

№4 (55), 2024



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит четыре раза в год.
Издается с 2008 года.

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и история культуры

Синявина Н. В., Циклаури С. М.

Феномен «корейской волны» как фактор распространения
массовой культуры в глобальном медиапространстве.....5

Жворонкова С. В.

Перформативные практики в дискурсе аксиологии культуры..... 13

Искусствоведение. Художественная культура

Ногинова Т. К.

Союз балетного костюма и моды в первой трети XX века22

Манзарханов Э. Е.

Метод Тадаси Сузуки в российском
театральном образовании: трудности перевода.....33

Ягофарова Н. О.

Типология усадеб: культурное разнообразие
(на примере усадьбы Строгановых в Волышово)45

Морозова И. В., Григорьева Н. Г.

История полнометражных экранизаций романа Л. Н. Толстого
«Анна Каренина» в англоязычном звуковом кинематографе57

Двинина-Мирошниченко Н. Е.

«Эрезхэн» Б. Дондокова в контексте
межкультурных коммуникаций рубежа XX-XXI вв.70

Чжан С.

Искусство балета как пространство
российско-китайского межкультурного диалога81

Социокультурные практики

Кургаева О. Л.

Межкультурная дифференциация образовательной среды
как методологический принцип средового подхода 93

Васильковская М. И., Костылев С. В., Миронов А. Г.

Педагогические и аксиологические основы волонтерской
деятельности: современные добровольческие практики 102

Кузнецова-Оборина Т. А.

Некоторые особенности формирования
и развития русского скрипичного концерта 112

Кадрулёва А. В.

Влияние метода Мерса Каннингема
на развитие современного танца 121

Музеи в пространстве культуры

Горлова Н. И.

Волонтеры в архивах Израиля:
сохранение исторической памяти 133

№4 (55), 2024



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published four times a year.
Published since 2008.

CONTENTS

Theory and history of culture

Sinyavina N. V., Tsiklauri S. M.

The phenomenon of the «Korean wave»
as a factor in the spread of mass culture in the global media space5

Zhavoronkova S. V.

Performative practices in the discourse of cultural axiology 13

Art history. Artistic culture

Noginova T. K.

The union of ballet costume and fashion
in the first third of the 20th century22

Manzarkhanov E. E.

The Tadashi Suzuki method in Russian
theater education: translation difficulties 33

Yagofarova N. O.

Typology of estates: cultural diversity
(using the example of the Stroganov estate in Volyshovo)45

Morozova I. V., Grigoreva N. G.

Regarding the history of the English-language full-length
sound film adaptations of L. N. Tolstoy's novel «Anna Karenina»57

Dvinina-Miroshnichenko N. E.

«Ereekhen» by B. Dondokov in the context
of intercultural communications at the turn of the 20th-21st centuries 70

Zhang X.

Ballet art as a space for cultural dialogue between China and Russia81

Sociocultural practices

Kurgaeva O. L.

Intercultural differentiation of the educational environment
as a methodological principle of the environmental approach93

Vasilkovskaya M. I., Kostylev S. V., Mironov A. G.

Pedagogical and axiological foundations
of volunteer activity: modern volunteer practices 102

Kuznetsova-Oborina T. A.

Some features of the formation
and development of the Russian violin concerto 112

Kadruleva A. V.

The influence of Merce Cunningham's method
on the development of modern dance 121

Museums in the cultural space

Gorlova N. I.

Volunteers in the Israeli archives:
preserving historical memory..... 133

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ФЕНОМЕН «КОРЕЙСКОЙ ВОЛНЫ» КАК ФАКТОР РАСПРОСТРАНЕНИЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ГЛОБАЛЬНОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

УДК 930.85

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-5-12>

Наталья Владимировна СИНЯВИНА,

доктор культурологии, зав. кафедрой культурологии,
профессор кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация;
профессор кафедры мировой культуры,
Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: cleo2401@mail.ru

Софья Михайловна ЦИКЛАУРИ,

магистрант кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: mr.granner@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена формированию феномена «корейской волны» (или «халлю») и ее роли в распространении продуктов массовой культуры Южной Кореи и традиционной корейской культуры в мировом сообществе. «Корейская волна» стала уникальным феноменом популяризации массовой культуры Южной Кореи за пределами страны, а также в дальнейшем – успешным элементом государственной культурной политики по продвижению культурных продуктов на мировой арене в качестве «мягкой силы», которая в век социальных сетей и влиятельных медиа стала брендом, представляющим страну в мировом сообществе. На современном этапе развития «корейская волна» продолжает укрепляться именно в среде массмедиа, меняя как современное социокультурное пространство Южной Кореи и других отдельных стран, так и глобальную массовую культуру и мировое медиапространство, где она распространяется. Исходя из этого, важно рассмотреть данный феномен, прежде всего, как средство культурной стратегии и инструмент «мягкой силы», расширяющий влияние Южной Кореи в международном сообществе.

Ключевые слова: «корейская волна», «халлю», массовая культура, Южная Корея, механизмы распространения культуры, медиапространство.

Для цитирования: Синявина Н. В., Циклаури С. М. Феномен «корейской волны» как фактор распространения массовой культуры в глобальном медиапространстве // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 5–12. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-5-12>

THE PHENOMENON OF THE «KOREAN WAVE» AS A FACTOR IN THE SPREAD OF MASS CULTURE IN THE GLOBAL MEDIA SPACE

Natalia V. Sinyavina,

DSc in Cultural Studies,
Head of the Department of Cultural Studies,
Professor at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation;
Professor at the Department of World Culture,
Moscow State Linguistic University,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: cleo2401@mail.ru

Sofia M. Tsiklauri,

Master's student of the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: mr.granner@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the formation of the phenomenon of «korean wave» (or «hallyu») and its role in the distribution of products of mass culture of South Korea and traditional Korean culture in the world community. «Korean wave» has evolved into a unique phenomenon of popularization of South Korean mass culture outside the country, as well as a subsequently successful element of the state cultural policy to promote cultural products on the world stage as a «soft power», which in the age of social networks and influential media has become a brand representing the country in the world community. At the present stage of development, Hallyu continues to strengthen precisely in the media environment, changing both the modern socio-cultural space of South Korea and other individual countries, as well as global mass culture and the global media space where it spreads. Proceed from this, it is crucial to study this case, first of all, as a means of cultural strategy and a tool of «soft power» that empowers the influence of South Korea in the international society.

Keywords: «korean wave», «hallyu», mass culture, South Korea, mechanisms of cultural dissemination, media space.

For citation: Sinyavina N. V., Tsiklauri S. M. The phenomenon of the «Korean wave» as a factor in the spread of mass culture in the global media space. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 5–12. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-5-12>

Южная Корея – страна с уникальной культурой, интерес к которой значительно вырос в последние три десятилетия. Отчасти это связано с тем, что страна создала «экономическое чудо», превратившись за пятьдесят лет из колонии Японии в страну с процветающей экономикой, основу которой составили высокие технологии [1, с. 4]. Сегодня корейской культурой увлекаются люди самых разных национальностей, возрастов и интере-

сов. Но так было не всегда: до XIX века Корея была изолирована от мира, а после Первой Мировой войны ее культура подверглась насильственной трансформации со стороны оккупировавшей её Японии. После Второй Мировой и Корейской войны культура Южной Кореи на протяжении нескольких десятилетий претерпевала изменения, которых требовал быстрый и нещадный процесс модернизационного скачка.

Массовая культура Южной Кореи получила активное развитие лишь в конце 1980-х годов, когда в результате демократических выступлений было свергнуто диктаторское правительство. Именно тогда, с наступлением «оттепели», в период национального подъема свободные в своем творчестве жители Южной Кореи начали выражать свою гражданскую позицию через каналы массовой культуры. Кроме того, в обществе, в котором угасала вера в возможность возрождения национальной промышленности, сформировалось движение, участники которого заявляли о необходимости привлечения инвестиций в индустрию развлечений и поощрении экспорта ее продуктов как о способе преодолеть финансовый кризис [9 с. 12].

Для понимания современной массовой культуры Южной Кореи и ее места в мировом сообществе необходимо проанализировать феномен «корейской волны». «Корейская волна» (или «халлю») – термин, применяющийся для обозначения стремительного роста интереса к культурно-развлекательным индустриям Южной Кореи и экспорта их продуктов. Так называемая «волна» начала набирать силу в середине 1990-х годов, когда корейские телевизионные сериалы распространились сначала по Восточной Азии, а затем и в рамках всего азиатского региона [13, с. 27]. Продукты киноиндустрии, а именно сериалы и шоу, стали первым этапом популяризации массовой культуры Южной Кореи и формирования феномена «корейской волны». Вслед за телевизионными сериалами и шоу в 2000-х годах за пределы южной Кореи начала распространяться и корейская поп-музыка.

Исследователи до сих пор расходятся во мнении о происхождении термина «корейской волны» («халлю»). В частности, корейские ученые считают, что он начинает использоваться в конце 1990-х годов с подачи Министерства культуры и туризма Южной Кореи, которое распространяло диски с корейской музыкой с подписью «халлю» (кор. «корейская волна»). У зарубежных исследователей другое мнение: по их мнению, термин был придуман китайской прессой и применялся для обозначения интереса к корейской поп-культуре именно в Китае.

Позже термином «корейская волна» стали обозначать всю массовую культуру Южной Кореи, к которой интерес возникал за пределами страны, включая как непосредственные ее продукты – драмы, фильмы, музыку, компьютерные игры, моду, так и позже корейскую кухню, язык, косметику, электронику, экспорт которых заметно возрос. С конца 90-х годов термин широко употребляется СМИ, в социальных сетях, а также самим корейским

правительством, которое рассматривает «корейскую волну» как инструмент государственной культурной политики, способствующий формированию положительного имиджа страны, что помогает в развитии туризма и экономики в целом.

Именно с этой точки зрения этот термин используется и в рамках данной статьи: и как феномен распространения массовой культуры Южной Кореи за пределами страны, и как элемент государственной политики по продвижению культурных продуктов на мировой арене. Можно отметить, что «корейская волна» выступает своего рода как фактор диалога культур и инструмент «мягкой силы», который в век социальных сетей и влиятельных медиа стала брендом, представляющим страну на мировой арене [7].

Можно выделить несколько волн в развитии «корейской волны».

1) Конец 1990-х годов, когда постепенно происходил рост популярности корейских сериалов в Юго-Восточной Азии. Усилия по продвижению продуктов киноиндустрии на рынок стран Юго-Восточной Азии связаны с желанием Южной Кореи восстановить свою экономику после Азиатского финансового кризиса 1997 года. Эта тенденция совпала и с запросом стран данного региона и их телестудий найти альтернативу дорогим японским сериалам, с поиском более дешевого контента. Корейские сериалы соответствовали всем перечисленным запросам. История успеха телесериалов Южной Кореи за пределами страны началась с драмы «Зимняя соната», приобретшей огромную популярность в Японии, Китае, Филиппинах. Важную роль в развитии массовой культуры Южной Кореи играет государственная система регулирования в сфере киноискусства. Чтобы защитить отечественную киноиндустрию, в 1960 году государство представило проект, включавший систему квот. Эта система работает до сих пор и предусматривает, что на каждом экране страны отечественные фильмы должны демонстрироваться не менее 73 дней в году [3, с. 8]. Предложенный государством подход, влияя на внутреннее состояние киноиндустрии, воздействовал также и на внешнеполитические отношения. Так, в 1980-х годах Южная Корея пыталась заключить с США двусторонний инвестиционный договор о свободной торговле, но Вашингтон рассматривал введение квоты на показ как барьер для американских фильмов. Однако Южная Корея своей позиции не изменила. В 2006 году начались переговоры по подписанию Соглашения о свободной торговле, против которого выступала большая часть представителей корейской индустрии, утверждая, что Южная Корея в этом случае рискует стать культурной колонией США. Но этого не произошло; напротив, южнокорейские фильмы увеличили свое присутствие на экранах и воздействие, заставив признать достижения страны на международном уровне, превратившись в национальный бренд. Южнокорейские режиссеры и актеры, которые боялись вмешательства Голливуда в киноиндустрию страны, получили признание во всем мире, а южнокорейская киноиндустрия

стала конкурентоспособной и вне страны [10, с. 125]. Хотя «корейскую волну» уже на начальном этапе можно отнести к «мягкой силе», помогающей Южной Корее выстраивать межкультурный диалог, технические возможности средств массовой коммуникации на тот момент не могли обеспечить той скорости распространения и доступности культурных продуктов, к которым пришло человечество в последнее десятилетие. Идеализированный образ Кореи, который был показан в телевизионных драмах, передачах и фильмах, традиционные конфуцианские идеи, которые отражались в сериалах, а также интенсивная реклама различных продуктов и корейских компаний сформировали благоприятные условия для популяризации массовой культуры Южной Кореи по всей Восточной Азии, но в остальных регионах, если такая популяризация и присутствовала, то не так интенсивно [9, с. 63].

2) 2000-е годы, когда проявился активный интерес к корейской музыке. В это время происходило распространение за пределы азиатского региона продуктов музыкальной индустрии – корейской поп-музыки (так называемый «к-поп»). История второй волны хотя и начинается в 2000-х годах, предпосылки для ее развития закладываются еще в начале 1990-х годов, когда корейская музыкальная индустрия начала заимствовать популярные американские стили и ассимилировать ее в собственную музыкальную культуру. Так, в 1992 году появляется группа из трех юношей «Seo Taiji and Boys», которые сразу завоевали внимание зрителей (в основном, молодежи) сочетанием американского стиля в мелодии и остросоциальных текстов. Именно тогда на фоне популярности телевизионных сериалов начинает активно развиваться музыкальная индустрия и продвижение корейских артистов за рубежом, преимущественно, в Китае и Японии. Это и стало поворотным моментом в истории как корейской поп-музыки, так и «корейской волны». О. Л. Панченко справедливо замечает, что «в плане музыкальной эстетики к-поп ориентирован на американскую культуру» [5, с. 63]. Своеобразие индустрии к-поп заключается именно в этнической составляющей, которая придает ей за рубежом экзотическое звучание. Смешение западного стиля музыки, элементов традиционной культуры Кореи и эклектичность обеспечивает распространение продуктов музыкальной индустрии Южной Кореи как внутри страны, так и за рубежом.

3) 2010-е годы, характеризующиеся всеобщей увлеченностью культурой Южной Кореи. На этом этапе можно выделить знакомство иностранного зрителя с традиционной культурой Кореи, с языком, кухней, началось активное развитие культурного туризма. Таким образом, в этот период интерес возникает не только к продуктам массовой культуры, но и ко всей корейской культуре в целом. Этому, конечно, благоприятствовала кампания, развернутая в то время южнокорейским правительством, целью которой было распространение традиционной корейской культуры за рубежом. В ее рамках начали проводиться фестивали корейской культуры, заключались

договоры о сотрудничестве с артистами для распространения контента в массмедиа, открывались корейские культурные центры для привлечения внимания не только к продуктам «корейской волны», но и к традиционной культуре Кореи (танцам, песне, каллиграфии, искусству и, главное, к языку).

4) 2020-е годы, когда происходит интеграция процессов «корейской волны» в социальные сети и использование контента в медиа.

Когда Интернет и социальные сети стали неотъемлемой частью повседневной жизни человека, все изменилось: «корейская волна» стала транснациональным культурным феноменом, распространяющимся за пределы Азии, охватившим аудиторию в европейском регионе, в Северной и Южной Америке и даже на Ближнем Востоке. Так за несколько лет «корейская волна» из сериалов и музыкальных групп превратилась в проект по «эффектному и эффективному ребрендингу страны», а также – в компонент современной государственной культурной политики Южной Кореи [8, с. 15]. Четвертая волна распространения «корейской волны» плавно проистекает из третьей и отличается в основном еще большим использованием социальных сетей и массмедиа в качестве каналов распространения продуктов. Благодаря онлайн-блогам, фан-сайтам, трендам фанаты из потребителей превращаются в контент-мейкеров, непреднамеренно распространяющих продукты «халлю» [12, с. 130]. Цифровые сервисы потоковой передачи и социальные сети в 2020-е годы стали играть ключевую роль в распространении продуктов массовой культуры Южной Кореи. На данном этапе главным каналом распространения массовой культуры являются глобализационные процессы, которые «предполагают интенсивное развитие и взаимозависимость всего мира в результате возрастания скорости культурных изменений» [3, с. 42].

Особенность культурного влияния Южной Кореи на мировые тенденции заключается именно в использовании потенциала, заложенного в «корейской волне». Если на первоначальном этапе для Южной Кореи первоначально «корейская волна» рассматривалась как инструмент распространения лишь традиционной культуры, то позже она превращается в национальный бренд и даже один из самых эффективных экономических ресурсов, формирующих положительный образ Южной Кореи для туристов, потенциальных инвесторов и международного сотрудничества. В 2012 году при Министерстве культуры было создано бюро по продвижению «корейской волны». В 2017 году принят Закон о публичной дипломатии, целью которого являлось выработка механизмов укрепления национального имиджа и статуса страны в международном сообществе, а массовая культура Кореи стала проводником и способом формирования симпатии к корейскому продукту в целом.

Сегодня «корейская волна» продолжает развиваться в среде массмедиа, меняя как современное социокультурное пространство Южной Кореи и других отдельных стран, так и глобальную массовую культуру и медиапространство, в котором она получила распространение. Феномен «корейской

волны» и стратегии, к которым прибегает южнокорейское правительство для его распространения в мировом сообществе, сопровождается интенсивными спорами как о его причинах, так и о его будущем. В этом контексте поднимается вопрос о конвейерности массовой культуры Южной Кореи и продуктов «корейской волны», рассчитанных на экспорт. Безусловно, коммерческий характер производства продуктов массовой культуры, а также вовлеченность государства в организацию «халлю» нельзя отрицать.

Поскольку «корейская волна» чаще всего рассматривается не просто как процесс распространения массовой культуры Южной Кореи, а как многогранное динамичное явление, имеющее своей целью популяризацию продуктов «корейской волны» и реализуемое в ходе проведения определенной государственной политики властями, то ее коммерческая сторона очевидна и оправдана. Более интересным представляется факт распространения продуктов массовой культуры в странах, которые какое-то время назад считались (в некоторых аспектах считаются до сих пор) центрами распространения и передовыми производителями продуктов массовой глобальной культуры.

Сравнивая культурную политику и механизмы, применяемые конкретно Южной Кореей для распространения продуктов «корейской волны», с политикой ее большинства азиатских соседей, можно увидеть значительную разницу: Южная Корея при предоставлении контента на экспорт максимально приближает его к мировым тенденциям глобальной массовой культуры, грамотно учитывая запросы международного потребителя [2]. В продуктах, нацеленных на зарубежную аудиторию, локальные традиции представлены не столь ярко, как в продуктах, рассчитанных на внутренний рынок. [5, с. 65] Это и делает их такими уникальными для иностранного покупателя, зрителя или слушателя.

«Необходимо отметить, что определенный тип культуры продуктивен ровно до того момента, пока он способен сохранять и воспроизводить смыслы и идеи, актуальность которых не подвергается сомнению социумом. Кроме того, важным моментом при сохранении стабильности системы является и возможность ассимилировать привносимый в нее новый социокультурный опыт» [6, с. 67]. Исходя из сказанного, южнокорейская культура, сочетающая национальные традиции и тенденции массовой культуры, иностранные влияния, умело балансирует, сохраняя при этом собственную идентичность.

Таким образом, исходя из представленных фактов и данных, можно сделать вывод, что исследование феномена «корейской волны» как особой формы массовой культуры Южной Кореи во всех ее проявлениях остается актуальным, так как это предоставляет возможность понять механизмы ее бытования в контексте современных социокультурных процессов. В современном южнокорейском обществе можно наблюдать постепенную смену морально-ценностных установок, которые влекут за собой и изменение роли

традиционных ценностей в обществе, что делает данное исследование еще более значимым. Именно многоплановость феномена «корейской волны» позволяет рассматривать его как пример альтернативной глобализации и инструмент унификации ценностей культур Восточной Азии, а также – как средство сохранения культурной специфики и идентичности корейцев с помощью демонстрации национально-исторической символики и идей в рамках продуктов массовой культуры.

Список литературы

1. *Андропова Л. А.* Культура Кореи: учебное пособие. Часть 1 (с древнейших времен до 1910 г.). Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2014. 139 с.
2. *Воеводина Л. Н.* Массовое общество в контексте социокультурной динамики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 59(55). С. 23–27.
3. *Егошина Н. Б.* Влияние вестернизации на формирование социокультурных ценностей российской молодежи // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. № 2 (42), 2021. С. 41–49.
4. *Головецкий Н. Я.* Экономический механизм государственной поддержки киноиндустрии (на примере Франции и Южной Кореи) // Вестник евразийской науки № 6 (37), 2016. С. 1–13.
5. *Панченко О. Л.* Корейская поп-культура в России: основные направления развития // Казанский вестник молодых ученых. 2019. № 3 (11), С. 61–68.
6. *Синявина Н. В.* Культура как саморазвивающаяся система и возможности междисциплинарного подхода при ее изучении // Педагогика искусства, 2018. № 3. С. 63–68.
7. *Шибяева М. М.* Понимание инациональной культуры как фактор развития диалогических отношений // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 5(73). С. 53–56.
8. *Elfving-Hwang J.* South Korean Cultural Diplomacy and Brokering 'K-Culture' outside Asia / J. Elfving-Hwang // Korean Histories, 2013. № 41. Pp. 14–26.
9. *Kim C. N.* K-pop: Roots and blossoming of Korean popular music: Hollym Corp., 2012. 245 p.
10. *Lee H.* Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics / H. Lee // Manchester: Manchester University Press, 2000. 205 p.
11. *Lee S. J.* Hallyu 2.0: The Korean Wave in the Age of Social Media. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2015. 268 p.
12. *Moon H.-Ch.* Korean Dramas and Films: Key Factors for Their International Competitiveness // Asian Journal of Social Science: Seoul National University. 2013. № 41. Pp. 126–149.
13. *Shim D.* Hybridity and the Rise of Korean Popular Culture in Asia // Media, Culture & Society, January. № 28 (1). 2006. Pp. 25–44.

ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ В ДИСКУРСЕ АКСИОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

УДК 81.811.112

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-13-21>

София Вадимовна ЖАВОРОНКОВА,

аспирант кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: zh.sofya2016@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируется феномен перформативных практик в дискурсе аксиологии культуры. Перформативные практики на протяжении длительного периода одновременно являются и отражением ценностной картины мира современного общества, и способом усвоить доминирующие в социокультурном пространстве этические и эстетические ценности. XX век в искусстве ознаменовался крупнейшими тектоническими сдвигами: изменился язык, художественная стилистика, само понимание того, что есть искусство и каково его предназначение. Классические представления о ценностях «высокой» и «низкой» культуры становятся нелегитимными в попытках работы с сущностными особенностями современных художественных практик, в том числе перформативных, что обуславливает проблему их оценки. Также, ввиду ценностного релятивизма, мы сталкиваемся с пограничными состояниями в обычной жизни людей, в их взаимоотношениях, в восприятии ими художественных текстов сквозь призму их ценностных установок. Именно смещение ценностного ориентирования актуализирует аксиологический анализ перформативных практик.

Ключевые слова: культура, ценность, аксиология культуры, перформативные практики.

Для цитирования: Жаворонкова С. В. Перформативные практики в дискурсе аксиологии культуры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 13–21. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-13-21>

PERFORATIVE PRACTICES IN THE DISCOURSE OF CULTURAL AXIOLOGY

Sofia V. Zhavoronkova,

Postgraduate at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation,
e-mail: zh.sofya2016@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the phenomenon of performative practices in the discourse of cultural axiology. Over a long period of time, performative practices are both a reflection of the value picture of the world of modern society and a way to assimilate the ethical and aesthetic values that dominate the sociocultural space. The 20th century in art was marked by major tectonic shifts: language, artistic style, and the very understanding of what art is and what its purpose has changed. Classical ideas about the values of “high”

and “low” culture become illegitimate in attempts to work with the essential features of modern artistic practices, including performative ones, which raises the problem of their assessment. Also, due to value relativism, we encounter borderline states in people’s everyday lives, in their relationships, in their perception of artistic texts through the prism of their value systems. It is the shift in value orientation that actualizes the axiological analysis of performative practices.

Keywords: culture, value, axiology of culture, performative practices.

For citation: Zhavoronkova S. V. Performative practices in the discourse of cultural axiology. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 13–21. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-13-21>

Термин «культура» имеет множество дефиниций. Одним из существующих подходов к определению данного понятия, получившего распространение в культурологии, является аксиологический подход. По утверждению ученого Г. П. Выжлецова, «культура, в конечном итоге, есть реализация ценностей как воплощения трансцендентного и живого человеческого духа. Поэтому аксиология культуры является на современном этапе сущностным ядром всего гуманитарного знания» [6, с. 22].

Пространство современной художественной культуры крайне разнородно, оно включает в себя различные междисциплинарные элементы, такие как перформативные практики. Перформативные практики – процессуальная форма современного искусства, аккумулирующая в себе различные классические методы творчества. Если классическое искусство опиралось на четкие художественные ориентиры и аксиологические основания, то современное искусство с характерным для него релятивизмом, начиная с постмодернистской эпохи, в значительной степени от этого уходит, что обуславливает его нелинейную ценностную направленность. Однако современные эстетические идеи и категории являются наследием культуры и философии предшествующих эпох. В первой части данной статьи мы рассмотрим аксиологию культуры как форму гуманитарного знания, во второй – обозначим проблемное поле аксиологии современной культуры на примере перформативных практик.

Понятие «аксиология» происходит от двух греческих корней – «аксиос» и «логос». В совокупности мы имеем понятие «теории ценности». Данный термин впервые появился в исследованиях начала двадцатого века, но лежащие в его основе вопросы пронизывают всю историю человечества. Таким образом, появление термина «аксиология» представляет собой попытку приблизить и критически осмыслить множество уже существующих и пересекающихся вопросов, связанных с сутью ценностей [3]. Например, они упоминались и рассматривались в античное время: центральным элементом философии Сократа были как раз ценности. Также можно говорить о том, что впервые сферу «должного» и «сущего» (обозначив таким образом ценности) разделил античный поэт Гесиод в своем произведении «Труды

и дни» еще в VIII веке до нашей эры. Аксиологическая тенденция осмысления культуры четко прослеживается и в трудах деятелей Средневековья (Святой Августин, Фома Аквинский, Пьер Абеляр), Просвещения (Вольтер, Джон Локк, Жан-Жак Руссо), однако общее понимание аксиологии возникает только в начале XX века.

Условно историю аксиологии как формы философского знания можно разделить на три основных периода: предклассический, классический, постклассический период [15, с. 6].

Главной фигурой предклассического периода принято считать философа Р. Г. Лотце, который в определенной степени приравнивает ценностное миропонимание к рациональному познанию мира. Это ценностное миропонимание было связано с неким «откровением», что связывает его концепцию, с одной стороны, с античной философией (в частности, с Платоном) и, с другой стороны, с религиозной традицией сакрализации ценностей. Также, вопреки позитивизму, он считал, что ценностное познание мира для анализа различных объектов и процессов является столь же значимым, как и рациональный анализ. Согласно концепции Лотце, ценность предметов принадлежит не им самим, но существует лишь в процессе познания, в поле сознания познающего. Однако исследователь не предполагал под этим субъективный характер ценности; он репрезентирует ряд доводов в пользу объективности ценностей. Во-первых, ценности являются объективными по причине их интерсубъективности, то есть они имеют надэмпирический характер, выходя за рамки чувственного восприятия одного индивида и приобретая значимость общественную. Во-вторых, характер оценивания и оценочные суждения уже лежат в оцениваемом предмете. Чувства реципиента в процессе оценивания обусловлены уже сложившейся вне его сознания системой (в широком смысле – культурой).

В классический период аксиологической мысли были предприняты попытки классификации ценностей в дискурсе философии. Например, философ М. Шелер в своем фундаментальном исследовании «Формализм в этике и материальная этика ценностей» обозначил ряд основополагающих тезисов: во-первых, должны или не должны существовать только ценности; во-вторых, должны существовать только положительные ценности, а отрицательные не должны. Далее он анализирует «право на бытие»: всё должное имеет право на бытие, но не имеет права на небытие, тогда как недолжное, наоборот, имеет право на небытие, но не на бытие. Также в своем исследовании он выводит правило, опирающееся на законы классической логики, о том, что одна и та же ценность не может быть и позитивной, и негативной [20, с. 323–327].

Конструирование иерархии ценностей предпринималась в контексте классической аксиологии неоднократно. Также можно выделить философа Э. фон Гартмана, который, во многом опираясь на античную философию

(в частности, труд Платона «Филеб»), предложил систему ранжирования ценностей, опирающуюся на категории удовольствия, целесообразности, красоты, нравственности и религиозности.

Важное место в аксиологии как форме философского знания имеют труды немецкого философа-идеалиста Вильгельма Виндельбанда. Он анализировал как сущностные характеристики философии, так и других наук, пытаясь обозначить их основания и границы. Он пришел к выводу, что философия в целом является «наукой о необходимых и общезначимых определениях ценностей» [5, с. 39]. Этот тезис также нас отсылает к отношениям ценности с предметом, который эту ценность несет. Онтологический дуализм ставит нас в ситуацию, в которой любой предмет, являясь сущим в нашей действительности, также существует в плоскости ценностного мира (который, в свою очередь, изучает философия).

В рамках аксиологии, которая опиралась на философские концепции XX века, культура понимается как пространство воплощенных ценностей. Перед исследователями стояла задача их описания и систематизации. Описательный метод ценностей культуры различных эпох долгое время лежал в основе истории культуры. М. С. Каган считал, что именно эта призма позволила возникнуть такому философскому направлению, как «теория локальных цивилизаций» Освальда Шпенглера. По мнению Кагана, в основе учения Шпенглера так или иначе лежит осмысление культуры через ее аксиологический характер. Шелер, немецкий философ и социолог, стоял у истоков исследования ценностей в контексте философии. Согласно его концепции, культурная ценность – это следствие ценности духовной, воплощенной через научные институты или артефакты культуры [21].

Комплементарной точки зрения придерживался важнейший философ XX века Эдмунд Гуссерль. Исследователь считал, что все действия, порожденные потенцией сознания индивида, изначально исходят из «скрытой атмосферы ценностей». Эта «атмосфера» аккумулировала в себе универсум всех прежних жизненных переживаний. Роль ценностных переживаний в процессе научного познания также рассматривалось социологом М. Вебером, который выдвинул концепт «ценностной идеи», суть которой заключается в «надэмпирическом» дуализме картины мира реципиента и его установок. Этот базис, предшествующий любому опыту, не является произвольным и конструктивистским, он непременно связан с духом времени и культурой. «Интерсубъективный» характер несут и институции, выносящие научные суждения о мире. Так что в определенной смысле Вебер подчинил и себя условностям «ценностных идей».

Рассмотрим постклассическую классификацию ценностей. Одна из часто используемых классификаций представлена американским исследователем Решером в 1969, который делит ценности на восемь основных типов: материальная и физическая ценность; экономическая ценность; моральная

ценность; социальная ценность; политическая ценность; эстетическая ценность; религиозная ценность; интеллектуальная ценность. Таким образом, предметом аксиологического анализа становятся все сферы человеческого бытия. В этом контексте особое значение имеет концепция аксиосферы М. С. Кагана [10]. Аксиосфера, согласно исследователю, это «единство различных проявлений ценностного сознания человека. Российский исследователь Г. П. Выжлецов, анализируя данную концепцию, выявляет, что все составные элементы аксиосферы подчинены, с одной стороны, социокультурному пространству, а с другой, – рамкам исторического периода. То есть искусство, являясь частью культуры, имеет ряд ценностных оснований, которые, в свою очередь, репрезентируют локализуемые временем и пространством особенности. Именно это обеспечивает целостность, самобытность и уникальный облик культуры разных эпох и цивилизаций. При этом любая культура имеет как универсальные ценности, так и специальные – характерные лишь для нее. Специальные ценности обеспечивают культуре самобытность (что, на данный момент, оберегает от опасностей глобализации), а универсальные – предоставляют поле для диалога. Эти общие ценности, пронизывающие человечество сквозь эпохи, являются фундаментальными.

На современном этапе аксиологическое знание претерпело значительные изменения ввиду социального и философского контекста. Это в значительной степени связано с ценностным релятивизмом философии постмодернизма, которая легла в основу перформативных практик как феномена. Философия приобретает статус самосознания культуры, этической и эстетической рефлексии о семантике и семиотике. Эти процессы пролонгированы на анализ всех сфер человеческой деятельности посредством ценностных императивов. Центральным предметом анализа становится личность и индивидуальное творчество, а не общие явления и процессы эпохи.

Необходимо отметить, что перечисленные нами выше аксиологические подходы в философии не являются полностью утратившими свою актуальность в научном дискурсе. Напротив, современная гуманитарная наука и философия использует их в зависимости от множества факторов социального и научного контекста. Это четко прослеживается и в сфере творчества. Современный процесс создания текстов культуры (при поверхностной своей конфронтации с идеалами прошлых эпох) все же обращается к постоянному цитированию и коллажированию уже созданного ранее. Однако «игра» с формой не является смыслообразующим процессом. Такое искусство использует различные образы (подчас действительно заимствованные), но в данном случае отмечается смещение фокуса от объекта к процессу и способу использования различных приемов. В симбиозе это создает концепт. Прикладной иллюстрацией этих процессов является то, что художники в сфере перформативных практик используют классические образы для выражения личного уникального опыта.

Можно утверждать, что массовая культура, изменившая в свое время аксиологический вектор XX века, которую описывали великие философы своего времени (к примеру, Ортега-и-Гассет), также претерпела значительные изменения. Вместо гомогенного массового общества, которое обладает рядом общих черт и характеристик, мы имеем множество субкультур. Это явление также согласовано с общими положениями философии постструктурализма о ризоматичности современного общества. Согласно Н. О. Лосскому, центральная суть философии постмодернизма – деконструкция незыблемой целостности общественных образований [13]. И в искусстве также стал актуален радикально полистилистический метод с открытием новых возможностей сочетания различных форм. Философские положения, которые мы описываем, являются основополагающими для ценностного фундамента современных перформативных практик.

Во второй половине XX века в дискурсе гуманитарного знания были проведены важнейшие исследования искусства постмодернизма. Можно выделить таких мыслителей, как С. Сонтаг, Р. Барт, Ч. Дженкс, Б. Гройс. Они признавали, что современный художник в своем творческом процессе не работает с новыми методами. Первостепенной задачей современных арт-практик является компиляция классических образов для создания принципиально новых высказываний. Очевидна тенденция к анализу ценности современных текстов культуры в первую очередь через чувственное восприятие. Это тесно связано с таким феноменом, как «отказ от интерпретации». Наиболее полно этот процесс описала исследовательница современного искусства Сьюзен Сонтаг в своем одноименном эссе. Она отмечает, что индивидуум, существующий в современную эпоху, испытывает состояние притупления чуткости к личному опыту. Произведение искусства, согласно данной концепции, является самостоятельной чувственной единицей познания, ценность которого не определяется классическими этическими и эстетическими категориями [16, с. 20]. Если в предыдущих эпохах мы могли говорить об идеалах эпохи (начиная с принципа «калокагатии» во времена античной культуры), то нынешний опыт не отсылает к общему универсальному идеалу. Это наиболее полно отражается в гендерном перформативном искусстве.

Феномен перформативных практик тесно связан с категориями неклассической эстетики. Неклассическая эстетика, предметом которой, в частности, являются перформативные практики, «формировалась на волне глобальной «переоценки всех ценностей», т. е. как активно отрицающая практически все классические эстетические ценности, принципы, категории и даже само понятие и самую дисциплину эстетики» [4, с. 353]. Можно выделить такие эстетические категории, как игра, ирония, безобразное. Регистром этого эстетического контекста стали перформативные практики. Это более полно прослеживается в двух плоскостях анализа перформативных прак-

тик: во-первых, как синтез различных методов искусств, характерный для неклассической эстетики, во-вторых, как аккумулятор проблемного поля этики XX–XXI веков.

Синтез различных методов искусств, характерный для неклассической эстетики, – основополагающая характеристика перформативных практик. Описанные нами ранее эстетические категории воплощаются в искусстве перформанса, который олицетворяет идею действия и процесса, усиливая эмоциональный и контингентный аспекты современного искусства. Перформанс объединяет в себе элементы театра, танца, акции и интерактивного искусства, вдохновляя реципиента на новые взгляды и переживания. Он позволяет художнику и зрителю взаимодействовать и коммуницировать через действие, создавая новые эстетические и смысловые контексты в современном искусстве. Примером перформативных практик, которые успешно используют мультимедийный и междисциплинарный подход, является работа «The Clock» (2010 г.) Кристиана Маркли, в которой художник смешивает элементы кино и живописи. Эта работа представляет собой 24-часовой фильм-коллаж, составленный из сцен из различных фильмов, где показываються часы, показывающие реальное время в реальной жизни. «The Clock» объединяет в себе элементы кинематографа и искусства инсталляции, погружая зрителя в атмосферу времени и пространства. Также можно выделить работы театральной группы «33 Fainting Spells», которая интегрирует в свои представления элементы танца, театра, музыки и видеоискусства. Их перформанс «The Uninvited» представляет собой кинематографическое шоу, где театрализованные и перформативные аспекты смешиваются с элементами живых шумов и звуков.

Перформативные практики аккумулируют в себе проблемное поле этики XX–XXI веков. Одним из ярких примеров перформативного искусства, который работает с актуальной в современном гуманитарном научном дискурсе темой культурной идентичности, является арт-групп Guerrilla Girls, возникшая в 1985 году и существующая по сей день. Эта группа художниц и активисток использует перформанс, чтобы выявить и пролить свет на проблемы гендерного неравенства и расизма в мире искусства. Их действия и выступления ставят под вопрос установившиеся стереотипы и нормы, отражая тектонические сдвиги в сфере ценностей современного общества. Для их искусства важно понятие «другого» – того, что отлично от нас самих, но в то же время составляет нашу собственную идентичность. Другим ярким примером проработки проблемного поля культурной идентичности можно назвать перформативную работу Тани Бургеры «Груз Вины» 1997 года. Через инсталляцию с использованием собственного тела и окровавленных туш животных, отсылающих к классическому для искусства образу агнца, художница говорила о жестокой колонизации своей родины.

Этические и эстетические аспекты перформативных практик в европейской культуре XX века охватывают широкий спектр философских вопросов. Теодор Адорно, немецкий философ, поставил вопрос: возможно ли искусство после Освенцима? После Второй мировой войны философия (включая этику и эстетику) пыталась найти основания для решения кризисных вопросов аксиологии. Перформативные практики, будучи искусством, коррелирующим с внешней социокультурной средой, оказались привлекательными для высказываний в этом концептуальном срезе выражения ценностных ориентиров современного общества через свои эстетические образы и этическую ориентированность.

Список литературы

1. Адорно Т. Негативная диалектика. Москва: Научный мир, 2003. 374 с.
2. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины 20-го – начала 21 века. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. 493 с.
3. Анисимов С. Ф. Введение в аксиологию. Москва: Современные тетради, 2001. 127 с.
4. Бычков В. Эстетика. Москва: Академический Проект, 2020. 452 с.
5. Виндельбанд В. Избранное. Дух и история. Москва: Юрист, 1995. 687 с.
6. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры на рубежах веков // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 2 (23). С. 15–26.
7. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. Москва: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
8. Гройс Б. Что такое современное искусство // Митин журнал 1997. № 54. С. 253–276.
9. Жаворонкова С. В. Перформативность в социокультурном контексте XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств № 3 (107), 2022. С. 71–76.
10. Каган М. Философия культуры. Становление и развитие. Санкт-Петербург: Лань, 1998. 443 с.
11. Кузнецов М. От перформативности к виртуальной реальности и Vice Versa // NewMediaLogia. Москва: Центр современного искусства Сороса, 1996. 70 с.
12. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 159 с.
13. Лосский Н. О. Мир как органическое целое. Москва: Директ-Медиа, 2008. 285 с.
14. Лотман Ю. Статьи по семиотике искусства. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. 542 с.
15. Огурцов А. П. Аксиологические модели в философии науки // Философские исследования. № 1, 1995. С. 7–36.
16. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 461 с.

17. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», Москва: Канон+, 2015. 375 с.
18. *Хан-Магомедова В.* Искусство перформанса сегодня. Москва: Издательские решения, 2021. 150 с.
19. *Хейзинга И.* Homo Ludens; Статьи по истории культуры. Москва: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
20. *Шелер М.* Избранные произведения. Москва: Гнозис, 1994. 413 с.
21. *Шохин В. К.* Философия ценностей и ранняя аксиологическая мысль. Москва: Изд-во РУДН: Гардарики, 2006. 457 с.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

СОЮЗ БАЛЕТНОГО КОСТЮМА И МОДЫ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

УДК 74.01/09; 792.8

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-22-32>

Татьяна Константиновна НОГИНОВА,

аспирант Академии Русского балета
имени А. Я. Вагановой,
Санкт-Петербург, Российская Федерация,
e-mail: Nota97@mail.ru

Аннотация. Балетный костюм как репрезентант художественного кода эпохи может быть рассмотрен в дискурсе взаимовлияния с другой мощной сферой визуальной культуры – модой. В статье подчеркивается, что в различные культурно-исторические эпохи художественно-образные модели могут формироваться под влиянием тех или иных доминирующих факторов. Для эпохи первой трети XX века взрывное развитие балетной культуры в целом и эстетики в частности стало мощным триггером для внедрения новых визуальных порядков и паттернов – как непосредственно в театральном пространстве, так и в сферах моды, дизайна, повседневной потребительской культуры. Наибольшее влияние на художественную стилистику данного времени оказали эксперименты Сергея Павловича Дягилева и всей многочисленной творческой команды Русских сезонов. В качестве примеров анализируется творчество выдающихся мастеров мира моды первой трети XX века, так или иначе связанных с театральной, в том числе – балетной сферой. Рассмотрена деятельность Поля Пуаре, Сони Делоне, Коко Шанель и Модного дома Пакен, а также Льва Бакста, сотрудничающего с художниками в процессе создания костюмов для балетных постановок. Делается вывод о взаимном влиянии и обогащении визуальных стратегий и алгоритмов двух крупных областей художественного творчества – балета и моды.

Ключевые слова: балетный костюм, бытовой костюм, художественный код эпохи, визуальное решение спектакля, Поль Пуаре. Соня Делоне, Жанна Пакен, Габриель Шанель, Лев Бакст.

Для цитирования: Ногина Т. К. Союз балетного костюма и моды в первой трети XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 22–32. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-22-32>

THE UNION OF BALLET COSTUME AND FASHION IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Tatiana K. Noginova,

postgraduate student of the Academy
of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova,
St. Petersburg, Russian Federation,
e-mail: Nota97@mail.ru

Abstract. Ballet costume as a representative of the artistic code of the era can be considered in the discourse of mutual influence with another powerful sphere of visual culture – fashion. It is emphasized that in different cultural and historical eras artistic and figurative models can be formed under the influence of certain dominant factors. For the era of the first third of the twentieth century, the explosive development of ballet culture in general and aesthetics in particular became a powerful trigger for the introduction of new visual orders and patterns – both directly in the theater space and in the spheres of fashion, design, and everyday consumer culture. The greatest influence on the artistic style of this time was exerted by the experiments of Sergei Pavlovich Diaghilev and the entire numerous creative team of the Russian Seasons. As examples, the work of outstanding masters of the fashion world of the first third of the twentieth century, one way or another connected with the theater, including ballet, sphere, is analyzed. The work of Paul Poiret, Sonia Delaunay, Coco Chanel and the Paquin Fashion House, as well as Leon Bakst, who collaborated with the artists in the process of creating costumes for ballet productions, is considered. A conclusion is made about the mutual influence and enrichment of visual strategies and algorithms of two major areas of artistic creativity – ballet and fashion.

Keywords: ballet costume; everyday costume; artistic code of the era; visual solution of the performance; Paul Poiret; Sonia Delaunay; Jeanne Paquin; Gabrielle Chanel; Leon Bakst.

For citation: Noginova T. K. The union of ballet costume and fashion in the first third of the 20th century. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 22–32. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-22-32>

Визуальный / художественный код той или иной культурно-исторической эпохи складывается под влиянием нескольких факторов, в каждом конкретном случае – разных. Решающим может стать политическая ситуация, экономические и/или технико-технологические прорывы, события в мире религиозной жизни, но чаще всего – «сложносочиненная» система причин и тенденций объективного характера или личная / коллективная воля некоего культурного актора-субъекта. Одной из важнейших исследовательских задач искусствознания является анализ взаимовлияния различных феноменов в рамках определенного исторического отрезка и формирования соответствующих художественно-эстетических стратегий.

Европейскому миру моды было суждено пережить серьезные перемены в 1910–20-е годы после первого сезона Русского балета в 1908 году. Речь идет не только об экзотике и ориентализме, которых до Дягилева не видел мир парижских кутюрье, о русском фольклоре и сказке, ставших сюжетной и стилистической рамкой для выбора лексики модельеров, но и о новой хореографии

Фокина, Нижинского, Мясина, Баланчина, изменившей не только и не столько техники танца всего XX века, но общий его культурный контекст. Все вместе это задавало и «специфику визуального решения балетного спектакля» [4], и художественный код эпохи в целом. Влияние эстетики Русских сезонов на ее художественную стилистику в целом и моду в частности трудно переоценить.

Деятельность балетной труппы Сергея Дягилева стала революционной для многих сфер художественной культуры 1910–1920-х годов. Танцевальные костюмы исполнителей представляли собой весьма смелые решения для того времени: стилизация одежды различных эпох и сословий, непривычно яркие цвета тканей, причудливые орнаменты. Прежде всего, это был симбиоз экзотики Востока и античности. Балерины танцевали без корсетов с полуобнаженной грудью, их образы завершали слишком крупные для того, чтобы быть настоящими, украшения. Все это великолепие было непривычным и притягательным для публики и, безусловно, не могло не повлиять на вкус и фантазию парижских модельеров. Споры в том, что русские сезоны определили развитие модных тенденций известных мировых дизайнеров, среди исследователей нет. Но все-таки важно отметить, что «костюм, дающий свободу движения и подчеркивающий выразительность пластики тела, одна из новаций русского балета начала XX века», – заслуга, прежде всего, представительниц «свободного танца» или «танца модерн» на рубеже XIX–XX веков; с этой точки зрения, танцевальный костюм первыми реформировали они [2, с. 138].

Исследования, посвященные различным аспектам темы влияния «Русских балетов» С. П. Дягилева на европейскую моду преимущественно сконцентрированы вокруг фигуры художника Льва Самойловича Бакста (Леона Бакста) [2, с. 138]. Поэтому в рамках данной статьи, анализируя степень взаимовлияния мира балета и мира моды в творчестве крупнейших деятелей моды первой половины XX столетия, мы намеренно опустим этот сюжет, а сконцентрируемся на наследии не менее интересных персоналий, а именно: Поля Пуаре, Сони Делоне, Жанны Пакен и Габриэль Шанель.

Влияние Русских сезонов Дягилева на творчество Поля Пуаре

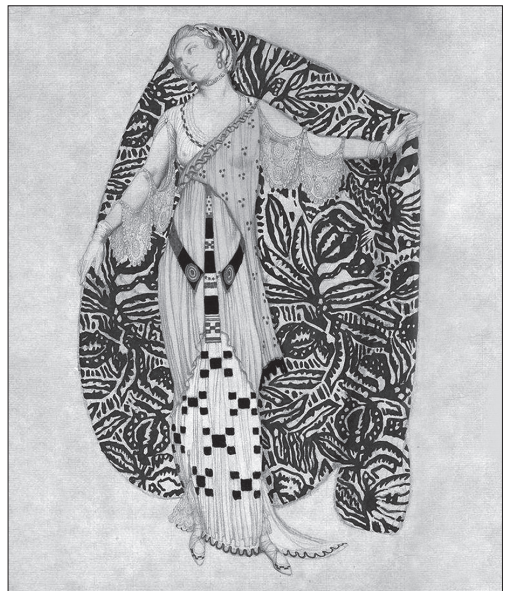
Реакция публики на балеты Русского сезона 1910 года «Шехеразада» и «Клеопатра» заставила модельеров Парижа пересмотреть предлагаемые ими тенденции в области конструирования повседневного костюма. Первым, кто испытал это воздействие и постарался обратить его себе во благо, был французский модельер, «номер один» в своей сфере в первой четверти XX века, Поль Пуаре (1879–1944). Анализ костюмов Пуаре – «создателя Парижской моды» – дает нам основания сделать вывод: его модели имели псевдо-ориентальные силуэты. Цветовая палитра являлась если не точным повторением, то продолжением музыки контрастов и триад в эскизах Бакста. Эротика полуобнаженных рук и плеч, сочетание экзотических фактур

в одном ансамбле и, конечно, использование блесток и перьев – все это указывает на безусловное увлечение творчеством Бакста. Применяя отделку костюмов яркими деталями из самых различных материалов, Поль Пуаре достигал тем самым необычных визуальных эффектов и – соответственно – большого коммерческого успеха. Однако сам Поль Пуаре зачастую считал эскизы костюмов Бакста слишком смелыми и в своих воспоминаниях писал: «Я мало чего мог почерпнуть из его работ для театра. Они были чересчур фантастичны, чтобы вдохновить модельера, который в своей работе должен ориентироваться на реальную жизнь. Так что если Бакст и оказал на меня влияние, то весьма опосредованно» [10, с. 218]. Пуаре считал, что создал моду на Восток самостоятельно, отправившись в 1909 году в Лондон для изучения коллекции костюмов и восточных тюрбанов в Музее Виктории и Альберта, а не опираясь на влияние Русских сезонов [6, с. 106]. Но нельзя отрицать факт, что Пуаре видел балеты «Русских сезонов», более того, известно, что он принимал С. П. Дягилева и Л. Бакста у себя в ателье.

Огромный успех постановки «Шехеразада», показанной С. П. Дягилевым в 1910 году на сцене театра Шатле, способствовал коммерческому успеху Поля Пуаре. И как подтверждение тому, что «урок выучен на отлично», Поль Пуаре в 1911 году задумал и провел великолепное костюмированное действо – маскарад «1002-ю ночь» (ил. 1). Причем участвовал в нем сам вместе с женой в костюмах восточного султана и шахини. Газеты писали:



1. Поль Пуаре, маскарадный костюм, вероятно созданный для маскарада «Тысяча вторая ночь», 1911
Музей Метрополитен, Нью Йорк



2. Лев Бакст 1912
Эскиз-Фантазия на тему модного костюма

«Одалиски из гарема Пуаре вызвали такой восторг у наших дам, что теперь даже почтенные супруги политиков готовы бросить все и уехать к турецкому султану, лишь бы иметь такие наряды» [10, с 10]. К слову отметим, что и театральный художник Леон Бакст, почувствовав успех у модниц, создал серию эскизов современной модной одежды, маскарадных костюмов и шляп (ил. 2).

Будучи талантливым визионером, Пуаре задал визуальный код наступившей эпохи в европейской и американской истории Новейшего времени. Восточная экзотика стала ведущим лейтмотивом и в создании интерьерных решений, и в разработке фасонов и отделки повседневного и нарядного костюма горожан. Но главное: произведенная Пуаре принципиальная реформа женского костюма – отказ от жестких корсетов. Разумеется, на тот момент свобода для тела танцовщицы была относительной; как отмечает Р. Кирсанова, нижняя часть костюма зачастую была заужена и ограничивала движение [6, с. 77]. Но в целом именно Поль Пуаре заставил женщину относиться к костюму как к истинному произведению искусства, важнейшей части культуры (для нас же важно подчеркнуть – визуального, художественного кода эпохи).

Деятельность Сони Делоне в контексте балетных постановок Сергея Дягилева

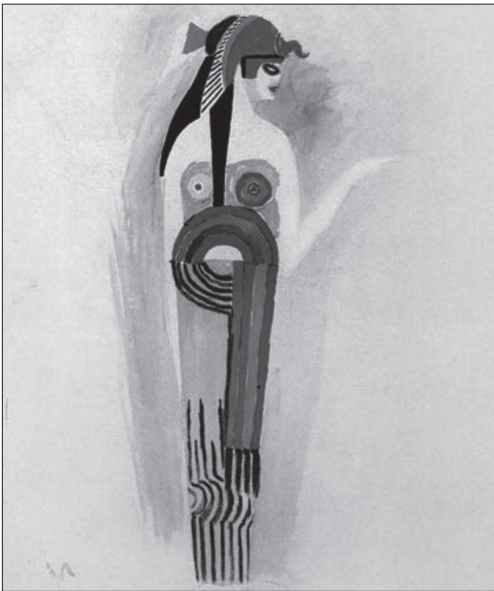
Своей трансформацией модный женский костюм первой трети XX века был обязан не только именитым кутюрье, но и некоторым художникам, в том числе – русско-французской художнице-абстракционистке Соне Делоне (1885–1979). В 1923 году она открыла собственный Дом моды Delaunay. В 1925–1929 годах он уже был у всех на слуху и пользовался большой популярностью. Ткани для бренда производились на текстильных фабриках «Родье» и «Лион». Ассортимент включал в себя не только наряды и аксессуары, но и предметы декора.

В 1918 году Делоне получила заказ от Сергея Дягилева, гастролировавшего со своими «Русскими балетами» по Испании, на создание эскизов костюмов для постановки «Клеопатры» (ил. 3). Премьера имела успех и способствовала появлению у художницы множества заказчиков, в итоге модельер открыла свои бутики CasaSonia в Мадриде и Бильбао. Спектакль получил хорошие отзывы, во многом благодаря хореографии Фокина, стилизовавшего египетскую статуарность поз. Все это было совершенно необычно для балетной сцены. Однако в 1917 году, во время гастролей по Южной Америке, декорации и костюмы к спектаклю погибли во время пожара. Именно тогда, намереваясь восстановить балет, Дягилев пригласил в качестве художника-декоратора Льва Бакста, а в качестве художника по костюмам – Соню Делоне. Анализируя эскизы и костюмы для балета «Клеопатра» Дягилева, созданные к постановке 1918 года, следует сказать, что основным художественным приемом здесь стало использование принципа симультанности в цветовой композиции и со-

четании фактур платья Клеопатры. Вибрации цвета в костюме главного персонажа начинаются концентрическими кругами на животе, плавно увязывая ритм вертикалями, добавляют визуальной устойчивости фигуре египетской царицы. Как отмечает И. А. Войтова, «концентрические круги, ромбы и зигзаги С. Делоне содержали в себе явные реминисценции бакстовских круговых и ромбовидных орнаментов в костюмах» к балетам «Нарцисс», «Дафнис и Хлоя», «Тамара» [2, с. 149–150].

Однако стоит отметить, что новаторский подход Сони Делоне к созданию женского танцевального костюма нельзя признать однозначно удачным. Если внешний облик костюмов вызывал интерес и восхищение превалирующим декоративизмом, то крой костюма был сделан без учета диапазона танцевальных движений. Танцевать в таком костюме было неудобно. Но в целом деятельность Сони Делоне для театра сыграла значительную роль и имела продолжателей: влияние симультанизма можно позднее проследить в костюмах Михаила Ларионова к балету «Шут» (1921). Заметим, что симультанность (от фр. *одновременность*), понимаемая как художественный прием, заключающийся в совмещении различных хронологических и топологических данностей для создания общего эффекта, можно соотнести с концепцией *Gesamtkunstwerk*, о применении которой в сфере балетного костюма мы писали ранее [8].

Театральные работы в итоге пробудили у Делоне интерес к возможностям применения геометрического орнамента в современной одежде. Восхищенно следовавшая за научно-живописными экспериментами мужа, Соня созда-



3. Соня Делоне 1918

Эскиз костюма и платье по эскизу автора для исполнительницы партии Клеопатры в одноименном балете для Любови Чернышовой

ла – кроме эскизов костюмов и множества живописных полотен – хаотичные композиции, легшие в основу разработок рисунков для текстиля. Творческое наследие Сони Делоне в области дизайна текстиля трудно переоценить; в целом оно было кратно художественному коду эпохи, при этом театральные модели и текстиль художницы нельзя оценивать только в эстетике симультанности. Назвать искусство Делоне тотально «симультанным» «кажется слишком узким и не вполне верным, действительно, ранние маскарадные костюмы для «Bal Bullier», а также некоторые текстильные дизайны и проекты одежды 1922–1933 годов несут отпечаток философских идей и творчества» Робера Делоне, ее мужа, но, помимо этого, «в 1920-е годы художница испытывала влияние дадаизма, неопластицизма и работ Р. Дюфи» [11, с. 219–220].

Танцевальные образы в моделях от Дома Пакен

Звезда Жанны Пакен (Jeanne Paquin) (1869–1936) взошла на модном небосклоне в 1891 году. Вместе с мужем она основала собственный Дом моды, который вплоть до 1920 процветал благодаря коммерческой смекалке и деловой хватке мадам Пакен. Супружеский тандем был очень эффективным, бизнес стремительно пошел в гору. Одежду от Paquin носили знатные дамы Парижа, звезды, и, даже, как утверждает молва, королевские особы.

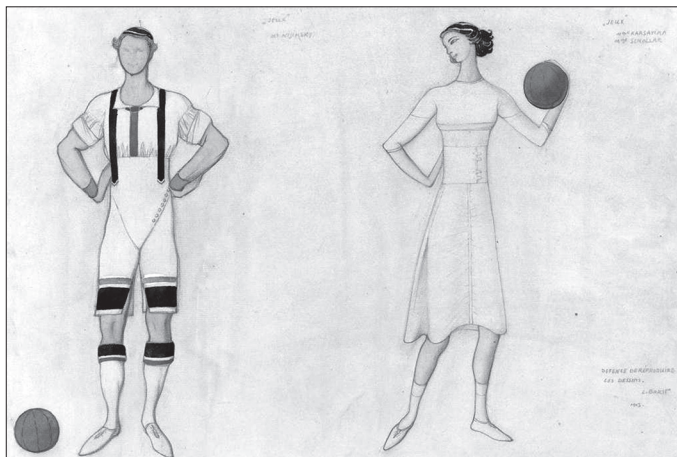
Сезон 1909 года русских балетов Сергея Дягилева оказал на Жанну Пакен не менее мощное воздействие, чем на других французских кутюрье. Как опытный коммерсант, она приняла решение: для увеличения популярности собственного Дома моды пригласить к сотрудничеству Льва Бакста. И в 1911 году Бакст создал несколько эскизов модной одежды для Дома Пакен. Этот опыт был настолько успешен, что в 1913 году модный Дом заключил официальный договор с художником о продолжении сотрудничества. В этом же году Лев Бакст, оценив профессионализм и знания мастеров Дома, изготовил костюмы к балету «Игры» руками мастериц Пакен. Не останавливаясь на этом, позже оба стали творцами коллекции «Танго» 1914 года.

Балет «Игры», премьера которого состоялась в 1913 году в Театре Елисейских Полей в Париже, казалось бы, был обречен на успех, но провалился. Команда создателей – Сергей Григорьев, Вацлав Нижинский, Лев Бакст, Жанна Пакен – была звездная. Но в целом этот спорный балет вызвал огромную критику на всех уровнях – и от профессионалов, и от публики. Зритель, который был готов увидеть имитацию оргазма в «Послеполуденном отдыхе Фавна», оказался не готов к разговору о «скромном обаянии» современной той эпохе золотой молодежи. Историк балета и балетный критик Андрей Левинсон писал: «В этом балете, в жесткой и нарочитой форме, выразилась подлинная новизна концепции, возможно бесплодной. В этих спортивных джерси, в мяче и ракетке, этих трофеях большого тенниса, в безличной архитектурной декорации отразились, так сказать,

в материальных, хотя и наивных символах определенные элементы нашей сегодняшней жизни» [7, с. 176]. Кирилл Бомон так отозвался о лондонской постановке: «При том, что движения танцоров напоминали теннис, балет мог быть навеян любым другим видом спорта» [1].

Новаторская хореография для 3-х исполнителей (Юноша – Вацлав Нижинский и две Девушки – Тамара Карсавина и Людмила Шоллар) в костюмах для игры в теннис была наполнена пантомимой и физкультурой. Лидия Соколова писала, что новизна «Игр» заключалась в том, что «они исполнялись на трех четвертых пуанты: таким образом, танцоры становились не на пуанты, как в классическом балете, или на всю стопу, но на нечто срединное. Вместо обычных набивных toe-shoes у девушек и Нижинского были тапочки с чуть твердыми носами» [1]. Женские костюмы с белыми фланелевыми юбками до колен стали находкой модельеров. Их безупречная конструкция позволяла садиться в плие и не сковывать танцевальные движения, хотя в целом костюмы, изготовленные Пакен, не были тотально «танцевальными». Как отмечает И. А. Войтова, «теперь хореография стремилась к обнажению механизма движения, к чисто телесной выразительности. Балетный костюм не должен был мешать восприятию человеческой пластики, поэтому становился максимально нейтральным по форме и декору, сближаясь с легкой спортивной одеждой» [2, с. 151].

Балет «Игры» во многом определил направление развития современной хореографии на ближайшие десятилетия. Была решительно отвергнута эстетика XIX века и открыта дорога формальным танцам Марты Грэхем, Джорджа Баланчина и Мерса Каннингема. Любование черно-белым колоритом, минимумом форм, автоматической точностью стало основными чертами советского конструктивизма, и все они заложены уже в 1913 году в «Играх».



4. Лев Бакст 1913
Эскиз костюмов к балету «Игры»; не осуществлен.

По словам американского слависта, знатока русской культуры Джона Эллиса Боулта, «Игры» (а также «Весна священная» (1913) и отчасти «Кошка» (1927), были «выдающимся достижением своего времени и предвосхитили стиль танца и моды 1920–1930-х годов» [1]. Спортивно-состязательный дух эпохи диктовал соответствующую эстетику как в собственно одежде для занятий физкультурой, так и в театральных постановках, отражающих футуристическую, урбанистическую атмосферу времени. Так называемые «механические» балеты 1920-х годов («Голубой экспресс» (1924) и «Лани» (1924) также были заданы этим вектором.

Этот опыт работы над костюмами для балетных танцовщиков под наблюдением Льва Бакста дал Жанне Пакен множество идей и для создания одежды для публики. Самыми запоминающимися работами кутюрье были выпущенная в 1906 году коллекция платьев в стиле ампир и «Танго» 1914 года – многослойные, с разрезами по бокам, аккуратно спрятанными под складками ткани. Таким образом, сотрудничество Модного дома Пакен со знаменитым театральным художником подарило миру моды и миру театра замечательный пример создания театрального костюма нового уровня, впитавшего в себя новую эстетику изготовления костюма профессиональными портными. Это вывело танцевальный костюм на новый уровень восприятия – он перестал быть чисто театральным.

Габриэль Шанель: театральные опыты

К образу нового времени в театральных костюмах Габриэль Шанель мы уже обращались в иных публикациях [9]. В рамках данной статьи для полноты авторского замысла мы лишь кратко выделим основные элементы влияния великого модельера на эстетику балетного костюма первой трети XX века.

Исследователи считают, что «в какой-то мере и благодаря союзу» С. П. Дягилева и Г. Шанель Русские сезоны во Франции «узаконили отношения между балетом и модой» [5, с. 25]. Сотрудничество двух инфлюэнсеров эпохи началось в 1920-х годах с постановки спектакля «Голубой экспресс». К этому



*5. Фотография 1924 г.
Исполнители Лидия Соколова
и Антон Долин в костюмах
для балета «Голубой экспресс»
по эскизам Габриэль Шанель.*

времени уже выкристаллизовались базовые принципы шанелевской эстетики – «бедностью de luxe», по определению крупного соперника Коко Поля Пуаре. В исполнении Шанель простота становилась «новым шиком»; это реализовывалось через выбор ткани (джерси) и повседневных, буквально бельевых, фасонов.

Подобно костюмам Дома Макен, в эскизах Шанель для «Голубого экспресса» базой стала стилистика активного отдыха (ил. 5). 1920-е годы – бум идей футуризма, машинерии, инженерии, всеобщего движения и побед. Коко Шанель совершила революцию в развитии балетного костюма, отказавшись от юбок для балерин и нарядив их в шорты и топы из джерси. Такое использование бытовых костюмов на театральной сцене произвело фурор. Как отмечает Н. А. Гавришева, «сам прецедент использования повседневного костюма в балете послужил одним из основополагающих факторов, повлиявших на эволюцию театрально-декорационного искусства и формирование принципов современного балетного костюма XX века» [3, с. 111]. И хотя дягилевские танцовщики были не в восторге от опыта исполнения хореографических па в мало удобных костюмах (ко всему прочему – артистки были обуты в купальные тапочки), в итоге «Голубой экспресс» доказал, что мода может напрямую диктовать балетную эстетику [5, с. 25].

Кроме «Голубого экспресса» Шанель также создала костюмы к постановке «Аполлон Мусагет» в 1928 году. Эта работа была более классицистской, балеринам были оставлены пачки, но значительно трансформированные под неоклассическую технику танца в хореографии Джорджа Баланчина. Неоспоримо и влияние эстетики балетных костюмов Шанель на актуальные в то время разработки спортивной одежды, например, на модели Жана Пату, созданные на рубеже 1920-х–начала 1930-х годов. Балет и спорт взаимно дополняли это стремление эпохи к созданию нового идеала телесности.

Таким образом, первая треть XX века сформировала уникальный художественный код, заданный, в том числе, влиянием Русских сезонов Сергея Дягилева. Эстетика театральных (прежде всего, балетных) костюмов складывалась в сложном взаимодействии со спортивной и повседневной модой. И. А. Войтова отмечает две основные тенденции: плоскостность и цветность, «стремление к яркости и полихромности колористической гаммы и тяготение к живописной росписи» [2, с. 139]. Сценические аксессуары стали смело применяться в светской моде, особенно на балах и маскарадах. «Гаремная одежда» – тюрбаны, шаровары, а также туники вошли в гардеробы наиболее смелых инфлюенсеров эпохи. Можно сказать, что «первую скрипку» здесь сыграла революция цвета, но важное значение принадлежит также и новым технологиям в изготовлении тканей, однако данная тема требует отдельного подробного анализа.

Список литературы

1. *Боулт Дж. Э.* Лев Бакст и Вацлав Нижинский. «Игры» – постановка 1913 года // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. Санкт-Петербург, 2000. С. 249–260. URL: <http://silverage.ru/boult/?ysclid=lywvqrngqc48211994>
2. *Войтова И. А.* Русский балетный костюм начала XX века: генезис и эволюция. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2021. 226 с.
3. *Гавришева Н. А.* Судьба балетных костюмов Chanel для балета «Голубой экспресс» // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 2 (55). С. 110–113.
4. *Дробышева Е. Э., Ногонова Т. К.* Визуальное решение балетного спектакля: опыт концептуального осмысления // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 4. С. 115–129.
5. *Думай, как Коко Шанель.* Москва: АСТ, Кладезь, 2015. 256 с.
6. *Кирсанова Р.* Поль Пуаре в России // Пуаре – король моды. Москва: Музеи Московского Кремля, 2011. С. 65–78.
7. *Левинсон А.* Старый и новый балет. Мастера балета. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2008. 560 с.: ил.
8. *Ногонова Т. К.* Эволюция женского балетного костюма последней трети XIX – начала XX столетия в свете концепции Gesamtkunstwerk // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2022. № 3. С. 63–71.
9. *Ногонова Т. К.* Художественный образ эпохи в театральных костюмах Габриэль Шанель. // Мир культуры глазами молодых исследователей. Сборник тезисов XLVIII научно-практической конференции студентов и аспирантов. Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2023. С. 319–322.
10. *Пуаре П.* Одевая эпоху // Предисловие и фотографии А. А. Васильева. Москва: Этерна, 2011. 416 с.: ил.
11. *Хорошилова О. А.* Парижские авангардисты и творчество С. Делоне. Влияние Р. Делоне, Р. Дюфи, П. Мондриана и поэтов-дадаистов на текстиль и модели одежды С. Делоне. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2009. С. 213–221.

МЕТОД ТАДАСИ СУЗУКИ В РОССИЙСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА

УДК 792 (470+571)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-33-44>

Эдуард Евгеньевич МАНЗАРХАНОВ,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры театрального искусства,

Восточно-Сибирский государственный институт культуры,

Улан-Удэ, Бурятия, Российская Федерация,

e-mail: ehd-manzarkhanov@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается проблема изучения отличных от системы Станиславского актерских техник и методов, сформировавшихся в русле запросов и требований к современному театру во второй половине XX века в российском театральном пространстве. Одним из таких методов является общепризнанный в мировом театральном сообществе метод японского режиссера Тадаси Сузуки («Suzuki method»), который стал важной частью театрального образования и практики не только в Японии, но и за ее пределами. Его акцент на телесной выразительности, ритмике и физическом взаимодействии актеров позволяет создать новую динамику в исполнении, что сильно повлияло на западные театральные традиции. В России метод также нашел своих приверженцев, несмотря на трудности интеграции и восприятия новых подходов в традиционном театре. В ходе анализа автор статьи приходит к выводу, что в российском театральном образовании и театральном сообществе к «Suzuki method» сохраняется отстранённое отношение. Это связано с трудностью освоения теоретических основ метода, его формы и стиля, философии движения, с проблемой перевода и адаптации специфических техник для российской культурной среды, а также – с необходимостью постоянной практики для достижения высоких результатов, соблюдения установленной системы требований, без выполнения которой невозможно всестороннее и глубокое постижение тренинга, его философских аспектов, возвращенных на отличных от западной и русской культуры театральных традициях.

Ключевые слова: Тадаси Сузуки, японский театр, «Suzuki method», российское театральное образование, физический тренинг, актерский тренинг.

Для цитирования: Манзарханов Э. Е. Метод Тадаси Сузуки в российском театральном образовании: трудности перевода // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 33–44. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-33-44>

THE TADASHI SUZUKI METHOD IN RUSSIAN THEATER EDUCATION: TRANSLATION DIFFICULTIES

Eduard E. Manzarkhanov,

CSc in Art History, Associate Professor

at the Department of Theatrical Art,

East Siberian State Institute of Culture,
Ulan-Ude, Buryatia, Russian Federation,
e-mail: ehd-manzarkhanov@yandex.ru

Abstract. The article examines the problem of studying acting techniques and methods other than the Stanislavsky system, which were formed in line with the demands and requirements for modern theater in the second half of the 20th century in the Russian theater space. One of these methods is the method of Japanese director Tadashi Suzuki («Suzuki method»), which is generally recognized in the world theater community, and which has become an important part of theater education and practice not only in Japan but also abroad. Its emphasis on bodily expressiveness, rhythm and physical interaction of actors allows for the creation of new dynamics in performance, which has greatly influenced Western theater traditions. In Russia, the method has also found its adherents, despite the difficulties of integration and perception of new approaches in traditional theater. In the course of the analysis, the author of the article comes to the conclusion that in Russian theater education and the theater community, the «Suzuki method» remains detached. This is due to the difficulty of mastering the theoretical foundations of the method, its form and style, philosophy of movement, with the problem of translating and adapting specific techniques for the Russian cultural environment, as well as the need for constant practice to achieve high results, compliance with the established system of requirements, without which a comprehensive and deep understanding of the training, its philosophical aspects, nurtured in theatrical traditions different from Western and Russian culture, is impossible.

Keywords: Tadashi Suzuki, Japanese theater, «Suzuki method», Russian theater education, learning problems, physical training, acting training.

For citation: Manzarkhanov E. E. The Tadashi Suzuki method in Russian theater education: translation difficulties. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 33–44. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-33-44>

Постановки по произведениям европейских и античных классиков в 1970-е годы в интерпретации японского режиссера Тадаси Сузуки совершили переворот в восприятии японского театра у профессионального театрального сообщества Европы и США. Немногие театральные деятели поняли тогда, что секрет такого уровня мастерства надо искать в методе, разработанном японским мастером в 1960-е годы, получившем впоследствии известность как «Suzuki method».

Данный метод, основанный на тезисе «Культура – это тело», представляет собой уникальную систему интегрального тренинга, сочетающего элементы восточного авангардного театра и традиционные театральные практики. В основе метода лежит единство физической подготовки и осознание тела [20; 21].

Как показала практика, метод действительно помогает решать актуальную на сегодня для актеров западного театра проблему – проблему нехватки или полного отсутствия «животной» энергии [20; 21, с. 3–4].

За более чем четыре десятилетия творчества японского коллектива, стало очевидно, что накопленный ими при овладении «Suzuki method» энергетический потенциал, навыки, умения и качество энергии (как «животная», «биологическая», эмоциональная) наилучшим образом воплощается

в драмах Шекспира, в античных трагедиях и в пьесах, требующих особой экспрессии и глубокой внутренней концентрации.

Начиная с 1980-х годов, метод активно изучается в театральных школах Европы, США. В российское театральное образование он стал внедряться в качестве эксперимента с 2000-х годов (курс профессора С. Д. Черкасского СПбГАТИ, выпуск 1999–2003). Всемирным центром подготовки «Suzuki method» продолжает оставаться Центр исполнительских искусств Сизуока «Shizuoka Performing Arts Center» (SPAG) в Японии, организованный Т. Сузуки специально для проведения театральных экспериментов, разработки и апробирования упражнений, тренингов, теории и практики актерского мастерства.

Тезис Тадаси Сузуки «Культура – это тело» подразумевает, что актёр должен иметь не только сильное и гармонично развитое тело, но и сильный голос, сильное дыхание и эмоции, подвижное мышление, устойчивую к стрессам психику. К чему в принципе и стремились известные создатели актерских школ в западном театре XX века: к созданию нового типа актёра, готового к выполнению актерских задач в контексте режиссерских экспериментов, к достижению целей сверхзадачи роли и спектакля через сложный спектр чувств и эмоций, многоступенчатую структуру, каким является современная актерская школа.

Сегодня, решая ряд практических задач, метод Т. Сузуки в какой-то степени отталкивается от прошлого опыта: биомеханика В. Э. Мейерхольда, физический тренинг Ежи Гротовского, школа маски Жака Лекока; при этом идет в параллели со своими современниками – Теодором Терзопулосом (техника Диониса) и Эудженио Барбой (соединение западных и восточных техник – «евразийская школа»). Ведь общая канва данных методов – так или иначе – сводится решению проблемы органичного соединения физического тренинга с другими составляющими сценической практики, к раскрытию способностей актера на медитативном уровне: через акт самоотречения достижение экзистенциального и антропологического погружения в сознание, тождественного измененному состоянию сознания [4; 9; 11].

С методом Тадаси Сузуки российское театральное сообщество впервые познакомилось при содействии представителя авангардного направления в русском театре Анатолия Васильева в 1989 году при постановке спектакля «Дионис» [18; 22]. «Suzuki method» вызвал тогда бурю эмоций и ярких впечатлений у актеров театра «Школы драматического искусства». Это была первая встреча двух театральных культур, японской и русской, после долгого перерыва со времен Мейерхольда и Эйзенштейна. Как показало время, эта встреча была не случайной. Оба театра были передовыми и авангардными, но при этом придерживались своих корней, не прерывая связи с традиционным театром и классическим пониманием сущности театра и его предназначения для людей и общества [23, с. 108].

Историческая встреча задала новый вектор поисков и экспериментов режиссера Анатолия Васильева, который впоследствии привёл его к спектаклю «Илиада. Песнь 23-я». В этой постановке главными выразительными средствами стали восточная пластика и восточные единоборства [13]. Чувствовалось влияние техники метода японского режиссёра. В сплаве с древнегреческим материалом спектакль напоминает современные постановки греческого режиссера Теодороса Терзопулоса, выполненные в эстетике дионисийского мистериального экстаза.

Актёры театра «Школа драматического искусства», несмотря на испытанный ими шок от представленного их вниманию тренинга, тем не менее, как практики сценического искусства, смогли уловить суть метода: «Актёр как воин, как самурай должен быть готов к действию каждую секунду»; «Данный метод тренирует дисциплину, отменяет всё лишнее и оставляет только действие, что крайне важно для репетиционного процесса». [15].

В этой, наиболее известной, части метода видно, что как и в каждом методе, связанном с физическим тренингом, овладение «Suzuki method» начинается с грамматики ног. Как утверждает сам мастер, «основой театрального мастерства является работа ног» [7]. С первых минут занятий, студенты через грамматику ног осваивают технику основных шагов «асибеш» (топанье), «сюр-аши» (скольжение ног) и другие разные способы ходьбы – всего десять способов ходьбы [19].

Вместе с грамматикой ног одновременно изучается теория и практика баланса тела, что тождественно этапам освоения учебного материала дисциплин из разделов пластического воспитания в российском и европейском театральном образовании. Это «основы сценического движения», классический, историко-бытовой, бальный танцы, «основы акробатики», «основы сценического боя», «основы сценического фехтования», «пантомима» и другие. В каждой из этих дисциплин занятия начинаются с упражнений на ноги, с изучения основ «шагистики» и экзерсисов на равновесие, устойчивость, умение балансировать в экстраординарных позициях. Это основа основ подготовки тела актёра в каждой дисциплине, связанной с пластическим воспитанием.

Если рассматривать сценическое движение в российском театральном образовании, в срезе истории дисциплины, очевидно, что сценическое движение в отечественном театре имеет более утилитарно-прикладное значение, художественно выраженное, но через преломление психологической («русской») школы, реалистического стиля. Актерские задачи появляются только после прохождения первых этапов освоения дисциплины, когда у студентов появляется свобода в выполнении отдельных элементов и экзерсисов и возникает возможность постепенно вводить предлагаемые обстоятельства и элементы роли. На этом этапе студент практически готов выполнять экзерсисы в процессе создания персонажа от типажа до образа.

Однако здесь навыки и умения, связанные со сценическим движением, с пластической выразительностью, как бы отходят на второй план. Актер реалистической школы не должен привлекать внимание зрителей больше чем сам персонаж, больше чем искусство актера в создании роли и образа на сцене во всей его целостности [5, с. 82]. То есть в контексте реалистической школы актёрское мастерство акцентируется на глубоком понимании персонажа и его внутреннего мира, а не на внешних формах выражения движений, что обеспечивает более аутентичное восприятие образа зрителем, который должен сосредоточиться на внутренних конфликтах и развитием персонажа, а не на технических аспектах актёрского исполнения. С другой стороны, в зависимости от жанра театральной постановки навыки сценического движения могут занять более значительное место, требуя от актера демонстрации умений – от трюковой акробатики и танца до современной пантомимы.

И второе: физическое действие в сценическом движении западного театра направлено главным образом вовне, в открытое пространство, ориентировано на создание сценического эффекта с целью произвести впечатление на зрителя, захватить его внимание, вызвать определенные эмоции. В современном театре физическое действие имеет тенденцию использоваться как система знаков для передачи информации, позволяя сжать время и пространство до степени, необходимой зрителю для понимания происходящего на сцене. В обоих случаях это давние приемы, характерные для традиций европейского театра – театра площадного и комедии дель арте.

Тогда как в «Suzuki method» акцент сосредоточен не только на техническом аспекте при достижении цели – идеальной формы, но прежде всего, на осознанности в процессе выполнения упражнений, на углубленной связи между телом и сознанием. Поэтому сила концентрации в большей степени направлена не вовне, а во внутрь. Особенность медитативного аспекта тренинга заключается в обретении внутренней гармонии и сосредоточенности внутри тотальной экспрессии, в которую погружается ученик во время тренинга, что не является чем-то новым для восточных практик, если учесть боевые искусства.

В традиции восточных эзотерических учений такой способ воздействия воспринимается как наиболее эффективный метод достижения повышенного состояния сознания, однако с оговоркой: только для одаренных и ментально готовых учеников, по сути *неофитов*. Таким образом, обучающийся по методу Т. Сузуки не просто физически тренируется, но одновременно развивает свою ментальную устойчивость, способность к концентрации и осознанности в условиях вызова, коим является художественное пространство в режиссуре Т. Сузуки.

В театрах Но и Кабуки медитативный аспект техники актера, как известно, играет ключевую роль в создании особой атмосферы – условий для достижения эффекта трансгрессии – перехода в состояние потока сознания

и получение опыта восприятия зрителем, где время и реальность становятся относительными [6].

На современном этапе, по наблюдениям автора статьи, по опыту педагогов и студентов – участников тренинга в обучении методу Т. Сузуки, главными препятствиями овладения методом, имеющими интерполярное значение, являются следующие.

1. Интенсивность внутреннего сосредоточения. Та степень внутренней концентрации, которая приводит ученика к умению «замереть» – настолько, насколько это необходимо для действия. Дыхание при этом – как центрирующий элемент – помогает актеру создать баланс между внутренним состоянием и внешними проявлениями, сохранять контроль над своим внутренним состоянием, адаптироваться к происходящему на сцене. Как в технике «*сюи-беш*», при медленном скольжении, когда сознание актера подобно «натянутой тетиве», позволяет ему при минимальном пластическом выражении достигнуть высокой степени чувственности и осознания, тонкого взаимодействия с другими актерами и атмосферой пространства.

2. Максимальная физическая нагрузка. Максимальная физическая нагрузка тренинга Тадаси Сузуки включает в себя грамматику ног, парную акробатику, которые совмещаются со словом и пением. Каждый комплекс упражнений, по времени 15–30 минут, выполняется непрерывно без задержек в едином темпо-ритме, что является одним из главных условий тренинга для достижения поставленных целей. Такая система тренировок позволяет актеру эффективно развивать свои психофизические качества, в небольшой срок накапливать значительный психоэнергетический потенциал. Регулярные занятия способствуют улучшению и укреплению физического и духовного состояния, повышению уровня энергии.

3. Форма и стиль движения. Как показала практика, не каждый российский студент готов преодолеть свои представления о канонах эстетики, гармонии и красоты, привитые на занятиях по пластическому воспитанию. Стиль сценического движения в методе Т. Сузуки напоминает стиль окинавского каратэ или поединка на мечях «*иайдо*», известного своей потрясающей силой драматизма и брутальной красочностью движений, стиль, ставший отличительной чертой японского кинематографа в жанрах, подобных жанру «*тямбара*».

4. Межкультурный барьер. Метод Станиславского и его влияние на русскую театральную практику в итоге сформировал ту основу, на которой построены многие современные театры, воспитывающие актеров и режиссеров с акцентом на психологическую правду и эмоциональную выразительность. С другой стороны, метод Т. Сузуки, основанный на физической выразительности, движении и относительно актерского мастерства имеющий интегральную основу, предлагает совершенно другой подход, где активно используются элементы традиционной японской культурной эстетики, такие

как «*кихотак*» (естественная подвижность), «*судзакия*» (задержка времени), «*май*» (танец, движение), «*ката*» (жестовый язык и позы) и другие. Эти различия создают уникальные возможности для диалога между культурами, но в то же время вызывают определенные сложности у обучающихся, прежде всего, в восприятии и в глубине проникновения в суть традиции.

5. Кодификация пластического искусства актёра. Такая традиция японского театра, как кодификация пластического искусства актёра, состоит прежде всего из кодификации в сценическом движении: жесты, позы, пластический рисунок, мизансцены. Тогда как свобода самовыражения, идущая от интуитивного постижения образа, – отличительная черта западного и русского театров. В процессе работы актёр опирается на свои способности, характер, уровень таланта и стиль актёрской школы, что в итоге формирует его индивидуальность.

Японский актёр с древних времён должен прикладывать все усилия для достижения эстетического идеала в раз установленной, канонизированной форме. Для этого он должен строго придерживаться закреплённой формы в сценическом движении, речи и пении, отказываясь таким образом от всего индивидуального в творчестве. В отличие от западного и русского театров, где индивидуальность и экспериментальность ценятся высоко, японский театр нацелен на созданием единого, гармоничного образа, выходящего за пределы личных интерпретаций актёра. Такой подход способствует сохранению культурного наследия и формированию непрерывной театральной традиции, в которой каждая деталь имеет значение. Нельзя сказать, что Тадаси Сузуки слепо следует данной традиции, но ощущение кодификации раз и навсегда найденного пластического рисунка в той или иной мизансцене ощущается. И прежде всего в самом тренинге [23, с. 113].

6. Упражнение как элемент ритуала. Тадаси Сузуки, говоря о разработке своего метода, ссылается на японские традиционные театры Но и Кабуки, известные своей ритуализированностью. Познание мира и себя через ритуал для японского общества – это традиция, которая формирует духовную составляющую японской нации и играет важную роль в жизни японского общества [1; 12]. Поэтому даже в простых казалось бы упражнениях японский мастер усматривает связь техники движения с художественным или глубоко религиозным содержанием. В театральной педагогике всегда является приоритетным, когда при достигнутом уровне технического мастерства актер задействует воображение, умеет придать простому действию художественный смысл. Тогда перед ним возникает возможность, пусть небольшого на начальном этапе, но духовного озарения.

К примеру, техника шагов «аси-беш» (топанье) и «сюи-беш» (скольжение) основаны на ритмичных и четких движениях ног, которые могут выполняться с разной скоростью и интенсивностью. В практическом аспекте такая техника помогает актерам развивать физическую выносливость, координацию

движений и чувство ритма. Кроме того, как считают специалисты восточного театра, техника «топанье» используется японским актером для создания определенного настроения или атмосферы на сцене [1, с. 135–143].

В этих техниках одновременно присутствуют психофизический, психоэнергетический и духовный аспекты, которые полностью взаимосвязаны. Психофизический упирается в тренировку тела, психоэнергетический связан с овладением энергетическими аспектами йоги («энергия коренится в ступнях», как говорил Чжан Саньфэн), духовный аспект сосредоточен в традиции ритуала, восходящей к истокам японского традиционного театра Но [2, с. 259–288]. Совокупность всех трех аспектов приводит к трансцендентному переживанию, в котором можно увидеть стремление Т. Сузуки через технику «аси-беш» прийти к состоянию, позволяющему постигнуть некую сверхреальность за пределами общечеловеческого бытия.

Известно, что практика топтания ногами о землю издревле существовала и в японской народной традиции, и в сельских обрядах. При разработке данного тренинга японский мастер опирается на древние практики – шаманские обряды *синто* [8]. Однако традиция топтания ногами о землю также глубоко укоренены в народных праздниках и обрядах, откуда затем перешла в сценическое искусство театра Но [1; 2].

«Сюи-беш» (скольжение), в японском танце «нихон буё», известна как *сури-аси* – «скользящая стопа». В мужественном виде этот прием был наглядно продемонстрирован известным японским актёром Тосиро Мифунэ в фильмах Акиры Куросавы. Такой стиль шага стал эталоном техники «сюи-беш» для актёров жанров японского кинематографа «чанбара» и «тямбаку», а также – для приверженцев восточных традиционных единоборств современности.

К «сюи-беш» можно отнести дзэнскую ходьбу как практику активной медитации и успокоения [3]. Такого рода шаг можно увидеть в жизни каждого человека при возникновении интимных ситуаций, требующих душевного внимания и соучастия. Он может быть проявлением и как знака уважения из страха нарушить атмосферу. В сценическом искусстве такой шаг может означать многое: и трепет, и ужас, и взросление, и мудрость, и ожидание, и смену места действия, и уход героя, и многоточие. В трагических сценах он может означать встречу героя с неизбежным. Вариаций может быть бесконечное множество в зависимости от трактовки роли, ситуаций, задач режиссёра, пластического рисунка актёра, жанровых требований и других обстоятельств и факторов, в которых создаётся спектакль.

То есть, выполняя физическое действие в фиксированной форме в контексте предлагаемых обстоятельств, актёр, овладев техникой исполнения базовых шагов «аси-беш» и «сюи-беш», может добиться результата о котором еще говорил К. С. Станиславский при разработке метода физических действий [14].

7. Классический репертуар. Классический репертуар в европейском и русском театрах основан на традициях, которые складывались веками в театральной культуре. Он является основой всей системы театрального образования в каждой актерской и театральной школе.

В российском театре большая часть репертуара традиционно состоит из европейской и русской классики – от комедии дель арте, пьес Шекспира, Ибсена, Стриндберга, Метерлинка, Шоу до постановок зарубежных театральных авангардистов, драмы абсурда. В русской культуре это произведения поэтов и писателей Золотого века, чеховская драматургия и проза, поэзия Серебряного века; в советский период – драматургия оттепели: А. Н. Арбузов, А. М. Володин, В. С. Розов, В. М. Шукшин и другие. Потому именно европейская и русской классика, в зависимости от жанра, стиля и эпохи, определяет программу сценического движения и пластического воспитания, комплекс навыков и умений, требующих от профессиональных актёров владения специфическими знаниями, от знания этикета и стилевого поведения в европейской и русской культуре до создания роли в амплуа маски или в определенной характерности.

Перспектива творчества у студентов российских театральных вузов больше связана с общепринятыми критериями овладения сценическими навыками, необходимыми для реализации своего творческого потенциала на сцене и в кино. Прежде всего, это умение через душевную или эмоциональную окраску каждого жеста, движения, пластического рисунка сделать своего героя уникальным и неповторимым. То есть программа обучения сценическому движению и пластическому воспитанию в российских театральных вузах опирается на богатое наследие европейской и русской классики, что, в свою очередь обогащает творческий процесс и помогает актерам развить индивидуальность каждого персонажа с помощью осознанного и продуманного движения. Эмоциональная насыщенность и уникальность образа, создаваемого актером, становятся основополагающими элементами в процессе подготовки роли, что позволяет не только глубже понять внутренний мир героя, но и визуально активно транслировать его на зрителя, устанавливая тем самым эмоционально-чувственную связь.

Тогда как изучение «Suzuki method» в российском театральном образовании акцентирует внимание на важности развития воли и физической выносливости актёра, как крайне необходимого условия для успешной работы на сцене [10]. Идея, что тело актера является инструментом, который необходимо тренировать так же, как музыкант тренирует свой инструмент, трактуется как ведущее качество в актерской технике для современного театрального искусства. На практике это осуществляется через напряженные физические упражнения.

Несмотря на то, что репертуар Т. Сузуки основан на драмах европейской и античной классики, где есть постановки и по пьесам Чехова и абсурдист-

ской драмы, все они поставлены через призму японской культуры и эстетики. В спектаклях используются атрибуты только японского театра – от костюмов и реквизита до бутафории. Поэтому спектакли Т. Сузуки воспринимаются зрителем европейской части континента как события, исторически связанные с Японией, из жизни японцев. Это происходит потому, что герои и персонажи по национальности японцы и происходящее на сцене строго соответствует нормам поведения, принятым в японском обществе. По сути от европейской драматургии в спектаклях японского режиссера остается только текст и тема, все остальное – это японский театр. Правда, в синтетическом виде, в соединении авангардного японского театра с традиционным. Но способ передачи информации и художественные принципы фактически остаются теми же, что присущи японскому театру со времен появления Но, Кабуки и Бунраку.

«Suzuki method», несомненно, является важной составляющей театрального наследия в сфере подготовки актеров. Этот метод есть продолжение японской театральной традиции в модернизированной форме. Тем не менее основная цель метода направлена на решение задач, связанных с проблемами, общими для всего мирового театра в области актерского искусства. Прежде всего это касается методов преодоления «декультуризации тела», которая из-за развития техногенной цивилизации все активнее дает о себе знать с каждым новым поколением актеров в западном театре.

В российской системе театрального образования есть свои сложности с овладением данным методом. Это нехватка специалистов, ментальные и межкультурные барьеры, но, главное, это отсутствие острой необходимости в изучении метода для большинства профессиональных театральных коллективов, непонимание того, в чем состоит эта необходимость. Другая причина отстраненного восприятия метода Тадаси Сузуки в российском театре кроется в научном мировоззрении и атеистическом понимании окружающего мира современным молодым человеком. Такое восприятие веками складывалось в западной культуре и лежит в основе современной западной и российской цивилизации. Как итог – глобалистская культура, основной тренд которой – отрицание традиций через разрыв связи между прошлым, настоящим и будущим [17]. Такое мировоззрение, несомненно, оказывает влияние на то, насколько российские студенты могут правильно и объективно воспринять «Suzuki method» и другие сценические практики, известные сегодня театральному искусству.

Чтобы глубже воспринять метод Тадаси Сузуки, постичь его сущность, обучающемуся нужно не просто понять японскую культуру, но и проникнуться религиозно-философским мировоззрением, лежащим в основе японской культуры и театра. Это та составляющая метода, которая и превращает упражнения из обычного тренинга в духовную практику. «Suzuki method» – это бесценный источник эзерсисов и тренингов для современного актера

драматического театра. Метод помогает раскрыть потенциал каждого актера и способствует решению проблемы индивидуального актерского тренинга.

Перспектива развития отечественной актерской школы в действительности возможна через синтез различных актерских методик, включая систему Станиславского, и в постижении мировых театральных традиций. Такое разнообразие подходов позволит актерам более гибко адаптироваться к современным требованиям театра, сохраняя при этом национальные культурные особенности. Для успешной интеграции новых методов необходимо не только обучение, но и открытость к экспериментам, что требует от студентов и профессионалов ментальной гибкости и готовности к освоению различных стилей и техник сценического искусства, созданных в иной эстетической парадигме.

Список литературы

1. Анарина Н. Г. Японский театр Но. Москва: Наука, 1984. 213 с.
2. Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: Древность и средневековье. Москва: Наука, 1979. 296 с.
3. Дзен. Ч. 1: Здесь и сейчас. URL: <https://rutube.ru/video/b43c02082d59fcd786c5a06e86310a9a/>
4. Заболоцкая П. Е. Специфика театрально-игровых традиций якутов в системе обрядово-ритуальных форм культуры: Опыт историко-театроведческого исследования: дис. ... канд. искусствоведения: Восточно-Сибирский государственный институт культуры. Улан-Удэ, 2005. 157 с.
5. Кох И. Э. Основы сценического движения. Санкт-Петербург: Планета музыки: Лань, 2010. 512 с.
6. Манзарханов Э. Е. Дыхание в сценическом движении театра Но // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX–XXI вв: материалы III научно-практической конференции. Москва, 2019. С. 69–85.
7. Пацалидис Савас. Глобально локальный театр Тадаши Судзуки // The IATC journal. June/Juin. 2021. Issue № 23. URL: <https://www.critical-stages.org/23/tadashi-suzukis-globally-local-theatre/>
8. Полевые материалы автора. Беседы с Ц. Д. Байжановым (12 нояб. 2023 г., 21 нояб. 2023 г.).
9. Прохорова Н. И. Измененные состояния сознания и художественное творчество (на примере творчества А. Арто) // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2020. № 3–1 (42). С. 48–50.
10. Пясецкая А. Нана Татишвили: «Метод Сузуки» – это алфавит для актера» // *Perspectum*. URL: <https://perspectum.info/nana-tatishvili/>
11. Сеницина Т. А. Философско-антропологическое исследование связи сознания и тела в театральном действе: дис. ... канд. филос. наук. Курск, 2023. 158 с.

12. Соколовская А. Японский театр в противовес системе Станиславского. URL: https://pervoe.online/musthave/teatry/45863yaponskiy_teatr_v_protivoves_sisteme_stanislavskogo/
13. Спектакль «Илиада». Песнь 23, 2005. URL: https://vk.com/video195097896_456239130?ref_domain=yastatic.net
14. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 4: Работа актера над ролью: материалы к книге. Москва: Искусство, 1991. 398 с.
15. Тадаси Сузуки. Мастер класс для актеров Школы драматического искусства. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g68-DV0AYe4>
16. Цыбизова В. Б. Жизнь тела актера на сцене театра Но // Известия Восточного института. 2014. № 1. С. 114–134.
17. Шендрик А. И. Глобализация в системе культурологических координат // Знание. Понимание. Умение: фундаментальные и прикладные исследования в области гуманитарных наук: Научный журнал Московского гуманитарного университета. 2005. № 1. С. 56–68.
18. Юсипова Л. Гастроли театра Анатолия Васильева. “Каждый по-своему”, но не в Москве. // Коммерсантъ. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/55325?ysclid=m03c1e4xz418765054>
19. Paul Allain. The Theatre Practice of Tadashi Suzuki. URL: <https://vimeo.com/channels/tadashisuzuki?ysclid=m18y1ps17a496252515>
20. Paul Allain. The Art of Stillness: The Theater Practice of Tadashi Suzuki. New York: St. Martin's Griffin, 2003. 288 с.
21. Tadashi Suzuki. Culture is the Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki / Kameron Steele (Translator). New York: Theatre Communications Group, 2015. Pp. 3–4.
22. The Message of Anatoli Vassiliev for Tadashi Suzuki. Yuri Lyubimov International Theatre Award 2019=Послание Анатолия Васильева для Тадаши Судзуки. Международная театральная премия имени Юрия Любимова 2019 / Translated from the Russian Original by Natalia Isaeva. URL: https://iti-worldwide.org/pdfs/The_Message_of_Anatoli_Vassiliev_for_Tadashi_Suzuki_%20YuriLyubimovAward.pdf
23. Yukihiko Goto. The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi // Asian Theatre Journal. 1989. Vol. 6. № 2. Pp. 103–123.

ТИПОЛОГИЯ УСАДЕБ: КУЛЬТУРНОЕ РАЗНООБРАЗИЕ (НА ПРИМЕРЕ УСАДЬБЫ СТРОГАНОВЫХ В ВОЛЫШОВО)

УДК 930.85

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-45-56>

Надежда Олеговна ЯГОФАРОВА,

аспирантка, факультет культурологии,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте Российской Федерации,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: yagofarovanadezhda@gmail.com

Аннотация. Исследование, представленное в данной статье, направлено на анализ разнообразия и изменений понятия «усадьба» в контексте российской истории. Автор исследует культурные, исторические и социальные аспекты усадебной культуры в период XVIII–XIX веков, обращая особое внимание на то, как они влияли на классификацию усадеб. Проведенный анализ многообразия усадеб и их значимости для общества является необходимым для более полного освещения истории и культурной эволюции России, а также – отражения широкого диапазона общественных, экономических и культурных аспектов российской жизни XVIII–XIX веков. В работе раскрываются различные аспекты усадебной культуры: их местоположение, социальный статус владельцев, архитектурные особенности и функциональное значение. Изучение усадеб графов Строгановых – как пример различных типов построек – позволяет выявить специфику развития отдельных регионов России и их влияние на формирование культурного наследия.

Ключевые слова: русская дворянская усадьба, типология усадеб, архитектура усадеб XVIII-XIX веков, усадьбы Строгановых, усадебная культура центрального региона, усадебная культура провинциальных регионов.

Для цитирования: Ягофарова Н. О. Типология усадеб: культурное разнообразие (на примере усадьбы Строгановых в Вошьово) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 45–56. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-45-56>

TYPOLOGY OF ESTATES: CULTURAL DIVERSITY (USING THE EXAMPLE OF THE STROGANOV ESTATE IN VOLYSHOVO)

Nadezhda O. Yagofarova,

Postgraduate, Faculty of Cultural Studies,
Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: yagofarovanadezhda@gmail.com

Abstract. The research presented in this article aims to analyze the diversity and changes in the concept of «estate» in the context of Russian history. The author explores the cultural, historical, and social aspects of estate culture in the 18th-19th centuries, paying particular attention to how they influenced the classification of estates. The analysis of the diversity of estates and their significance for society is necessary for a more comprehensive understanding of the history and cultural evolution of Russia, as well as for reflecting a wide range of social, economic, and cultural aspects of Russian life in the 18th-19th centuries. The work reveals various aspects of estate culture: their location, the social status of the owners, architectural features, and functional significance. Studying the estates of the Stroganov Counts as examples of various types of buildings allows for the identification of the specifics of the development of individual regions of Russia and their influence on the formation of cultural heritage.

Keywords: Russian noble estate, typology of estates, architecture of estates of the XVIII-XIX centuries, estates of the Stroganovs, estate culture of the central region, estate culture of provincial regions.

For citation: Yagofarova N. O. Typology of estates: cultural diversity (using the example of the Stroganov estate in Volyshovo). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 45–56. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-45-56>

Понятие «усадьба»

Усадьба занимает ключевое место в развитии социально-экономической структуры России. Поэтому исследование самого термина «усадьба» имеет важное значение в изучении быта дворянства.

Стоит отметить, что единого значения термина «усадьба» не существовало, понятие развивалось вместе с самой историей [10]. Специалисты сходятся во мнении, что для понимания лексического статуса усадьбы необходимо, в первую очередь, обратиться к словарным и энциклопедическим источникам [10]. Так, определение понятия «усадьба» впервые встречается в Толковом словаре Даля [9], где автор описывает ее как обособленную территорию, которая включает в себя господский двор со всеми строениями, садом и огородом. В других словарях [17; 18] под усадьбой понимается комплекс жилых построек с хозяйственными и садово-парковыми строениями, которые составляют единый архитектурный ансамбль и принадлежат помещику или крестьянину.

Большая Советская Энциклопедия [1] подразумевает под усадьбой наличие трех составляющих – дома, служебного корпуса и сада. Такая краткая трактовка термина объясняется советской идеологией и негативным отношением к дворянской культуре в целом [8].

Кроме того, для лучшего понимания стоит также рассматривать место усадьбы в категориальном ряду понятий «усадьба – имение – вотчина – поместье».

Под «имением» понимается земельное владение, включающее поля и постройки. Ключевое различие между «вотчиной» и «поместьем» в XVIII веке заключалось в том, что первая наследовалась в семье, а вторая предо-

ставлялась государством за службу и могла возвращаться при отсутствии наследников [11]. «Усадьба» же рассматривалась как жилое здание с хозяйственными и парковыми постройками, которое являлось центром жизни дворянской семьи. Первые упоминания термина «усадьба» в России приходится на XVII век [11]. Хотя даже в то время он был редкостью. Чаще в законодательных актах можно было встретить такие названия, как «двор помещиков», «вотчина», «сельцо», «экономия», «дача».

Все эти определения достаточно односторонние и не раскрывают всю многофункциональность и культурную уникальность усадьбы, отличающую ее от других типов землевладения. Но благодаря появлению терминологии изучение дворянских усадеб позволяет лучше понять социально-экономические процессы в России XVIII–XIX веков. Как мы упоминали выше, история усадьбы развивалась, проходила свои трансформации, а значит и понятие наполнялось новым содержанием на каждом историческом этапе. Поэтому, говоря об определении, невозможно не коснуться типологий русской усадьбы, которые, в свою очередь, отражают разнообразие путей ее развития.

Типология усадеб

Дворянские усадьбы – это достаточно сложный объект для научного анализа не только из-за разнообразия понятийного аппарата, но также из-за различных подходов к их классификации. Так, например, самая общая типология исходит от места расположения усадьбы и делит их на загородные (сельские) и городские [12]. Городская усадьба отличается от сельской тем, что она не является самостоятельным образованием. В то время как сельская усадьба имеет развернутый хозяйственно-производственный комплекс и может функционировать автономно, а также быть фактором формирования города и войти в его границы в результате расширения территории. В городской усадьбе, как правило, хозяйственно-производственный комплекс сведен к минимуму и состоит из сооружений, предназначенных для обеспечения хранения и консервации продукции, произведенной за пределами города и доставленной туда для потребления.

Еще одним критерием классификации усадеб является размеры территории усадебного ансамбля, который зависел от финансового положения владельца. На основании этого выделяли крестьянские усадьбы с делением на зажиточные, средние и бедные, а также дворянские усадьбы, которые, в свою очередь, делятся на мелкопоместные, среднепоместные и крупнопоместные.

Также можно обратить внимание на классификацию усадеб по социальному статусу собственников. В данной типологии представлены *боярские, помещичьи, городские, крестьянские усадьбы* [6].

Боярские усадьбы XVII века. В классическую боярскую усадьбу обычно входили главный дом, флигели, конюшня, оранжерея, здания для прислуги и прочие сооружения. Парк, прилегающий к усадьбе, как правило, имел ландшафтный дизайн с прудами, аллеями, беседками и гротами. В крупных усадьбах часто строилась церковь. Бояре перестали существовать как сословие в начале 18 века. На их место пришли помещики и дворяне [2].

Помещичьи усадьбы XVIII–XIX вв. Данный тип представлен, с одной стороны, роскошными усадьбами с прекрасными парками и величественными дворцами, возведенными по проектам известных архитекторов, вдохновленных загородными царскими имениями под Петербургом. Следует упомянуть, что эти усадьбы предназначались для проведения различных общественных мероприятий, развлечений и приемов, что явно прослеживается в таких усадьбах, как, например, Кусково, Останкино и Архангельское, которые в настоящее время функционируют в качестве музеев. С другой стороны, помещичьи усадьбы представляли собой скромные жилища, спроектированные для комфортной и спокойной жизни помещиков со средним достатком. Уют для них был важнее внешней роскоши. В таких усадьбах жили длительное время, не желая менять свою умиротворенную жизнь на бурные городские хлопоты.

Городские усадьбы XVIII–XIX вв. Городские дворянские усадьбы 18–19 веков, особенно популярные в Москве, включали главный дом для владельцев, служебные постройки, такие как конюшни и амбары, жилые помещения для прислуги и небольшой сад.

Крестьянские усадьбы XVII–XIX вв. Крестьянские усадьбы XVII–XIX веков представляли собой жилой дом для одной семьи, обычно с огороженным двором, жилыми помещениями, местами для скота, сельскохозяйственного инвентаря, огородом и иногда садом.

Отдельное место в типологии занимают *усадьбы дворцового типа* [12]. Они отличались величественностью и представительностью, символизировали могущество и вкус аристократии. В начальный период их развития это были великокняжеские резиденции и боярские вотчины, отличавшиеся своей архитектурой и масштабом и символизирующие власть и вкус. Усадьбы-дворцы могли быть как «дальними» в виде крепостей (например, Александрова слобода Василия III, Иоанна IV), так и «близкими» с открытым пространством (Коломенское Василия III). «Дальность» и «близость» в данном случае определялась относительно Москвы. Этот тип усадеб исчез к концу XVIII века.

Помимо социального положения, усадьбы различались по своему функциональному предназначению, отражая разнообразие образа жизни и целей дворянского класса. Типология дворянских усадеб по их функциональности позволяет выделить *репрезентативные, жилые и заглазные* (хозяйственные) усадьбы [12].

Репрезентативные усадьбы предназначались для временного проживания дворян и их гостей, а также для проведения различных общественных мероприятий, встреч и торжеств. Обычно они располагались в живописных местах и имели большую площадь и роскошную архитектуру. В таких усадьбах были особые парадные помещения, такие как бальные залы, гостиные, приемные комнаты, аллеи для прогулок. Их целью было продемонстрировать социальный статус и богатство владельцев.

Жилые усадьбы использовались для постоянного проживания дворян и их семей. Они отличались от репрезентативных более уютной и функциональной планировкой, были спроектированы для комфортного и повседневного обитания. В таких усадьбах могли быть кухни, домашние хозяйственные постройки, сады и огороды, где владельцы самостоятельно выращивали продукты.

Заглазные (хозяйственные) усадьбы служили исключительно как источники дохода для дворян. Обычно они включали в себя сельскохозяйственные постройки, фермы, скотные дворы, оранжереи, сады и плантации. Владельцы заглазных усадеб редко проживали на их территории, усадьбы управлялись слугами или арендаторами. Цель таких усадеб заключалась в получении прибыли от сельскохозяйственной деятельности и других хозяйственных операций.

Социальный статус и общественное положение дворян в российском обществе напрямую связаны с разнообразием застройки усадеб. Это позволяет выделить *низкоплотные, среднеплотные и высокоплотные усадьбы* с их различиями в архитектуре и функциональном назначении соответственно [6].

Низкоплотные усадьбы характеризуются преимущественно домами в один или два этажа, с первым этажом из камня и вторым – из дерева. Основными постройками внутри двора являются амбары, сараи, иногда каретники, а также небольшой сад. Такая застройка чаще всего соответствует собственникам низшего социального статуса.

Среднеплотные усадьбы купцов и мещан имели каменные дома с флигелями для прислуги и различными постройками внутри двора.

Высокоплотные усадьбы дворян с каменными домами и флигелями для прислуги, включенными в состав господского дома, отражали высокий социальный статус и плотное заселение.

Русские усадьбы, символизирующие богатство и культурное наследие России, отличаются также многообразием планировочных решений. Типология на основе планировочного расположения позволяет понять их функциональное предназначение, социальный статус владельцев и уровень застройки. Данная разновидность застройки включает в себя [3]:

- 1) усадьбы с хаотичной застройкой, которые характеризуются отсутствием четкого планировочного решения, здания и постройки раз-

- мещаются на участке нерегулярно и не подчиняются определенной композиционной логике;
- 2) однорядные застройки, предполагающие расположение жилого дома и хозяйственных построек вдоль одной из границ участка (этот тип планировки создает линейную структуру и обеспечивает легкость доступа ко всем объектам усадьбы);
 - 3) осевые застройки характеризующиеся размещением построек вдоль центральной оси домовладения (этот подход обычно используется для создания строгой и гармоничной композиции, выделяющей центральную зону усадьбы);
 - 4) двухрядная застройка усадеб с широкими дворами создавала просторный и функциональный внутренний двор с постройками на двух рядах;
 - 5) периметральная застройка предполагала размещение зданий вдоль границы участка, обеспечивающая тем самым удобство доступа ко всем объектам и эффективное использование площади усадьбы;
 - 6) усадьбы с периметрально-осевой застройкой сочетают в себе особенности периметральной и осевой застроек: постройки размещаются как вдоль границы участка, так и вдоль центральной оси домовладения, что позволяет достигнуть сбалансированного и гармоничного планировочного решения.

Данные типологии отражают историю становления дворянских усадеб, но в современное время исследование требует и других подходов классификации, которые бы учитывали роль усадеб как объектов культурного наследия.

Так, автор предлагает классификацию усадеб на основе типа управления и восстановления данных объектов, в рамках которой усадьбы можно разделить на две категории.

Усадьбы, которые управляются потомками владельцев усадьбы. Такое управление направлено на поддержание их культурной ценности и исторического значения через сохранение семейной истории и традиций (Усадьба Поленова).

Усадьбы, приобретаемые меценатами или поклонниками истории. Такие лица или организации стремятся сохранить усадьбы в качестве культурного наследия и использовать их для образовательных, культурных и туристических целей (Усадьба Гончарова).

Таким образом, можно утверждать, что в изучении усадебной культуры невозможно придерживаться единой классификации, поскольку именно разнообразие типологий усадебных комплексов отражает широкий диапазон общественных, экономических и культурных аспектов российской жизни XVIII–XIX веков, а также – методы их сохранения как культурного наследия в современное время. Каждая разновидность обладает своими особенностями, отражающими богатство и социальное положение их владельцев,

а также архитектурные и планировочные предпочтения. Кроме того, усадьбы являлись примером взаимосвязи ландшафта и экономического развития того или иного региона России.

Культурный код столичных и провинциальных усадеб

Исследование архитектурных, культурных и исторических особенностей усадеб в Москве, Петербурге и провинции представляет интерес для изучения различий в развитии усадебной культуры в разных регионах России. Московские усадьбы, как правило, отличаются более скромным и утонченным стилем, чем петербургские. Здесь преобладают элементы русского классицизма и умеренного барокко, что отражает богатую культурную историю столицы. Петербургские усадьбы, напротив, зачастую имеют более грандиозные и изысканные фасады, воплощая в себе традиции западно-европейской архитектуры. Провинциальные усадьбы чаще всего отличаются своей простотой и функциональностью. Они не такие изысканные и представительные, как городские усадьбы, но, тем не менее, исторически являются важным элементом культурного наследия региона.

Различия между столичными и провинциальными усадьбами хорошо заметны на примере усадеб Строгановых, поскольку этот дворянский род владел обширными земельными угодьями как в Москве и Санкт-Петербурге, так и в других регионах России. Их владения отражали культурное и историческое развитие государства, так как они использовались не только для проживания и занятий промышленностью, торговлей и меценатством, но и для проведения культурных и социальных мероприятий (рис. 1).

Так, например, имение в Братцево представляет собой дворянскую усадьбу XVIII–XIX веков, построенную в стиле классицизма. Усадьба отличается симметричной планировкой, с использованием колонн и портиков, а также наличием многочисленных декоративных элементов.

Самым известным архитектурным памятником в Санкт-Петербурге среди строгановских владений является Строгановский дворец на Невском проспекте. Здание является образцом русского барокко. Дворец состоит из двух корпусов с внутренним двором, фасады украшены прекрасной архитектурой в итальянской манере. Внутри представлены роскошные интерьеры, оформленные в растреллиевском стиле, включая Большой зал, парадную лестницу и зеркальную галерею.

Русская дворянская усадебная культура представлена не только в центральных губерниях, но и в более удаленных от столицы регионах, в частности на Урале.

Исследования показали, что в основе экономики Уральского региона лежит развитие заводов, которые стали градообразующими центрами [13], вследствие чего они даже определялись как города-заводы. По их



Рис. 1 Карта усадеб составлена автором статьи.

подобию возводились и усадьбы данного региона, где основная деятельность имения становилась главным образующим элементом в его планировке, создавая с главным домом и хозяйственными постройками единый комплекс.

Дома представляли собой, в основном, двухэтажные здания с флигелями, мезонинами, парадными фойе и прилегающими к ним хозяйственными пристройками. Рядом с усадьбами располагались сады или парки.

Усадьбы данного региона имели свою типологию, основанную также на главной – заводской – деятельности. Исследователи выделяют [13] *призаводские, городские и загородные усадьбы*. Призаводская усадьба находилась перед заводом и включала в себя жилой дом, зачастую с примыкающей к нему конторой. Городской тип строился по аналогии со столичными резиденциями, загородная же усадьба находилась отдельно от городских строений, где главный дом располагался на участке, окруженный садом или парком.

Со временем усадьбы все больше приобретали черты дворцового типа. Это было связано не только с развитием архитектуры в целом, но и с тем, что владельцы заводов все меньше участвовали в непосредственном производстве, что повышало желание иметь более эстетичное жилье. Наши исследования усадьбы Строгановых в Волышово представляют превосходный пример истории таких преобразований.

Архитектурные особенности Воышово

Архитектура Воышово представляет собой уникальный ансамбль, где сочетаются постройки как дворцового типа, так и хозяйственные застройки, связанные непосредственно с основной деятельностью усадьбы – разведением чистокровных рысаков. Именно поэтому здание конюшни является главным образующим началом в общей планировочной композиции.

Если здание графского дома неоднократно перестраивалось и расширялось, то конюшня в основном сохранилась без изменений с момента ее постройки во второй половине XVIII века. И только в XIX–XX веках к левому крылу была сооружена пристройка. Подтверждением важности и масштаба данной деятельности может служить также наличие отдельных управляющих: в Воышово имелся управляющий русской и английской конюшнями и конным заводом, а также управляющий арабской конюшней и охотой [16]. Генеральный план центра усадьбы был задуман и осуществлялся между зданиями графского дома и конюшней. По бокам этих зданий и между ними в различные времена строились жилые и служебные флигели и, видимо, в XIX веке в центре усадьбы построена беседка, которая в архитектурном ансамбле играет роль композиционного центра.

Итоговый вариант центрального ансамбля усадьбы Воышово состоит из следующих построек [15]:

- 1) главный усадебный дом – конец XIX – начало XX века;
- 2) домик княгини (флигель) – XVIII век;
- 3) флигель (управление конного завода) – 40-е годы XIX века;
- 4) кухня – XIX век;
- 5) флигель у конюшни (соединен с ней) XVIII век;
- 6) конюшня – XVIII век;
- 7) сарай для сена – XIX век;
- 8) манеж – конец XIX века;
- 9) жилой флигель на территории конюшни – XVIII век;
- 10) дом управляющего (английский дом) – вторая половина XIX века;
- 11) церковь Всемилоственного Спаса – середина XIX века;
- 12) беседка с голубятней – середина XIX века.

Служебные и хозяйственные постройки во второй половине XIX века были отодвинуты в сторону (к юго-востоку) на противоположный берег реки Выгощи. С середины XIX века усадьба и парк, после того как их владельцем стал граф Строганов, расширились. Особенно много было выстроено хозяйственных построек. Появилось еще две конюшни: одна южнее главной, другая – в селе Дорогини, севернее Воышово. Появились скотные дворы, здания псарни, связавшие собой заречную часть усадьбы с центральной. Поодаль сооружены валунные добротные амбары и здание зверинца с валунной оградой. Таким образом, в усадьбе графа Строганова в Воышово появилось все, что отличало богатую усадьбу конца XVIII–XIX веков.

Немаловажное значение в планировке усадьбы имеет парк, который был регулярным и поначалу носил утилитарный характер. В его типично русском пейзаже органично сочетались равнины с природными зелеными массивами, искусственными насаждениями и водными сооружениями. Со временем парк продуманно расширился за счет рощ и аллей.

Именно садово-парковый ансамбль хорошо отражает семейные традиции Строгановых. Здесь когда-то были созданы детский садик с качелями и игрушечной фермой, а для взрослых, в свою очередь, устроен большой пруд с купальней и крикетный луг [16].

Согласно архивным документам [15], Воышовский парк, занимающий территорию более 20 га, насчитывает 24 вида деревьев и 14 видов кустарников, среди которых есть редкие для северо-запада виды и формы. В конце XIX века объявления о продаже таких деревьев и кустов можно было встретить в «Вестнике Псковского губернского земства» [16], что говорит о прекрасной работе воышовских садовников и развернутой хозяйственной деятельности усадьбы в этот период.

С отъездом последнего графа Строганова хозяйство, а вместе с ним и сам сад, постепенно утратили свое величие и красоту. Так, например, в былые времена с помощью запруд с жалюзи регулировались уровни прудов парка, а в центре большого пруда был искусственный остров. Сейчас этот пруд высох, гранитные запруды обрушились. Речка Выгоща превратилась в ручеек. Ивовая аллея, соединяющая Воышово с Дорогинями, сохранилась частично, вторая, параллельная ей, утрачена полностью.

Если говорить о композиционных приемах усадьбы, то можно предположить, что жилая зона в комплексе с хозяйственным и культовым сооружением образуют парадную зону. Композиция парадной зоны симметрично-осевая, двор организован главным зданием с фланкирующими его флигелями, периметральная застройка замыкается зданием конюшни.

Таким образом, ведущие композиционные доминанты – главное здание и конюшня – организует визуальную ось, логичным звеном которой становится один из основных видов точек – мостик через реку; в оформлении парадной части использован прием постановки храма сбоку от главного дома. Усадьба ориентирована внутрь себя, замкнута, внутренний двор определяется как зона фронтальной видимости, отдельные аллеи дают визуальный выход за пространство усадьбы.

На данный момент многочисленные постройки бывшего имения Строгановых находятся в восточной и северо-восточной части современного поселка. С севера на северо-восток к усадьбе примыкает парк, занимающий территорию более 40 га. В километре от центральной парадной зоны расположена северная часть ансамбля – Дорогини (бывший конный завод при Строганове); постройки находятся в удовлетворительном состоянии, не эксплуатируются.

Усадьба в Волышово представляют собой культурный и исторический объект, отражающий сложную историю российского дворянства, что подтверждают изменения в ее архитектуре и стиле жизни владельцев с течением времени. Поэтому немаловажно сохранить ее как объект культурного наследия.

Заключение

Русская дворянская усадьба представляет собой многогранное и сложное явление, отражающее не только социальный статус и материальное положение владельцев, но и исторические, культурные и экономические трансформации общества XVIII–XIX веков. Исследование усадебных ансамблей и их архитектурных особенностей позволяет лучше понять развитие усадебной культуры в различных регионах России, а также – ее влияние на историю страны в целом. Пример усадьбы Строгановых в Волышово иллюстрирует не только адаптацию архитектуры к меняющимся условиям, но и центральную роль усадьбы как культурного и экономического центра.

Таким образом, изучение усадебной культуры открывает новые горизонты для понимания исторического контекста и культурного наследия России, подчеркивая важность их сохранения как объектов богатой и разнообразной истории страны.

Список литературы

1. Большая советская энциклопедия. URL: <https://bse.slovaronline.com/45792-USADBA>
2. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/boiare-fb1c33>
3. *Вавилонская Т. В., Карасёв Ф. В.* Типология исторической городской усадьбы на примере города Самары // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура. 2014. № 1 (14). С. 24–30.
4. *Васильева Ю. Н.* Практика повседневного управления имением провинциального помещика во второй четверти XIX в. (по материалам Псковской губернии) // Вестник Новгородского государственного университета. 2011. № 63. С. 27–30.
5. *Введенский А. А.* Дом Строгановых в XVI–XVII веках: монография. Москва: Издательство социально-экономической литературы, 1962. 307 с.
6. *Виватенко С. В., Сиволап Т. Е.* Дворянские усадьбы как центры экономической и культурной жизни России // Петербургский экономический журнал. 2019. № 2. С. 178–184.
7. *Гарипов Н., Сеницын Д.* Хозяйственная функция усадьбы как основа функционирования всего комплекса // Вестник Международного института антиквариата “Мир искусств”. 2014. № 5. С. 100–107.

8. *Городнова Л. Е.* Смысловой континуум понятия «усадьба» // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. 2010. № 10. С. 201–206.
9. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. Ленинград: Лениздат, 1982.
10. Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.: исторические очерки / Институт Российской истории. Москва: УРСС, 2001. 784 с. ил.
11. *Коробко М. Ю.* Мир русской усадьбы // “История”: Газета издательского дома “Первое сентября”. 2003. № 34–35.
12. *Лётин В. А., Лётина Н. Н.* Типологические, структурно-функциональные, семантико-символические основания изучения русской усадьбы XVII – начала XX в. // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 4. Том I. С. 279–284.
13. *Лотарева Р. М.* Города-заводы России. XVIII – первая половина XIX века: монография. Екатеринбург: Издательство Уральского университета; Уральский архитектурно-художественный институт, 1993. 216 с.
14. *Масленникова Н. Н.* Волышово – уникальный усадебный ансамбль XVIII–XIX веков // Русская усадьба: сборник Общества изучения русской усадьбы. Выпуск 10 (26). Москва, 2004. С. 234–255.
15. Пояснительная записка «Проект восстановления объемно-пространственной композиции парка (первоочередные работы) историко-архитектурного памятника XVIII–XIX вв. «Волышово» Порховского района Псковской области», 1987. Государственный архив Псковской области (ГАПО), ф. 952, оп. 3, д. 42.
16. *Проскуракова Г. В.* Волышовская старина. О родине – Псковском крае. Из воспоминаний: монография. Санкт-Петербург: [б. и.], 2008. 189 с.
17. Русский гуманитарный энциклопедический словарь. URL: https://humanities_dictionary.academic.ru/5866/%D0%A3%D1%81%D0%B0%D0%B4%D1%8C%D0%B1%D0%B0_%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F
18. Русский энциклопедический словарь. Отдел IV, т. III: У – Ф – Х – Ц – Ч. Санкт-Петербург: типография товарищества «Общественная польза». 1878. 638 с.
19. *Шустов С. Г.* Земельные владения рода Строгановых на Урале // Историческая и социально-образовательная мысль. 2013. № 6. С. 38–45.

ИСТОРИЯ ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ЭКРАНИЗАЦИЙ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ЗВУКОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

УДК 778.5.04.072.094

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-57-69>

Ирина Викторовна МОРОЗОВА,

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры русского и иностранных языков,
Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С. А. Герасимова,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: jazzforbliss@gmail.com

Наталья Геннадьевна ГРИГОРЬЕВА,

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры русского и иностранных языков,
Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С. А. Герасимова,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: nloskutova@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается англоязычная экранная история бытования романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», включающая обширный и разнообразный корпус кинопроизведений. На примере четырех ключевых полнометражных экранизаций, снятых в период с 1935 по 2012 год, анализируется генезис этой традиции и роль данных фильмов в ее эволюции. Наряду с изучением трансформации подходов создателей этих фильмов к содержательно-смысловой организации текста литературного первоисточника в статье также указывается на постепенное усложнение практики кинематографической адаптации и стремление кинодеятелей максимально сохранить композицию романа и адекватно воплотить целостность его сюжета. Отмечается, что успех диалога между экранизацией и зрителем напрямую зависит от уровня подготовленности последнего к такой форме коммуникации и готовности к сотворчеству.

Ключевые слова: Лев Толстой, «Анна Каренина», экранизация, сюжет, композиция, художественная целостность, англоязычный звуковой кинематограф.

Для цитирования: Морозова И. В., Григорьева Н. Г. История полнометражных экранизаций романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в англоязычном звуковом кинематографе // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 57–69. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-57-69>

REGARDING THE HISTORY OF THE ENGLISH-LANGUAGE FULL-LENGTH SOUND FILM ADAPTATIONS OF L. N. TOLSTOY'S NOVEL «ANNA KARENINA»

Irina V. Morozova,

CSc in Art History, Associate Professor
at the Department of Russian and Foreign Languages,
Russian State University of Cinematography
named after S. A. Gerasimov,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: jazzforbliss@gmail.com

Natalia G. Grigoreva,

CSc in Art History, Associate professor
at the Department of Russian and Foreign Languages,
Russian State University of Cinematography
named after S. A. Gerasimov,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: nloskutova@yandex.ru

Abstract. The authors consider the English-language screen history of adaptations of L. N. Tolstoy's novel "Anna Karenina" including great and multifarious body of film versions. The authors dwell on four key full-length specimens, shot between 1935 and 2012, analyzing genesis of the tradition and the role of these films in its evolution. Alongside with examining the transformation of the filmmakers' approaches to the context-meaning structure of the literary original, the article indicates the progressive sophistication of cinematic adaptation as well as the filmmakers' intention to retain the novel composition to the utmost and adequately embody the plot integrity. The authors accentuate that the success of the dialogue between the film adaptations and viewer is directly determined by the level of the latter's competence for such communication form and their willingness for co-creation.

Keywords: Leo Tolstoy, "Anna Karenina", film adaptation, plot, composition, artistic integrity, English-language sound cinema.

For citation: Morozova I. V., Grigoreva N. G. Regarding the history of the English-language full-length sound film adaptations of L. N. Tolstoy's novel «Anna Karenina». *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 57–69. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-57-69>

В 2025 году исполняется 150 лет со дня начала первой публикации романа «Анна Каренина», занимающего особое место не только в творчестве его автора Льва Николаевича Толстого, но и в истории всей мировой художественной культуры. С самого момента своего появления эта книга стала предметом пристального внимания как со стороны читателей, так и критиков. С течением времени интерес к «Анне Карениной» не ослабевал, а только усиливался. Роман активно изучался и осмыслился представителями самых разных наук и искусств. В ходе перманентного процесса культурного освоения книги особо выделяется история ее экранизаций. С точки зрения истории кинематографа, наиболее впечатляющей художественной эволюцией отличается англоязычная традиция кинобытования романа. Именно на ее примере можно отчетливо увидеть, как развивалась и усложнялась практика создания экранизаций. Цель нашей статьи – представить анали-

тический обзор важнейших англоязычных полнометражных экранизаций романа Л. Н. Толстого и проследить динамику раскрытия художественной целостности романа в рамках процесса экранизации. Несмотря на существование изрядного количества научной литературы о Толстом и его творческом наследии, этот вопрос представляется еще недостаточно исследованным. Из ряда авторов, внесших весомый вклад в освещение данной темы, следует упомянуть Л. А. Аннинского [2], С. В. Аксенова [1], М. А. Штейнман [14], П. В. Басинского [4] и др. Научная новизна настоящей работы заключается в систематизации данных о разных подходах к воссозданию сюжетно-композиционной организации романа в условиях киноадаптации. Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов при изучении творчества Л. Н. Толстого, теории экранизации, а также истории кинематографий англоязычных стран.

Любое по-настоящему значимое произведение мировой литературы всегда отличает сочетание двух характерных черт: общечеловеческой проблематики и национально-культурного ее преломления. Не является исключением и роман «Анна Каренина», в котором наряду с глубоко философскими вопросами о смысле человеческого бытия, трудностях его поиска, проблемах вины и ответственности, любви и семьи, отражены и сугубо национальные проблемы и особенности. Содержание романа значительно шире, чем его собственно романическая история. В нем раскрывается философия жизни Толстого, его огромный психологический опыт. Неслучайно, что в годы работы над этой книгой писатель не вел дневников. «Я все написал в «Анне Карениной», – говорил он, – и ничего не осталось» [10, с. 240]. Роман был задуман и написан в 1873–1877 гг. Необходимо отметить, что 70-е годы XIX века были переломным моментом в истории России, когда вся отечественная жизнь менялась коренным образом. И Толстой – как художник и человек – был неотделим от «этой драматической эпохи, которая и отразилась в его романе очень рельефно и отчетливо. Так что современный роман приобрел черты исторической энциклопедии 70-х годов XIX века» [3, с. 7–8]. Так Ф. М. Достоевский находил в «Анне Карениной» у «писателя, художника в высшей степени», «все, что есть важнейшего в наших русских текущих, политических и социальных вопросах как бы собранное в одну точку» [Цит. по: 3, с. 45].

Общественный резонанс, вызванный романом, был огромным. Журнал «Русский вестник», где книга печаталась по главам на протяжении 1875–1877 годов, читался нарасхват. Всякая новая глава «подымала все общество на дыбы, – писала А. А. Толстая, родственница и близкий друг писателя, – и не было конца толкам, восторгам, пересудам и спорам, как будто дело шло о вопросе, каждому лично близком» [9, с. 338].

В 1878 году вышло в свет первое отдельное издание романа. Эта публикация вызвала новую волну откликов и способствовала дальнейшему осмыс-

лению произведения. Читающей публике и профессиональному сообществу в разных странах мира понадобилось не одно десятилетие на постижение и принятие книги. Новизна романной архитектоники, построенной на принципе зеркальной симметрии и децентрализации повествования, представляла собой наибольший камень преткновения. Для исследователей главной проблемой долгое время оставалось именно сюжетостроение романа и его своеобразие, которое сам писатель определял как «лабиринт сцеплений», «то есть внутренних связей мысли, воплотившихся в особом, неповторимо оригинальном построении художественного мира романа» [11, с. 785]. Наиболее острым был вопрос о внутренней связи сюжетных линий двух главных героев – Анны Карениной и Константина Левина. Сам автор писал об этом следующее: «Своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи» [11, с. 820].

Что касается общей оценки, то к настоящему моменту в мировом литературоведении прочно утвердилось представление о романе «Анна Каренина» как об одном из крупнейших произведений русской классической литературы. Не вызывает сомнения художественное новаторство и незаурядное мастерство его автора.

Неудивительно, что магнетизм гения Л. Н. Толстого притягивает мировой кинематограф практически с самого зарождения последнего в качестве самостоятельного вида искусства, служа неиссякаемым источником вдохновения вот уже более ста лет. «Анна Каренина» – самое экранизируемое толстовское произведение. Причины такой популярности следует искать в самой книге, содержащей «огромную психологическую разработку души человеческой» [5, с. 236]. Архетипический, вечно актуальный сюжет и целостная, линейная структура обусловили постоянство интереса к ней. История кинобытования романа берет свое начало в эпоху немого кино. В период с 1910 по 1927 год было снято девять его экранных адаптаций. Некоторые из этих фильмов считаются утраченными, от других остались только фрагменты. Всего к настоящему времени по всему миру насчитывается свыше 30 экранизаций романа, включая как полнометражные, так и телевизионные постановки. Их география впечатляет: Австралия, Аргентина, Бразилия, Великобритания, Венгрия, Германия, Египет, Индия, Испания, Италия, Куба, США, Филиппины, Франция. Рамки одной статьи не позволяют в полной мере охватить всю хронологию истории кинематографических интерпретаций творения Л. Н. Толстого и предложить их детальный анализ. Вместе с тем представляется целесообразным кратко упомянуть и об отечественной практике экранного толкования романа. Первая экранизация книги была предпринята в 1911 году российским филиалом французской компании «Пате». Периоду немого кинематографа принадлежит и вторая русская киноверсия романа, появившаяся на экранах в 1914 году

и поставленная режиссером В. Р. Гардиным. В период советского кинематографа была снята самая известная отечественная экранизация «Анны Карениной» – картина А. Г. Зархи, выпущенная в прокат в 1967 году. Традиция кинематографического прочтения книги была продолжена и в наше время. В 2009 году вышла полнометражная кинокартина С. А. Соловьева, а в 2013 году состоялась премьера расширенной телеверсии фильма. В 2017 году к роману обратился и К. Г. Шахназаров, вслед за Соловьевым снявший полнометражный фильм и его расширенную телевизионную вариацию. О. В. Сливичкая отмечает: «„Анна Каренина“ как бы рассчитана на то, что суждения о ней могут быть и должны быть весьма разнообразны. Таково ее органическое свойство. Сама художественная ткань романа провоцирует эффект многозначности» [8, с. 34].

Первой звуковой англоязычной экранизацией «Анны Карениной» стал одноименный полнометражный фильм, вышедший в прокат в 1935 году. Постановку осуществила американская киностудия «MGM». Режиссером выступил Кларенс Браун. Над сценарием работали Клеменс Дейн, Салка Виртел и С. Н. Берман. Авторы данной экранизации сосредоточили свои усилия на создании типичной американской мелодрамы. Это во многом было продиктовано спецификой кинопроизводства США в то время. 1930-е годы – расцвет эпохи классического Голливуда с его студийной системой и звездным конвейером. Центральным звеном производственного процесса, утверждавшим общий замысел фильма и контролирующим все детали его реализации, от технических до стилистических, было руководство киностудии-производителя. Основными критериями успешности любой картины считались зрительский успех и гарантированная прибыль. Достижение последних обеспечивалось четким соответствием фильма определенному жанру и присутствием в нем популярной кинозвезды. В этом смысле выбор Греты Гарбо на главную роль был очевидным и беспроигрышным. Она была на пике своей оглушительной славы, и все на съемочной площадке было подчинено задачи поддержания ее звездного статуса. Так, почти все основные члены съёмочной группы имели неоднократный и успешный опыт сотрудничества с кинодивой.

Типичная американская мелодрама тех лет имела в своей основе достаточно простой сюжет, который можно обрисовать в трех словах: он, она и обстоятельства. Собственно, в соответствии с этой схемой и был снята «Анна Каренина» 1935 года. Вследствие этого в центре внимания оказалась только одна из двух основных сюжетных магистралей романа. Несмотря на то, что в картине задействовано достаточно много оригинального повествовательного материала, по сути она представляет собой ретроспективный пересказ основных событий любовной истории Анны Карениной и Алексея Вронского. В силу действовавшего тогда кодекса Хейса, строго цензурировавшего содержание американских кинолент, многие ключевые

события жизни Анны не нашли отражения в фильме. Например, ее беременность, рождение ребенка и последовавшие за этим события. Многочисленные внутренние конфликты главных героев, раскрывающие их характеры и объясняющие их поступки, также остались за кадром. Л. А. Аннинский писал, что в киноленте показан «ясный мир, в котором уверенные люди действуют среди роскошных вещей. Сверкают и блещут поверхности. Логично действие, понятны интересы. Перед нами здоровые, открытые, напористые люди, с детской непосредственностью берущие свое от жизни» [2, с. 183]. Более того, авторы фильма позволяют себе и существеннейшую сюжетную трансформацию: Вронский уходит добровольцем на Сербско-турецкую войну еще до самоубийства Анны. «Это не просто "сюжетная вольность" – тут вся художественная мысль романа вывернута наизнанку» [2, с. 185]. Сюжетная линия Константина Левина предельно упрощена и представлена в фильме лишь несколькими, значительно видоизмененными по сравнению с оригиналом, небольшими сценами. Общественно-социальная и историческая специфика первоисточника целиком оставлена за рамками киноповествования. Все это привело к очевидному сюжетно-композиционному дисбалансу. Не обошлось в картине и без очевидного гротеска. Ярчайший образец такового – экспозиция картины, демонстрирующая лихие нравы русского офицерства. Что касается актерских трактовок образов главных героев, все они осуществлены в рамках мелодрамы. Гарбо играет свой привычный типаж – аристократичную и загадочную красавицу. Вронский в исполнении популярного американского актера Фредерика Марча – типичный голливудский герой-любовник, решительный и не привыкший проигрывать. Британский актер Бэзил Рэтбоун в роли Каренина отрабатывает привычный для себя образ злодея. Тем не менее фильм был весьма благосклонно принят как публикой, так и критиками. Последние высоко оценили работу исполнительницы заглавной роли [19].

Таким образом, важно подчеркнуть, что классический Голливуд не стремился переосмыслить толстовские идеи, а старался в первую очередь удовлетворить массового американского зрителя, в большинстве своем не знакомого с русским первоисточником, подстраивая оригинальный литературный материал под специфику сформировавшегося зрительского восприятия.

Следующим образцом экранного освоения шедевра Толстого явилась британская экранизация, вышедшая на экраны в 1948 году. Постановщиком картины стал французский режиссер Жюльен Дювивье. Он же выступил и соавтором сценария. Помимо него над сценарием также работали Жан Ануй и Гай Морган. В отличие от американской постановки данный фильм содержит в себе заряд выраженной режиссерской позиции и снят в стилистике поэтического реализма. Характерными художественными особенностями этого течения, процветавшего во французском кинемато-

графу 1930-х – начала 1940-х годов, были повышенный эстетизм выразительных средств и определенный канон построения сюжета, в основе которого фаталистический взгляд на жизнь. Концепция поэтического реализма не ограничивалась визуальным и сюжетным аспектами, распространяясь и на тематико-смысловую. Картины этого направления несли в себе ощущение конца эпохи, разочарование в обществе и бессилие личности перед лицом грядущих катаклизмов. «Анна Каренина» образца 1948 года содержит в себе все важнейшие черты данного течения. Размытые, несфокусированные планы, резкий контраст света и тени, атмосфера фатальной предрешенности. Вот как Л. А. Аннинский характеризует данную киноверсию романа: «Все плывет в каком-то мареве, тумане, потоке. Никакого блеска, никакой ясности. Интерьеры – домашние, обжитые, несколько даже захлапленные. Герои – «пегие», неопределенные <...> Эти люди вовсе не злы, но они вряд ли способны предпринять что-либо. Несчастье Анны происходит как-то само собой, просто потому, что их всех несет помимо воли» [2, с. 183]. Вся история решена в жанре психологической драмы. Сюжетная линия фильма, в продолжение традиции, заложенной картиной К. Брауна, сфокусирована только на одной главной героине, Анне, и передает все основные перипетии ее судьбы.

Необходимо отметить, что к тексту оригинала создатели данной постановки отнеслись весьма бережно. Присутствует прямая цитация текста первоисточника. Образы некоторых главных героев проработаны качественнее, чем в американской экранизации 1935 года. Так, Анна Вивьен Ли – женщина, полная внутренних страстей и страдания. Ли убедительно передает характер, аристократические манеры, переменчивость настроения и нестабильность внутреннего состояния Анны. Однако следует подчеркнуть, что жизнь Карениной в трактовке Дювивье и Ли лишена важнейшего мотива, присутствующего в романе, а именно – ожидания неизбежного возмездия за совершенный грех. Жизнь Анны в фильме – это роковой поток. Понятие греха в нем бессмысленно, и ожидания возмездия нет. Анна изначально обречена. Особое внимание в фильме уделено знакам-предвестникам этого, усиливающим и даже искажающим оригинальный сюжет: смерть железнодорожного рабочего, повторяющееся кошмарное сновидение Анны, ее мертворожденный ребенок. Каренин в исполнении Ральфа Ричардсона, известного британского актера, специализирующегося на шекспировских ролях, не получает достаточного раскрытия. Он показан через призму восприятия Анны: человек-машина, бесчувственный и жалкий. Вронский Кирона Мура – безвольный и вялый мужчина. Его образ решен плоско. Внутренняя мотивация и текучая трансформация героя в картине отражения не находят.

Несмотря на явное усложнение трактовки литературного оригинала в целом ряде аспектов, адаптации Дювивье не хватает композиционной гармонии и единства. Второй протагонист романа Константин Левин в фильме

предстает второстепенным персонажем. Его сюжетная линия намечена пунктирно без какого-либо выявления социально-общественной подоплеки, однако с большей долей детализации и правдоподобия, чем в предыдущей киноверсии. Учитывая изложенное, можно констатировать, что экранизация 1948 года закрепила практику нарушения композиционной структуры романа. Необходимо отметить, что данная экранизация не снискала большого зрительского успеха и не завоевала расположения кино критиков. Так, Босли Краузер дал картине негативную оценку, резко критикуя работу ряда актеров и обращая внимание на отсутствие внятной, по его мнению, интерпретационной концепции [15].

Еще одной заметной вехой в истории кинематографического осмысления книги стал одноименный американский фильм, снятый в 1997 году. В работе над ним приняли участие: британский режиссер Бернард Роуз, выступивший и автором сценария, французская актриса Софи Марсо, британские актеры Шон Бин, Джеймс Фокс и Альфред Молина. Эта кинокартина стала первой зарубежной экранизацией «Анны Карениной», полностью снятой в России. Съемки проходили в Санкт-Петербурге и его окрестностях, а также в Москве.

Авторы данной киноадаптации попытались максимально охватить масштабное толстовское повествование в его сюжетной части. Однако ограниченный хронометраж полнометражного фильма предсказуемо не позволил воссоздать глубину оригинального материала. Стремительный темп изложения и отсутствие четкой жанрово-стилистической концепции привели к некоторому сумбуру. Зрителю пытаются дать представление обо всех героях и событиях, но в ходе слишком быстрого и сбивчивого пересказа. Все сведено лишь к сообщению фактов. Однако важно подчеркнуть, что в рамках этого фильма впервые нашли свое кинематографическое воплощение многие события романа, ранее неизменно остававшиеся вне фокуса. Так, впервые предпринята попытка целостно и подробно воплотить линию Константина Левина и Кити Щербацкой, а через нее исследовать и социально-философскую проблематику текста Толстого.

Что касается наиболее серьезных трансформаций художественного мира романа, то среди них следует выделить следующие: Левин в фильме становится рассказчиком, то есть Роуз напрямую отождествляет его с Толстым; важнейшие для понимания образа Анны события кардинальным образом изменены. Так, например, в этом фильме у Карениной случается выкидыш; она, по настоянию Вронского, не посещает оперу; один из ключевых образов романа – бородатый мужичок из кошмара Анны заменяется на сон Левина про его падение в колодезь и др.

Интерпретация образов главных героев вызвала много вопросов, а порой и откровенное недоумение критиков. Несомненной актерской удачей, по мнению Рут Стайн, выглядит лишь работа Альфреда Молины, сыгравшего Левина [20]. Что касается Софи Марсо, то в роли Анны она мало убедительна [16].

И дело не только в несоответствии типу толстовской героини. На экране нет зрелой женщины и аристократки, прекрасно владеющей собой. Вместо нее зритель видит неуверенную в себе молодую женщину, жертву обстоятельств, истерии и морфия. На пристрастии Анны к последнему в фильме сделан особый акцент. Трактовка образа Вронского в исполнении Шона Бина представляется слишком поверхностной. Перед нами современный мужчина, привыкший к легким победам на любовном фронте. Он добивается своей цели, а потом быстро устает от этой любви. Его нельзя назвать утонченным, воспитанным дворянином XIX века, в ряде эпизодов он груб и неоправданно жесток, что противоречит характеру толстовского героя. Довольно одностороннее толкование получают и взаимоотношения Анны и Вронского, особо подчеркнута их плотская природа. Экранный Каренин также лишен глубины и противоречивости характера. Его образ решен в подчеркнуто мелодраматическом ключе с привнесением в него не свойственной герою Толстого грубости. Однако надо отдать должное Бернарду Роузу: апофеозом данной экранизации становится не самоубийство Анны, а духовное прозрение Левина. Беспрецедентная в сравнении с прошлыми постановками доля внимания к нему по-хорошему усложняет концептуальное содержание фильма, в котором таким образом появляется этико-философский план.

Интересно то, как, спустя некоторое время, оценил свою работу сам Роуз, неоднократно в своем кинематографическом творчестве обращавшийся к литературному наследию Л. Н. Толстого. В одном из интервью режиссер признался, что превращать «Анну Каренину» в мелодраму нельзя. «Думаю, что моя «Анна Каренина» не удалась ровно по тем же причинам, по которым не удаются все прочие экранизации романа. Одна из них – объем: каким бы длинным ни был фильм (а он, как правило, не может длиться больше двух с половиной часов), все равно огромное количество деталей и линий придется оставить за бортом. Что ты вырезаешь? Естественно, то, в чем нет драмы, драйва, экранной материи. Сильнее всего страдает вторая половина книги. <...> Но весь смысл книги – в последней части! Нужно, чтобы кто-то занялся адаптацией второго тома, чтобы извлек оттуда содержание и перевел на язык кино. Воссоздал этот толстовский объем другими средствами, вместо того чтобы все порезать, ужать и спрессовать» [6]. Тем не менее, целесообразно еще раз акцентировать, что попытка сохранить баланс и сообразность композиционного строя, свойственные произведению Толстого, привели к созданию более взвешенного и интегрального результата.

Последняя на сегодняшний день полнометражная англоязычная экранизация романа вышла на экраны в 2012 году. Постановку осуществил британский режиссер Джо Райт по адаптации романа, написанной его соотечественником, крупнейшим современным драматургом Великобритании, Томом Стоппардом, не раз обращавшимся в своих произведениях к теме России и образам русских.

Создатели картины отвергли прямую иллюстративность и буквальное прочтение, свойственные предыдущим киноверсиям романа, и предложили кросскультурное постмодернистское произведение, насыщенное и динамичное. В фильме активно используются такие принципы постмодернизма, как интертекстуальность, ирония и эклектика. А такие приемы, как смещение семантики образов, смысловая насыщенность символов, игра с текстом, канон и идентичностью, позволили продуктивно переосмыслить текст первоисточника, привнеся в него новые разнообразные коды и значения. Все вышеперечисленное «породило провокационный коммуникативный проект, созданный в целях актуализации текста путем полемики с традицией» [14, с. 289]. Полная расшифровка этого многослойного постмодернистского кинотекста возможна лишь в случае раскодирования всех уровней. А потому «от реципиента ждут не пассивного потребления смыслов, но активного участия в их продуцировании» [14, с. 289].

В достаточной мере отражая замысел и художественную концепцию Толстого, авторы фильма исследуют любовь в ее различных проявлениях. Как отмечает Т. Стоппард, «распознавание любви в разных контекстах стало главным принципом работы над сценарием» [Цит. по: 7, с. 247]. По признанию Д. Райта, его не особенно волновали вопросы устройства общества и еще меньше – политическая подоплека первоисточника. «Для меня роман Толстого прежде всего о любви. <...> А что касается социального и политического устройства того времени, то мне этот аспект был интересен только с точки зрения понимания героев» [13].

Отказавшись от реализма, Райт выбрал прямую его противоположность – театральную условность – и перенес действие на сцену. Большая часть экранизации была снята в закрытых павильонах, в декорациях заброшенного театра, специально созданных для этой постановки. Только мир Левина избавлен у Райта от театральных декораций и снят на живой натуре. Режиссер сосредотачивает свое внимание на противопоставлении двух любовных историй – Карениной-Вронского и Левина-Щербацкой. В этой экранизации они впервые сосуществуют по-настоящему равноправно. «Без истории Левина, – считает Райт, – история Анны вообще не имеет смысла» [17]. Именно этим контрапунктом отчасти и продиктован выбор художественного решения фильма. Райт замечает: «Если история Анны выдуманная, то история Левина носит как бы автобиографический характер, настолько он близок самому автору. <...> Так что эксперимент заключался в том, что жизнь Левина была автобиографична для Толстого, поэтому мы поместили ее в реальный мир, а вот Анна и Вронский оказались в мире как бы воображаемом, так как являются придуманными героями» [13].

Размышляя о причинах, побудивших его к эксперименту с манерой изображения и осмысления сюжета, Д. Райт упоминает и о влиянии на него трудов В. Э. Мейерхольда и его методе стилизации, в основе которого отказ

от всего внешнего и поверхностного, создание условности и обобщения. По мнению режиссера, такой подход открывает большие возможности для актеров [там же]. Интерпретация образов главных героев осуществлена в соответствии с общим постмодернистским игровым переосмыслением оригинала. Анна в исполнении британской актрисы Киры Найтли абсолютно ослеплена своим чувством к Вронскому. Все остальное перестает иметь для нее значение. Разрушительная природа этой чувственной любви и токсичная атмосфера светского общества с его лицемерием и ханжеством не оставляют ни единого шанса на благополучный исход. Анна – обреченная марионетка в тисках своей губительной страсти. Нарочито экспрессивная актерская игра К. Найтли вкупе с подчеркнуто современным истолкованием образа ее героини подчеркивает стремительность развития ее сюжетной линии и нарастание драматического напряжения. Левин в воплощении ирландского актера Донала Глисона предстает очень глубоким героем, каковым и является в романе. В картине убедительно показано то интереснейшее развитие, которое переживает этот персонаж, что позволяет говорить о весьма точном попадании в его внутреннюю суть. Авторы фильма четко расставляют свои приоритеты. Именно путь Левина к любви и через нее к семье показан как идеальный. А духовное равновесие, обретаемое героем в его конце, – как заслуженная награда. Особого внимания заслуживает работа британского актера Джуда Лоу, специализирующегося в основном на ролях героев-обольстителей, а в этом фильме сыгравшего Алексея Каренина. Молчаливый страдалец-мудрец Каренин лишен здесь внутренних сомнений и конфликтов. Он полон достоинства и стоически переносит свою личную драму. Более того, в финале картины именно он предстает подлинным нравственным победителем. Вронский в исполнении юного Аарона Тейлора-Джонсона переживает свою первую романтическую любовь. Он импульсивен, ласков и привязчив, но при этом не лишен привлекательности и харизмы. Не соответствующая толстовскому персонажу внешность британского актера призвана наглядно подчеркнуть блеск молодости его персонажа и положение последнего в обществе. Финал фильма соответствует духу оригинала. Стоппард и Райт вторят Толстому и уделяют особое внимание тому свету любви и веры, который озаряет Левина.

Экранизацию 2012 года нельзя назвать абсолютным успехом, но она представляет собой смелый и остроумный творческий эксперимент [18]. Скрупулезно проработав текст первоисточника, авторы фильма уравнили в правах Каренину и Левина, сделав обоих равноправными центральными фигурами и органично сплетя две магистрали романа в единую, что и является его главным смыслом. А это, в свою очередь, позволило достаточно глубоко проникнуть не только в сложную эстетику русского классика, но и в его разнообразные идеи, сохранив и передав их на экране.

Резюмируем результаты исследования. В ходе предпринятого аналитического обзора наиболее значимых англоязычных экранизаций романа «Анна Каренина» авторы статьи пришли к выводу, что столь значительный и неослабевающий интерес к первоисточнику со стороны кинематографистов разных стран мира и его яркая киносудьба детерминированы многообразием его идейного содержания и неоспоримой эстетической ценностью. Новаторская сюжетно-композиционная структура книги всегда представляла собой основную трудность для кинематографа. В процессе экранного бытования романа кинематографисты регулярно пренебрегали его художественной целостностью. В основе практически всех существующих киноадаптаций схематизация и мелодраматизация оригинального материала в ущерб его многоплановости и социально-историческому пафосу. Однако, прослеживая историю экранизаций романа, авторы отмечают устойчивую тенденцию к усложнению экранных трактовок и поиску более полного воплощения его уникальной художественной ткани, мастерски сопрягающей философское и собственно художественное начала.

Список литературы

1. Аксенов С. В. «Анна Каренина». После Толстого // Знамя. 2010. № 2. С. 200–208.
2. Аннинский Л. А. Лев Толстой и кинематограф. Москва: Искусство, 1980. 288 с.
3. Бабаев Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. Москва: Художественная литература, 1978. 158 с.
4. Басинский П. В. Подлинная история Анны Карениной. Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. 379 с.
5. Достоевский Ф. М. Дневник писателя 1877, 1880, август 1881 // Собрание сочинений в 15 томах. Т. 14. Санкт-Петербург: Наука, 1995. 513 с.
6. Кувшинова М. Ю. «Еще никто не смог хорошо экранизировать «Анну Каренину». Бернард Роуз о Толстом, ужастиках и «Маппет-шоу» // Афиша. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/bernard-rose-o-tolstom/>
7. Склизкова Т. А. Взаимодействие языка литературы и кино. Владимир: Издательство ВлГУ, 2023. 307 с.
8. Сливичкая О. В. О многозначности восприятия «Анны Карениной» // Русская литература. 1990. № 3. С. 34–47.
9. Толстая А. А. Письма. 124. Л. Н. Толстому. 1877. Января 13. Петербург // Л. Н. Толстой и А. А. Толстая. Переписка (1857–1903). Москва: Наука, 2011. С. 338.
10. Толстой Л. Н. Письмо А. М. и Т. А. Кузминским // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Письма, 1873–1879. Т. 62. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1953. С. 240.
11. Толстой Л. Н. Письма. 296. Н. Н. Страхову. 1876 г. Апреля 23 и 26. Ясная Поляна // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 томах. Т. 18. Москва: Художественная литература, 1984. С. 784–786.

12. Толстой Л. Н. Письма. 324. С. А. Рачинскому. 1878 г. Января 27. Ясная Поляна // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 томах. Т. 18. Москва: Художественная литература, 1984. С. 820–821.
13. Хиггинсон Н. Джо Райт: «Для меня роман Толстого прежде всего о любви» // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2023875/>
14. Штейнман М. А. Политико-коммуникативные репрезентации фильма Д. Райта «Анна Каренина» в современной России. // Вестник РГГУ. 2014. № 1: Политология: Социально коммуникативные науки. С. 285–295.
15. Crowther B. 'Anna Karenina' at Roxy Offers Vivien Leigh, Kieron Moore and Ralph Richardson // The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/1948/04/28/archives/the-screen-anna-karenina-at-roxy-offers-vivien-leigh-kieron-moore.html>
16. Holden S. A Post-Soviet Travelogue of Pre-Soviet Frillery. // The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/1997/04/04/movies/a-post-soviet-travelogue-of-pre-soviet-frillery.html>
17. Rafferty T. Degrees of Infidelity to Tolstoy's Heroine // The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2012/11/04/movies/keira-knightley-in-joe-wrights-anna-karenina.html>
18. Scott A. O. Infidelity, Grandly Staged // The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2012/11/16/movies/anna-karenina-from-by-joe-wright-with-keira-knightley.html>
19. Sennwald A. Greta Garbo as the Star of a New Screen Version of 'Anna Karenina' – 'Two for Tonight' // The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/1935/08/31/archives/greta-garbo-as-the-star-of-a-new-screen-version-of-anna-karenina.html>
20. Stein R. 'Anna Karenina' is Down for the Count / New, passionless take on Tolstoy classic. // The San Francisco Chronicle. URL: <https://www.sfgate.com/movies/article/FILM-REVIEW-Anna-Karenina-Is-Down-for-the-2845219.php>

«ЭРЕЭХЭН» Б. ДОНДОКОВА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ РУБЕЖА ХХ-ХХІ ВВ.

УДК 784.21

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-70-80>

Наталья Евгеньевна ДВИНИНА-МИРОШНИЧЕНКО,

кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии,
Московский государственный института культуры,
член Союза московских композиторов,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: nataljadvinina@rambler.ru

Аннотация. В данной статье автор предпринимает попытку исследовать оперу современного бурятского композитора Баира Бато-Дугаровича Дондокова с точки зрения культурологического подхода. Культурный диалог «Восток – Запад» транслируется композитором через призму вокально-сценического искусства и выражается в выборе сюжета, повествующего об одном из значимых событий российской истории, в стилистике музыкального языка, сочетающего современные, старинные, архаические приемы в композиции, а также – яркие этнические элементы, в выборе жанровой сферы (симфонической, хоровой, вокальной и хореографической) и средств выразительности (инструментария – академического и национально-этнического, противопоставления и сочетания пентатоники, хроматики, диатоники и тональной гармонии, модальной полифонии, приемов расщепления монодийного мелодического материала и пр.). В каждом случае автор оперы, созданной на бурятском языке, действует избирательно, призывая слушателей включиться в межкультурную коммуникацию на визуальном, акустическом и метафизическом уровнях. Основными доминантами данного крупного музыкального произведения становятся темы смысла жизни, свободы, любви, долга, единства народа. Автор статьи делает вывод о возникновении в отечественной культуре ХХІ века тенденции, оппозирующей секуляризации духовной культуры – преддверии новой культурной парадигмы, непосредственно связанной с семантизацией российской культуры и искусства.

Ключевые слова: «Эреэхэн», Баир Дондоков, современная национальная опера, культурный диалог, межкультурные коммуникации, семантизация культуры.

Для цитирования: Двинина-Мирошниченко Н. Е. «Эреэхэн» Б. Дондокова в контексте межкультурных коммуникаций рубежа ХХ-ХХІ вв. // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 70–80. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-70-80>

«EREEKHEN» BY B. DONDOKOV IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATIONS AT THE TURN OF THE 20TH–21ST CENTURIES

Natalia E. Dvinina-Miroshnichenko,
CSc in Cultural Studies, Associate Professor
at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Member of the Union of Moscow Composers,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: nataljadvinina@rambler.ru

Abstract. In this article the author attempts to study the opera of the modern Buryat composer Bair Bato-Dugarovich Dondokov from the point of view of the cultural approach. The cultural dialogue «East – West» is transmitted by the composer through the prism of vocal and stage art and is expressed in the choice of the plot, narrating about one of the significant events of Russian history, in the style of the musical language, combining modern, ancient, archaic techniques in the composition, as well as bright ethnic elements, in the choice of the genre sphere (symphonic, choral, vocal and choreographic) and means of expression (instrumentation – academic and national-ethnic, opposition and combination of pentatonics, chromatics, diatonics and tonal harmony, modal polyphony, techniques of splitting monodic melodic material, etc.). In each case, the author of the opera, created in the Buryat language, acts selectively, calling on listeners to engage in intercultural communication on the visual, acoustic and metaphysical levels. The main dominants of this major musical work are the themes of the meaning of life, freedom, love, duty, and the unity of the people. The author of the article concludes that a trend has emerged in the domestic culture of the 21st century that opposes the secularization of spiritual culture – the threshold of a new cultural paradigm directly related to the semantization of Russian culture and art.

Keywords: “Ereekhen”, Bair Dondokov, modern national opera, cultural dialogue, intercultural communications, semantization of culture.

For citation: Dvinina-Miroshnichenko N. E. «Ereekhen» by B. Dondokov in the context of intercultural communications at the turn of the 20th-21st centuries. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 70–80. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-70-80>

Культурологический анализ оперы «Эреэхэн» бурятского композитора Баира Дондокова обусловлен необходимостью современного знания процессов семантизации новейшего российского музыкального искусства в контексте культурного диалога конца XX – начала XXI века. Музыка несет в себе могучий коммуникативный потенциал, который позволяет выстроить позитивные отношения между участниками музыкального процесса – авторами, исполнителями и публикой, имеет определенные возможности перенести их и на значительный пласт всей культуры страны в более широком масштабе. Именно национальный колорит музыки, как известно, принес мировую известность и обширную аудиторию слушателей по всему миру Авету Тертеряну, Гие Канчели и другим композиторам, произведения которых напрямую связаны с использованием этнической музыкальной культуры своей страны. Тем самым они внесли не только существенный вклад в современное национальное искусство, заявили о высоком мастерстве своей

национальной школы, вызвав к ней интерес, симпатию и уважение во всем мире, но и обогатили общемировую культуру.

Тем не менее в наши дни мы часто сталкиваемся и с негативным, на наш взгляд, фактором некоего композиторского «космополитизма», когда авторы игнорируют в своем творчестве исторический опыт национальной музыкальной культурной практики, несмотря на его эстетическую значимость и колоссальный духовный потенциал. В этом случае можно говорить о стилевой «размытости» творчества, отсутствии индивидуального почерка – «лица» композитора. Зачастую по такому пути идут авторы, ищущие популяризации своей музыки, прежде всего, в стилистическом калейдоскопе легких развлекательных жанров.

Опера Б. Дондокова, проникнутая национальной идеей, национальным самосознанием, демонстрирует кардинальный поворот от эстетических установок уходящей эпохи постмодернизма – китч-музыки, перформанса, эпатажных нетрадиционных средств музыкальной выразительности и пр. – к семантике музыкальной драматургии. В поле интересов Художника нынешнего времени – стремление донести до слушателей свидетельство о вечных человеческих истинах: смысле самой жизни, неотделимой от чести, достоинства, долга, уважения и любви к близким, ради которых человек готов пожертвовать своим личным счастьем и даже своей жизнью. В связи с вышеизложенными позициями нам представляется актуальным анализ оперы «Эреэхэн», премьера которой состоялась 21–22 ноября 2023 года на сцене Бурятского театра оперы и балета в Улан-Удэ.

Фигура композитора Баира Дондокова – неординарная, многоплановая, поражающая широтой взглядов, кругозора и интересов: композитор, писатель-публицист, имеющий – помимо музыкального – философское образование. Немаловажную роль в становлении композитора сыграло объединение «Творческая мастерская», созданное в 80-х годах прошлого века композитором, заслуженным деятелем искусств России Сергеем Самуиловичем Беринским.

Если попытаться концептуализировать профессиональную педагогическую деятельность Сергея Беринского в качестве неизменного руководителя Семинара молодых композиторов в Доме творчества «Иваново», а также в качестве идейного вдохновителя и организатора программ концертов новейшей музыки «Творческая мастерская», можно с уверенностью говорить о создании им некой новой «камераты», в задачи которой входило создание и исполнение музыки исключительно актуальной на сегодняшний день, и прежде всего – ее смысловой составляющей. Подобно знаменитым флорентийцам, противопоставившим многоголосной полифонии, включавшей в одновременном звучании разнообразные тексты на разных языках («бессмысленной» с точки зрения отношения к слову) новое отношение к музыке – искреннее, правдивое, полное ответственности за каждое произнесенное

и положенное на музыку слово, «Творческая мастерская» С. Беринского наметила и развила пути семантизации актуального искусства, прежде всего, в вокальных и сценических жанрах, крупных и камерных. Этот акцент творчества участников новой «камераты» вполне очевиден, так как именно вокально-сценические жанры предполагают тщательную работу с донесением слова и его смысла. Фактологический материал позволяет признать содружество композиторов-семинаристов, учеников С. Беринского, крупным и достойным внимания исследователей явлением, творчество которых в значительной мере открывает суть новой культурной парадигмы XXI века.

Приступая к анализу оперы Б. Дондокова, необходимо пояснить, что участниками этого объединения отличало необыкновенное уважение к Учителю с большой буквы, уважение друг к другу, наконец, уважение к национальной культуре того региона, который представлял тот или иной композитор, искренняя дружба и взаимовыручка. Примечательно, что этот «сплав» молодых людей, обладающих немалыми композиторскими талантами наравне с высокими человеческими качествами и огромной эмпатией, был собран из разных регионов России и бывшего СССР именно С. Беринским.

Участники его Семинара 90-х годов прошлого столетия и по сей день составляют цвет российской музыкальной культуры и образования: Марина Шмотова – лауреат Международных конкурсов, в том числе I премии Международного конкурса С. С. Прокофьева, премии Фонда развития культуры и искусства Иркутской области, член Союза московских композиторов и Союза театральных деятелей РФ, автор музыки более чем к сорока театральным постановкам; Татьяна Шкербина – профессор кафедры истории и теории музыки Челябинского института искусств, председатель Челябинского отделения Союза композиторов, лауреат всероссийских и международных конкурсов, автор музыки более чем к пятнадцати спектаклям; Оксана Зароднюк – профессор Нижегородской государственной консерватории, заведующий кафедрой композиции, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов РФ; Олег Пайбердин – руководитель ГАМ-ансамбля Московской филармонии, организатор проектов «Галереи актуальной музыки», в том числе фестиваля «Открытое пространство», преподавал в Уральской государственной консерватории в Екатеринбурге, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, в том числе I премия III Международного конкурса им. С. С. Прокофьева, издатель нотных сборников фестивалей «Творческой мастерской»; Андрей Зеленский – композитор, пианист, гитарист, лауреат Международных конкурсов, член Союза композиторов и Союза театральных деятелей РФ, музыкальный руководитель театра Московского драматического театра АпАрте; Алексей Павлючук – лауреат всероссийских и международных конкурсов, воспитавший на поприще 30-летней педагогической деятельности в Саратовской государственной консерватории и музыкальном лицее им. А. Г. Шнитке г. Энгельса около

сотни юных композиторов-лауреатов всероссийских конкурсов. Представители бывших союзных республик СССР – Роландс Кронлакс (Латвия), Галина Григорьева (Эстония) являются крупными общественными деятелями и ведущими композиторами своей страны. За рубежом продолжают свою обширную творческую деятельность Борис Филановский (Германия) и Татьяна Гордеева (Канада).

Вклад С. Беринского в создание новой российской композиторской школы огромен: соединение индивидуальных занятий с обзором и тщательным анализом новейшей современной музыки, включая сочинения самих семинаристов, стало той «лабораторией», тем культурным диалогом, в котором сформировались принципы нового отношения к искусству. «К нему приезжали молодые композиторы со всего Советского Союза – и с Дальнего Востока, и из Таджикистана, Узбекистана, из Бурятии и даже Монголии, из Прибалтики и, само собой, из Питера и Центральной России. Получается, что мы рассматривали ту или иную композицию не только с разных точек зрения, но и с разных точек Земли», – подчеркивает Андрей Зеленский в интервью Музыкальной газете [9].

Рубеж XX–XXI вв. в отечественной культуре действительно ознаменовал собой открытие культурного пространства, новых возможностей для смелых экспериментов внутри традиционных жанровых форм. Ярким примером стала моноопера «Записки княгини Волконской» (1995) одной из участниц Семинара С. Беринского Марины Шмотовой, повествующая о малоизвестных страницах жизни декабристов в Сибири.

В поле профессионального зрения Б. Дондокова всегда была современная опера. Среди широчайшего спектра постановок современных авторов композитор отмечает произведения Тана Дуна, сочетающего китайское национальное музыкальное искусство с современными техниками композиции, в частности, оперу «The First Emperor» («Первый император», 2006); его же «The Map» («Карта», 2002) для виолончели, видео и оркестра; оперные постановки минималистов Джона Адамса – «Doctor Atomic» («Доктор Атом», 2005) и Филипа Гласса – «Сатъяграха» (1980); оперу Кайи Саарияхо – «L'amour de loin» («Любовь издалека», 2016); оперы современных монгольских композиторов (сокурсников Б. Дондокова по Уральской консерватории), поставленные в Национальном оперном театре «Чингисхан» Б. Шарава (2003) и «Ламбугайн нулимс» («Слезы достопочтенного ламы») Х. Билегжаргала (1986).

Среди отечественных авторов Б. Дондоков выделяет оперы Р. Щедрина «Левша» (2013), «Очарованный странник» (2007), хоровую оперу «Боярыня Морозова» (2006); Л. Десятникова «Дети Розенталя» (2005).

В 2022 году Б. Дондоков получил заказ в рамках конкурса на создание национальной оперы, объявленного Министерством культуры Бурятии к 100-летию со дня образования республики.

Литературной основой оперы «Эреэхан» (автором либретто выступил сам композитор) стала написанная в 1922 году трагедия Б. Барадина «Ехэ удаган абжаа» («Госпожа великая шаманка»), повествующая о драматичном походе бурятской делегации в Москву для встречи с Сагаан-ханом («Белым царем») Петром I в 1702–1793 гг. Это реальное историческое событие, ставшее одной из важнейших вех в истории Бурятии, было обусловлено крайне нестабильной обстановкой, угрожавшей существованию всего народа: злоупотреблениями местной администрации, захватом родовых бурятских земель, скота и имущества казаками и переселенцами, фактическим отсутствием государственной границы с Империей Цин, постоянными набегами маньчжурских военных отрядов, угоном в заложники (аманаты) детей в случае несвоевременной уплаты ясака (налога). Необходимо отметить, что последний трагический момент становится в опере символом Свободы: в Прологе Девочка-аманатка навсегда прощается с отцом и матерью, а в Эпизоде она возвращается и поет старинную песню о родителях и друге, которая переходит в заключительный хор «Пусть наш бурятский народ живет под счастливой звездой!».

В процессе создания либретто композитор изучил доступные исторические источники, в частности, историю похода, изложенную в обстоятельной книге В. Цыбикдоржиева [11], бурятские исторические хроники, а также фольклор. Замечательной особенностью оперы Б. Дондокова является то, что в ней повествуется о реальных событиях, а ее герои – реальные исторические личности.

Сравнивая форму и структуру пьесы Б. Барадина с либретто оперы, необходимо отметить, что Б. Дондоков освободил сюжет от всех побочных сюжетных линий, максимально сосредоточившись на образе Эреэхан, главной героине оперы. В пьесе – четыре действия в двенадцати картинах, в двухактной опере – десять эпизодов, следующих *attacca*, последовательно раскрывающих образ прекрасной девушки, жертвующей своей жизнью ради благородной цели.

Одной из особенностей оперы Б. Дондокова является то, что в ней нет ни одного отрицательного героя, все 13 действующих лиц – положительные персонажи. Известны случаи иного плана: например, в опере Д. Шостаковича «Нос» нет ни одного положительного героя: «Среди более чем девяноста персонажей оперы нет ни одного положительного лица, что, казалось бы, противоречит самой природе музыкального искусства, для которого так естественно утверждение идеала. Все персонажи оперы – антигерои...» [3, с. 19]. То, что в опере «Эреэхан» нет отрицательных героев, избавило ее от мелодраматизма, вывело конфликт на другой, более высокий уровень.

В начале оперы всеобщее собрание – суглан – решает направить делегацию во главе с зайсаном Баланом Туракиным (реальным историческим лицом) к русскому царю. Решение старейшин дополняет обращение к вер-

ховному шаману Нагараю, который открывает им волю Неба: «Направившись на северо-запад, испросив царскую милость, радость вы испытаете, и в страданиях счастье свое обретете» [4, с. 18], а также то, что для предстоящего дальнего и опасного пути им необходим духовный покровитель: «...это юная девушка, очень красивая, она слышит и видит то, что никто не слышит и не видит, она смелее и умнее всех, понимает то, что даже мудрецы не могут понять. Ее зовут Эреэхан» [4, с. 18]. И это также исторический факт – 22-летняя удаган (шаманка) Эреэхан была в составе делегации из пятидесяти двух человек наряду с представителями всех одиннадцати родов, а также русским толмачем-переводчиком Павлом Шульгиным и лекарем Михайло [5, с. 26].

Следующие эпизоды открывают нам Эреэхан как любимую и любящую дочь престарелых родителей, затем как человека, испытывающего глубокое и возвышенное чувство любви, трагически обреченную на вечную разлуку, как отважную воительницу, защищающую своих соратников в опасной и долгой дороге. Опуская изображение тяжести пути, Б. Дондоков сосредотачивает внимание зрителя на трудностях иного рода – символическом противоборстве потусторонних светлых и темных сил, не видимых никем, кроме ясновидящей девушки.

Второй акт оперы переносит нас в Москву. Царь принимает бурятскую делегацию и издает указ, гарантирующий безопасность и права бурятского народа: «Знаю теперь все, о чем вы держали речь, и верю всем вашим словам. Отныне не будет вам никакой обиды!» [4, с. 19]. Это невероятное событие произошло в сложное для Русского государства время, когда в условиях Северной войны Петр I ускоренно проводил реформу армии и государства; через три месяца после этой исторической встречи им будет основана новая столица – Санкт-Петербург. Как полагают исследователи, бурятской делегации помог ближайший соратник Петра – Федор Головин, который познакомился с бурятами, ведя переговоры с Китаем, в результате которых был заключен Нерчинский договор с империей Цин. Грамота-указ Петра I, подписанная им 22 марта 1703, в течение двух веков являлась одним из самых значимых правовых документов, определивших статус бурятского народа в составе государства, вошедшая в Свод законов Российской империи (1842 г.), хранящийся в Российском государственном архиве.

Петр в опере охарактеризован как яркий, строгий, мудрый и щедрый правитель. «А теперь отдохните хорошенько с дороги дальней, и будете жить здесь за счет казны моей царской» [4, с. 19], – звучит голос царя, показывающего бурятам искусство своих придворных музыкантов и танцоров – балетный Дивертисмент (менуэт, куранта, сарабанда и жига), оттеняющий бурятскую тему. Эта сцена становится своего рода встречей Востока и Запада: бурятская и русская речь (Толмач синхронно переводит речь царя на бурятский язык) сменяются европейской танцевальной музыкой.

На обратном пути на далекую родину герои оперы попадают в бурю, грозящую всем гибелью. И в этот момент, ставший кульминацией оперы, Эреэхэн жертвует своей жизнью, превращаясь в онгона (духа) и тем самым спасая своих сородичей.

Последняя картина вновь открывает нам панораму степных бурятских просторов. Народ взволнованно ждет путников. На крики встречающих Бадан отвечает: «Радуйтесь! Путь, который должны были пройти, нами пройден. Уши, которые должны были услышать, услышали нас. Отныне мы хозяева своей земли!» [4, с. 19]. На фоне всеобщего ликования безутешно горе родителей и возлюбленного Эреэхэн.

В Эпilogue Бадан передает народу завет отважной девушки: «Вот слова, которые она просила передать всем: милостью Неба и Земли пусть мой бурятский народ сполна насладится счастьем!» [4, с. 19].

В интервью, которое Б. Дондоков дал главному редактору газеты «Музыкальное обозрение» А. Устинову, раскрывается личностное отношение композитора к теме пьесы, в частности: «...в опере Туракин – положительный герой: руководитель столь успешной экспедиции к царю не может быть отрицательным персонажем» [7]. В этом контексте опера сближается с историческим бурятским фольклором и концепцией похода, представленной в исследовании Ш. Б. Чимитдоржиева [12]. Мелодраматизм известного романа Б. Санжина [9] также мало отвечал замыслу композитора.

В личной беседе композитор продолжил эту тему: «Враг есть, мощный, причем угрожающий жизни не отдельного персонажа, а существованию целого народа. Враг невидим, остается „за кадром“, и это – типичная пограничная, говоря в терминах экзистенциализма, ситуация». Автор сравнивает героиню с Жанной д'Арк: «Эреэхэн – юная, прекрасная девушка не от мира сего, знавшая из своих видений и снов, что ей предназначена какая-то высокая миссия, в губительной для своего народа ситуации смело идет на самопожертвование».

Таким образом, трагедия Б. Барадина трансформируется композитором в эпическое повествование. Неслучайно Баир Дондоков, имеющий огромный опыт изучения бурятского фольклора, называет годы, связанные с работой в Агинском Бурятском округе, своей «второй консерваторией», «...потому что в Аге сохранилась традиционная культура, там я увидел и услышал то, что невозможно услышать, слушая фонограмму или изучая книги, – живой фольклор и живую речь» [6].

В музыкальном плане архитектура оперы зиждется на трех ярких фрагментах, которые символически можно назвать триадой Любви, Долга и Дружбы. Первый из них – ария Эреэхэн в родительском доме. Долг призывает ее покинуть отчий дом. Стrophicеская форма арии делит стих из девяти строф на три равноценных раздела, каждый из которых начинается щемящей темой знания того, что ей необходимо отправиться в далекий путь.

Второй фрагмент – вторая кульминация оперы – следует практически сразу же за первым. Это дуэт Любви: Нагал и Эрезхэн объясняются друг другу в любви и прощаются навсегда. Звучит выразительная разнотемно-контрастная полифония двух очень близких по тембру голосов: драматического сопрано и лирического тенора; в их переплетении мы слышим полное слияние сердечных чувств. На прощание Эрезхэн отрезает прядь своих волос: «Если прядь моя будет такой, как обычно, знай, что со мной все хорошо. Но если она поседеет, знай, что меня уже нет» [4, с. 19].

Третья кульминация лишена вокальных партий. Это начало Второго акта – великолепная симфоническая увертюра к картине «Петр», когда изумленному взгляду бурят предстают купола соборов, а восхищенному слуху – колокольные звоны Москвы. И именно эту экстатическую радость, которую трудно передать словами, как нельзя лучше передают средства симфонического оркестра.

Не будет преувеличением сравнить увертюру со знаменитым «Рассветом на Москве-реке» М. П. Мусоргского: разумеется, такого сравнения не избежать, оно напрашивается само собой. И в этой связи аскетичная фактура оркестровой зарисовки Баира Дондокова оказывается действительно ближе Мусоргскому, нежели «хрустально-колокольному» варианту увертюры в изложении Римского-Корсакова. Тем не менее музыка, как «слепок эмоций», абсолютно точно доносит нам полярные стороны эти двух замечательных оркестровых вступлений: увертюра к «Хованщине» несет предчувствия гибели народа, а оркестровый фрагмент во втором акте «Эрезхэн» – предожидание его спасения. И более того: после «пиршества» пентатоники на протяжении всего Первого акта неожиданно возникающая скупая диатоника в духе путевых древнерусских распевов в палитре оркестра и в вокальной партии Петра звучит свежо и оригинально. Именно в этот момент слушатель полностью уверяется в положительном исходе этой миссии.

Для того, чтобы так талантливо, честно, открыто и с таким пиететом создать одну из ключевых сцен оперы, композитору необходимо не только знать русский народ, но искренне любить его и уважать – вот что ощущается слушателем на подсознательном уровне. Принципиальное отсутствие какого-либо моделирования русского стиля или «игры» с цитатами, абсолютно современный язык как в области бурятской пентатоники, так и в области диатоники (на наш взгляд, даже более интересный именно в области модальной гармонии, близкой диатонике), делает сочинение уникальным артефактом современной культуры и искусства, свидетельствующим не только на визуальном, вербальном, но и на метафизическом уровне о дружбе между народами. Это поистине музыкальный символ Дружбы.

Еще в самом начале творческого пути Б. Дондокова, в беседе с ним, молодым участником композиторского семинара, Сергей Беринский обозначил проблему выразительности в сочинении музыки, основанной на азиат-

ской музыкальной традиции: «Отсутствие полутона, хроматики, альтерации не становится ли непреодолимой преградой...?» [2, с. 48]. На этот вопрос Баир Дондоков отвечает так: «Рассредоточенность, отсутствие сильных ладовых тяготений, конечно, наталкивают на созерцательный строй... Однако проблема даже не в этом, проблема найти в пентатонной системе свои стимулы движения формы. Механическое перенесение европейских форм и жанров заведомо обрекает сочинение на второсортность» [2, с. 48].

Примечательно, что для демонстрации танцевальной музыки петровского времени автор использует переложение клавирных сочинений композитора начала XVII века Микеланджело Росси и композитора второй половины XVIII века Иоганна Филиппа Кирнбергера. Возможно, таким образом Б. Дондоков старается избежать заведомой «второсортности» современной стилистики, предоставив группе деревянных духовых и ударных инструментов балетный дивертисмент, положенный на западную музыку в ее «чистом» барочном стиле. Тем не менее, удивление этой танцевальной сюитой охватывает не только персонажей оперы, но и слушателей в зале: кажется, что композитор вместе с делегацией шаг за шагом проходит весь это непростой путь, надеясь, веря, радуясь и скорбя, призывая и зрителей неустанно следовать вместе с ним, сопереживая каждому событию. В эпилоге оперы вновь возникает тема Свободы, о которой речь шла выше.

Подводя итог нашему исследованию, можно с уверенностью говорить о новых интересных формах межкультурной коммуникации в области музыкального искусства и нарастающей волне *семантизации* российского искусства и культуры. Эпоха постмодернизма подошла к своей последней фазе, на смену которой приходит время поиска художником смысла жизни в своей творческой деятельности и воплощения его в искусстве.

Список литературы

1. *Барадин Б.* «Зужэгууд». Улан-Удэ: РАН Сибирское отделение, БИОН, 1993. 130 с.
2. *Беринский С. С.* Баир Дондоков. Найти свой путь // Музыкальная Академия 1993. № 3. С. 47–49.
3. *Бретаницкая А.* «Нос» Д. Д. Шостаковича» Москва: Музыка, 1983. 95 с.
4. *Дондоков Б. Э.* Премьера 21 и 22 ноября: Буклет. Редактор-составитель Анастасия Бакунович. Улан-Удэ: Бурятский театр оперы и балета, 2023. 21 с.
5. *Жимбиев Ц. А., Чимитдоржиев Ш. Б.* Поездка делегации хори-бурят к Петру Первому в 1702–1703 гг. Улан-Удэ: Комитет по делам национальностей и связям с религиозными организациями Правительства РБ, Конгресс бурятского народа. Буряад Үнэн, 2000. 60 с.
6. «Музыка звучала в голове»: Баир Дондоков рассказал, как появилась опера «Эреэжэн» // МК.RU Улан-Удэ. URL: <https://ulan.mk.ru/culture/2023/11/29/>

- muzyka-zvuchala-v-golove-bair-dondokov-rasskazal-kak-poyavilas-opera-ereekhen.html
7. *Романова Е., Райгородский П., Устинов А.* Мелодия морин хуура. О премьере оперы Баира Дондокова «Эреэхэн» в Улан-Удэ // Газета «Музыкальное обозрение». 2024. № 2. URL: <https://muzobozrenie.ru/melodiya-morin-huura-o-premere-opery-baira-dondokova-ereehen-v-ulan-ude/>
 8. *Романова Е., Райгородский П., Устинов А.* Эпическая сила. О премьере оперы Баира Дондокова «Эреэхэн» в Улан-Удэ // Газета «Музыкальное обозрение» 2024. № 2. URL: <https://muzobozrenie.ru/epicheskaya-sila-o-premere-opery-baira-dondokova-ereehen-v-ulan-ude/>
 9. *Санжин Б. С.* Путь праведный. Москва: Советская Россия, 1973. 304 с.
 10. *Северина И.* «Андрей Зеленский: “Главное – что, а потом уже – как”», интервью // Газета «Играем с начала». URL: <https://gazetaigraem.ru/article/10994>
 11. *Цыбикдоржиев В. Б.* Путь предков (Грамота-указ Петра Великого от 22 марта 1703 г.). Улан-Удэ: Межрегиональное общественное движение «Всебурятская ассоциация развития культуры», редакция газеты «Угай зам» («Путь предков»), 2014. 187 с.
 12. *Чимитдоржиев Ш. Б.* Хождение хори-бурят к Сагаан хану (Белому царю): Очерки по истории хори-бурят. Средневековье и новое время. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 2001. 158 с.

ИСКУССТВО БАЛЕТА КАК ПРОСТРАНСТВО РОССИЙСКО-КИТАЙСКОГО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

УДК 792.8

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-81-92>

Сяоянь ЧЖАН,

аспирант кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: 894680232@qq.com

Аннотация. Предметом данной статьи является межкультурное взаимодействие России и Китая в области балета, анализируются русские балетные спектакли, поставленные китайскими хореографами. Показано, что русские балетные спектакли, хорошо известные всему миру, в постановках Китайского национального балета, Сучжоуского и Ляонинского балетных театров не являются простой копией русских, они приобретают национальную окраску и вписываются, таким образом, в китайский культурный контекст. В статье анализируются изменения, которые предпринимают китайские постановщики, в четырех измерениях балетного спектакля: сюжет, хореография, музыка и сценография. В данной работе рассмотрены три балетных спектакля: «Щелкунчик», «Спартак» и «Ромео и Джульетта», поставленные ведущими китайскими балетными труппами. Целью исследования является анализ особенностей адаптации китайскими хореографами классических спектаклей и образов русского балета, что стало важным шагом на пути формирования уникального стиля китайского балета. Представляется, что эти балетные спектакли могут быть рассмотрены как феномены культурного диалога в пространстве межкультурного взаимодействия России и Китая.

Ключевые слова: русский балет, китайский балет, межкультурное взаимодействие, российско-китайский культурный диалог, «Щелкунчик», «Спартак», «Ромео и Джульетта».

Для цитирования: Чжан С. Искусство балета как пространство российско-китайского межкультурного диалога // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 81–92. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-81-92>

BALLET ART AS A SPACE FOR CULTURAL DIALOGUE BETWEEN CHINA AND RUSSIA

Xiaoyan Zhang,

Postgraduate at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: 894680232@qq.com

Abstract. The research object of this article is the cross-cultural interaction between Russia and China in the field of ballet, analyzing the Russian ballet performances arranged by Chinese choreographers. The ballet performances by the National Ballet of China, Suzhou Ballet, and Liaoning Ballet are not only replicas of the world-renowned Russian ballet, but also have ethnic characteristics that are in line with the Chinese cultural background. This article analyzes the changes made by Chinese choreographer directors in ballet performances from four dimensions: plot, dance, music, and stage. This article considers three ballet works: "The Nutcracker", "Spartacus" and "Romeo and Juliet" performed by leading Chinese ballet groups. The aim of this article is to analyze the peculiarities of adaptation of classical works and images of Russian ballet by Chinese choreographers, which was an important step on the way to the formation of a unique style of Chinese ballet. It seems that these ballet performances can be considered as phenomena of cultural dialog in the space of cross-cultural interaction between Russia and China.

Keywords: Russian ballet, Chinese ballet, cross-cultural interaction, Russia-China cultural dialogue, "The Nutcracker", "Spartacus", "Romeo and Juliet".

For citation: Zhang X. Ballet art as a space for cultural dialogue between China and Russia. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2024, no. 4 (55), pp. 81–92. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-81-92>

В 2024 году исполняется 75 лет со дня установления дипломатических отношений между Россией и Китаем. В последние годы обе страны расширяют пространство взаимодействия; наряду с политическими и экономическими обменов стремительно развиваются контакты в сфере культуры и искусства. Искусство рассматривается многими исследователями как «одна из приоритетных территорий коммуникативного пространства культуры. <...> Обращение к человеку посредством чувственно воспринимаемого художественного образа делает искусство наиболее доступной формой узнавания и понимания чужой культуры, а также запечатления и трансляции смыслов и ценностей собственной культуры» [1, с. 174].

Русская и китайская культуры имеют богатое наследие в хореографии, музыке, литературе и т. д. Балет – значимый феномен русской культуры, ставший одним из ее символов. Под влиянием русского балета сформировался китайский балет. С помощью русских хореографов и балерин была основана китайская балетная школа. Китайский балет может быть рассмотрен как результат коммуникации между русской и китайской культурой.

К истории формирования китайского балета обращались многие российские и китайские авторы [7; 9]. Исследователи утверждают, что «распространение традиций русского балета в Китае происходило в трех формах: а) непосредственной – через передачу исполнительского опыта представителями русской эмиграции; б) опосредованной – через восприятие китайским народом гастрольных балетных и музыкальных спектаклей; в) теоретической – через перевод русскоязычной литературы по искусству балета и обучение китайских танцовщиков [4]. Значимость такого рода коммуникации трудно

переоценить, однако представляется, что нужно добавить еще большую творческую работу по адаптации произведений чужой культуры к культурному контексту собственной. Н. А. Мартынова полагает, что «в процессе межкультурной коммуникации каждый человек одновременно решает две важнейшие проблемы – стремится сохранить свою культурную идентичность и включиться в чужую культуру» [6, с. 148]. В процессе русско-китайской культурной коммуникации китайский балет не слепо полностью копирует русский балетный спектакль, а реорганизует его и добавляет элементы, воплощающие китайскую культуру.

Рассмотрим несколько знаковых русских балетных спектаклей, поставленных китайскими труппами. Наш анализ будет учитывать четыре базовых составляющих: музыку, сюжет, хореографию, сценографию (декорации, костюм, освещение, грим, бутафория и реквизит).

Музыка во всех рассматриваемых спектаклях сохраняет верность оригиналу, однако иногда включает использование местных музыкальных инструментов. Остальные три составляющих балетных постановок претерпевают серьезные изменения, позволяющие их соотнести с реалиями китайской культуры, включить в социокультурный контекст.

Балетный спектакль «Щелкунчик» был поставлен впервые в 1892 году в Мариинском театре Санкт-Петербурга. Этот шедевр является образцом русской балетной школы и одним из трех классических балетных спектаклей П. И. Чайковского. В 2000 году Китайский Национальный Балет (первая балетная труппа в Китае) представил китайскую версию балета «Щелкунчик». В это время Китайский Национальный Балет впервые включил элементы китайской культуры в этот спектакль, который стал примером эффективного творческого взаимодействия китайской и русской балетных школ.

В соответствии с требованием времени, в 2010 году Китайский Национальный Балет представил вторую китайскую версию балета «Щелкунчик» по случаю Рождества, наполненную китайским колоритом. В 2013 году этот балетный спектакль был официально переименован, получив название «Встреча Праздника весны» (или китайская версия балета «Щелкунчик»).

Сюжет этой китайской версии балета «Щелкунчик» развивается в канун Праздника в доме пекинского антиквара. Когда вся семья отмечает Праздник весны, иностранный друг дарит девочке Юаньюань и ее двоюродному брату Туаньюану Щелкунчик – западный рождественский подарок – и маску, символизирующую Няньшоу. Няньшоу является мифологическим персонажем, появляющимся в преддверии Праздника весны и приносящим несчастье. Ночью Юаньюань попадает в мир иллюзий, где Щелкунчик сражается с Няньшоу, тем временем множество тигров сражается с маленькими монстрами. Когда Щелкунчик и Няньшоу находятся в тупике, внезапно появляется Королева Журавлей и снимает с головы красную фату. Когда Няньшоу и монстры видят красную фату, они падают. После этого прекрас-



Илл. 1. Китайская версия балетного спектакля «Щелкунчик»,
Китайский Национальный Балет, 2022 г, г. Пекин

ный журавль уносит Юаньюаня и Щелкунчика в Фарфоровое королевство. В Фарфоровом королевстве царит атмосфера праздника: Фува (дети удачи) приветствуют их, 12 знаков зодиака (по китайскому календарю) выступают. Ближе к полуночи дети в одежде в виде петарды танцуют, чтобы праздновать Китайский Новый год. Внезапно Туаньтуань будит спящую Юаньюань, которая все еще держит в руках Щелкунчика [10].

Когда китайский главный балетмейстер труппы Чжао Мин реорганизует русский балетный спектакль, первое, что он делает, – **адаптирует сюжет**. В русском балетном спектакле «Щелкунчик» основные события разворачиваются в канун Рождества в доме Штальбаумов в Германии, а в китайском балете – в канун Праздник весны в пекинских хутонгах. В русском балете, как в китайском, крестный отец Мари и Фрица также принес им чудесный подарок – деревянную куклу Щелкунчик. Нужно отметить, что в китайском балете главных героев зовут Туаньтуань и Юаньюань. Их имена – Туаньтуань и Юаньюань – в китайской культуре символизируют воссоединение. Для китайцев Праздник весны – это день воссоединения всех семей. Это важный праздник для Китая, как Рождество для западных стран.

В русском балетном спектакле Щелкунчик и его армия игрушек вступают в большую битву с Мышиным королем и его мышами. Мари пытается помочь Щелкунчику и бросает в Мышиного короля туфельку. В китайском балете

китайский балетмейстер заменяет мышь на образ Няньшоу, который является символическим животным Праздника весны. В конце концов Королева Журавлей помогает Щелкунчику. Журавль также является символическим животным в китайской культуре и символизирует долголетие.

После битвы Мари вместе с Щелкунчиком отправляются в чудесный город Конфитюренбург, где их ждут много гостей и сладости. Фея Драже устраивает для них большой пышный бал, и Мари становится настоящей принцессой. После праздника волшебник помогает Мари вернуться домой. В отличие от русского балета Юаньюань с Щелкунчиком отправляется в Фарфоровое королевство. Фарфор представляет собой другой символ в китайской культуре. В фарфоровом королевстве существуют Фува, китайский зодиак, петарды и другие образы.

Таким образом, создатели данной постановки, сохраняя общий смысл спектакля, через введение новых образов и символов, осуществляют «перевод» сюжета на язык китайской культуры, делая его понятным для публики.

Помимо сюжета существенная разница между русским и китайским балетными спектаклями состоит в **хореографической лексике**. В китайском балете, помимо классического балета, появляются разные китайские народные танцы, например, танец с веером, танец с шелком, танец с воздушной змеей, танец с гирископом и танец с золотым слитком в форме лодки.



Илл. 2. Фарфоровое царство в балетном спектакле «Щелкунчик», Китайская Национальный Балет, 2022 г., г. Пекин



Илл. 3. 12 знаков зодиака в балетном спектакле «Щелкунчик»,
Китайский Национальный Балет, 2022 г., г. Пекин

Существенная разница касается **сценографии**: танцовщики в китайском балете одеты в костюмы с национальной спецификой. Например, во втором акте балерины одеты в платья с фарфоровыми узорами. Кроме того на сцене существуют красные фонарики, засахаренные плоды на палочке, веера, воздушные змеи, петарды и другие реквизиты, обладающие китайской спецификой. Однако важно отметить, что в китайском балете полностью сохраняется музыка П. И. Чайковского.

Культурная ценность «Щелкунчика» заключается в том, что это не только классический балет, но и символ западной праздничной новогодней хореографической культуры. Китайский Национальный Балет пытается включить в балетный спектакль множество китайских культурных элементов. Китайский исследователь Чжоу отмечает, что эта попытка имеет значение в следующих аспектах: 1) введении классического репертуара в китайский балет; 2) в инновационной адаптации и создании нового символа китайской праздничной хореографической культуры [12, с. 22].

Итак, новшества этого балета коснулись: 1) **сюжета**: место действия перенесено из Германии в пекинские хутонги, время действия – из Нового года в праздник Весны; 2) **хореографии**: помимо классического танца в спектакле существуют китайские народные танцы, например, танец с веером; 3) **сценографии**: в балете появляются журавль, фарфор, Няньшоу



Илл. 4. Балетный спектакль, «Спартак»,
Ляонинская Балетная Труппа, 2013 г., г. Шэньян

и другие образы, символизирующие китайскую культуру. Костюмы обладают китайским колоритом. При всех этих предпринятых изменениях спектакль сохраняет присущий русскому балету гуманистический дух, праздничную семейную атмосферу, открытость фантазии, сказке [10; 12].

Другим примером творческой культурной адаптации является балетный спектакль «Спартак» (музыка А. Хачатуряна), который уже стал визитной карточкой Большого театра. Его премьера состоялась 9 апреля 1968 года в Москве. В 2013 году Ляонинская балетная труппа поставила китайскую версию этого балета. Стоит отметить, что хореограф-постановщик Ю. Н. Григорович и его творческая команда участвовали в этом процессе вместе с Ляонинской балетной труппой. Ю. Н. Григорович – один из величайших современных балетных хореографов мира, основоположник советского симфонического балета. Он принимал участие в решении многих задач, связанных с постановкой спектакля: в организации репетиций, адаптации хореографии, сценографии, освещении на сцене, в выборе формы костюмов, реквизитов и др.

Оригинальный балетный спектакль рассказывает о легендарном античном герое, который возглавил восстание рабов и гладиаторов за освобождение в Риме в 1 веке до нашей эры. Имя Спартак – символ борьбы за свободу и человеческое достоинство. В китайском балете основной сюжет

не изменяется, однако характер героев и детали истории скорректированы, чтобы в большей степени соответствовать представлениям китайской аудитории о героизме. Голландский ученый Герт Хофстеде предложил 6 критериев для выявления различия между национальными культурами. Одно из измерений – соотношение между индивидуализмом и коллективизмом. Этот критерий описывает, насколько люди заботятся о членах и цели группы [14]. Китай обладает ярко выраженной коллективистской культурой, в которой цели и ценности группы преобладают над индивидуальными. В процессе адаптации спектакля китайский балетмейстер подчеркивает образ Спартака как лидера и его борьбу за свободу и справедливость ради всех, не только ради себя, что больше соответствует ценностям китайских зрителей. Любовной линии в китайском балете придается меньшее значение, чем в российской версии.

Для решения задач, связанных с музыкальной формой спектакля, Ю. Н. Григорович пригласил известного дирижера Большого театра в Москве. Он работает с Ляонинским симфоническим оркестром для музыкального сопровождения на сцене. Они в основном сохраняют в спектакле оригинальную музыку Арама Хачатуряна, в то же время перестраивают и добавляют элементы из традиционной китайской музыки в некоторые музыкальные фрагменты, чтобы сделать музыку более разнообразной, заразной и одновременно – созвучной китайской аудитории, хорошо узнаваемой.

В аспекте хореографии в спектакль включаются элементы движения из китайских народных танцев и китайского ушу. Китайский ушу может помочь балетным артистам показать могущество и силу мужчин во времена Древнего Рима. Стоит отметить, в китайской хореографии, в том числе в балете, элементы ушу используются достаточно часто. По мнению китайских ученых, У (классический танец) и У (ушу-боевые искусства) имеют одинаковое происхождение. Сегодня слияние танца и боевых искусств постепенно становится тенденцией в преподавании классического китайского танца. Ушу является традиционным видом спорта в Китае, который имеет долгую историю развития. Он включает в себя многие виды, например, цюаньфа (стиль кулака), гунфа (в том числе тайцзи) и др. Кроме того, в соответствии с чертами китайских балетных артистов движения некоторых танцевальных фрагментов скорректированы. В аспекте декорации и реквизита использованы китайские элементы, такие как традиционные китайские цвета и узоры, которые усиливают визуальный эффект. При сохранении стиля оригинальных костюмов добавлены некоторые элементы традиционных китайских костюмов, чтобы сделать костюмы более нарядными и передать китайский колорит.

Известный всему миру балет *«Ромео и Джульетта»* в постановке Леонида Лавровского состоялся в 1940 году в России. Сучжоуская балетная труппа поставила этот балет в 2010 году. Эта трагическая пьеса была написана Уильямом Шекспиром и рассказывает о девушке

и юноше, которые происходят из двух враждующих веронских родов, но любят друг друга. В пьесе Шекспира в конце концов две семьи восстанавливают дружеские отношения после самоубийства Ромео и Джульетты во имя любви.

В китайском балетном спектакле некоторые сюжетные фрагменты из балета адаптированы, чтобы больше отражать китайскую ментальность. Во-первых, герой Ромео не является членом семьи Монтеки, он становится молодым хозяином из китайской семьи Луо, Джульетта не – член семьи Капулетти, а молодая девушка из китайской семьи Чжу. Роли священника в этой пьесе больше не существует. В конце концов Ромео и Джульетта оживают и выходят из своих могил [8, с. 10]. Эта концовка воплощает безграничные фантазии китайцев о силе прекрасной любви. Во-вторых, дуэль до смерти, пропагандировавшаяся в Европе, превращается в бой без жертв, демонстрирующий китайскую традиционную концепцию «мир дороже всего». В аспекте хореографии хореограф Пан Хунбинь сократил трехактный балет до двухактного. Кроме того, все мужчины-танцовщики должны пройти профессиональную фехтовальную подготовку для более реалистичного представления.

Что касается декораций, то от начала до конца спектакля на сцене стоит большой сухой фикус. Балкон Джульетты в оригинальном спектакле также



Илл. 5. Сухой фикус в балетном спектакле «Ромео и Джульетта», Сучжоуская Балетная Труппа, 2010 г., г. Тайвань

заменен луной. В зависимости от сюжета луна на ветвях фикуса меняет свой оттенок, а свет фикуса чередуется вместе с луной. Гигантский серп луны на сцене превращается в полную кровавую луну во втором акте в ходе сильного драматического конфликта, когда Ромео сражается с Тибальтом ради своего друга Меркуцио. Эта перемена молчаливо подтверждает слова Джульетты: «Луна переменчива и непредсказуема».

Сюжеты китайского балета разворачиваются в городе Сучжоу, который славится своими разнообразными садами. Этот большой сухой фикус, во-первых, напоминает сад Сучжоу. Во-вторых, по мнению хореографа, это демоническое дерево – образное представление, олицетворяющее священника в оригинальной пьесе. В то же время это сухое дерево является молчаливым свидетелем вражды между двумя родами и любви Ромео и Джульетты. Белые стены напоминают о городах на воде на юге реки Янцзы, а полная луна – о дверях садов в городе Сучжоу.

В русском балетном спектакле существует множество конкретных и реалистических образов. В китайском балетном спектакле простые реквизиты могут передать глубокий смысл. Это объясняется тем, что Китай является страной с высококонтекстуальной культурой. Американский ученый Э. Холл отмечает, что в культуре с высоким контекстом передача информации зависит в основном от социокультурной среды и конкретной ситуации, в которой находится коммуникатор. Большая часть информации находится в глубинной памяти сознания коммуникатора, а явная и четкая вербальная информация не является главенствующей [13]. Итак, простые образы, например, дерево, луна и т. д. в смысловом пространстве китайской культуры – не просто реквизиты. Они являются символами, которые передают важную, обусловленную культурным контекстом информацию. По мнению руководителя Сучжоуской балетной труппы, создание этой версии «Ромео и Джульетта» направлено на то, чтобы простые образы и символы (например, маски-грим Пекинской оперы, складные веера, зонтики из масляной бумаги, бутылочная тыква и т. д.) китайской культуры могли быть интегрированы в русское балетное искусство [11, с. 25]. Что касается костюмов, танцовщики одеты в китайские ципао (китайский дамский халат), а пижамы главных героев заменены на китайские лифчики (традиционное китайское нижнее белье для девочек).

Обобщив вышесказанное, отметим, что русские балетные спектакли подвергаются творческой художественной адаптации после вхождения в культурное пространство Китая.

Изменения заключаются в следующих аспектах.

Во-первых, балетмейстеры изменяют *время, место и сюжет истории*, чтобы приблизить историю к китайскому историческому или социальному фону. Так, в китайском балетном спектакле «Щелкунчик» история происходит накануне Праздника весны в пекинских хутонгах. Кроме того, китайские зри-

тели не совсем согласны с моральными концепциями или поведением героев в некоторых зарубежных историях, поэтому в процессе творческой адаптации балетмейстеры вносят соответствующие изменения, чтобы сделать сюжет более соответствующим китайским этическим и моральным нормам.

Во-вторых, музыканты *аранжируют мелодию на основе оригинальной музыки в балете, добавляя китайские традиционные музыкальные инструменты* в нее, например, гуцинь (щипковый инструмент, в древности пятиструнный, впоследствии семиструнный), гучжэн (древний щипковый музыкальный инструмент) и др., чтобы придать музыке китайский колорит.

В-третьих, китайские хореографы часто *добавляют некоторые элементы из традиционных китайских танцевальных движений и ушу*, сохраняя основную хореографическую структуру в оригинальном балетном спектакле, чтобы сделать балет разнообразным и придать ему местный колорит. Кроме того, китайские хореографы могут корректировать некоторые танцевальные движения в соответствии с особенностями китайских танцовщиков, чтобы сделать их более привлекательными. *В декорацию и реквизит могут быть включены традиционные китайские элементы*, такие как архитектура, костюмы и цвета в китайском стиле для усиления визуального эффекта.

Межкультурная коммуникация в искусстве существует во множестве форм, которые активно анализируются исследователями. Так, Л. М. Гаврилина выявила несколько путей: *иллюстративно-информативный, подражательно-стилизаторский, постмодернистский игровой* и «*собственно диалогический*, направленный на интериоризацию смыслов, построение смысловых мостиков, на о-свое-ние: понимание Чужого, превращение его в Своего, порождение новых смыслов и форм, ... когда идет описанный классиками процесс познания Другого через Себя и Самопознание через познание Другого» [2, с. 89–90]. Представляется, что рассмотренные нами примеры российско-китайского взаимодействия в сфере балетного искусства можно определить именно как формирование межкультурного диалога.

Известный российский исследователь И. В. Кондаков, глубоко проанализировавший процессы и условия межкультурного взаимодействия на примере России и Китая, пришел к выводу, что «китайская и российская цивилизации словно предназначены для такого диалога: в них присутствует оптимальный баланс сходства и различий; заметен обоюдный интерес друг к другу и ярко выраженное своеобразие соответствующих культур – Китая и России» [5, с. 5].

«В рамках танцевального искусства развитие культурных отношений России и Китая продолжают в течение века. Такие взаимоотношения основаны не только на популяризации культурных особенностей своей страны, но и на создании условий для их сохранения, на культурном союзе мировых держав» [3, с. 119]. Балет как вид танцевального искусства служит и будет служить каналом для культурного диалога между Россией и Китаем, способствуя инновациям и развитию танцевального искусства в обеих странах.

Список литературы

1. *Гаврилина Л. М.* Искусство как пространство межкультурного взаимодействия // Россия в контексте межкультурных коммуникаций. XX–XXI век: монография. Москва: Московский государственный институт культуры, 2022. С. 172–180.
2. *Гаврилина Л. М.* Межкультурная коммуникация в пространстве художественного творчества: аксиологические основания // Диалог культур сквозь призму искусства: история, теория, прагматика: материалы VI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. Нальчик, 2019. С. 88–91.
3. *Дементьев О. В., Акоева Н. Б.* Трудности и реалии становления русско-китайских культурных отношений в искусстве танца: к постановке проблемы // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология: научный журнал. 2021. № 4. С. 119–126.
4. *Ирхен И. И., Ли Жуй.* Хореографические заимствования как форма распространения русской балетной традиции в Китае // Художественное образование и наука: научный журнал. 2020. № 1 (22). С. 95–100.
5. *Кондаков И. В.* К методологии анализа межкультурных отношений (на примере России и Китая) // Культура и цивилизация: научный журнал. 2019. Том 9. № 6 А. С. 5–13.
6. *Мартынова Н. А.* Межкультурная коммуникация как особый вид общения // Омский научный вестник: научный рецензируемый журнал. 2007. № 2 (54). С. 148–151.
7. *Сунь Цянь.* Генезис китайского балетного искусства // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў: научный журнал. 2008. № 9. С. 83–90 (на белорусском языке).
8. *Су Юлин.* Второе создание персонажей артистом балета – на примере воссоздания «Ромео и Джульетта» Сучжоуской балетной труппой: дис. ... магистра культурологии. Пекин, 2018. 22 с. (на китайском языке)
9. *Хисамутдинов А. А.* Русский балет в Китае: монография. Владивосток: ДВФУ, 2015. 81 с. URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/a8b15c13-9d13-4f5b-9166-949f92616700/content>
10. *Чжан Юэ.* «Щелкунчик» добавляет китайскую новогоднюю атмосферу // Новости искусства Китая: научный журнал. 2013. № 4 (на китайском языке)
11. *Чжан Чэнь.* Возможности для инноваций в классическом балете бесчисленны – «Ромео и Джульетта» Сучжоуской балетной труппы // Шанхайская драма: научный журнал. 2020. № 6. С. 24–25 (на китайском языке)
12. *Чжоу Яцюн.* Создание китайского новогоднего балетного спектакля – китайская версия балета «Щелкунчика» 2010 года // Хореография: научный журнал. 2010. № 12. С. 22–23 (на китайском языке)..
13. *Hall E. T.* The Silent Language. New York: Doubleday, 1959. 240 p.
14. *Hofstede G.* Culture's Consequences, Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2008. Pp. 28–30.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП СРЕДОВОГО ПОДХОДА

УДК 37.013.77

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-93-101>

Ольга Леонидовна КУРГАЕВА,

старший преподаватель кафедры
иностраных языков № 2,
Российский экономический университет
имени Г. В. Плеханова,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: olg-kurgaeva@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается межкультурная дифференциация профессиональной образовательной среды, которая сегодня становится необходимостью и реальностью в связи с требованиями ФГОС о создании условий равноуровневого обучения языку и культуре для специальных целей. В работе представлена авторская позиция о необходимости проектирования межкультурной образовательной дифференцированной среды как важнейшего методологического принципа профессионального иноязычного образования. Даются примеры формирования профессиональной межкультурной коммуникативной компетентности будущего специалиста таможенного дела на основе персонализации процесса обучения межкультурному общению и развитию личности будущего специалиста. Представлен и обоснован авторский прием «Карта-меню», представляющий собой часть индивидуального учебного сопровождения студентов при обучении их межкультурному профессиональному общению. Данный технологический прием представляет собой индивидуальную дифференцированную образовательную персональную программу обучающегося, дающую ему возможность обучаться и развиваться в удобном темпе.

Ключевые слова: межкультурная образовательная среда, средовой подход, персонализация процесса иноязычной профессиональной подготовки, индивидуальное учебное сопровождение.

Для цитирования: Кургаева О. Л. Межкультурная дифференциация образовательной среды как методологический принцип средового подхода // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 93–101. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-93-101>

INTERCULTURAL DIFFERENTIATION OF THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT AS A METHODOLOGICAL PRINCIPLE OF THE ENVIRONMENTAL APPROACH

Olga L. Kurgaeva,
Senior Lecturer at the Department
of Foreign Languages № 2,
Plekhanov Russian University of Economics,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: olg-kurgaeva@yandex.ru

Abstract. The article examines the intercultural differentiation of the professional educational environment, which today is becoming a necessity and a reality in connection with the requirements of the Federal State Educational Standard to create conditions for multi-level teaching of language and culture for special purposes. The work presents the author's position on the need to design an intercultural educational differentiated environment as the most important methodological principle of professional foreign language education. Examples are given of the formation of professional intercultural communicative competence of a future customs specialist based on the personalization of the process of training in intercultural communication and the development of the personality of the future specialist. The author's "Menu Card" technique, which is part of individual educational support for students when teaching them intercultural professional communication, is presented and justified. This technological technique is an individual differentiated educational personal program for the student, giving him the opportunity to learn and develop at a convenient pace.

Keywords: intercultural educational environment, environmental approach, personalization of the process of foreign language professional training, individual educational support.

For citation: Kurgaeva O. L. Intercultural differentiation of the educational environment as a methodological principle of the environmental approach. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2024, no. 4 (55), pp. 93–101. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-93-101>

В настоящее время существенно повышаются и кардинально изменяются требования к профессиональной подготовке будущего специалиста любой отрасли. Этот вопрос касается и будущего работника таможенной сферы. Согласно ФГОС ВО по специальности 38.05.02 «Таможенное дело» (специалитет) от 2020 г. такой специалист должен обладать специальными знаниями и владеть навыками профессиональной межкультурной коммуникации, так как в его задачи входит взаимодействие с представителями разных языковых картин мира. В этой связи стратегической целью профессионального иноязычного образования становится овладение студентами способностью осуществлять деловую иноязычную коммуникацию как в письменной, так и устной речевой деятельности. Для этого им необходимо ознакомиться на занятиях по иностранному языку с особенностями культуры речевого поведения представителей разных картин мира, как западной, так и восточной, уметь использовать разнообразные коммуникативные стратегии для взаимодействия с учетом национальных и этнических особенностей коммуникантов. Все это позволяет нам подчеркнуть

актуальность акцентуации на межкультурное взаимодействие в процессе иноязычной подготовки.

Современный межкультурный контур иноязычного профессионального образования будущих бакалавров строится с учетом специфики их профессиональной деятельности, что напрямую зависит от создания успешной образовательной среды обучения иностранным языкам для специальных целей [2]. Межкультурная дифференцированная образовательная среда иноязычной профессиональной подготовки специалиста таможенного дела как система интегрированных факторов, разнообразных языковых и речевых механизмов, разноуровневых технологий, разнообразных форм и типов взаимодействия между всеми субъектами иноязычного образования, позволяющая всем субъектам лингвообразовательного процесса удовлетворять свои личностные и профессиональные амбиции, и предлагать выбор траекторий саморазвития и самоактуализации [5]. Важно создавать такую среду обучения и развития будущего специалиста, где задаются, «вращиваются» ценности и смыслы [3]. Проблема создания межкультурного эффективного лингвообразовательного пространства сегодня связана с различными геополитическими ситуациями, однако следует понимать, как важно при подготовке будущего специалиста опираться на межкультурную дифференциацию, которая остается главным условием эффективной подготовки студентов к межкультурному диалогу. Многие современные исследователи считают, что в процессе взаимодействия на занятиях по иностранному языку для специальных целей все субъекты иноязычного образования участвуют в создании уникальной образовательной среды, в рамках которой происходит не только обучающий диалог, но и данное пространство становится основой для воспитания и развития личности студента [13].

Соглашаясь с позицией многих российских и зарубежных ученых, отметим, что в современных образовательных программах вузовской подготовки должна постоянно учитываться новая экономическая, политическая, геополитическая ситуация и вноситься корректировка в содержание обучения с учетом постоянно пополняющейся номенклатуры компонентов профессиональной деятельности. В этой связи отметим, что профессиональная деятельность специалиста таможенной службы подразумевает *активное взаимодействие на иностранном языке (чаще всего английском) с представителями иных культур* в процессе выполнения должностных обязанностей, что может приводить к возникновению *непонимания* межкультурной природы. В этой связи в рамках вузовской иноязычной подготовки необходимо акцентировать внимание на специфике межкультурной коммуникации, которая возникает при попытке собеседника таможенника *преднамеренно/непреднамеренно утаить провозимые товары либо провести отличный от заявленного в документах товар*. Включение межкультурного компонента общения позволит повысить уровень *профессиональной иноязычной межкультурной компетенции студентов*.

Из сказанного выше следует, что создание межкультурной иноязычной среды вуза является важным фактором в обучении иностранному языку для специальных целей. Анализ научной литературы показывает, что особым интегративным содержанием характеризуется межкультурный подход, который предполагает учет равноправных и равностатусных языковых и концептуальных систем участников коммуникации.

Наше исследование связано с профессиональной иноязычной межкультурной подготовкой будущих работников таможенного дела, чей характер деятельности непрост, так как сфера их профессионального взаимодействия включает в себя огромное количество различных компетенций: работа на таможне предполагает глубокие знания в области национального и международного права, понимание экономических базисов, наличие развитых softskills и многое другое [4]. Все это позволяет нам утверждать и подчеркивать важность создания особой межкультурной иноязычной среды профессиональной подготовки специалиста, которая является особым пространством, принципиальными характеристиками которого можно назвать такие моменты: 1) наличие познавательного, ценностно-коммуникативного окружения личности; 2) усиление внимания со стороны преподавателя к разработке индивидуальных маршрутов и стратегий обучения, учитывающих языковые способности и мотивацию студентов, их потребности в овладении межкультурной коммуникацией на иностранном языке для дальнейшей профессиональной деятельности; 3) проектирование персонализированного комфортного пространства для творчества и саморазвития студентов на основе выбора, дифференциации.

Сказанное выше позволяет сделать следующее умозаключение: весь процесс формирования языковой личности будущего специалиста таможенного права должен осуществляться под непосредственным и постоянным влиянием правовой и экономической культуры и правовой и экономической картины мира той страны, язык которой студенты изучают. Профессиональная деятельность будущего таможенника чаще всего сопряжена с разнообразными конфликтными и дискуссионными ситуациями правового и экономического характера, когда специалисту необходимо как в устной, так и письменной форме обосновать свою правовую точку зрения. Поэтому на занятиях по английскому языку мини-дискуссии в рамках обучения профессиональному иноязычному общению должны всегда носить межкультурный характер и представлять собой обсуждение вопросов участников профессиональной ситуации просветительской направленности с учетом необходимых техник аргументации для носителя иной картины мира. Полагаем, что процесс обучения языку и культуре с учетом межкультурного контекста взаимодействия должен быть ориентирован на межкультурную коммуникацию, предполагающую приобщение к общечеловеческим ценностям, таким как толерантность, преодоление барьеров непонимания, меж-

национальной вражды и нетерпимости по отношению к иным культурам, что непременно создаст разнообразные условия для формирования языковой личности будущего таможенника, расширит его языковое сознание и умение взаимодействовать с представителями разных национальных культур с учетом их вербально-семантического кода [6]. Отечественный исследователь В. С. Слепокуров отмечает: «Министерство образования и науки, взаимодействуя с Российской академией наук, предпринимает сегодня шаги по восстановлению отечественной системы контроля качества исследований для обеспечения технологического суверенитета страны» [7, с. 11].

Вышесказанное подтверждает важность и значимость учета средового и контекстного подходов в создании межкультурной дифференцированной среды профессиональной иноязычной подготовки студентов, так как именно дифференциация обучения предполагает диагностику и выявление потенциальных склонностей студентов, их языковых способностей и готовности к выбору дальнейшего направления своего профессионального иноязычного образования [7].

Как показывает наша практика и исследование вопросов дифференцированного подхода в профессиональном иноязычном образовании, именно он (дифференцированный подход) должен быть ведущим в обучении будущих таможенников. Прежде всего это объясняется тем, что студенты, которые изучают иностранный язык, приходят в вуз с разной языковой подготовкой, разной мотивацией и неодинаковыми языковыми способностями и потребностями. Дифференцированный подход позволяет преодолевать лингвистические, социокультурные трудности в процессе предметно-языкового обучения. Понимание того, что сегодня современный специалист таможенного права должен уметь взаимодействовать с представителями разных картин мира на английском языке, стимулирует студентов к получению знаний и опыта в профессиональной иноязычной деятельности в рамках письменного и устного общения, что, несомненно, важно для успешности в карьере таможенника. Таким образом, создавая межкультурную дифференцированную среду, преподаватель иностранного языка должен предлагать задания, включающие кейсы и проблемные вопросы, касающиеся понимания различия правовых и таможенных систем в правовой и экономической картинах мира собеседника, что позволит в будущей деятельности вести успешный бесконфликтный межкультурный диалог.

Межкультурная дифференцированная образовательная среда предполагает проектирование такого учебного процесса, который позволяет преподавателю работать *с группой обучающихся, объединенных некоторым общим – важным для процесса обучения – качеством* (гомогенная группа), что создает педагогические условия для *раскрытия индивидуальности обучающегося*, его личностной включенности в процесс обучения иностранному языку для специальных целей. Именно дифференцированный подход дает

возможность предлагать *разноуровневые задания*, которые составляются преподавателем с учетом знаний и способностей студентов, их возможностей и потребностей и основаны на запросах будущих специалистов.

Мы полагаем, что *дифференцированное обучение иностранному языку* представляет собой не что иное, как «способ организации учебного процесса в рамках разноуровневости владения им, при котором учитываются индивидуально-типологические особенности личности студента (его интересы, склонности, особенности интеллектуальной учебно-познавательной деятельности и другие)» [7]. Кроме того, Г. В. Сороковых справедливо полагает, что дифференцированное разноуровневое обучение языку и культуре является не целью, а средством формирования индивидуальности и самобытности личности и позволяет создать наиболее благоприятные условия для ее саморазвития. Особо хотелось бы подчеркнуть важность направленности всего образования на ценность личности, что особо актуально для нашего времени.

Для решения поставленных практических, развивающих и воспитательных задач иноязычного профессионального образования будущих таможенников преподавателю необходимо владеть компетенциями для проектирования эффективного лингвообразовательного межкультурного пространства, что предполагает в первую очередь овладение разнообразными методами обучения деловому таможенному дискурсу. Как показывает практика и опыт преподавания в неязыковом вузе, наиболее эффективными являются командные и групповые методы, использование возможностей электронно-образовательных ресурсов для создания индивидуальной самостоятельной работы. Все это позволяет реализовывать личностные предпочтения студентов таможенного дела, а преподавателю – создавать комфортную персонализированную среду.

В своей практической деятельности мы разработали «Карту-меню», входящую в индивидуальное учебное сопровождение студентов при обучении их межкультурному профессиональному общению. Данный технологический прием представляет собой индивидуальную дифференцированную образовательную персональную программу студента, дающую ему возможность обучаться, развиваться в удобном темпе, с учетом притязаний в будущей профессиональной деятельности и мотивированности в усвоении языка и культуры [9].

Уровень сформированности профессиональной межкультурной иноязычной компетенции у обучающихся оценивается в соответствии со следующим алгоритмом:

- 1) выбор вида речевой деятельности, которой студент хотел бы уделять большее внимание для будущей профессии (например, деловая письменная коммуникация, устное общение, чтение литературы по специальности и т. п.);

- 2) разработка персональной программы с учетом языковых возможностей и способностей студентов (дифференцированный подход);
- 3) подготовка обоснованных форм оценивания обученности языку и культуре (КИМы);
- 4) разработка соответствующей шкалы для оценки полученных результатов.

Проиллюстрируем фрагменты из предложенных дифференцированных программ. Например, в рамках текстовой деятельности акцент делается на развитие следующих дискурсивных умений:

- 1) способность на основе анализа прочитанного текста выделять наиболее важные ключевые факторы и интерпретировать их с учетом специфики конкретной языковой культуры;
- 2) способность выявлять особенности таможенного дискурса в разных международных системах, умение составлять новый текст документа на основе его компрессии или, наоборот, расширения содержания.

Приведем примеры дифференцированных заданий:

Analyze these legal facts from the perspective of two schools of law – Anglo-American and Romano-German.

The key questions for organizing the fact section are:

- *How can you group the facts to help the legal reader quickly grasp how they connect to each other and then, later on, how they support your discussion and conclusion?*
- *Will a chronological or thematic approach or a mix of the two, best connect the relevant facts to the legal issues?*

What

What happened? What is required? What is the condition?

- *Did Jack trip over his own shoelaces or did Larry push him in front of the bus? Has Jacob assaulted Jack?*
- *Thomas climbed over Hillary's fence to retrieve his football. Was Thomas trespassing?*
- *Was the car in proper working order when Jane sold it to Oscar? Can Oscar rescind the contract?*

Задание 1.

Ознакомьтесь с письмом-запросом и письмом-жалобой и ответьте на следующие вопросы:

Какую речевую формулу следует употребить, если требуется сообщить о том, что ...

- а) *вы готовы подтвердить получение вами письма; We duly received your letter of ...*
- б) *вы пишете письмо не от своего, а от чьего-либо имени. We act on behalf of Sun Microsystems Inc of the USA...*

Из вышесказанного можно констатировать, что проектирование индивидуального учебного сопровождения будущего таможенника посредством «Карты-меню» усиливает дифференцированный характер обучения и позволяет преподавателю создавать разнообразные задания индивидуального характера с учетом мотивов, языковых способностей, специфики коммуникативно-когнитивного развития студентов.

Подводя итоги, отметим, что межкультурная дифференцированная образовательная среда обладает огромным ресурсом развития личности студента как субъекта своей жизнедеятельности [5]. Таким образом, сегодня предметно-языковое интегрированное обучение (Content and Language Integrated Learning) должно стать стратегическим вектором в иноязычном профессиональном образовании [8]. Из сказанного выше следует, что готовность к профессиональной межкультурной коммуникации является частью общей подготовки специалиста таможенного дела на основе интеграции различных дисциплин и представляет собой сложное профессионально значимое качество личности.

Список литературы

1. *Березина Т. И.* Воспитательная работа в педагогическом вузе: концептуальные основы: учебное пособие. Москва: Московский педагогический государственный университет, 2023. С. 37–50.
2. *Кудрина Е. Л., Ярных В. И.* Теоретико-методологические аспекты системы корпоративного образования // Профессиональное образование в России и за рубежом. Москва: Государственный университет управления, Российский государственный гуманитарный университет. 2022. С. 88–94.
3. *Кургаева О. Л.* Процесс формирования дискурсивных умений будущего специалиста таможенного дела на основе посредством индивидуального подхода // Педагогика и лингвистика в контексте развития современного языкового образования: сборник научных тезисов и статей по материалам Всероссийской научно-практической очно-заочной конференции. Орехово-Зуево. Государственный гуманитарно-технологический университет, 2022. С. 66–72.
4. *Кургаева О. Л., Сороковых Г. В.* Формирование дискурсивных умений будущего юриста в условиях межкультурной среды неязыкового вуза // Педагогика. Вопросы теории и практики. Т. 6, № 3, 2021. С. 492–498.
5. *Подымова Л. С.* Научная школа «лично ориентированное профессиональное образование» // Научные школы Московского педагогического государственного университета: очерки. Выпуск 2. Москва. Московский педагогический государственный университет, 2023. С. 225–233.
6. *Слепокуров В. С.* Поиск новых ориентиров // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств № 4 (108), 2022. С. 6–14.

7. *Сороковых Г. В.* Проектирование креативной иноязычной образовательной среды вуза как научная проблема // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. № 4, 2013. С. 79–82.
8. *Сороковых Г. В., Старицына С. Г.* Тенденции современного персонифицированного иноязычного образования // Шатиловские чтения. Научное методическое наследие и перспективы развития иноязычного образования: сборник научных статей международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, 2023. С. 306–311.
9. *Сороковых Г. В., Шафикова И. Р.* Понятие вторичной языковой личности профессионала в отечественной и зарубежной лингводидактике: систематический обзор // Педагогика. Вопросы теории и практики. Т. 5, № 4, 2020. С. 419–424.
10. *Сысоев П. В.* Ключевые вопросы реализации предметно-языкового интегрированного обучения иностранному языку и профильным дисциплинам в российских вузах // Иностранные языки в школе. № 5, 2021. С. 10–19.
11. *Христидис Т. В.* Новые парадигмы дидактики высшей школы // Актуальные проблемы педагогики и психологии: материалы VII международной научно-практической конференции. Химки: Московский государственный институт культуры, 2022. С. 7–12.
12. *Юдина А. И., Стрельцова Е. Ю.* Реформы высшего образования: возможности и угрозы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств № 1 (117). 2024. С. 119–124.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВОЛОНТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: СОВРЕМЕННЫЕ ДОБРОВОЛЬЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ

УДК 37.013

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-102-111>

Маргарита Ивановна ВАСИЛЬКОВСКАЯ,

кандидат педагогических наук, доцент,
заведующий кафедрой социально-культурной деятельности,
Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Российская Федерация,
e-mail: margo197411@rambler.ru

Сергей Валерьевич КОСТЫЛЕВ,

кандидат культурологии, доцент кафедры
социально-гуманитарных наук и истории искусств,
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского,
Красноярск, Российская Федерация,
e-mail: profikost@mail.ru

Алексей Геннадьевич МИРОНОВ,

кандидат сельскохозяйственных наук, доцент,
заведующий кафедрой психологии,
педагогике и экологии человека,
Красноярский государственный аграрный университет,
Красноярск, Российская Федерация,
e-mail: lexamir13@mail.ru

Аннотация. В статье представлен анализ научно-методологических подходов к исследованию феномена «волонтерство», определены педагогические основания изучения добровольческих инициатив и инноваций, рассмотрены добровольческие практики в сфере традиционных российских духовно-нравственных ценностей. Институциональные формы добровольческой деятельности рассматриваются в контексте их становления и функционирования на основе педагогического, аксиологического, социокультурного подходов и использования социологических методов при исследовании мотивационной и ценностно-смысловой структуры личности студентов-волонтеров. Авторами представлены характеристики и формы развития традиционных ценностей участников волонтерской деятельности, показан опыт создания волонтерского центра в Красноярском государственном аграрном университете и студенческого объединения «Волонтеры культуры» в Кемеровском государственном институте культуры. В выводах акцентируется внимание на значении исследования педагогических и аксиологических основ волонтерской деятельности с целью определения ценностных социокультурных констант, личностного самоопределения студенческой молодежи и определения актуальных современных добровольческих практик в развитии института волонтерства российского гражданского общества.

Ключевые слова: аксиологический подход, педагогика и аксиология волонтерства, волонтерские ценности, аксиологизация добровольческой деятельности.

Для цитирования: Васильковская М. И., Костылев С. В., Миронов А. Г. Педагогические и аксиологические основы волонтерской деятельности: современные добровольческие практики // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 102–111. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-102-111>

PEDAGOGICAL AND AXIOLOGICAL FOUNDATIONS OF VOLUNTEER ACTIVITY: MODERN VOLUNTEER PRACTICES

Margarita I. Vasilkovskaya,

CSc in Pedagogy, Associate Professor,
Head of the Department of Social
and Cultural Activities,
Kemerovo State Institute of Culture,
Kemerovo, Russian Federation,
e-mail: margo197411@rambler.ru

Sergey V. Kostylev,

CSc in Cultural Studies,
Associate Professor at the Department of Social,
Humanitarian Sciences and Art History,
Siberian State Institute of Arts named
after Dmitry Hvorostovsky,
Krasnoyarsk, Russian Federation,
e-mail: profikost@mail.ru

Aleksey G. Mironov,

CSc in Agricultural Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Psychology,
Pedagogy and Human Ecology,
Krasnoyarsk State Agrarian University,
Krasnoyarsk, Russian Federation,
e-mail: lexamir13@mail.ru

Abstract. The article presents an analysis of scientific and methodological approaches to the study of the phenomenon of «volunteerism», defines the pedagogical foundations for the study of volunteer initiatives and innovations, and examines volunteer practices in the field of traditional Russian spiritual and moral values. The institutional forms of volunteerism are considered in the context of their formation and functioning on the basis of pedagogical, axiological, sociocultural approaches and the use of sociological methods in the study of the motivational and value-semantic structure of the personality of volunteer students. The authors present the characteristics and forms of development of traditional values of participants in volunteer activities, show the experience of creating a Volunteer center at the Krasnoyarsk State Agrarian University and the Student Association «Volunteers of Culture» at the Kemerovo State Institute of Culture. In the conclusions, attention is focused on the importance of studying the pedagogical and axiological foundations of volunteerism in order to determine the value socio-cultural constants, personal self-determination of student youth and identify relevant modern volunteer practices in the development of the institute of volunteerism of the Russian civil society.

Keywords: axiological approach, pedagogy and axiology of volunteerism, volunteer values, axiologization of volunteerism.

For citation: Vasilkovskaya M. I., Kostylev S. V., Mironov A. G. Pedagogical and axiological foundations of volunteer activity: modern volunteer practices. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 102–111. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-102-111>

В современном научно-педагогическом сообществе наблюдается возрастающий интерес к изучению средств, форм и методов в формировании и развитии различных ценностных и духовных качеств личности, а также - к процессу самоопределения, как в повседневной жизни, так и в профессиональной сфере.

Одним из ключевых направлений в этом контексте предстает педагогика волонтерства, миссией которой является содействие сохранению устоявшихся и общепринятых норм и правил, характерных для российской культуры. Это достигается путем передачи этих ценностей, прежде всего, детям и молодежи, через создание объединений и движений, ориентированных на волонтерскую деятельность [6].

Волонтерская деятельность в современном мире приобретает всё большую популярность как в России, так и на международном уровне из-за возникновения в различных сферах человеческой практики кризисных ситуаций, решение которых требует помощи волонтеров. Самая открытая к этой деятельности категория населения – это студенческая молодежь с разным уровнем физических, коммуникативных, лидерских способностей и с уже имеющимися знаниями, умениями и навыками, применение которых становится эффективным средством для решения насущных социальных и гуманитарных проблем нуждающихся слоев общества.

Благодаря разнообразным программам и инициативам молодежное волонтерство имеет направления, соответствующие интересам и возможностям самих волонтеров, что способствует не только развитию гражданского общества, но и их личностному росту. Следует подчеркнуть, что волонтерская работа становится важной частью жизни различных возрастных групп населения, включая молодежь, которая активно стремится к улучшению окружающего мира [5].

В волонтерской деятельности у студентов формируется их личная позиция, ценностные установки, профессиональные компетенции и практический опыт деятельности в различных сферах гражданского общества, что играет важную роль в становлении личности. При этом отметим, что государственные органы Российской Федерации активно содействуют волонтерству через различные законодательные меры, программы и поддержку некоммерческих и благотворительных организаций, о чем свидетельствуют федеральные законодательные акты.

Исследование педагогики волонтерства показывает, что подготовка молодежи к волонтерским инициативам может быть организована как целостный социокультурный и образовательный процесс, что способствует

активному участию молодого поколения в создании гражданского общества. Тем не менее анализ научных трудов, посвященных волонтерской практике среди молодежи в России, указывает на нехватку исследований методологических основ педагогики волонтерства. Это подчеркивает необходимость более глубокого изучения ее социогенеза и разработки теоретических основ в данной научной гуманитарной области.

Понятие педагогики волонтерства находится в процессе изучения, требующего продолжительного осмысления в области философии, психологии и педагогики, а также практического опыта и его расширения, а современная социогуманитарная литература предлагает для этого широкие возможности. Поэтому важно акцентировать внимание на разработке исходных теоретико-методологических основ педагогики волонтерства, которые будут соответствовать исследовательским целям в этой отрасли педагогического знания [8]. Результаты исследования позволили нам выделить научные направления изучения различных аспектов и методологических основ волонтерства, их характеристику и исследователей данного научного направления (таблица 1).

Научное направление	Характеристика	Основные представители
Педагогика волонтерства	Осмысление процесса, включающего основы воспитания и обучения в волонтерской деятельности различных возрастных категорий населения и определения педагогических условий для осуществления гражданами волонтерской деятельности с целью развития и поддержки института волонтерства [8]	Пономарев В. Д., Васильковская М. И.
Аксиология волонтерства	Исследование ценностной природы добровольческой деятельности; изучение ценностно-нормативного регулирования межличностных отношений [10]	Черепанова Н.В., Мазина О.Н.
Этика волонтерства	Анализ морально-этических норм поведения и ответственного исполнения обязанностей волонтерами; исследование нравственной и гуманистической направленности добровольческой деятельности [1]	Агирбов С.Р., Сказко А.С., Костылев С.В.

Научное направление	Характеристика	Основные представители
Социология волонтерства	Изучение реальных волонтерских практик конкретных социальных общностей, особенностей их потребностей, интересов, ценностных ориентаций, мотивов поведения в связи с добровольческой деятельностью [3; 4]	Зборовский Г.Е., Амбарова П.А., Певная М.В.

Таблица 1. Научно-теоретические и методологические основы волонтерства

Представленные в научных трудах теоретические основы волонтерской деятельности ориентированы на комплексное изучение сущности, содержания и принципов обучения, воспитания и развития волонтеров в соответствии с требованиями общества и государства, требованиями педагогического руководства; на обобщение практики и опыта, научный анализ молодежных инициатив и инноваций.

Содействие развитию волонтерской деятельности среди обучающихся образовательных организаций позволяет достаточно результативно решать вопросы, связанные с воспитанием молодежи, формированием социальных навыков, усвоением трудовых ценностей и приобретением профессионального опыта. И в связи с этим, волонтерство становится важнейшим элементом системы образования и позволяет решать актуальные проблемы, связанные с аксиологическим разрывом и девальвацией ценностей, морально-этическим кризисом и ценностно-смысловым вакуумом.

Проблематика применения аксиологического подхода в образовании определяется рядом особенностей развития волонтерской деятельности, таких как вариативность и многообразие средств, форм и методов педагогического руководства; направленность на поддержку индивидуального развития добровольцев; уникальный способ самовыражения, саморазвития и самореализации личности.

Учитывая культурологический, педагогический и аксиологический потенциал добровольчества, представляется своевременным изучение факторов и условий его успешного развития и применения в социальной практике, а именно:

- ценностное содержание подготовки волонтеров;
- понимание и принятие волонтерами ценностно-смысловой сущности добровольческой деятельности;
- сочетание содержания, форм, методов и технологий педагогической поддержки со спецификой нормативно-ценностных систем;
- воспитание добросовестности, взаимовыручки и сотрудничества;

– осознание потребности в личностном развитии добровольцев.

Комплекс ценностных предпочтений добровольца выступает важным элементом устойчивой структуры личности, составляя мировоззренческую и мотивационную основу жизненной активности и лидерских качеств [2].

Отметим, что проектирование и моделирование системы волонтерской деятельности начинается с определения ее ценностного ядра, исходя из которого затем формулируются цели и задачи воспитания, происходит включение молодежи в разработку и реализацию долгосрочных социально-значимых проектов, осуществляется формирование гражданской активности и ответственности. Именно поэтому реализация аксиологического подхода предполагает актуализацию и формирование ценностного содержания воспитательного процесса, укрепление гуманистических отношений, продвижение волонтерских ценностей в молодежной среде [7].

При этом следует указать, что проблема аксиологизации волонтерской деятельности как условия социализации и адаптации молодежи, являясь одной из стратегических задач государственной молодежной политики России, находит подтверждение в нормативно-правовых актах, определяющих социальный заказ в сфере просвещения, воспитания и образования. Среди них особая роль принадлежит Указу Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [9].

Анализ традиционных российских духовно-нравственных ценностей, их характеристики, формы развития и соответствующие добровольческие практики представлены в таблице 2.

Традиционные ценности	Характеристика	Добровольческие практики
Жизнь и достоинство	Экзистенциальные и витальные ценности, направленные на утверждение приоритета неприкосновенности человеческой жизни и уважения к личности	Индивидуальное наставничество (сопровождение); реализация филантропических практик
Права и свободы человека	Фундаментальные правила, гарантированные государством и обеспечивающие защиту прав и свобод каждого отдельного человека	Защита прав и законных интересов

Традиционные ценности	Характеристика	Добровольческие практики
Патриотизм и гражданственность	Основополагающие принципы позитивного отношения к своей Отчизне, добросовестного выполнения своих гражданских обязанностей	Коллективные практики социальной работы и взаимопомощи
Служение Отечеству и ответственность за его судьбу	Осознание личностью важности общественной солидарности и гордости за свою страну, защита интересов России	Благоустройство памятных мест и воинских захоронений; мероприятия, посвященные Дню защитника Отечества, Дню Победы
Высокие нравственные идеалы	Духовно-организующее начало человеческой жизнедеятельности, выраженное в категориях морали, этики, деонтологии, аксиологии, аретологии	Благотворительность и служение другим людям; адресная помощь на дому, общение с подопечными
Крепкая семья и созидательный труд	Социокультурный институт, носитель традиций и духовных скреп, обеспечивающий воспроизводство человека, осознание труда как основы социально-ценностного бытия	Содействие укреплению роли семьи в обществе; оказание помощи в трудоустройстве и в решении других проблем, связанных с трудовой адаптацией
Приоритет духовного над материальным	Преобладание в обществе нравственных, этических, религиозных, научных убеждений человека как нематериальных ориентиров развития и просвещения личности	Просветительские проекты, направленные на продвижение ценностей волонтерской деятельности
Гуманизм и милосердие	Принципиальные установления, признающие высшей ценностью человека, его свободу, счастье и творчество; проявление сострадания, сочувствия и сопереживания	Оказание социальных услуг нетрудоспособным и нуждающимся гражданам; система инклюзивного пространства

Традиционные ценности	Характеристика	Добровольческие практики
Справедливость и коллективизм	Ценностный социальный механизм, обеспечивающий равенство и равнозначное обращение с человеком, независимо от его положения в социуме	Содействие в поиске пропавших людей
Взаимопомощь и взаимоуважение	Базовые ценности отечественной культуры, направленные на сотрудничество, доверие, сопереживание и взаимовыручку, независимо от происхождения, вероисповедания и языка	Проекты социальной направленности; организация мероприятий по социально-психологической реабилитации и абилитации инвалидов и детей-инвалидов
Историческая память и преемственность поколений, единство народов России	Реализация идеи единства, уникальности и неповторимости исторического прошлого российского народа, укрепление общероссийской гражданской идентичности, бережное отношение к памятникам истории и культуры	Деятельность в музейных и выставочных пространствах; осуществление работ по сохранению объектов культурного наследия

Таблица 2. Традиционные российские духовно-нравственные ценности: характеристика и добровольческие практики

Таким образом, институт волонтерства как неотъемлемый элемент гражданского общества обеспечивает производство и воспроизводство многочисленных добровольческих практик на альтруистической основе в разнообразных направлениях: социальное, культурное, научное, инклюзивное, событийное, экологическое, корпоративное, медиа волонтерство и др.

Институционально оформленная волонтерская деятельность проявляется в ее организационно-функциональной структуре, наличии философии и миссии, в определении целей и задач, формировании установок и ценностей с целью оказания безвозмездной помощи для различных категорий граждан.

В настоящее время в сфере поддержки волонтерства происходит трансформация сложившихся социально-культурных практик: создаются волонтерские центры, формируются координационные и совещательные органы, принимаются новые программы развития добровольчества, ор-

ганизуются образовательные семинары, мастер-классы, конференции с участием добровольцев, проводятся конкурсы поддержки социально-значимых проектов, предоставляется информационно-методическая, ресурсно-инфраструктурная, инструктивно-консультационная и другая поддержка участникам волонтерского движения.

С целью создания условий для вовлечения студентов и работников университета в волонтерскую деятельность, активизации и развития добровольческого движения в Красноярском государственном аграрном университете был создан Волонтерский центр.

Основными направлениями деятельности Волонтерского центра Красноярского ГАУ стали: адресная помощь ветеранам труда; оказание безвозмездной помощи гражданам, нуждающимся в социальной поддержке и социальном обслуживании; содействие в оказании помощи людям, находящимся в трудной жизненной ситуации, детям-сиротам, воспитанникам детских домов; участие во всероссийском движении «Волонтеры Победы»; оказание помощи ветеранам Великой Отечественной войны и боевых действий; взаимодействие с ветеранскими организациями; волонтерское сопровождение акции «Бессмертный полк онлайн», шествия «Бессмертный полк России» и др.

Кафедрой психологии, педагогики и экологии человека Красноярского ГАУ эффективно реализуется рабочая программа учебной дисциплины «Волонтерское движение», охватывающая комплекс вопросов, связанных с целями, формами, направлениями, формами организации добровольческой деятельности, основами социального проектирования и взаимодействия с социально-ориентированными некоммерческими организациями.

В Кемеровском государственном институте культуры в учебный план направления подготовки 51.03.03 «Социально-культурная деятельность» и 44.03.01 «Педагогическое образование» введена дисциплина «Педагогика волонтерства». Практическую деятельность обучающиеся вуза могут осуществлять в созданном на факультете социально-культурных технологий КемГИК студенческом объединении «Волонтеры культуры». Участники данного объединения получают опыт волонтерской деятельности в организации Всероссийских и Международных событийных мероприятиях Кемеровской области – Кузбасса, что способствует формированию универсальных компетенций выпускников.

Таким образом, анализ и исследование педагогических и аксиологических основ волонтерской деятельности позволяет установить специфику социального служения в образовательных учреждениях, определить ценностные константы и социокультурные доминанты, выявить ценностное самоопределение учащейся молодежи и определить наиболее актуальные современные добровольческие практики в развитии института волонтерства российского гражданского общества.

Список литературы

1. *Агирбов С. Р., Сказко А. С.* Добровольчество (волонтерство): этический аспект // Научно-исследовательские публикации. 2014. № 4 (8). С. 69–71.
2. Аксиологический подход в формировании нравственности на занятиях иностранного языка в профессиональном колледже // Реализация ценностного подхода в образовании: Коллективная монография. Нижневартовск: Новосибирский государственный университет, 2014. С. 62–72.
3. *Амбарова П. А., Певная М. В.* Российское волонтерство в проблемном поле социологии управления // Российское социологическое сообщество: история, современность, место в мировой науке. 2016. С. 926–928.
4. *Зборовский Г. Е.* Проблема волонтерства в структуре социологического знания // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Социально-экономические науки. 2017. № 3. С. 8–23.
5. *Кисиленко А. В.* Ценностные основания волонтерских практик российской молодежи // Научный результат. Социология и управление. 2021. Т. 7. № 3. С. 82–89.
6. *Лазарева Л. И.* Теоретические и методологические аспекты обоснования педагогики волонтерства // Проблемы современного педагогического образования. 2022. № 76–2. С. 96–99.
7. *Мазина О. Н., Степанова Д. В.* Аксиологические детерминанты добровольческой деятельности // Экономика и социум. 2018. № 4 (47). С. 973–977.
8. Педагогика волонтерства: феноменология и социально-культурная практика: коллективная монография. Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2021. 183 с.
9. Указ Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502>
10. *Черепанова Н. В.* Социальное обучение в добровольческом движении: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Ставрополь, 2006. 24 с.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ РУССКОГО СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА

УДК 78.01

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-112-120>

Татьяна Александровна КУЗНЕЦОВА-ОБОРИНА,

профессор кафедры музыкального образования,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация;
доцент кафедры инструментального исполнительства,
Российская государственная
специализированная академия искусств,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: oborinia@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются исторические предпосылки создания жанра скрипичного концерта в России. Указывается значение скрипичного творчества А. Вивальди как основателя жанра, а также – роль Мангеймской капеллы в создании сонатной формы, которая получила свое дальнейшее развитие в творчестве композиторов классического и романтического направления. Освещаются вопросы формирования и развития скрипичного концерта, обусловленные особенностями русской жизни до начала XIX века. Подчеркивается влияние русской народной песни на композиторское творчество, особенно в написании эпизодов певучего характера. Отдельно коротко описана непростая судьба Концерта для скрипки с оркестром Ре Мажор П. И. Чайковского. Одной из особенностей является обращение русских композиторов к жанру скрипичного концерта в зрелом творческом возрасте, что предполагает высокий уровень мастерства, как самого композитора, так и исполнителя-скрипача. Вследствие этого исключается использование таких концертов в качестве обучающего материала.

Ключевые слова: исторические условия, русский скрипичный концерт, исполнительское мастерство, композиторское творчество, народная песня, основные особенности.

Для цитирования: Кузнецова-Оборина Т. А. Некоторые особенности формирования и развития русского скрипичного концерта // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 112–120. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-112-120>

SOME FEATURES OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE RUSSIAN VIOLIN CONCERTO

Tatyana A. Kuznetsova-Oborina,
Professor at the Department of Music Education,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation;

Associate Professor at the Department
of Instrumental Performance,
Russian State Specialized Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: oborinia@mail.ru

Abstract. The article examines the historical background for the creation of the violin concerto genre in Russia. The importance of A. Vivaldi's violin creativity as the founder of the genre is indicated. As well as the role of the Mannheim Chapel in the creation of the sonata form, which was further developed in the works of classical and romantic composers. The article highlights the issues of formation and development of the violin concerto, due to the peculiarities of Russian life before the beginning of the 19th century. The influence of Russian folk songs on composing is emphasized, especially in writing episodes of a singing nature. The difficult fate of Tchaikovsky's Violin Concerto in D Major is briefly described separately. One of the features is the appeal of Russian composers to the genre of the violin concerto at a mature creative age, which implies a high level of skill, both for the composer himself and the violinist. As a result, the use of such concerts as educational material is excluded.

Keywords: historical conditions, Russian violin concerto, performing skills, folk song, main features.

For citation: Kuznetsova-Oborina T. A. Some features of the formation and development of the Russian violin concerto. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 112–120. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-112-120>

Концерт для скрипки с оркестром как жанр инструментальной музыки получил свое начало и развитие в Западной Европе, а точнее, в Италии. Его основателем объективно признаётся Антонио Вивальди (1678–1741). Вклад этого исполнителя-скрипача в развитие скрипичного исполнительства поистине значителен. Он установил трехчастную форму в последовательности *быстрая – медленная – быстрая*. Первая быстрая (*Allegro*), как правило, яркая и динамичная, третья быстрая (*Allegro* или *Allegro assai*), чаще всего жанровая, с использованием народных тем и подражанием звукам природы. Вторая часть (*Andante* или *Adagio*) нежная лирическая, очень певучая. В крайних частях Вивальди значительно расширил роль солирующей скрипки, выделив партию скрипки *Solo* относительно общего оркестрового *Tutti*. Так были заложены основы яркого концертного жанра для солирующих скрипачей. На неё опирались, создавая подобные концерты И. С. Бах, Г. Ф. Телеман, Г. Ф. Гендель, Дж. Тартини и другие композиторы того времени. Отдельно нужно отметить, что А. Вивальди часть своих скрипичных концертов писал для решения задач обучающего характера. Это такие приемы скрипичной техники, как освоение грифа (секвенции), смена позиций, переброска смычка через струны и т. п. Может быть, этим отчасти объясняется тот факт, что публикацию своих сочинений (согласно завещанию) он запрещал, и только благодаря нарушению запрета мы знакомы с таким интересным и необходимым музыкальным наследием композитора. По сей день эти концерты используются в педагогической и исполнительской практике.

Дальнейшее развитие скрипичный концерт получил в знаменитой Мангеймской капелле, где была сформирована сонатная форма или, как ее часто называют, форма «сонатного аллегро». Противопоставление и развитие двух контрастных тем по динамическому и тональному принципу легло в основу многих инструментальных и симфонических произведений. В сонатной форме, как правило, композиторы писали первые части своих сочинений. Концерты для скрипки Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Ван Бетховена написаны именно так. Очень важно то, что концертирующие скрипачи того периода, Дж. Б. Виотти, П. Роде, П. Байо, Р. Крейцер, позже Н. Паганини и др., так же строго придерживались данных правил в написании своих скрипичных концертов. Благодаря сонатной форме первой части скрипичный концерт обогатился не только музыкально-художественными возможностями развития, но и техническими приемами их воплощения. Нужно сказать, что позже, в качестве творческого поиска, вводились изменения в структуру концерта. В некоторых случаях в середине первой части добавлялся эпизод, тематически совершенно самостоятельный. Другие изменения коснулись количества частей: от одной до четырёх. Однако устойчивое положение занимает концерт, состоящий из трёх частей с первой частью в форме сонатного аллегро. В таком виде он и пришёл из Европы в Россию. И было это в конце XVIII – начале XIX века.

История русского скрипичного исполнительства имеет свои отличительные особенности. Обусловлены они тем общественным укладом, который распространялся на все стороны жизни. Самые тяжёлые из них – это неприятие церковью инструментальной музыки и крепостное право. При церкви инструментальная музыка развиваться не могла. Но этот факт имел и положительные значения. Проявляли они себя в богатейших традициях народного музицирования, прежде всего – в ярких танцевальных образах и бесконечных, широкого дыхания песенных распевах.

Именно народная песня, как наиболее близкий и любимый вид музыкального выражения, стала основой будущих скрипичных сочинений лирического характера. Талантливые скрипачи владели даром импровизации или, как в те времена говорили, «свободным фантазированием». Исполняя народные песни, они мастерски развивали основную тему. Обогащая её музыкально-художественное содержание, они одновременно улучшали возможности технического развития скрипача. Так именно на Руси зародился жанр песни с вариациями. Основателем этого жанра и наиболее ярким скрипачом XVIII века является И. Е. Хандошкин. Позднее это искусство развивали Г. А. Рачинский, Н. Д. Дмитриев-Свечин и др.

Однако жанр концерта русским скрипачам всё-таки был знаком. Основная масса музыкантов были люди бедные или крепостные. Обучались они либо при театральных училищах, либо при помещичьих усадьбах. Материалом для обучения кроме народных песен были оркестровые партии и скрипич-

ная музыка зарубежных композиторов, в том числе и концерты. Их писали и исполняли гастролирующие скрипачи, а также – иностранные музыканты, работавшие в России. Кроме того некоторые помещики, выезжая за границу, брали с собой своих талантливых скрипачей для обучения у местных мастеров. В частности, пишет Ямпольский: «Один из видных дипломатов петровской эпохи П. Б. Возницын, будучи в 1697–1698 г. г. в Голландии, отдал шесть своих дворовых людей учиться играть на скрипке». [9, с. 54] Таким образом, жанр скрипичного концерта уже входил в русскую музыкально-исполнительскую культуру, но широкого распространения на национальной почве в XVIII веке не получил. Тому были дополнительные причины.

Крепостное право ограничивало возможности музыкантов, и талантливые скрипачи могли себе позволить открытое выступление только с разрешения своего помещика. Вольные тоже не были таковыми в полном смысле этого слова. Чаще всего выступления происходил либо в салонах у дворян, либо в антрактах между действиями оперных или драматических спектаклей. Это касалось и зарубежных знаменитостей. Такие ограничения не способствовали развитию жанра крупной формы. И. М. Ямпольский для своего исследования «Русское скрипичное искусство» по крупицам собирал сведения о русских скрипачах, которые были известны своим искусством в XVIII веке. Кроме И. Е. Хандошкина это Н. Логинов, А. М. Сыромятников, И. Ф. Яблочкин и др. Однако в их композиторском творчестве скрипичный концерт не упоминается, преимущественно – фантазии или вариации на темы русских народных песен. Видимо, любовь к песне привлекала внимание некоторых скрипачей и к опере. Так В. А. Пашкевич и Н. Г. Поморский принимали участие в создании русского оперного жанра.

Открытые концертные выступления стали входить в русскую музыкальную жизнь только со второй трети XIX века. Тогда-то и началось развитие русского скрипичного концерта. Не всё творчество этого жанра сохранилось до наших дней. О некоторых концертах известно только из газетных объявлений, афиш, словарей, дневниковых записей и т. п. Есть сведения о концерте А. М. Щепина, о чём Ямпольский пишет, ссылаясь на газету «Северная пчела» 1842 года, № 55 [9, с. 234]. Концерту Г. А. Рачинского посвящён отдельный похвальный отзыв в журнале С. Н. Глинки «Русский вестник» [9, с. 129]. По сведениям, взятым из Биографического словаря А. С. Фаминцына [9, с. 268], Н. Я. Афанасьевым написано девять скрипичных концертов. «Однако сохранился лишь второй си-минорный» [9, с. 268]. Судьба скрипичного концерта А. Ф. Львова сложилась более благополучно. Его первое исполнение значится 1840 годом, хотя по сведениям И. М. Ямпольского написан ранее: «В 1817 году он выступил с исполнением собственного скрипичного концерта» [9, с. 209]. Концерт был издан и тепло принят Ф. Мендельсоном, с которым Львов дружил и неоднократно исполнял это сочинение с оркестром под его управлением. Кстати сказать,

знаменитый скрипичный концерт Ф. Мендельсона к тому времени ещё написан не был.

Таким образом, была создана основа для будущего расцвета жанра русского скрипичного концерта, который начался во второй половине XIX века. Они изданы, востребованы исполнителями и получили заслуженное признание в русском и международном скрипичном исполнительстве. Это, прежде всего, концерт П. И. Чайковского (1878), который является вершиной скрипичного исполнительского искусства. Ю. В. Келдыш пишет: «Творческая деятельность Чайковского в области концертной и камерной инструментальной музыки имела основополагающее значение для освоения и развития этих жанров на русской почве» [4, с. 203]. Концерт Чайковского для своего времени оказался новым и необычным как по исполнительской технике, так и по музыкальному содержанию. Л. С. Ауэр, которому концерт был посвящён, поначалу отказался его исполнять и предложил внести нужные, с его точки зрения, изменения в технические приёмы исполнения. Но техника и музыка у Чайковского, да и у последующих русских композиторов, неразделимы. По этой причине композитор не стал вносить никаких изменений. В письме к Н. Ф. фон Мекк он писал о первой части концерта: «...общий план этой части пришёл мне в голову разом, вылился сам собой, непосредственно» [7, с. 92]. Понятно, что в этом случае любые изменения повлекли бы нарушение замысла. Спустя несколько лет с концертом познакомился, полюбил его и исполнил А. Бродский. Он стал первым исполнителем. Однако и здесь было не всё просто. Вдова Бродского, Анна Бродская, пишет об этом в своих воспоминаниях: «Подробный рассказ обо всех тревогах и сражениях моего мужа занял бы немало страниц» [3, с. 66]. Но, несмотря на все препятствия и резкие отзывы критиков, Бродский исполнял концерт в течение всей своей исполнительской деятельности и сделал его достоянием мировой музыкальной общественности. Чайковский был бесконечно благодарен скрипачу за тёплое отношение к его сочинению и написал новое посвящение Бродскому. Теперь даже представить невозможно, что концерт, который представляет собой вершину русского и зарубежного скрипичного репертуара, мог затеряться. И в том, что он так признан и любим, безусловной является заслуга первого исполнителя.

Следующими были Концерты Ю. Э. Конюса (1896), А. С. Аренского (1901), А. К. Глазунова (1904), С. М. Ляпунова (1915) и др. Они также являются достоянием русского композиторского искусства, любимы исполнителями – как признанными мастерами, так и студентами музыкальных вузов.

Каждое из этих сочинений, как и язык композиторов, их написавших, имеет свой неповторимый характер. Однако у жанра русского скрипичного концерта, представляющего собой часть русской музыкальной культуры, есть общие отличительные черты, которые сложились в силу исторических условий ее развития. Проявляются они, прежде всего, в музыке певучего

характера. Как правило, это побочная партия, которая не только очень красива, но часто превышает по объему главную. Она развивается, варьируется, увлекает своей задушевностью. Возникает ощущение, что композитору жаль с ней расстаться. Здесь сказывается давняя способность к «свободному фантазированию» (импровизации), которую сложно ограничить рамками формы. Интересна по этому поводу мысль П. И. Чайковского: «Если я не могу пожаловаться на бедность фантазии и изобретательности, то зато я всегда страдал неспособностью отделять форму; ... образцом формы мои сочинения никогда не будут, ибо я могу лишь исправить, но не вполне искоренить существенные свойства своего музыкального организма» [7, с. 99]. То, о чём пишет гениальный композитор, можно считать неоспоримым достоинством его дарования. Сочиняя вторую часть концерта, он так увлекся, что получилась не часть, а большая и очень красивая пьеса, которая вошла в любимый всеми скрипачами сборник «Пять пьес» под названием «Размышление». Для концерта же П. И. Чайковский написал не менее прекрасную Канцонетту. Л. С. Ауэр писал, что ей больше соответствует название «Канцона», потому что «ее музыка представляет собой не “песенку”, а красивую, прочувствованную песню» [2, с. 243].

Способность к свободному фантазированию свойственна всем русским композиторам. Именно этим в разной степени отличаются скрипичные концерты. Видимо, поэтому концерт С. М. Ляпунова иногда называют «Концерт-поэма», хотя в нотном издании такого названия нет. Написанный в сороковых годах XX века скрипичный концерт Р. М. Глиэра в скобках имеет дополнительное название «Концертное аллегро». Но нужно подчеркнуть, что и виртуозные эпизоды концертов не являются самоцелью. Это яркие музыкальные образы, в которых сложность нотного текста отступает на второй план. Это просто средства для выражения интересного художественного содержания. Такая важная часть крупного скрипичного концерта, как каденция, у русских композиторов всегда авторская, помещается в середине первой части концерта или в середине концерта (если он одночастный) и является частью развития всего музыкального содержания. Начало этому положил Л. Бетховен, оставив для неё место не после первой части, как было принято в то время, а немного раньше. После чего первую часть концерта завершал мягкий лирический эпизод в исполнении солирующей скрипки и оркестра. Каденция, однако, в соответствии с традицией доверялась исполнителю. Авторскую каденцию в середину первой части поместил Ф. Мендельсон и тем придал ей особую значимость. Каденция стала выполнять стержневую роль, укрепляющую и усиливающую впечатление о мастерстве исполнителя и развитии тематического материала. С тех пор так поступают как русские, так и зарубежные композиторы.

Одно из интересных наблюдений состоит в том, что все русские композиторы обращались к жанру скрипичного концерта, как правило, в зрелом

возрасте, имея большой опыт и признание. Так, например, П. И. Чайковский ко времени написания концерта уже создал «Вариации на тему рококо», был автором четырех опер, двух балетов, увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». В композиторском творчестве А. К. Глазунова были кантата, симфонии, три балета, в том числе «Раймонда». И так у всех композиторов, чьё внимание привлекала скрипка. Другими словами, это уже были признанные мастера. Но и создавали они свои концерты тоже для мастеров, для тех скрипачей, которые в полной мере владели техническим умением и высокой музыкально-художественной одаренностью. Если вспомнить, что некоторые композиторы-скрипачи, в частности, А. Вивальди, Р. Крейцер, Л. Шпор, часть концертов писали для решения задач учебного порядка, то здесь картина строго другая. Скрипка для русских композиторов является инструментом совершенным. Вероятно, поэтому её звучание и возможности притягивали к ней внимание на стадии достижения высокого уровня композиторского мастерства. Это были новые способы раскрыть еще одну сторону своего дарования, как для художника найти новые сочетания красок.

Одной из важнейших особенностей русского скрипичного концерта является богатство оркестрового сопровождения. «Принцип симфонизма» (название ввёл Б. В. Асафьев) проявляется в том, что оркестр не только является полноправным участником исполнения, но часто играет самостоятельную роль в развитии музыкальных тем. Но при этом чрезвычайно разнообразная, интересная сама по себе оркестровая партитура не поглощает сольную партию, а напротив, помогает выявить все стороны музыкально-художественного содержания. Такой тип концерта Л. Н. Раабен называет симфонизированным, в отличие от виртуозного, где оркестр лишь поддерживает сольную партию аккомпанирующим материалом. Но самое главное состоит в том, что «принципы виртуозного и симфонизированного концерта оказались органически слитыми» [5, с. 93]. Эту мысль он высказывает в отношении скрипичного концерта П. И. Чайковского, но в той или иной степени она справедлива и по отношению к другим русским скрипичным концертам XIX–XX веков.

Последнее, на что хотелось бы обратить внимание, это особый интерес русских композиторов к форме одночастного концерта. А. К. Глазунов, Ю. Э. Конюс, А. С. Аренский, С. М. Ляпунов создали одночастные скрипичные концерты. Позднее, в сороковые годы, их примеру последовали Р. М. Глиэр, Л. В. Афанасьев. По богатству тем и развитию музыкально-художественного содержания они могли быть и трехчастным. Так, Л. С. Ауэр пишет, что концерт Глазунова состоит из трёх частей, которые идут без перерыва. Л. Н. Раабен считает его двухчастным. Мнения разнятся. Но яснее всего прослеживается стремление авторов сохранить весь музыкальный материал в едином целом и в таком виде донести до слушателя, не опасаясь

разделения частей. Мастера скрипичного исполнительства всегда исполняют концерт целиком, независимо от количества частей. В педагогической работе часто учат либо первую, либо вторую и третью части. Это зависит от конкретно поставленных задач и от времени, которое на их исполнение отводится. Изучение одночастного концерта потребует от студента не только труда для освоения, но сильной воли и выдержки для его исполнения. Поэтому к работе над одночастным концертом приступают тогда, когда приобретают определённый уровень профессионального мастерства и располагают достаточным количеством времени.

Таким образом, русские композиторы не только заложили глубокие основы жанра скрипичного концерта, но и показали разнообразные возможности его развития. В советское время жанр получил мощное развитие. Концерты С. С. Прокофьева (1917 г., 1935 г.), два концерта Д. Д. Шостаковича (1948 г., 1967 г.), А. И. Хачатуряна (1940 г.), Н. Я. Мясковского (1938 г.), Д. Б. Кабалевского (1948 г.), а также, ранее названные, концерты Р. М. Глиэра и Л. В. Афанасьева обогатили концертный репертуар русских и зарубежных скрипачей. Они стали весомой частью скрипичного исполнительства мирового музыкального искусства.

В вопросах скрипичной педагогики к скрипичным концертам такого уровня особое отношение. Каждый студент-скрипач старших курсов вуза стремится исполнить одно из этих сочинений. Часто с ним выходят на государственный экзамен. Это своего рода «знак качества», достигнутый в процессе обучения. Русские, а затем и советские композиторы, обращаясь к жанру концерта для скрипки с оркестром, всегда ставили высокую планку всестороннего мастерства. Поэтому, приступая к изучению концерта такого уровня, студент должен обладать хорошим исполнительским аппаратом, необходимым техническим мастерством и полным объёмом всех средств художественной выразительности. Но главная задача состоит в том, чтобы знать, чувствовать и понимать все особенности русской музыки, вложенные композитором в ту ее часть, которую представляет жанр именно русского скрипичного концерта.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва–Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1947. 163 с.
2. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 271 с.
3. Бродская (Скадовская) А. Воспоминания о русском доме. Феодосия – Москва: Издательский дом «Коктебель». 2006. 261 с.
4. Келдыш Ю. М. История русской музыки. В десяти томах. Т. 8, Ч. 2. Москва: Музыка, 1994. 537 с.

5. *Раабен Л. Н.* История русского и советского скрипичного искусства. Москва – Ленинград: Музыка, 1978. 199 с.
6. Творческие портреты композиторов / Популярный справочник. Москва: Музыка, 1990. 444 с.
7. *Чайковский П. И.* Избранные письма / Сост. и коммент. Н. Н. Синьковской. Москва: Музыка, 2002. 455 с.
8. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва: БСЭ, 1959. 326 с.
9. *Ямпольский И. М.* Русское скрипичное искусство. Москва–Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1951. 516 с.

ВЛИЯНИЕ МЕТОДА МЕРСА КАННИНГЕМА НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

УДК 73; 75; 7.03

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-121-132>

Анастасия Владимировна КАДРУЛЁВА,

старший преподаватель кафедры современной хореографии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: kadruleva@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируются концептуальные основания метода американского хореографа Мерса Каннингема (1919–2009), благодаря которому он стал прародителем постмодернистского направления в мировой хореографии. Автор статьи кратко очерчивает предысторию появления современного танца, обозначает основные вехи творческого пути Каннингема. В статье раскрывается сущность принципа алеаторики, положенного в основу метода Каннингема, характеризуются основные особенности его метода. Автор отмечает связь открытий Каннингема с философскими и эстетическими исканиями второй половины XX века и подробно останавливается на значении и применении метода Каннингема в преподавании теории и практики танца сегодня. Источниками статьи послужили теоретические и публицистические работы отечественных и зарубежных исследователей, а также развернутое интервью с М. Каннингемом, записанное в 1977 г. французской журналисткой Ж. Лешев и отредактированное им в 1983 году.

Ключевые слова: Мерс Каннингем, хореография, случайный выбор, алеаторика, современный танец, искусство, постмодерн, эксперимент.

Для цитирования: Кадрулёва А. В. Влияние метода Мерса Каннингема на развитие современного танца // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 121–132. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-121-132>

THE INFLUENCE OF MERCE CUNNINGHAM'S METHOD ON THE DEVELOPMENT OF MODERN DANCE

Anastasia V. Kadruleva,

Senior Lecturer at the Department
of Modern Choreography,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: kadruleva@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the conceptual foundations of the method of the American choreographer Merce Cunningham (1919–2009), thanks to which he became the progenitor of the postmodern trend in world choreography. The author of the article briefly outlines the background of the emergence of modern dance,

identifies the main milestones of Cunningham's creative path. The article reveals the essence of the principle of aleatorics, which is the basis of Cunningham's method, and describes the main features of his method. The author notes the connection of Cunningham's discoveries with the philosophical and aesthetic pursuits of the second half of the twentieth century and dwells in detail on the significance and application of Cunningham's method in teaching dance theory and practice today. The sources of the article were theoretical and journalistic works by domestic and foreign researchers, as well as an extensive interview with M. Cunningham, recorded in 1977 by French journalist J. Leshev and edited by him in 1983.

Keywords: Mers Cunningham, choreography, random selection, aleatorics, modern dance, art, postmodern, experiment.

For citation: Kadruleva A. V. The influence of Merce Cunningham's method on the development of modern dance. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 121–132. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-121-132>

Современный танец (*contemporary dance*), в отличие от уже сложившихся танцевальных стилей, не имеет четких стилистических и технических границ, его создатели находятся в постоянном поиске новых форм телесности в координатах пространства и времени. Современный танец не основан на единой теории и методике, различные авторские интерпретации рожают новые определения и способы выражения. Исследователи отмечают, что на сегодняшний день в отечественной науке не существует единого и четкого определения этого направления [7, с. 232]. В данной статье современный танец рассматривается как вид хореографического искусства, начавший свое формирование в период модерна и постмодерна.

Формирование этого направления сегодня является живым отражением столкновения различных мировоззрений и реакций художников на современную действительность. В основе идеи современного танца лежит бунтарский дух его основоположников, которые видели свою главную задачу в том, чтобы уйти от общепринятых канонов и предложить новое видение хореографии и танцевального движения во всех аспектах – философских, технических и художественных. Техника современной хореографии эклектична; прежде всего, она опирается на субъективное видение хореографа / исполнителя. Технику современного танца характеризуют следующие признаки: а) интерес к соматике (*soma* – лат. *тело*), а именно к естественному и, благодаря его анатомичности, безопасному движению; б) особое внимание к тому, как в танце работают законы физики: процессы гравитации, инерции, центробежной силы и др.; в) использование импровизации в качестве фундаментального умения исполнителя, овладев которым, он сможет развивать дальше и стиль, и построение композиции. М. Дудина, поставившая в своей статье о современном танце вопрос о том, чем он отличается от остальных видов хореографического искусства, полагает, что для современного танца в большей степени, чем, например, для балета или эстрадного танца, характерна социальная насыщенность, переключки

с актуальными общественными вопросами. Художественное мышление танцовщика и хореографа современного танца направлено на вскрытие актуального круга тем, на расширение границ танца (экспериментальность) и коммуникацию (междисциплинарность). «Современный танец – это, прежде всего, гражданская позиция», – утверждает М. Дудина [5, с. 59].

Появление «свободного движения» в танцевальном искусстве ознаменовано творчеством американской танцовщицы Айседоры Дункан (1877/78–1927), которая, отказавшись от канонических правил балетного искусства, ввела в сценическое пространство импровизацию. Вдохновившись античным искусством, она пропагандировала естественность и идею самовыражения свободной личности [10]. Впоследствии, подхватив идею о естественном движении, американская танцовщица и хореограф Марта Грэм (1894–1991) формирует и создаёт собственную технику, принципы которой до сих пор являются базовой основой в танце модерн. Новая экспрессия Грэм опиралась на анатомические принципы пластического выражения, дыхания и концентрации. Основной идеей танца модерн служило выражение через движение чувств и эмоций человека, раскрытие его внутреннего «Я». К 1950–60-м годам танцевальные течения претерпели существенные трансформации, произошел революционный прорыв, который полностью изменил не только процесс создания и воплощения хореографического произведения, но и перевернул взгляд на роль танцевального зрителя.

Американского хореографа Мерса Каннингема (1919–2009) считают одним из самых смелых и влиятельных новаторов в современном искусстве. Каннингем родился в штате Вашингтон, с раннего возраста занимался танцами – народными, бальными, чечёткой. Затем обучался в частном Университете Джорджа Вашингтона, а также – в Школе искусств в Сиэтле. С первых шагов в танце Каннингем восхищал публику своими физическими возможностями и природной харизмой. Благодаря приглашению М. Грэм в её труппу, в 1939 году Каннингем попадает в Нью-Йорк. Проработав в труппе несколько лет, Каннингем понимает, что его не устраивают идеи, на которые опирались «классические» модернисты того времени, как он сам дает понять об этом в интервью, записанных французской журналисткой Жаклин Лешёв [6]. Его не устраивала избыточная психологичность классического танца модерн, тесная связь с литературой, зависимость танца от музыки и декораций. В 1944 году, после своей первой успешной постановки «Root of Ufocus», Каннингем уходит из труппы Грэм и начинает сольную карьеру: «Фигура Каннингема стоит на границе танца модерн и танца постмодерн, – пишет американская исследовательница Салли Бейнс, одна из ведущих историков и теоретиков современного танца. – Нарушая правила исторического танца модерн и даже правила авангарда 1950-х годов (в который входили не только Каннингем, но и Энни Халприн, Джеймс Уоринг, Мел Марсикано, Эйлин Пассов и другие), хореографы танца постмодерн находили новые способы

выдвинуть на передний план сам материал танца, а не его содержание» [1, с. 16]. Основной концепцией этого течения можно считать эксперимент, где природа, структура и функция танца радикально переосмысляется.

Главная идея творчества Каннингема заключается в том, что он рассматривает танец как самодостаточный вид искусства, когда танцевальным может стать абсолютно любое движение, в том числе повседневное, важно только, чтобы оно было оригинальным и вписывалось в танцевальный контекст, изменяющий функцию этого движения. Зарождением этих идей, а также – первым экспериментам с музыкой Каннингем обязан знакомству с американским композитором и философом Джоном Милтоном Кейджем (1912–1992), с которым работал в творческом тандеме вплоть до самой смерти. Вместе они создали радикально новую концепцию, где музыка и танец могли существовать независимо друг от друга в рамках одного представления. Музыкальные идеи композитора опирались на метод алеаторики (от лат. *alea* – игральная кость, жребий), главным принципом которой служит неопределенность или случайная последовательность нот в партитуре. «Новый подход к созданию произведения в искусстве появился под воздействием научно-философской мысли конца XIX – начала XX века (релятивистские концепции, квантовая механика, принцип неопределённости Гейзенберга, закон относительности Эйнштейна и др.) и перевернул многие традиционные представления о Вселенной. Научно доказанная неопределенность и относительность мира, его познания, развенчала представления о законченности, совершенстве творческого акта. В этих условиях глубоко закономерным становится введение случайности в жизнь художественного произведения, стремление приблизить ее к сложности, изменчивости, всегда присутствующему элементу нестабильности естественных процессов. Спонтанность и загадочная неопределенность таких полотен стимулировали интуицию и творческое воображение как самого художника, так и зрителя» [9, с. 72].

Чтобы получить партитуру для музыкального произведения, Дж. Кейдж придумал метод разбрызгивания чернил на нотный стан: случайно упавшие капли становились нотами, складываясь в произведение для исполнения. «Метод случайности» стал главной концепцией метода Каннингема, которой он следовал на всех уровнях создания танцевального спектакля. «Каннингем описывал случайность, как способ освободить свое воображение от собственных клише, уравнивая свой строгий творческий процесс неожиданными моментами чуда» [11].

При создании хореографического произведения такими «нотами» стали как небольшие танцевальные фразы, так и отдельные движения, придуманные заранее. В процессе работы они скрупулёзно оттачивались и имели кристальную четкость исполнения. Затем методом «случайного выбора» эти «ноты» соединялись уже непосредственно в процессе выступления. Таким образом, метод не предоставлял танцовщикам свободу в создании

самих движений, но позволял им выбирать собственный ритм, направление и решать, какое из заготовленных заранее движений сделать в тот или иной момент. Нужно отметить, что Каннингем всегда оставался в рамках, очерченных собственным танцевально-техническим языком. Балансируя между выворотностью и параллельностью, он совместил виртуозную работу ног, заимствованную из балета, с гибкостью торса и рук, заимствованными у Марты Грэм. Основная сложность для танцовщиков заключалась в необходимости запомнить порой огромное количество отдельных хореографических фраз и свободно ими пользоваться в неожиданных соединениях, продиктованных случайным выбором. Кроме того, Каннингем много работал с автономно двигающимися частями тела, придумывая отдельные фразы для ног, рук, головы, которые таким же случайным образом могли «протанцовываться» одновременно, создавая абсолютно неожиданный рисунок тела. Благодаря способу случайных соединений изолированных движений, Каннингему удалось раздвинуть рамки привычного сочинения хореографии, где автор идёт не от телесной логики или литературной/музыкальной идеи, а от объективной физической задачи. Объектами исследования могли становиться различные качества и свойства движения: связи в теле, работа с весом и гравитацией, балансом, исследование готовой танцевальной формы или повседневного движения, интеграция их в непривычный контекст. Танцовщики, вынужденные решать стоящие перед ними «объективные» задачи, автоматически отстраняются от эмоционального наполнения. Их «отчужденность» – результат не только многозадачности, но и внимания к сложным телесным процессам. «В то мгновение, когда вы до конца познаете что-то, оно потеряет свою жизнь. Поэтому артист всё время должен выполнять нечто трудное для себя. Ты должен сделать движение «непривычным», как будто не знаешь как его выполнить, чтобы сохранить в нём жизнь при каждом его воплощении» [6, с. 135].

Вдохновляясь системой, изобретенной Каннингемом, практики сегодняшних дней, включая и автора статьи, используют «алеаторный принцип» как эффективный тренаж для исследования и вдохновения. Неожиданные связи рождают новые телесные находки, уход от привычных паттернов позволяет танцовщику прогрессировать и развивать свой двигательный аппарат, координацию и способ мышления. В фокусе зрения оказывается уникальность вида и движения ладоней, стоп, изгибов локтя или суставов коленей, разнообразие всевозможных поз и телесных качеств. Это доказывает, что человеческое тело и его движения могут быть самостоятельным артефактом абстрактного искусства, не всегда нуждающимся в логическом осмыслении; что танец может нести впечатление такого рода, например, какое возникает при созерцании природных явлений. Нужно отметить, что Каннингем, открыв экспериментальный подход, дал огромный толчок для развития формата «Танцевальной лаборатории», которая в современном

танце стала одним из важнейших направлений как обучающих, так и широко используемых при создании спектаклей и перформансов.

Одним из главных открытий Каннингема стало использование реального времени, а не метрической музыкальной системы. Все его работы изначально ориентированы именно на временное измерение и чётко определены по количеству минут или секунд. Время становится общим знаменателем для сочинения музыки и танца. Танец служит для визуализации и кинестетического чувства, музыка – для аудиального восприятия. В своих работах-перформансах важную роль Каннингем отводит смене ритма, резкому контрасту между очень медленным и быстрым движением. Пауза, которую Каннингем называет «непрерывным течением в неподвижности» [6, с. 138], также имеет длительность и становится частью танца. Для танцовщика, считает Каннингем, одновременная работа с категориями времени и движения – огромный шаг вперёд. Так исполнитель становится свободным от внешних, диктующих темпов, развивая внутреннюю способность создавать ритмический рисунок, используя для этого собственное тело. На сегодняшний день многие практики современного танца создают хореографию без музыки, что предоставляет пространство для реализации любых фантазий, вне зависимости от характера и темпа музыкального материала. Алеаторный принцип в работах М. Каннингема касался и принципа работы с композицией, которая также импровизированно создавала себя в момент настоящий. «Когда я прочёл высказывание Альберта Эйнштейна “В пространстве нет никаких неподвижных точек”, то подумал, если нет никаких неподвижных точек, тогда каждая точка в равной степени интересна и в равной степени заменяема» [6, с. 13], – говорит Каннингем. На сцене могли сосуществовать несколько танцовщиков или хореографических форм одновременно, с одной стороны, никак не соприкасаясь друг с другом, а с другой, благодаря единому пространству и времени, находясь в коммуникации. Ракурсы в танце у Каннингема могут быть какими угодно, так как, по его утверждению, «на человека можно смотреть не только спереди, но и с разных сторон, и это будет одинаково интересно» [6, с. 14]. Принцип отсутствия «четвёртой стены» позволяет наблюдать объёмное хореографическое действие, создавать неожиданные пространственные связи, где каждая точка равнозначна всем остальным. Приём параллельного действия позволяет зрителю самому выбирать, куда ему смотреть, находить в предлагаемых обстоятельствах наиболее интересный для себя фокус внимания, включая собственное воображение, опираясь на субъективное восприятие. В своем интервью для Жаклин Лишёв Каннингем рассказывает о принципе постановки «Торс» (1975), которая состояла из шестидесяти четырёх двигательных фраз, равной количеству гексаграмм в «И Цзин» [6, с. 16–19]. Метрический счёт каждой фразы одновременно соответствовал ее номеру и переносу веса тела. Фразы можно было исполнять медленно, быстро и даже останавливаться, внутри фразы

были разрешены повторы, если выбранное число оказывалось большим. Кроме того, с помощью пространства, разбитого на шестьдесят четыре квадрата, у танцовщиков появлялось множество вариантов отправных точек, определяющих, где именно будут исполняться танцевальные фразы. После этого с помощью гексаграмм «И Цзин» Каннингем определял количество танцоров – мужчин и женщин, исполняющих эти фразы. Таким образом возникали соло, дуэты и трио, и всё это было подчинено временной структуре с эффектом непрерывного изменения.

Отсутствие иерархии среди исполнителей, являющееся одним из важных принципов в методе Каннингема, привело к раскрытию многофункциональности танцовщика современного танца, позволило осознать значимость каждого «винтика» в сложном механизме хореографической структуры. Это условие накладывает большую ответственность на каждого танцовщика, чем, например, в балете с его заведомым разделением исполнителей на солистов и кордебалет. Сегодня современный танец демократичен: его определяет регламент, который дает возможность проявить себя каждому участнику, способствует максимальной включенности в процесс, развивает осознанность, даёт возможность раскрыться каждому участнику процесса. Каннингем отмечает, что в каждом танцовщике важна его индивидуальность, не только форма его тела, которая у всех различна, но и личность танцора, его темперамент и мышление, особенности характера. Каннингем считает, что господствующее в балете и в танце раннего модерна стремление к идеалу, желание подражать какому-то образцу, в какой-то мере утопично. Идею об уникальности каждого человека современный танец использует сегодня как одну из главных концепций и основных инструментов в поиске аутентичного движения¹. С одной стороны, Каннингем много работал с повседневным движением (ходьба, бег, бытовой жест и т. д.), а с другой – считал, что профессионализм незаменим. Свое понимание танца Каннингем представляет с помощью широкой шкалы возможностей: на одном ее конце – обычные повседневные движения, на другом конце – движение профессионального танцовщика-виртуоза, а между этими полюсами размещаются все остальные движения [6, с. 162]. Способность танцовщика быть одновременно и полифункциональным инструментом в руках хореографа, и соавтором позже развивают в своих независимых танцевальных компаниях У. Форсайт, И. Киллиан, К. Пайт и многие другие ведущие хореографы современного танца.

Принцип «случайности», которым Каннингем оперирует на всех уровнях создания спектакля, касается и взаимоотношений хореографа с композитором и художником. В 1953 году Каннингем создает собственную танцевальную труппу «Merce Cunningham Dance Company», где музыкальным директо-

¹ Например, в середине XX века американская танцовщица, теоретик танца и юнгианский философ Мэри Старк Уайтхаус (1911–1979) развивает целое направление «Аутентичное движение», суть практики которого – использование такого движения в терапевтических и развивающих группах.

ром становится Дж. Кейдж. Специфика руководства строилась на демократическом принципе: «В постановочном процессе Каннингем исходил из того, что танец, музыка и художественное оформление одинаково равноправны и равнозначны друг другу, а значит, могут встречаться и объединяться только лишь во время финальных репетиций» [8, с. 52]. Таким образом, работа композитора и художника в спектакле велась самостоятельно, создатели спектакля практически не соприкасались. Каждый предлагал свое творение, имеющее собственную внутреннюю идею. Финальное объединение уже готовых художественных структур, напоминающих коллаж, для каждого из авторов и было собственно целью. Единственным предварительным «рабочим» определением для сопоставления музыки, хореографии и художественного оформления выступала «ритмическая структура» – опора на время и пространственные ограничения. Р. Раушенберг, американский художник-авангардист, с конца 1950-х по 2007 год участвовавший в реализации постмодернистских проектов Каннингема и Кейджа, рассказывает: «Совместная работа была самая мучительная и самая реальная из всех сотрудничеств, потому что никто не понимал, что делал, пока не становилось слишком поздно» [11, с. 53]. В качестве декораций художники предлагали абстрактные арт-объекты и механизмы (занавес из принтов черно-белых фотографий, стулья, велосипедные колеса, двери и т. д.). «Серебряные облака», изначально задуманные Энди Уорхолом как интерактивная инсталляция для музея, став декорацией в спектакле Каннингема «Дождевой лес» (1968), неожиданно создали абстрактный самодвижущийся пейзаж для танца. Необходимая «мобильность», продиктованная ограниченным бюджетом, порой заставляла художника делать оформление из подручных средств, применять творческую смекалку. Как, например, в спектакле «История» («Story», 1963), где сцена была наполнена предметами повседневной жизни – обрывками газет, фотографий, тканей и обоев, бутылками из под Соса-Кола и пр. Интеграция предметов быта, освободила современный танец от «завышенной самооценки», стёрла требование быть зрелищным, сделав современный танец более вариативным, порой работающим с эмоцией отторжения происходящего или ориентирующимся на непонимание зрителя. Создатели современного танца экспериментируют со зрительским восприятием, стремятся вывести рецепцию зрителей за грани привычного. Освещению в спектаклях Каннингема предлагалось быть независимым от хода действия на сцене: луч света мог произвольно двигаться вдоль рампы на штативе, неожиданно гаснуть или независимо мерцать, расставляя неожиданные акценты. Оформление, порой вырванное из другого художественного контекста или быта, становится равнозначным дополнением, которое работает на объемное восприятие спектакля, создавая пространство для неоднозначности интерпретаций, эмфатическую глубину. Это касается и костюма, который тоже порой подбирался художником «случайно». Худож-

ника интересует неординарность материала или цвет, спонтанно придуманные или неожиданные решения: покраска костюма прямо на танцовщике, порезы или добавление необычных деталей. Цель костюма – создать новый контекст для образа танцовщика и самого танца, наслаивая одни смыслы на другие. Таким образом, в методе Каннингема можно увидеть объединение трёх видов искусства – танца, музыки и декоративности.

Фрагментарность, как основной инструмент метода Каннингема, позволяла создавать множество вариантов и новых решений спектакля. Так, например, Каннингем придумал свои «События» – спектакли, скомпилированные из фрагментов уже показанных ранее работ, которые он нумеровал («Событие 1», «Событие 2», «Событие 3»...) и представлял как новые. Создание новых спектаклей методом компиляции из старых фрагментов было новаторством Каннингема, что позволяло придавать уже существующим работкам новые смыслы, помещая их в иной контекст. Из-за невозможности выступать на больших оборудованных сценах местами выступления становятся пространства, не приспособленные для танца. Благодаря спонтанной конструкции спектакли Каннингема могли быть легко адаптированы для любого пространства. Отказ от театральной условности был подхвачен многими последователями. И до сих пор этот прием используется современным танцем как возможность интегрировать его в самые неожиданные места – школы, музеи, гаражи и спортзалы, крыши, церкви, городские и природные ландшафты². Идея о том, что танец не несёт в себе повествовательную функцию, и в наши дни сталкивается с проблемой восприятия зрителями, которые в большинстве своём ориентируются на привычную условность драматургической основы. Двигаясь от обратного, Каннингем переосмысляет роль зрителя. Теперь автором танцевального спектакля является не хореограф, а в определенной степени сам зритель. «Чаще всего, если танцовщик танцует в полную ногу, его танец интересен сам по себе. Если зритель не будет ничего ждать заранее, а будет просто смотреть, он увидит, что интересно почти всё, что происходит на сцене» [6, с. 162]. Так, например, после гастрольного тура спектакля «Зимняя ветвь» («Winterbranch», 1964), где Каннингем исследовал различные способы физического падения человека, в Швеции зрители решили, что речь идёт о расовых столкновениях, в Германии – о концлагерях, в Лондоне – о бомбежке городов, а в Токио – об атомной войне [6, с. 109–110]. Это доказывает, что любой жест способен вызывать в воображении зрителя образы, вне зависимости откуда этот жест взялся, но какой именно это будет образ, зависит от субъективного опыта каждого зрителя. «Подражание тому, как сама природа создает пространство и помещает в него много разных объектов, тяжелых и легких, маленьких

² В 1970-е годы эта идея была развита в направлении «Site-specific art», разработанное калифорнийским художником Робертом Ирвином (1928–2023).

и больших, никак друг с другом не связанных, но оказывающих влияние друг на друга. То, что делает танцор, – это самая реалистичная вещь на свете, а притворство, что человек, стоящий на холме, делает все, что угодно, кроме того, что просто стоит, означает разрыв – разрыв с жизнью, с солнцем, встающим и садящимся, с облаками, закрывающими солнце, с дождем, который льется из туч и заставляет вас идти в кафе за чашкой кофе, с каждой вещью, сменяющей другую. Танец – это видимое движение жизни» [2].

Творчество Каннингема в течение долгого времени вызывало скептическую оценку у представителей американской культурной прослойки в лице профессионального сообщества, театральных критиков, зрителей. Каннингем в интервью с Жаклин Лешёв постоянно отмечает, что в течение многих лет его работы привлекали не так много зрителей, в прессе о нем почти не упоминали, а заинтересованных его творчеством профессионалов было очень мало [6]. Но, несмотря на это, у его философии появилось множество учеников и последователей. Прежде всего, Каннингем убеждал своих танцовщиков подвергать сомнению общепринятые представления о танце и искусстве. Многие из тех, с кем он работал, впоследствии сами стали новаторами в области хореографии, которые, в свою очередь, подвергли сомнению метод своего мэтра. Из-за модернистской и классической танцевальной лексической основы, которую он использовал, как свободный строительный инструмент, погружая классические приемы в другой контекст, его танцевальный язык не являлся по-настоящему новым. Кроме того, присутствие традиционной рабочей модели в постановке отдельных танцевальных фраз («я ставлю – вы исполняете») не до конца соответствовали требованиям нового поколения постмодернистов, которые всё чаще отказывались от постановочных движений, уходя вглубь импровизации или отказа от общепринятого «танцевального» движения. «Мерс Каннингем стал вдохновителем для многих хореографов танца постмодерн, и как стимул для дальнейших инноваций, и как авторитет, которого следовало критиковать. В 1962 г. на территории Мемориальной церкви Джадсона была создана группа танцовщиков и хореографов новых постмодернистских взглядов, которые занимались различными исследованиями в области танца, проводили семинары, показывали перформансы и хэппенинг, расширяли не только практическую сторону «нового» танца, но и идеологическую. Позднее группа стала называться «Judson Dance Theater», в нее входили Ивонн Райнер, Дебора Хей, Дэвид Гордон, Люсинда Чайлдс, Стив Пэкстон, Триша Браун, Мередит Монк и др. «Эксперименты и приключения театра Джадсона и его последователей заложили основу в эстетике танца постмодерн, которая расширяла и нередко бросала вызов привычным целям, материалам, мотивациям, структурам и стилям танца» [2]. Последователи Каннингема, как будто расчленив его идеи, концептуально уходили вглубь каждой из сторон его метода. Так, американская танцовщица, хореограф Ивонн Райнер

(1934 г. р.), обучавшаяся в студии Каннингема, посвятила свое творчество изучению повседневности в движении, а также игровой композиционной структуре, построенной на выполнении заданных правил игры. Отражая эстетику отрицания, в 1965 году она создаёт свой «Нет манифест» (1965), который полностью отрицает сценичность и спектакль как событие. Американский танцовщик-экспериментатор Стив Пэкстон (1939–2024) для изучения взаимодействия между танцорами использует физические законы трения, импульса, гравитации и инерции, на чем основывается его метод контактной импровизации, ставший базовым для распространенной в *contemporary dance* техники *release* и партнеринг. Американская танцовщица и хореограф Триша Браун (1936–2017), исследующая чистоту движения, создававшая структуры, основанные на математических системах аккумуляции, стала известна как хореограф, делающий спектакли на стенах и крышах домов.

Своим методом Каннингем дал множество отправных точек для развития сегодняшнего современного танца, имеющего множество направлений: сценический, перформативный, концептуальный, социальный. В силу широкого спектра допустимых возможностей концептуального танца современным танцем теперь может заниматься любой человек. Хэппенинги, танцевальные инсталляции, кино-танец, актуальные на сегодня междисциплинарные виды коммуникации, где певцы, актёры, музыканты, художники, кинорежиссеры находят точки соприкосновения с современным танцем.

Идея отказа от авторства открыла современному танцу рабочий процесс, близкий к коллаборативному режиму. Немецкая танцовщица и хореограф Пина Бауш (1940–2009) в своих спектаклях выступает больше как танцдраматург. Она выстраивает демократизированное художественное пространство, где каждый артист не только технически высказывается в рамках определенной задачи, но и участвует в создании драматургии спектакля [4, с. 39]. Перформативный театр предполагает возникновение комьюнити, то есть группы единомышленников с отсутствующей иерархией: ведь теперь каждый танцовщик современного танца может быть хореографом и исполнителем в одном лице. Внедрение в современный танец контекстов повседневного движения усложняет понятие «танец» в современном дискурсе, создает новые контексты для его деконструкции, делает его социальным и политическим. Широкий фокус на исследовании соматического движения значительно усложнил не только его технические возможности, но и концептуальные изыски, касающиеся композиционных приёмов и танцевальных структур.

Актуальность метода Мерса Каннингема в современном танце сегодня заключается в том, что условия, предлагаемые танцовщику и хореографу, достаточно универсальны и могут использоваться ими по-разному, интерпретироваться в любое время, независимо от тенденций и моды в танце. Качество процесса, создаваемого с помощью «случайного» выбора, будет

полностью зависеть от опыта и мировоззрения его участников, а значит, в любом случае это будут танцовщики, отвечающие времени, в котором они создают этот процесс. Его метод подобен командной игре, в которой существуют единые правила, а результатом является сам процесс, где кульминация может наступить в любой момент. Метод предлагает хореографу быть автором создания правил, а не готового и отполированного продукта, «потерявшего силу жизни», что, с одной стороны, находится в зоне определенного риска, а с другой – имеет природную силу непредсказуемости, подобную чуду. Иметь смелость отпускать в свободное плавание процесс творчества и быть осознанным наблюдателем в попытке зафиксировать в творческом акте «момент настоящего» – вот главная идея, сделавшая Мерса Каннингема революционером в хореографическом искусстве, новаторство которого стало основной отправной точкой в развитии современного танца.

Список литературы

1. *Бейнс С.* Терпсихора в Кроссовках. Танец постмодерн. Москва: Арт Гид, 2018. 312 с.
2. *Ганюшина Е.* Эссе Мерса Каннингема «Пространство, Время и Танец», 1952 год. URL: <http://roomfor.ru/merce-cunningham/>
3. *Гердт О.* Contemporary dance: история трёх смертей // Театр: журнал о театре. 2015. № 20. С. 12–37.
4. *Гордеева Т. В.* Влияние творчества Пины Бауш на формирование интердисциплинарных практик в современном танце // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 63–69.
5. *Дудина М. К.* Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 58–69.
6. *Каннингем М.* Гладкий, потому что неровный. Москва: Арт Гид, 2019. 240 с.
7. *Никитин В. Ю.* Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2 (52). С. 232–238.
8. *Новик Ю. О., Лаврова С. В.* Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Мерсом Каннингемом // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 5. С. 50–70.
9. *Переверзева М. В.* Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 С. 71–90.
10. *Сироткина И.* Айседора Дункан: сто десять лет свободного танца // Театр: журнал о театре. 2015. № 20. С. 12–37.
11. Merce Cunningham Trust. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/changeling/>

МУЗЕИ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

ВОЛОНТЕРЫ В АРХИВАХ ИЗРАИЛЯ: СОХРАНЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

УДК 316.354.4

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-133-141>

Наталья Ивановна ГОРЛОВА,

доктор исторических наук, доцент,
Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: gorlovanat@yandex.ru

Аннотация. В статье представлен практический опыт привлечения добровольческого сообщества к работе архивов Израиля. Рассматривается состояние сферы архивного волонтерства, функционал добровольческого актива, направления деятельности и виды выполняемых работ в архивных учреждениях. Волонтеры выполняют широкий круг задач: оцифровывают копии архивных документов и библиографических материалов, составляют архивные справочники и базы данных, ищут документы по запросам общественных организаций и др. Значительное место в исследовании занимает рассмотрение культурно-просветительских и историко-мемориальных волонтерских проектов архивных учреждений Израиля по сохранению и защите исторической памяти о трагических событиях и жертвах концлагерей, ставших символами жесточайших преступлений Второй мировой войны, гибели миллионов европейских евреев. Автор рассказывает о конкретных мероприятиях архивных учреждений Израиля по сохранению исторической памяти с участием волонтеров.

Ключевые слова: архивные учреждения, архивы, архивные волонтеры, документы, добровольческое движение.

Для цитирования: Горлова Н. И. Волонтеры в архивах Израиля: сохранение исторической памяти // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №4 (55). С. 133–141. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-133-141>

VOLUNTEERS IN THE ISRAELI ARCHIVES: PRESERVING HISTORICAL MEMORY

Natalya I. Gorlova,
DSc in History, Associate Professor,
Plekhanov Russian University of Economics,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: gorlovanat@yandex.ru

Abstract. The article presents practical experience of involving the volunteer community in the work of the archives of Israel. The state of the archival volunteering sphere, the functionality of the volunteer activists, areas of activity and types of work performed in archival institutions are considered. Volunteers perform a wide range of tasks: they digitize copies of archival documents and bibliographic materials, compile archival reference books and databases, search for documents at the request of public organizations, etc. A significant place in the study is occupied by the consideration of cultural, educational and historical-memorial volunteer projects of archival institutions of Israel to preserve and protect the historical memory of the tragic events and victims of concentration camps, which became symbols of the most brutal crimes of World War II, the death of millions of European Jews. The author cites specific activities of archival institutions of Israel to preserve historical memory with the participation of volunteers.

Keywords: archival institutions, archives, archival volunteers, documents, volunteer movement.

For citation: Gorlova N. I. Volunteers in the Israeli archives: preserving historical memory. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 4 (55), pp. 133–141. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-455-133-141>

Архивы в современном мире становятся важнейшими просветительскими и социальными учреждениями в формировании единого культурного и информационного пространства. За последнее десятилетие неотъемлемой частью внутренней жизни архивов за рубежом является волонтерское сообщество, которое становится важной составляющей данных учреждений. Архивное волонтерство прошло путь от эпизодического привлечения помощников для проведения мероприятий учреждений до систематически выстроенной программы, предусматривающей набор людей для подготовки и обучения, оформление гражданско-правовых отношений, что является серьезной мотивационной составляющей в работе с ними и обеспечивает ставку на содержательные задачи волонтерских вакансий.

Процесс и связи, возникающие в ходе реализации волонтерских программ, напрямую влияют на принципы и зачастую – на характер деятельности архивных учреждений, возможности их коммуникации с различными целевыми аудиториями. Архивное волонтерство может привести к расширению и модификации границ учреждения и выступить его стратегическим ресурсом. Добровольные помощники участвуют в рабочих процессах, становятся частью команды, начинают разделять интересы архивов и становятся агентами мнений для внешнего окружения.

Архивный волонтер – это не только кадровый ресурс для данных учреждений. Добровольные помощники выступают в роли амбассадоров архивов, совместно с ними реализуя просветительские проекты и образовательные программы, организуя событийные мероприятия и выставки.

Сегодня отмечается исследовательский интерес к организации волонтерской деятельности на примере конкретных архивных учреждений [1; 3; 5; 6], к вопросам взаимовыгодного сотрудничества и опыту реализации

совместных проектов [4], успешным зарубежным практикам работы архивов с волонтерским сообществом и специфике организации добровольческого труда [2]. Однако тема архивного волонтерства еще не нашла должного освещения в российских научных кругах и представлена лишь незначительным количеством публикаций. В освоении данной проблемы основополагающее значение имеют труды зарубежных авторов, в которых представлены результаты многочисленных исследований состояния сферы архивного волонтерства [7; 9].

В системе социальных институтов Израиля архивным учреждениям принадлежит особая роль. Примечательно, что в отличие от других стран, в которых государство выступало инициатором создания архивных учреждений, в стране появление большинства из них стало следствием усилий различных общественных групп и ассоциаций, движений и партий. Согласно данным Израильской ассоциации архивов, в стране насчитывается более пятидесяти данных учреждений.

В настоящее время архивы в Израиле играют все большую роль в обществе, заново осмысливая свою миссию в статусе хранителя исторического наследия и человеческих знаний. Одна из приоритетных задач деятельности архивных учреждений – формирование гражданской ответственности, идентичности, патриотизма как ключевых жизненных ценностей, сохранение исторической памяти. Тема трагических событий еврейского народа в годы Второй мировой войны является одной из приоритетных в деятельности учреждений. Архивы Израиля стали своего рода центрами общественного обсуждения вопросов по истории и о последствиях нацистских злодеяний. Поэтому и свое предназначение они видят в побуждении населения к почитанию памяти и обсуждению вопросов о прошлом с критической точки зрения, предоставляя для этого место и пространство, насколько это возможно. Для сохранения исторической памяти архивы все активнее обращаются к волонтерскому сообществу, оказывающему необходимую помощь сотрудникам учреждений по различным направлениям – от проведения «архивных» мероприятий (информационно-просветительских акций, образовательных программ, фестивалей, конкурсов), помощи в формировании архивного медиапространства и продвижении общественно значимых проектов архивов в социальных сетях и СМИ до создания электронных полнотекстовых баз данных о жертвах немецкого фашизма. Волонтеры оцифровывают копии архивных документов и библиографических материалов, составляют справочники и базы данных, помогают учреждениям физическим трудом, ищут документы по запросам общественных организаций. Кроме того, они записывают видеointервью с активными участниками тех или иных событий, занимаются расшифровкой устных воспоминаний. Широко распространена практика участия волонтеров в историко-мемориальных проектах архивных учреждений, связанных с увековечением памяти жертв концлагерей Второй

мировой войны. Основная цель совместной работы – это взаимодействие с волонтерами в достижении значимых результатов в столь важных для израильского общества вопросах.

Показательный пример – работа Архивов Арользена с волонтерским корпусом и реализация совместных проектов и программ. Архивы Арользена – это международный центр информации с самым большим в мире собранием документов о жертвах национал-социализма [11]. Многие данные архивы больше известны как Поисковая служба в Бад-Арользене – так до 2019 года называлась организация, возникшая в годы Второй мировой, которая помогала выжившим найти своих родственников. Так, в мае 2019 года Центр загрузил около 13 млн документов и сделал их общедоступными онлайн. По состоянию на июль 2020 года примерно 27% архивов было расшифровано.

Особый фонд в коллекции Архивов Арользена составляют личные вещи, принадлежавшие бывшим узникам концентрационных лагерей, изъятые нацистами у них при аресте. В 2016 году архивы запустили международный проект #StolenMemory («Украденная память»), благодаря которому нескольким сотням семей были возвращены личные вещи родственников – узников концлагерей, нередко – с помощью волонтеров, ведущих поисковую работу в разных странах (Испания, Польша, Нидерланды, Франция и др.). В поисках родственников Архивы Арользена сотрудничают с многочисленными волонтерами по всему миру. В год старта кампании проекта архивы при содействии волонтеров вернули личные вещи более 500 жертв национал-социалистов.

Спустя пять лет география проекта расширилась и при поддержке неправительственной историко-просветительской организации «Международный мемориал» и волонтеров он был реализован на территории Российской Федерации и Республики Беларусь. Добровольные помощники проекта помогали в поиске родственников жертв нацизма из России и Беларуси. Волонтеры проверяли базы данных «Мемориал», «Подвиг народа», «Память народа» на предмет наличия документов разыскиваемых, собирали почтовые адреса и телефоны обществ малолетних узников нацизма в Ростове-на-Дону и Новочеркаске.

В рамках #StolenMemory архивы приглашают волонтеров к реализации образовательных программ и проведению информационно-просветительских тематических передвижных выставок внутри страны и за ее пределами.

В своей деятельности Архивы продвигают дистанционный формат сотрудничества с добровольными помощниками, предлагая широкий перечень волонтерских вакансий – от ведения отчетной документации учреждения, систематизации материалов научных проектов до работы с социальными сетями и размещения информации. Подобная онлайн-модель организации безвозмездного труда расширяет географию и численность помощников, которые, в свою очередь, работают в автономном режиме, самостоятельно определяют свой график работы.

Архивы израильского государственного национального мемориала Катастрофы «Яд Вашем» в Иерусалиме представляют собой крупнейшее в мире хранилище документальных материалов по теме увековечения памяти шести миллионов человек, погибших во время Холокоста. Сегодня, спустя более полувека со дня основания архивов «Яд Вашем», в них хранится крупнейшая в мире коллекция документов, связанных с историей Холокоста: более 210 млн листов документации, 131 тысяча свидетельств выживших, сотни тысяч фотографий. Уникальность коллекций – в их широчайшем охвате темы. И волонтерское сообщество является неотъемлемой частью жизни архива. Возрастной диапазон архивных волонтеров «Яд Вашем» колеблется от 18 до 80 лет, всех их волнует тема Холокоста. Примерно каждый третий добровольный помощник в возрасте от 60 лет и старше принимает участие в деятельности архива, используя свои знания и умения, чтобы быть полезным обществу, жить интересной и наполненной жизнью. Кроме того, безвозмездные общественно значимые практики в архивах выступают одной из эффективных форм реализации социальной активности и творческого потенциала граждан старшего поколения, альтернативой трудовой деятельности.

Один из самых масштабных волонтерских проектов – поиск имен жертв Холокоста. Всего во время войны было уничтожено около 2 700 000 человек. Трудами сотрудников «Яд Вашем» найдено около половины, и сейчас они возлагают большие надежды на волонтеров, которые смогут за несколько лет помочь восстановить максимальное количество имен. В рамках проекта добровольные помощники встречаются с выжившими в Холокосте, чтобы помочь заполнить так называемые «листы свидетельских показаний», в которых зафиксирована информация об их близких и знакомых, убитых в концентрационном лагере. С середины 1950-х годов сложилась практика, когда выжившие родственники и друзья погибших евреев заполняют листы свидетельских показаний и отправляют их в «Яд Вашем». Первые 800 тыс. листов были собраны в 1950-е годы. Сегодня в листах свидетельских показаний зафиксировано более 1 млн имен на двадцати с лишним языках. Все листы свидетельских показаний отсканированы и доступны в Центральной базе данных имен жертв Холокоста.

Кандидаты, желающие присоединиться к проекту и помочь с листами, проходят обязательный процесс отбора, собеседование и обучение [10]. При рекрутинге волонтеров кураторы проекта уделяют особое внимание таким качествам потенциальных добровольных помощников, как **эмпатия** – способность волонтеров понимать и чувствовать эмоции респондентов проекта, отзываться на них и сопереживать (эмпатия выражается в таких характеристиках, как доброжелательность к людям, чуткость и заботливость, интерес к их жизни, эмоциональная восприимчивость); **коммуникативные навыки**, которые проявляются в умении создавать дружелюбную и безопас-

ную атмосферу для участников опроса, поддерживать диалог и правильно задавать вопросы, помогать респондентам выразить свои переживания в процессе общения; **ответственность**, т. е. готовность волонтера выполнять взятые на себя обязательства в рамках проекта, волонтерская программа которого предусматривает определенное количество смен или часов каждый месяц; добровольный помощник должен уметь планировать свое время и своевременно выполнять обязательства; **стрессоустойчивость**, позволяющая волонтерам успешно справляться с эмоциональными нагрузками в процессе общения с целевой аудиторией проекта без последствий для ментального здоровья: добровольные помощники с высоким уровнем стрессоустойчивости быстрее восстанавливаются после процедуры интервьюирования, сохраняя свою эмоциональную стабильность и самоконтроль.

Еще один проект архивов – реконструкция коллективных следов и фрагментов памяти, оставленных трагическими событиями Второй мировой войны в сознании бывших заключенных концлагерей. Речь идет о сборе и изучении исторической информации (с использованием аудио- и видеозаписей для запланированных интервью) о людях, выживших в Холокосте, чьи воспоминания о прошлом должны быть сохранены в качестве свидетельств о событиях военных лет для будущих поколений. Интервью с участниками исторических событий проводятся специально прошедшими подготовку волонтерами. Созданный сетевой архив устных воспоминаний – благодаря усилиям волонтеров – регулярно пополняется.

В рамках международного сотрудничества в 2008 году «Яд Вашем» наградил белорусских волонтеров за увековечение памяти жертв Холокоста. Усилиями ста участников проекта за полтора года кропотливой поисковой работы в шестнадцати населенных пунктах страны было установлено около 30 тыс. имен погибших в период Холокоста евреев. В настоящее время из 800 тыс. евреев, погибших на территории Беларуси в период Холокоста, известно менее 200 тыс. имен.

В России в феврале 2013 года Благотворительный фонд «Еврейский благотворительный комитет» при поддержке архивов «Яд Вашем», Фонда «Джойнт» и Службы координации волонтеров «Маагаль» инициировал волонтерский проект «Память. Помощь. Поколения» по выявлению имен жертв Холокоста и евреев, погибших во Второй мировой войне на фронте или в тылу. Вся собранная информация передавалась в мемориальный комплекс истории Холокоста «Яд Вашем».

Функционал волонтеров включал в себя

- участие в сборе данных о жертвах Холокоста среди пожилых евреев Москвы в формате личных бесед и заполнение листов свидетельских показаний, пополнение архива и онлайн-базы «Яд Вашем»;
- помощь в сканировании фотографий потерявших для свидетельских листов;

- проведение телефонных интервью;
- проверку занесения полученных данных в базу архивов «Яд Вашем»;
- раздачу информационно-просветительских листов и буклетов по тематике проекта на еврейских мероприятиях города.

В ходе подготовки проекта добровольные помощники проходили обучение, получали подробные инструкции и поддержку на каждом этапе своей работы. Семинары-практики были организованы на базе научно-просветительского центра «Холокост» при участии сотрудников «Яд Вашем». Две возрастные группы – молодежь и люди старшего возраста – стали его участниками.

Проект предполагал и онлайн-формат, что позволило расширить его географию. Так, листы свидетельских показаний присылали из Биробиджана, Великого Новгорода, Нижнего Новгорода, Краснодарского края, Симферополя, Читы, Петрозаводска, Брянска, Ростовской области.

Помимо проведения интервью добровольные помощники принимали участие в многочисленных мероприятиях хеседов «Шаарей Цедек» и «Рука помощи», приуроченных к 70-летию со дня освобождения Освенцима и к Дню Победы, приобретали и доставляли подарки благополучателям к праздникам Пурим и Рош-А-Шона. Волонтеры обеспечивали информационное сопровождение проекта, выступали в одной из программ на радио «РЕКА» (Израиль), опубликовали серию статей в газете «Еврейское слово» и в журнале «Лехаим». Промежуточные итоги проекта были презентованы в 2015 году на интерактивной выставке в рамках проведения еврейского образовательно-культурного мероприятия «Лимуд».

По итогам реализации проекта волонтерами было собрано 2304 листа свидетельских показаний, многие из них дополнены фотографиями. К примеру, волонтер Инна Бирман собрала 68 листов свидетельских показаний для музея «Яд Вашем», некоторые из них (16 штук) с фотографиями. Инна беседовала с пожилыми людьми, собирала рассказы об их погибших родственниках, посещала многие дома, собирала фотографии. За вклад в развитие проекта более 20 волонтеров были отмечены грамотой мемориального комплекса «Яд Вашем» за помощь в сборе имен жертв Холокоста.

В Государственном архиве Израиля реализуется множество проектов с участием волонтеров, направленных на сохранение и популяризацию культурного наследия страны. Во второй половине 2010-х годов учреждение приступило к переводу документов в цифровой формат с целью обеспечения доступа общественности и исследователей к более 200 млн хранящихся архивных материалов, аудиозаписям и кинохронике. И волонтеры стали частью этого масштабного проекта.

Анализируя сферу занятости волонтеров в Государственном архиве, отметим, что функционал добровольных активистов приблизительно одинаков для большей их части и представлен несколькими профильными направлениями деятельности (Таблица 1).

Функции архивных волонтеров	Содержание деятельности
Оцифровка документов	Помощь в оцифровке архивных документов, фотографий. Создание электронных архивов
Классификация и каталогизация	Участие в систематизации архивных материалов, сортировка документов, создание описей, каталогов для удобного поиска информации, внесение данных в электронные базы
Просветительская и образовательная деятельность	Помощь в проведении образовательных мероприятий, экспозиций и тематических передвижных выставок
Продвижение архива в социальных сетях	Создание контента о деятельности архивного учреждения в социальных сетях

Таблица 1. Профильные направления деятельности волонтеров

Яркий пример плодотворного сотрудничества с волонтерским сообществом – проекты Архива народных сказок Израиля [8], названного в честь его основателя профессора Дова Ноя. Данный архив представляет собой уникальную богатую коллекцию из более чем 21 тыс. народных сказок, основанных на еврейской устной традиции и израильских народных повествованиях и собранных у более чем 5000 рассказчиков из 70 этнических групп на нескольких языках, с документами, датированными с 1956 по 1999 г. Архив привлекает волонтеров к процессу оцифровки коллекции, который включает набор текста, сканирование, индексацию историй.

Таким образом, сохранение исторической памяти и документального наследия страны – важнейшие задачи архивных учреждений Израиля. Архивные волонтеры вносят посильный и незаменимый вклад в сохранение исторического наследия страны. Залогом успешного сотрудничества служит то, что волонтеры разделяют миссии и ценности архивного учреждения, которые строятся вокруг задачи сохранения памяти жертв Второй мировой войны. Специфика безвозмездных практик архивных волонтеров определяется широким спектром направлений работы и реализуемой проектной деятельности учреждений, в которых добровольные помощники могут проявить себя, начиная от работы с целевой аудиторией и заканчивая работой с документацией архивов. Постоянная работа с волонтерами – это мощный инструмент, нацеленный на формирование кадрового резерва архивных учреждений страны. Как показал анализ, в архивных учреждениях Израиля в течение нескольких десятилетий наблюдается устойчивый рост добровольных помощников и количества реализуемых совместных проектов и событийных мероприятий.

Список литературы

1. Горлова Н. И. Архивное волонтерство в деле сохранения памяти о прошлом // Отечественные архивы. 2024. № 1. С. 36–42.
2. Горлова Н. И. Архивное волонтерство: опыт Великобритании // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 1 (117). С. 192–199.
3. Жукова Д. Д., Нефедова С. Г. и др. Сохранение культурного наследия народов России: чем могут помочь волонтеры культуры. Москва, 2022. 47 с.
4. Корицова О. А. Индивидуальный подход в организации работы с архивными волонтерами в архивном деле на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. URL: <https://clck.ru/356qk6>
5. Пантелейчук М. Н. Организация волонтерской деятельности в государственных архивах Новгородской области // Вестник Всероссийского научно-исследовательского института документоведения и архивного дела. 2023. № 2. С. 100–107.
6. Тюнтерова Л. Ю. Архивное волонтерство в деятельности Государственного исторического архива Чувашской Республики // Отечественные архивы. 2023. № 6. С. 31–34.
7. Inês M. Ferreira Best practice in volunteer management in archives: Analyzing two organizations // Journal Archives and Records. Apr 2023. Pp. 18–26.
8. Israel Folktale Archives. URL: <https://www.unesco.org/en/memory-world/israel-folktale-archives>
9. Kevin B. Leonard. Volunteers in Archives: Free Labor, But Not Without Cost // Journal of Library Administration. April. № 52 (3–4), 2012. Pp. 313–320.
10. Volunteering in the project of collecting the names of Holocaust victims. URL: <https://www.yadvashem.org/he/remembrance/names-recovery-project/volunteers.html>
11. StolenMemory. URL: <https://clck.ru/3DVp8V>

УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Не ранее чем через год после выхода в свет статьи в нашем журнале автор может опубликовать данный текст или его фрагменты в других изданиях. Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности.

Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.
2. Объём статьи составляет от 20 000 до 40 000 знаков, включая пробелы и список литературы.
3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05-2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках. Количество источников в библиографическом списке не менее 10 и не более 30. References не требуются.
4. К статье прилагаются:
 - а) аннотация (100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках (8–12 слов);
 - б) сведения об авторе в следующем порядке – ФИО автора (авторов) полностью, ученая степень, ученое звание, должность, место учёбы или работы (в именительном падеже), город, страна. Все данные дублируются на английском языке. Отдельно указывается контактный телефон, обязательно – электронный адрес;
 - в) обязательным является указание на УДК, грант или госзадание. Обязательно указание на шифр и название специальности, по которой идет статья.
5. **Статьи принимаются в электронной версии на e-mail редакции: vestnik-mguki@mail.ru**
 - а) все статьи проходят двойное слепое рецензирование и публикуются бесплатно. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора

материалов, а также возможность вносить изменения в название и текст статьи по согласованию с автором. Позиция редакции может не совпадать с точкой зрения авторов;

- б) до рецензирования оригинальность статьи проверяется в системе «Антиплагиат». В журнал принимаются статьи со степенью оригинальности текста не менее 75%. Цитаты занимают не более 20 процентов текста. Самоцитирование ограничено необходимым минимумом (не более 10 процентов текста в форме пересказа со ссылкой на источник);
- в) автор несет ответственность за точность воспроизведения имен, цитат, формул. Автор должен сообщить редколлегии журнала обо всех своих работах и работах своих соавторов, пересекающихся по тематике с представленной в редакцию статьей и находящимся на рассмотрении в других изданиях;
- г) статья, после её одобрения редколлегией журнала, может готовиться к публикации до полугода. Форма договора высылается автору после принятия редколлегией решения о публикации рукописи.

При представлении основных результатов своего исследования автор обязан находиться в правовом поле, т. е. его публикация не должна каким-либо образом нарушать Закон РФ от 27.12.1991 № 2124–1 (ред. от 18.04.2018) «О средствах массовой информации».

DEAR AUTHORS!

The journal accepts for publication articles that have not been published before. Not earlier than one year after the publication of an article in our journal, the author may publish this text or its fragments in other publications.

The article should have scientific novelty, reflect the main results of the author's research, correspond to the general direction of the journal and be interesting to a wide range of the Russian scientific community.

The article may contain (if necessary) a minimum of tables, formulas and graphic dependencies. The article must be completed with a conclusion (conclusions). All abbreviations and scientific terms should be disclosed. Do not abuse Internet sources. When using them, it is necessary to give references in accordance with the rules for designing the bibliographic apparatus of scientific articles.

Requirements for publishing

1. The text is typed in the Microsoft Office Word editor, the font is Times New Roman, the point size is 14, the spacing is 1.5.
2. The length of the article is from 20,000 to 40,000 characters, including spaces.
3. The list of literature is located at the end of the article in alphabetical order, bibliographic descriptions in the list are drawn up in accordance with GOST 7.05–2008, references in the text of the article are given in square brackets. The number of sources in the bibliographic list is not less than 8 and not more than 30. References are not required.
4. Attached to the article:
 - a) abstract (100–250 words) in Russian and English, as well as key words to the article in Russian and English (8–12 words);
 - b) information about the author in the following order – the full name of the author (authors), academic degree, academic title, position, place of study or work (in the nominative case), city, country. All data are duplicated in English. Separately, a contact phone number is indicated, and an e-mail address is required;
 - c) mandatory is an indication of the UDC, grant or state task. It is obligatory to indicate the code and the name of the specialty in which the article goes.
5. **Articles are accepted in the electronic version on the e-mail of the editors: vestnik-mguki@mail.ru**
 - a) all articles are double-blind peer-reviewed and published free of charge. The editorial board reserves the right to select materials, as well as the ability to make changes to the title and text of the article in agreement with the author. The position of the editors may not coincide with the point of view of the authors;

- b) prior to reviewing, the originality of the article is checked in the Anti-Plagiarism system. The journal accepts articles with a degree of originality of the text of at least 75%. Quotations take up no more than 20 percent of the text. Self-quoting is limited to the necessary minimum (no more than 10 percent of the text in the form of a paraphrase with a link to the source);
- c) The author is responsible for the accuracy of reproduction of names, quotations, formulas. The author must inform the editorial board of the journal about all his works and the works of his co-authors, which intersect in subject matter with the article submitted to the editorial office and are under consideration in other publications;
- d) An article, after its approval by the editorial board of the journal, can be prepared for publication up to six months. The contract form is sent to the author after the editorial board decides to publish the manuscript.

When presenting the main results of his research, the author must be in the legal field, i. e. its publication should not in any way violate the Law of the Russian Federation of December 27, 1991 № 2124–1 (as amended on April 18, 2018) “On the Mass Media”.

Для заметок

Для заметок

Scientific academic journal "Cultural & Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts" is included by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation in the List of peer-reviewed scientific journals approved for publication of major scientific results of dissertation research for the award of a scientific degree of doctor and candidate of sciences on the following scientific specialties and the branches of science corresponding to them:

- 5.8.1. General Pedagogy, History of Pedagogy and Education (Pedagogical Sciences),
- 5.8.2. Theory and Methodology of Training and Education (by areas and levels of education) (Pedagogical Sciences),
- 5.8.7. Methodology and Technology of Professional Training (Pedagogical Sciences),
- 5.9.1. Russian Literature and Literature of the Peoples of the Russian Federation (Philological Sciences),
- 5.9.2. Literature of the Peoples of the World (Philological Sciences), 5.9.3. Theory of Literature (Philological Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Art History), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Cultural Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Philosophical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Cultural Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Pedagogical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Philological Sciences).

It is published since 2008. It is issued four times a year.

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«**MOSCOW STATE INSTITUTE OF CULTURE**»

CHIEF EDITOR – CHAIRMAN OF THE EDITORIAL COUNCIL

Editorial board of the scientific journal

"Culture and education: scientific and informational journal of universities of culture and arts"

CHIEF EDITOR:

KUDRINA Ekaterina Leonidovna,

DSc in Pedagogy, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation,
Rector (Moscow State Institute of Culture)

DEPUTY EDITOR:

VOEVODINA Larisa Nikolaevna,

DSc in Philosophy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

DEPUTY EDITOR:

MAREEVA Elena Valentinovna,

DSc in Philosophy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

DEPUTY EDITOR:

YAROSHENKO Nikolai Nikolaevich,

DSc in Pedagogy, Professor, Vice-Rector for Research (Moscow State Institute of Culture)

EDITORIAL BOARD

Astafieva Olga Nikolaevna, DSc in Philosophy, Professor, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, Laureate of the Prize of the Government of the Russian Federation in the Field of Culture (Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation)

Gendina Natalya Ivanovna, DSc in Pedagogy, Professor, Honored Scientist of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

Dorofeeva Lyudmila Grigoryevna, DSc in Philology, Professor (Immanuel Kant Baltic Federal University)

Zorilova Larisa Sergeevna, DSc in Cultural Studies, CSc in Pedagogy, Professor,

Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation (Gnessin Russian Academy of Music)

Kolomiitseva Elena Yurievna, DSc in Philology, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)

Litvak Rimma Alekseevna, DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Chelyabinsk State Institute of Culture)

Lopatina Natalya Viktorovna, DSc in Pedagogy, Professor,

Honorary Worker of Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

Mazuritsky Alexander Mikhailovich, DSc in Pedagogy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

Maykovskaya Larisa Stanislavovna, DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

Sadovskaya Valentina Stepanovna, DSc in Pedagogy, Professor,

Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

Seregin Nikolai Vasilyevich, DSc in Pedagogy, Professor,

Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Altai State Institute of Culture)

Sinyavina Natalya Vladimirovna, DSc in Cultural Studies, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)

Slepokourov Vitaly Sergeevich, DSc in Philosophy, Professor, First Vice-Rector,

Vice-Rector for Educational and Methodological Activities (Moscow State Institute of Culture)

Suminova Tatyana Nikolaevna, DSc in Philosophy, Candidate of Pedagogical Sciences,

Professor (Moscow State Institute of Culture)

Tikhonova Valeria Aleksandrovna, DSc in Philosophy, Professor,

Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

Khristidis Tatyana Vitalievna, DSc in Pedagogy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

Sharkovskaya Natalia Vladimirovna, DSc in Pedagogy, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)