые слова;
- 6) текст статьи должен быть разбит на части: введение, тематические подзаголовки, заключение или выводы;
- 7) список использованной литературы в алфавитном порядке;
- 8) пункты 1-5 и 7 должны быть продублированы на английском языке (требования к аннотации см. далее).

Все материалы должны быть присланы в документе формата .doc, шрифт TimesNewRoman, кегль 14, первая строка с отступом, межстрочный интервал полуторный, сноски с примечаниями постраничные, нумерация сносок сплошная. Ссылки в тексте на библиографический список оформляются в квадратных скобках; указываются фамилия автора из списка, год издания работы и страница: [Иванов, 2003, 12].

Требования к аннотации на английском языке

Англоязычная аннотация должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной (**не быть калькой русскоязычной аннотации**);
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье, по схеме: предмет, тема, цель работы; метод или методология проведения работы; область применения результатов; выводы);
- «англоязычной» (написанной качественным английским языком);
- **объем от 150 до 250 слов.**

При невозможности предоставить англоязычную аннотацию необходимо предоставить аналогичный текст на русском языке, с требуемым объемом и структурой.

Фамилии авторов статей на английском языке представляются в одной из принятых международных систем транслитерации, в нашем издательстве – Британского института стандартов (www.translit.ru, меню **Варианты**, пункт **BSI**).

Оформление библиографических ссылок в тексте

Ссылки в тексте оформляются в стиле [Фамилия (фамилии), год, страница].
Например, такая ссылка:

Иванова П.П., Петров А.А. К вопросам о детских тарелочках // Жизнь. 2012. № 2. С. 343.

будет выглядеть в тексте как

[Иванова, Петров, 2012, 343].

При ссылке на интернет-ресурс ссылка выглядит как [Иванов, 2009, www] или (при невозможности установить год) [Иванов, www].

Постраничные сноски используются в случае смысловых комментариев, ссылок на архивы и неопубликованные документы. Допустимо указывать в постраничных сносках группы источников (например, ряд работ или диссертаций по какой-либо теме), которые не включаются в библиографию.

В библиографию включаются ссылки на использованные в работе:

- книги;
- статьи в периодике, коллективных монографиях, сборниках по итогам конференций;
- диссертации и авторефераты;
- нормативные акты;
- электронные ресурсы.

В библиографию не включаются (даются в постраничных сносках) ссылки на:

- архивы;
- неопубликованные документы.

Правила оформления библиографии на русском языке

Библиография оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ Р 7.0.5-2008 «Библиографическая ссылка».

Правила оформления библиографии на английском языке

Английский вариант библиографии, с заголовком References, пишется согласно Гарвардской системе оформления библиографических ссылок, по следующей схеме:

Авторы (транслитерация), год публикации, транслитерация названия статьи, перевод названия статьи на английский язык (в квадратных скобках), транслитерация названия источника (книга, журнал), перевод названия источника (в квадратных скобках), место издания, издательство, страницы.

Пример:

Кочукова Е.В., Павлова О.В., Рафтопуло Ю.Б. Система экспертных оценок в информационном обеспечении учёных // Информационное обеспечение науки. Новые технологии: Сб. науч. тр. М.: Научный Мир, 2009. С. 190-199.

Kochukova E.V., Pavlova O.V., Raftopulo Yu.B. (2009) Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh [The system of peer review in scientific information provision]. In: Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii [Information Support of Science. New Technologies]. Moscow: Nauchnyi Mir, pp. 190-199.

Более подробные правила и примеры Гарвардской системы оформления представлены по ссылке <http://www.emeraldinsight.com/authors/guides/write/harvard.htm?part=2> или <http://www.library.dmu.ac.uk/Images/Selfstudy/Harvard.pdf>

Если у вас нет возможности оформить английские список литературы и аннотацию по нашим правилам, это сделают специалисты издательства. Обращайтесь, вам обязательно помогут!

Об издательстве

Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» выпускает 14 научных журналов:

№	Название журнала	Направление
1	Вопросы российского и международного права	юридические науки
2	Культура и цивилизация	культурология
3	Технические науки: теория, методика, приложения	технические науки
4	«Белые пятна» российской и мировой истории	история
5	Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке	философия
6	Вопросы биологии и сельского хозяйства: теории и ситуации, проблемы и решения	биологические и сельскохозяйственные науки
7	Фундаментальные и клинические медицинские исследования	медицина
8	Экономика: вчера, сегодня, завтра	экономика
9	Педагогический журнал	педагогика
10	Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования	психология
11	Искусствоведение	искусствоведение
12	Социологические науки	социология
13	Теории и проблемы политических исследований	политология
14	Язык. Словесность. Культура	филология

Журналы выходят на русском и английском языках, основное содержание номеров составляют статьи ведущих российских и зарубежных ученых и начинающих исследователей, а также сообщения о выходе книг по теме изданий.

Журналы издательства «АНАЛИТИКА РОДИС» рассчитаны на ученых, специалистов, аспирантов и студентов, а также всех, кто интересуется проблемами современной науки.

Услуги издательства

Помимо выпуска научных журналов издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» выпускает научные издания, монографии, авторефераты, а также художественную литературу.

Рукописи изданий, поступающих к нам, подвергаются корректуре, редактированию и, при необходимости, научному редактированию. Техническое оформление в издательстве «АНАЛИТИКА РОДИС» включает вёрстку, раз-

работку оригинал-макетов, дизайн обложек и иллюстраций. На каждом этапе работы авторы имеют возможность оценить результаты и внести свои коррективы, пожелания и дополнения.

Наши специалисты осуществляют помощь в оформлении научных работ – от статей до диссертаций, по требованиям ГОСТа, ВАК или конкретных научных организаций, а также техническое, литературное и научное редактирование, корректуру.

Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» имеет широкие научные связи с отечественными и зарубежными учёными и организациями.



Rules for authors

Dear authors! We present you the updated requirements that the manuscript must strictly comply with.

Structure of an article for publication sent to the publisher:

1. title (name);
2. author (s): the surname, first name, patronymic (in full);
3. author (s) details: phone, address, academic degree, title, occupation and place of work (+address), e-mail;
4. annotation (author's abstract);
5. key words;
6. the text of the article must be split into several parts: introduction, subject subtitles, conclusion or summary;
7. list of references;
8. Items 1-5 and 7 must be accomplished in English (see below the requirements for annotations).

All materials must be sent in .doc format, Times New Roman, size 14, indented first-line, one-and-a-half line spacing, per-page footnotes and solid footnotes numeration. References to the bibliography in the text are to be made in square brackets: [Ivanov, 2003, 12].

The requirements for abstract in English and bibliographical references

An abstract in English must be:

- informative (be free of common words);
- original (**without being a calque (loan-translation) of Russian-language annotation**);
 - substantive (to reflect the main content of an article and research results);
 - structured (to follow result description logic in the article according to the scheme: subject, topic, work objective, method or work performance methodology, application range of the results; summary);
- "English-speaking" (written in high-grade English);
- **volume from 150 to 250 words.**

Let's see the following structural variant of a bibliographical ref in English for articles from journals, collections and conferences:

The authors (transliteration), year, title of the article in transliteration, translation of the title into English in square brackets, the name of the source (transliteration and translation), place, publishing house and pages.

Example:

Kochukova E.V., Pavlova O.V., Raftopulo Yu.B. (2009) Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh [The system of peer review in scientific information provision]. In: Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii [Information Support of Science. New Technologies]. Moscow: Nauchnyi Mir, pp. 190-199.

At that while **preparing the list** of literary sources of the **English-language** part of the article our **publishing house insists on using Harvard system of bibliographical references delivery**. You can find the possible typography variants on <http://www.emeraldinsight.com/authors/guides/write/harvard.htm?part=2> or <http://www.library.dmu.ac.uk/Images/Selfstudy/Harvard.pdf>

If for some reasons you cannot formalize English list of references and abstract in accord with our rules, our specialists will do it for you. Please, contact us, we are always ready to help!

About the publishing house

Publishing house "ANALITIKA RODIS" issues 14 scientific journals:

№	Name of the journal	Scientific area
1	Matters of Russian and international law	Jurisprudence
2	Culture and civilization	Culturology
3	Technical sciences: theory, methodology, applications	Technical
4	"White spots" of the Russian and world history	History
5	Context and reflection: philosophy of the world and human being	Philosophy
6	Questions of biology and agriculture: theories and situations, problems and solutions	Biological and agricultural
7	Basic and clinical medical research	Medical
8	Economics: Yesterday, Today and Tomorrow	Economics
9	Pedagogical Journal	Education science
10	Psychology. Historical-critical reviews and current researches	Psychology
11	Art Studies	Art Studies
12	Sociological Sciences	Sociological Sciences
13	Theories and Problems of Political Studies	Political science
14	Language. Philology. Culture	Philology

Journals are published in Russian and English. The articles of leading experts, as well as researchers working on dissertations, are published in each journal respective to its coverage, along with the reports of the books output of leading contemporary researchers!

The journals of the "ANALITIKA RODIS" publishing house are designed for specialists, students and postgraduate students, as well as anyone interested in problems of modern science.

Our services

In addition to the scientific journals publishing the "ANALITIKA RODIS" publishing house provides a wide range of services.

The "ANALITIKA RODIS" publishing house provides services for publishing scientific articles, monographs, author's theses and books. Manuscripts coming to us subject to proof-reading and editing by publisher's specialists, provided that authors

are able to evaluate the results and make corrections, add comments and suggest additions at any stage before publishing.

Technical design of the "ANALITIKA RODIS" publishing house includes makeup, design layout, design of covers and illustrations.

Our specialists provide assistance in the design of scientific works – from articles to dissertations according to GOST standards, Higher Attestation Commission or precise scientific organizations, as well literary and scientific editing and proofreading.

The "ANALITIKA RODIS" publishing house has extensive scientific relations with national and foreign scientists and organizations.

