

В соответствии с распоряжением Минобрнауки России от 28 декабря 2018 г. № 90-р на основании рекомендаций Высшей аттестационной комиссии при Минобрнауки России с учетом заключений профильных экспертных советов ВАК журнал «Культурная жизнь Юга России» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

17.00.01 – Театральное искусство (искусствоведение), 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение), 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение), 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение), 17.00.05 – Хореографическое искусство (искусствоведение), 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн (искусствоведение), 17.00.09 – Теория и история искусства (искусствоведение), 17.00.09 – Теория и история искусства (философские науки), 24.00.01 – Теория и история культуры (исторические науки), 24.00.01 – Теория и история культуры (философские науки), 24.00.03 – Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (исторические науки), 24.00.03 – Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение), 24.00.03 – Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология).

Учредитель

КРАСНОДАРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

Свидетельство
о регистрации средства массовой
информации
ПИ № 77-13004
от 1 июля 2002 г.
ISSN: 2070-075X

Подписной индекс 20647

Редактор
О.Н. Мишина

Верстка
С.Г. Проценко

Адрес редакции:
350072, г. Краснодар,
ул. им. 40-летия Победы, 33,
тел.: (861) 252-66-30,
e-mail: kjur2002@mail.ru,
Краснодарский государственный
институт культуры, редакция
журнала «Культурная жизнь Юга
России»

КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ ЮГА РОССИИ

16+

№ 4 (83), 2021



ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

ЗЕНГИН С.С.,

ректор КГИК, канд. педагогических наук

ЗАМ. ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА, НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР

Герасимов И.А.,

канд. политических наук

ЧЛЕНЫ РЕДСОВЕТА:

Аишхотов Б.Г.,

д-р искусствоведения (Нальчик)

Батырева С.Г.,

д-р искусствоведения (Элиста)

Буксикова О.Б.,

д-р искусствоведения (Белгород)

Ерохина Т.И.,

д-р культурологии (Ярославль)

Закс Л.А.,

д-р философских наук (Екатеринбург)

Зенкин К.В.,

д-р искусствоведения (Москва)

Злотникова Т.С.,

д-р искусствоведения (Ярославль)

Исаева Л.А.,

д-р филологических наук (Краснодар)

Лаптев В.В.,

д-р искусствоведения (Санкт-Петербург)

Лукина А.Г.,

д-р искусствоведения (Якутск)

Макарова Т.Л.,

д-р искусствоведения (Москва)

Марченко М.Н.,

д-р педагогических наук (Краснодар)

Полякова Е.А.,

д-р исторических наук (Барнаул)

Разлогов К.Э.,

д-р искусствоведения, заслуженный деятель искусств
Российской Федерации (Москва)

Филимонов С.Б.,

д-р исторических наук (Симферополь)

Хренов Н.А.,

д-р философских наук (Москва)

Черняк Э.И.,

д-р исторических наук (Томск)

Юнусова В.Н.,

д-р искусствоведения (Москва)

Краснодар

**Research
journal**

**Founder
KRASNODAR
STATE INSTITUTE
OF CULTURE**

The Mass Media Registration
Certificate:
PI № 77-13004
06/01/2002
ISSN: 2070-075X

Index № 20647
in Rospechat subscription
catalogue

Editor
S.S. Zengin

Science editor
I.A. Gerasimov

Assistant editor
O.N. Mishina

Layout
S.G. Protsenko

Editorial office
kjur2002@mail.ru
(861) 252-66-30
Cultural Studies
of Russian South

**Krasnodar
State Institute
of Culture
33, im. 40-letiya Pobedy St.
Krasnodar, 350072
Russia**

**CULTURAL
STUDIES**

16+

of RUSSIAN SOUTH

№ 4 (83), 2021

ЧЛЕНЫ РЕДКОЛЛЕГИИ:

- Акоева Н.Б.,*
д-р исторических наук (Краснодар)
Вакуленко Е.Г.,
д-р педагогических наук (Краснодар)
Гангур Н.А.,
д-р исторических наук (Краснодар)
Гриценко В.П.,
д-р философских наук (Краснодар)
Данильченко Т.Ю.,
д-р философских наук (Краснодар)
Денисов Н.Г.,
д-р философских наук (Краснодар)
Захарченко В.Г.,
д-р искусствоведения, народный артист России
и Украины, композитор (Краснодар)
Карапетян Л.А.,
д-р исторических наук (Краснодар)
Найденко М.К.,
д-р культурологии (Краснодар)
Торосян В.Г.,
д-р философских наук (Краснодар)
Трехбратов Б.А.,
д-р исторических наук (Краснодар)
Шак Т.Ф.,
д-р искусствоведения (Краснодар)
Хватова С.И.,
д-р искусствоведения (Краснодар)

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора Зенгин С.С.....	5
---------------------------------	---

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Понькина А.М., Авилов В.Н. Концерт для саксофона-альта и струнного оркестра А. Глазунова: традиции и новации.....	7
Пантелеева А.А., Хватова С.И. Экуменические тенденции в современном музыкальном искусстве.....	18
Садыкова Н.В. Искусство инструментального исполнительства Сахалинского региона.....	25
Цуй Шо Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга.....	32
Кочеткова Л.А. Жанр телевизионного балета в творчестве М.Л. Лавровского: проблемы хореографии и исполнительства.....	41
Трухачева Е.А. Русский мюзикл как уникальный феномен искусства.....	52
Трофимов Р.В., Буксикова О.Б., Климова И.А. Особенности развития жанра степ-танца в шоу-представлениях начала XX века...	60
Шевердинова Е.Н., Акоева Н.Б. Песенный репертуар фольклорных коллективов Белоглинского района как способ сохранения нематериального культурного наследия.....	69
Козубова А.С. Создание частной музыкальной библиотеки как одна из граней научной деятельности Падре Мартини.....	77
Гудыменко Ю.Ю. Символический портрет в творчестве О.А. Кипренского.....	83
Гангур Н.А., Комиссарова М.В. Образ города в изобразительном искусстве Кубани.....	92

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Добрецова С.А. Актуализация культурного наследия советской эпохи в музеях Казани и Рыбинска.....	105
Галут О.В., Лях В.И. Античные монеты Боспорского царства: культурологическое исследование.....	114
Ерохина Т.И. Сакрализация культурной памяти о Великой Отечественной войне в современном российском кинематографе.....	126
Туришнев О.С., Карапетян Л.А. К вопросу об актуализации музея И.С. Шмелева в контексте литературных музеев Крыма.....	138
Сведения об авторах.....	147

CONTENTS

From the Editor	
Zengin S.S.	5
THEORY AND HISTORY OF ART	
Ponkina A.M., Avilov V.N.	
Alexander Glazunov's Concerto for Alto Saxophone and String Orchestra: Traditions and Innovations.....	7
Panteleeva A.A., Khvatova S.I.	
Ecumenical Trends in Contemporary Musical Art.....	18
Sadykova N.V.	
The Art of Instrumental Performance of the Sakhalin Region.....	25
Cui Shuo	
Themes, Plots and Characters in Bright Sheng's Operas.....	32
Kochetkova L.A.	
The Television Ballet Genre in the Works of Mikhail Lavrovsky: Problems of Choreography and Performance.....	41
Trukhacheva E.A.	
Russian Musical as a Unique Phenomenon of Art.....	52
Trofimov R.V., Buksikova O.B., Klimova I.A.	
Features of the Tap Dance Genre Development in Show Performances of the Early 20th Century.....	60
Sheverdinova E.N., Akoeva N.B.	
The Song Repertoire of Folklore Groups of Beloglinsky District as a Way to Preserve the Intangible Cultural Heritage.....	69
Kozubova A.S. Creation of a Private Music Library as One of the Scholarly Activities of Padre Martini.....	77
Gudymenko Yu.Yu.	
The Symbolic Portrait in the Works of Orest Kiprensky.....	83
Gangur N.A., Komissarova M.V.	
The Image of the City in the Visual Arts of Kuban.....	92
THEORY AND HISTORY OF CULTURE	
Dobretsova S.A.	
Actualization of Cultural Heritage of the Soviet Epoch in Museums of Kazan and Rybinsk.....	105
Galut O.V., Ljah V.I.	
Ancient Coins of the Bosporan Kingdom: A Cultural Research.....	114
Erokhina T.I.	
Sacralization of the Cultural Memory of the Great Patriotic War in the Contemporary Russian Cinema.....	126
Turivnenko O.S., Karapetyan L.A.	
On Actualizing the Museum of the Writer Shmelyov in the Context of the Literary Museums of Crimea.....	138
Information About the Authors in Russian	147

ОТ РЕДАКТОРА**Уважаемые коллеги!**

В этом году Краснодарский государственный институт культуры отметил свое 55-летие. Юбилей – это хороший момент для подведения итогов и планирования будущего. Сегодня КГИК – ведущий комплекс Юга России по подготовке специалистов в сфере культуры и искусства. В вузе за последние годы сформирована и успешно функционирует многоуровневая система художественного образования, включающая в себя детские творческие студии, предпрофессиональную под-

готовку школьников, среднее профессиональное и высшее образование, в т.ч. подготовку кадров высшей квалификации в аспирантуре и ассистентуре-стажировке. Неотъемлемым элементом данной системы является уникальный в своем роде Музыкальный кадетский корпус, которому в этом году было присвоено имя Александра Невского.

В образовательной деятельности институт применяет практико-ориентированное обучение, современные образовательные и информационные технологии, активно внедряет индивидуальные учебные планы и программы. Организовано взаимодействие с работодателями с целью адаптационной подготовки выпускников к требованиям рынка труда.

Аккумулируя лучшие творческие и педагогические силы региона, КГИК, посредством многогранной и разноплановой художественно-творческой деятельности, оказывает существенное влияние на формирование культурной и образовательной стратегии развития Краснодарского края, участвует в выработке его культурной политики. Особенностью образования в КГИК является системная взаимосвязь учебной, научно-исследовательской и творческой работы. Благодаря этому вуз успешно реализует уникальные проекты, направленные на сохранение и продвижение культурного наследия Юга России, развитие сферы креативных индустрий. Это позволяет качественно усилить подготовку кадров для учреждений культуры макрорегиона и существенно увеличить охват населения высококачественными услугами.

Стратегическая цель КГИК – утверждение вуза как одного из ведущих центров изучения, развития и продвижения культурного наследия Юга России, а также подготовка специалиста нового типа, способного влиять на формирование культурного пространства с учетом современных трендов развития общества и экономики.

Сегодня в вузе ведется активная работа по формированию и развитию сетевой инфраструктуры исследований для достижения поставленной цели. Так, на состоявшейся в рамках юбилейных мероприятий III Международной научно-практической конференции «Культурные и научно-образовательные стратегии по реализации национальных проектов-2030», одной из центральных тем обсуждения ученых из ведущих исследовательских центров стало изучение, сохранение и цифровизация культурного наследия. Выработанные в ходе мероприятия практические рекомендации позволят сформировать на базе вуза «хаб» научной коммуникации в данной сфере исследований для решения масштабных задач.

В институте уже осуществляется цифровая трансформация базовых процессов, ведется подготовка к внедрению технологий искусственного интеллекта, формированию инфраструктуры цифрового окружения и переходу к модели управления на основе данных, интеграции в учебный процесс цифровых образовательных продуктов и реализации индивидуальных образовательных траекторий обучающихся.

Использование передовых технологий позволит реализовать комплексный подход к развитию вуза, обеспечивающий преемственность традиций научных педагогических школ с получением обучающимися новейших знаний и компетенций, соответствующих запросам современного российского общества. Ведь как отмечал крупнейший ученый и защитник русской культуры Дмитрий Сергеевич Лихачев, со дня рождения которого в ноябре исполнилось 115 лет, «Тот, кто не интересуется историей, прошлым, обедняет свое настоящее, будущее. Прошлое же – это гигантская кладовая культуры, доступная каждому, кто захочет обогатить свое настоящее и обеспечить будущее». Сохранение лучших традиций российского просвещения и реализация эффективных ответов на актуальные вызовы социальной среды позволят вузу к 2030 г. выйти на новый уровень проектно-ориентированного «цифрового университета».

Увлекательного, развивающего и познавательного чтения нашего журнала, дорогие друзья!

Главный редактор,
ректор КГИК *Сергей Зенгин*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.082.4: 788.433

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-7-18

А.М. Понькина, В.Н. Авилов**КОНЦЕРТ ДЛЯ САКСОФОНА-АЛЬТА И СТРУННОГО ОРКЕСТРА
А. ГЛАЗУНОВА: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ**

В статье с позиции выявления традиционных и новаторских черт анализируется одно из наиболее исполняемых мировым саксофонным сообществом сочинений – Концерт для саксофона А. Глазунова. Затронутая автором проблема традиций и обновления, несмотря на существующий на настоящий момент значительный пласт научной литературы, посвященной различным вопросам саксофонного исполнительства, не получила до сегодняшних дней должного освещения, что и обусловило актуальность и новизну предпринятого исследования. Обозначенные в выводах новации опуса отразили специфику мышления композитора.

Ключевые слова: саксофон, концерт, А. Глазунов, жанр концерта, концерт для саксофона, традиции и новации, Концерт для саксофона А. Глазунова, традиции и новации.

Расцвет концертного жанра для саксофона пришелся на 30-е – 40-е годы XX столетия. Именно на этом эволюционном витке в творческом наследии композиторов, в том числе и «первого ряда» (Э. Борк, П. Велонез, К. Давид, Э. Ларсон, А. Глазунов, Ж. Ибер, Я. Вейнберг, Г. Брандт, П. Крестон и др.)¹, в арифметической прогрессии увеличились количественные показатели сочинений, написанных в жанре саксофонного концерта, художественная ценность которых для мирового саксофонного сообщества неизмеримо высока, а популярность в исполнительской среде не угасает по сей день. Столь стремительное и качественное обогащение саксофонного репертуара судьбоносными для искусства игры на этом инструменте образцами было связано с выходом саксофона на авансцену академической музыки, по странному стечению обстоятельств в полной мере обязанному неистовой популяризацией своего колоссального выразительного и технического потенциала творческой деятельности «белых» джазменов высокоинтеллектуальной эры свинга².

¹ Э. Борк. Концерт *Op. 6* (1932) для саксофона-альта и оркестра (*E. Borck Konzert Op. 6 für Alt-Saxophon und Orchestra*), П. Велонез. Концерт (1934) для саксофона-альта и оркестра (*P. Velonese. Concerto pour Saxophone Alto avec Orchestra*), К. Давид. Концерт (1934) для саксофона-альта и оркестра (*K. David. Concerto pour Saxophone Alto avec Orchestra*), А. Глазунов. Концерт *Op. 109* (1934) для саксофона-альта и струнного оркестра, Э. Ларсон. Концерт (1934) для саксофона-альта и струнного оркестра (*E. Larsson. Konsert för Saxophon Alt och Stråkorkester*), Ж. Ибер. Камерное концерттино (1934) для саксофона-альта и одиннадцати инструментов (*J. Ibert. Concertino da camera pour saxophone alto et onze instruments*), Я. Вейнберг. Концерт (1940) для саксофона-альта и оркестра (*J. Weinberg. Concerto pour Saxophone Alto avec Orchestra*), Г. Брант. Концерт (1941) для саксофона-альта и оркестра (*H. Brant. Concerto for Alto Saxophone and Orchestra*), П. Крестон. Концерт *Op. 26* (1941) для саксофона-альта и оркестра (*P. Creston. Concerto Op. 26 for Alto Saxophone and Orchestra*) [1, 2].

² Более подробно об этом говорится в статье А. Понькиной «Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне» [3]. Решающим для увеличения интереса к джазовой музыке и, соответственно, к саксофону стала общая концепция свинга, который после кризиса «новоорлеанского джаза» занял лидирующие позиции. «Все та же музыка, но под другим названием, некая

Безграничный арсенал инструмента, исключительно соответствующий требованиям различных стилей, вызвал небывалый интерес исполнителей и композиторов академического направления, что содействовало не только его признанию в элитарных музыкальных кругах и, вследствие этого, «вторичной академизации» (М. Крупей) [6], но и отходу от сложившихся стереотипов восприятия саксофона только лишь как своеобразного символа джазового искусства. Подобные преобразования в дальнейшей эволюции всех областей саксофонного искусства в различной степени обусловили ассимилирование характерных особенностей процесса «диффузии» профессиональной академической и популярной эстрадно-джазовой сфер, тесная взаимосвязь которых проявилась в творческих экспериментах и всевозможных поисках исполнителей обоих направлений.

Переплетение академических и джазовых черт дало новый импульс в развитии жанра концерта для саксофона и предопределило особый характер взаимодействия традиций и новаторства. Аналогичное наблюдается и в Концерте для саксофона-альта и струнного оркестра А. Глазунова. Стиль этого опуса на первый взгляд нарочито академический, с симфонической трактовкой оркестровых инструментальных групп и тембров, с широким диапазоном академических стиливых ассоциаций. Однако выбор автором солирующего инструмента, соотносящегося в сознании многих академических музыкантов с легкой эстрадной музыкой, а также подвижность хроматических оборотов в гармоническом материале и всевозможные интервальные скачки в партии солиста явно создают отсылки к джазовому исполнительству. Подобное раздвижение стиливых границ позволяет провести несколько арок: временную – соединяющую искусство прошлого с искусством современности и стиливую – благодаря которой находятся точки пересечения различных по своей сущности видов искусства.

Относящийся к романтической группе сочинений³ Концерт для саксофона-альта и струнного оркестра А. Глазунова помимо вышесказанного отличается интересным соотношением традиционных черт, обусловленных особенностями жанрового инварианта концерта эпохи романтизма (монотематизм, лейттемы и лейтинтонации, тематические арки, стремление к одночастной поэмной композиции, свободное тональное соотношение и др.), и новаторских – проявившихся вследствие изменившегося музыкального мышления XX века (техника письма, семантика, для которой становится характерной воплощение обостренных эмоций и довольно сложных философско-психологических концепций и состояний, тяготение к иному, по сравнению с романтическим, типу программности, джазовые влияния и т.д.).

Проблема затронутая в данной статье, несмотря на то что сочинения для саксофона, в том числе и Концерт А. Глазунова, неоднократно становились предметом научных исследований многих современных отечественных и зарубежных музыковедов – В. Авилова [7], В. Актисова [8, 9, 10], С. Баярсайхана [11], В. Вальса [12, 13], О. Василенко [14], С. Кириллова [15, 16], Д. Максименко [17], А. Понькиной [18, 19],

попытка избавиться от слова „джаз“, слышного в то время жаргонизмом. Народ потянулся, не понимая толком, что слушает даже не видоизмененную, а развитую временем версию того, что до этого называлось джазом [4]. Свинговый стиль требовал хорошей музыкальной подготовленности: знания музыкальной грамоты, принципов гармонии, музыкальной организации материала, а также владения инструментом на высоком уровне [5], то есть тех высокопрофессиональных элементов, которые в исполнительской деятельности даже очень одаренных «черных самоучек» не получили должного внимания. Именно поэтому в эпоху свинга (период приблизительно с середины 30-х до середины 40-х гг.) на лидирующие позиции выдвигаются джазмены, в подавляющем большинстве «белые», получившие хорошее академическое консерваторское образование [3. С. 139].

³ К романтической группе концертов для саксофона, помимо Концерта А. Глазунова, относятся опусы Г. Бранта, Э. Борка, И. Дола, Ж. Ибера, Р. Палестера и др. Более подробно об этом говорится в докторской диссертации и монографии А. Понькиной «Эволюция музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века» [1, 2].

О. Сабирзяновой [20], R. Beeson [21], J. Cain [22], K. Johnson [23], A. Lundegård [24], D. Samól [25] и др. – практически не получила должного освещения, так как авторы в основном фокусировали свое внимание на вопросах исполнительской интерпретации и необходимом для ее адекватной реализации музыковедческом анализе.

Традициям и новаторству в музыке для саксофона посвящены некоторые работы А. Понькиной: «К проблеме традиций и обновления в жанре сонаты для саксофона (на материале сочинения И. Рехина)» [26], «Квартет для четырех саксофонов А. Глазунова: к проблеме традиций и обновления» [27], «Новые тенденции в концерте для саксофона 70-х – 90-х годов XX столетия» [28], «Проблемы традиций и новаторства в сонате для саксофона Ю. Ищенко» [29], «Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова: к проблеме обновления жанра» [30].

Обзор существующей на данный момент зарубежной и отечественной научной литературы позволяет говорить об актуальности данной статьи и новизне предпринятого исследования, цель которого – выявить традиционные и новаторские черты в Концерте для саксофона-альта и струнного оркестра А. Глазунова⁴.

Переходя к анализу интересующего нас опуса, стоит отметить следующее. Поэзная композиция Концерта⁵, исходя из темповых соотношениях разделов опуса⁶, демонстрирует слияние трехчастного цикла в одночастный. Избранная автором поэзная одночастная форма в эпоху романтизма служила для воплощения художественных образов, связанных с идеями творческого самоутверждения и социального самоустранения. Подобные ассоциативные параллели можно провести и с тональностью опуса (*Es-dur*) – способствовавшей олицетворению героической идеи.

Наряду с формой и тональностью, особый риторический акцент в композиционном построении сочинения автор делает на главной теме. Проведение ее тематического материала в оркестровом изложении создает аллюзию с полифоническими произведениями И. Баха. Подобный облик тем характерен для фуг этого композитора. Вместе с тем в анализируемой теме просматриваются мелодические последовательности, соотносящиеся с риторическими фигурами эпохи барокко. Одно из построений – тема Креста (*es-d-f*), приведенная в инверсии, а последующие – восходящая (*es, f, g, as, b, b*) и нисходящая (*b, as, g, f, es, d, c, b*) линии, основанные на опорных звуках, – Совершенная тема и тема Покаяния.

Использование данных тем не исчерпывает сложной образной нагрузки главной темы, волновая структура мелодии которой образована за счет символической фигуры «вздоха» (*susperatio*), трактуемой как тема плача. Приведенная в начале главной партии тема Креста затем повторяется еще дважды – в начале второй фразы (*es-g-b*) и в конце темы (*c-g-b*)⁷. Такое многократное повторение риторической фигуры определяется в художественном наполнении данного построения, как тема рока.

Помимо вышеуказанных символов, значимыми для понимания зашифрованного в знаках образа являются основанные на опорных нотах темы интервальные ходы – квинта (*es-b*) и септима (*b-c*). Первый из них в эпоху барокко соотносился с символом чистоты и непорочности, а после трансформации его семантики в начале XX

⁴ Далее – Концерт или Концерт А. Глазунова.

⁵ Текстологический разбор Концерта не дается полностью, так как в данном ракурсе он приведен в кандидатской диссертации В. Актисова «Произведения для саксофона в творчестве А.К. Глазунова: опыт текстологического и исполнительского анализа» [10] и авторов статьи в полной мере удовлетворяет приведенный в научном исследовании анализ сочинения.

⁶ Первой раздел: *Allegro moderato* – *Allegretto scherzando* – *Poco piu mosso* – *Allegro moderato*. Второй раздел: *Tranquillo* – *Andante* – *Andante Sostenuto* – *Piu mosso allegretto* – *Andante Sostenuto*. Третий раздел: *Allegro* – *Allegro moderato* – *Vivo* – *Moderato (Cadenza)* – *Moderato* – *Allegro* – *Piu moderato* – *Allegro* – *Poco piu Sostenuto* – *Allegro* – *Poco piu Sostenuto* – *Allegro* – *Piu animato* – *Piu mosso* – *Poco piu moderato* – *Allegro* – *Piu mosso* [1, 2].

⁷ Подобные мотивы создают аллюзии с темой философского вопроса, встречающейся в Прелюдах Ф. Листа (*c-h-e*) и Симфонии *d-moll* С. Франка (*d-cis-f*).

века – с красотой Космоса. Второй – создавал стилевую аллюзию жестких ходов героических тем Р. Вагнера и А. Скрябина.

Однако и на этом смысловая емкость данной темы не исчерпана. Превалирование в опорно-интервальных мотивах Главной темы-образа Концерта комплекса *a-c-es-g-b*, который используется в качестве своеобразного «центрального аккорда», позволяет композитору собрать в единый тональный «узел» базовую тональность (*Es-dur*) с переменными (*c-moll* и *g-moll*). В связи с этим рассматриваемый комплекс может расцениваться как серия, что позволяет провести параллели с серийной музыкой начала XX столетия.

Обращает на себя внимание и архетипическая фигура пунктира, в совокупности с героической семантикой тональности всего опуса *Es-dur*, создающая аллюзию с темой Зигфрида-рыцаря из тетралогии Р. Вагнера. В целом данная тема сопоставима с главной лирико-эпической темой Симфонии № 5 самого А. Глазунова и составляет разновидность богатырских образов, встречающихся в музыке А. Бородина, А. Брукнера, Я. Сибелиуса.

При всем том вышеуказанный ритм, переменный мажоро-минор, опорный секстовый тон в соотношении с квинтовым – достаточно частое явление в джазовой музыке. Проводя параллели с джазовым музицированием, стоит отметить, что анализируемая тема ассоциируется с джазовым стандартом С. Фостера «Домик над рекой».

Как мы видим, главной теме Концерта свойственна не проявившаяся до этого момента ни в одном опусе «стилистическая широта», которая станет «нормой» в опусах эпохи постмодерна. Такая специфическая особенность нотного текста дает большую свободу исполнителю в расстановке смысловых акцентов на том или ином слагаемом богатой метафорами темы.

Репрезентирующий главную тему оркестровый зачин сонатно-поэмой структуры сменяет самостоятельное тематическое построение, в котором в качестве нового тембрового элемента выступает звук саксофона. Подобная работа с формой опуса встречается в сочинениях В. Моцарта, в частности, в его фортепианных концертах. Апеллирование к инструментально-концертному мышлению великого композитора эпохи венского классицизма соотносимо с намеренным стилевым нанизыванием, применяемым автором для подчеркивания глубинного академизма сочинения, написанного для саксофона, утвердившегося в сознании большинства как исконно джазовый инструмент.

Специфическое звучание темы солиста, получившей пространное развитие, определило контрастное соотношение главной и побочной партий. Так, В. Авилов, анализируя ее характеристики, пишет следующее: «Тема солиста богато украшена в выгодной для звучания саксофона мелизматикой, создающей характерное “рококо XX века”. Подвижность саксофона в единстве с его характерным речевым-голосовым звукоизвлечением привносит связь с джазовой экспрессивностью, хотя гармонически-ладово никаких указаний на контакт с джазовой манерой не имеется» [31. С. 127]. Вместе с тем мелизматика, которой изобилует партия саксофона, аллюзийно соотносится и со стилем В. Моцарта.

Автономия и контраст побочной партии (ц. 5), согласно закономерностям поэмой структуры, подчеркивается изменением темпо-жанрового и фактурного характера изложения⁸, поскольку тональность побочной партии (*g-moll*) не составляет функциональной оппозиции к главной (дающейся в унисонном изложении) и связующей (с выраженной мелизматической фигуративностью) из-за их ярко проявившейся ладовой переменности. В частности, тема главной партии оканчивается ходом *g-b*, который автономизирует третью ступень в ладовом построении, а септаккорд *a-c-es-g*, осно-

⁸ *Allegretto scherzando*, четвертная нота по М.М. = 112, противопоставляется начальному *Maestoso*, четвертная нота по М.М. = 92.

ванный на опорных нотах связующей, четко определяет интервальный колорит натурального *g-moll*.

Опора на тональность *g-moll* в сочетании с темпово-жанровой характеристикой *Allegretto scherzando* создает аллюзию с пасторальной семантической сферой. Жанровая характеристика побочной партии (2 т. до ц. 7) функционально соответствует роли скерцо, строение которого соотносимо с используемой в данном случае трехчастной репризной формой. В роли завершающей экспозицию заключительной партии (от ц. 8) – выступает темброво измененная побочная.

Разработка открывается проведением главной партии, изложенной в основной тональности. Такая работа с материалом, свойственная авторскому стилю Р. Штрауса, привносит в структуру поэчного целого признаки рондо-сонаты. Подобное строение опусов способствует воплощению ритуальной статики художественного образа и еще раз подчеркивает трагическое начало Концерта.

Весьма интересен эпизод *Tranquillo* – вводный к *Andante* (ц. 11). В рондообразной структуре сжатого поэчного цикла он имеет особую семантическую нагрузку, схожую с медленной частью многочастного сонатно-симфонического цикла. Анализируемый эпизод является жанрово-тональной версией героической главной партии, но представленной в рамках пасторальной сферы, погружение в которую определено ремаркой *dolce èspressivo*. Аналогичное переинтонирование героических образов в пасторальные встречается в сочинениях Р. Штрауса.

Мелодический контур темы эпизода (тональность *Ces-dur*) основан на опорных нотах тональности (*ces-es-ges-b-des*). В их последовательности ясно просматриваются риторическая фигура Креста (*ces-ges-ces-b*) и тема философского вопроса (*ces-ges-b*). Помимо этого, в данной теме есть еще одна встречающаяся ранее особенность. Опорные ноты тональности *Ces-dur* выполняют функции «центрального аккорда», который, как и «центральный аккорд» темы главной партии (в данном случае тема-рефрен рондальной структуры), является своеобразным «тональным узлом».

Весьма интересно жанровое и семантическое решение *Andante* – соединение образных сфер, связанных с фантастическими грезами и танцевальностью (мазурка). Подобная трактовка выводит пасторальность в круг главных художественных образов, а изысканная кантилена в танцевальном ритме создает аллюзию на медленные части сонатно-симфонических циклов В. Моцарта. В связи с этим эпизод *Andante*, по сути, может трактоваться как вторая побочная партия в сонатных отношениях поэчной одночастности Концерта, что подтверждается дальнейшим развитием тематического материала.

Эпизод *Andante sostenuto* (ц. 16) – вариации на предыдущую тему (тему *Andante*). В ней переплетаются мотивы эпизодов «в духе мазурки» и главной партии (от ц. 21 – до *Cadenza*). Фигуративно-пасторальные узоры партии саксофона в каденции реализуют необходимую в данном случае демонстрацию виртуозного выступления солиста.

Каденцию сменяет разработочный раздел (ц. 22) – фугато, в котором, как и в *Andante*, обнаруживается танцевальная пластика, но с более интенсифицированной моторикой. Использование имитационно-полифонического типа изложения материала создает ассоциативные параллели с концертом эпохи барокко. В теме фугато узнаваемы ходы побочной партии и близкие к ней темы эпизодов, преподносимые в жанровом качестве итальянского сальтарелло. Возвращение основной тональности *Es-dur* создает эффект репризы, несмотря на привнесенный имитационной структурой динамизирующий смысл, обычно совмещаемый с разработкой. Подобный композиционный эффект имеет место в разработках Ф. Листа.

Однако в данном случае фугато преобразуется за счет искажений и ладовых противопоставлений основного тематического материала. Указанная ладовая инверсия сочетается с отмеченной выше тональной устойчивостью, создающей связи с архи-

тектоникой репризных построений. Избранный композиционный ракурс поддержан кантиленным проявлением тематического материала из фрагмента *Poco piu sostenuto* (ц. 32), в котором вводится мягкий мелодический ход саксофона (*dolce cantabile*), напоминающий основные построения Концерта, основанные на мелодических фигурах темы философского вопроса (ц. 33).

Следующий этап вариантных преобразований тем – *Allegro* (ц. 36). В эпизоде появляются знаковые аналогии к элементам сочинений Р. Вагнера (в частности, трели скрипок, как в «Полете Валькирий»), сменяющиеся (ц. 37) мягкими оборотами побочной партии. Дальнейшее контрастно-полифоническое наложение тематического материала побочной на контуры *dolce cantabile* главной партии подготавливает динамизированную репризу (ц. 41). В репризном проведении нарочито стерта жанровая самостоятельность тем экспозиции, соотносимых в этом проведении лишь с их первоначальной фактурно-жанровой основой.

Самостоятельное значение в структуре одночастной циклической композиции имеет код (ц. 50), в которой происходит окончательное взаимопроникновение тем экспозиционного раздела. Звучащая у саксофона мелодия основана на синтезе мотивов главной и побочной партий, притом что вторым планом полифонической фактуры в виде контрапункта к теме-образу проводятся хроматизированные последовательности. Данные преобразования осуществляются за счет интенсивного привлечения вагнеровских приемов фактурного насыщения (от ц. 51 – до ц. 53 и др.). Так, инверсия мотива главной партии (ц. 54), представленная в виде секвенцирующей мелодической структуры, напоминает знаменитый мотив-символ *dies irae*.

Скандирование трагической риторической фигуры сменяется прямыми ссылками на опусы Л. Бетховена – завершающий пассаж Концерта (*pesante poco*) напоминает финальные такты «Патетической» сонаты, а итоговой точкой всей композиции выступает начинающий Пятую симфонию знаменитый «стук судьбы», приведенный унисонно в скандировании на одном звуке. В данном случае необходимо акцентировать внимание на весьма интересном моменте. Концерт для саксофона А. Глазунова открывался и завершался ссылками на стилистические цитаты из Л. Бетховена. Причем опорные звуки этих завершающих сочинение мелодических оборотов описывают тему Креста (опорные ноты контура пассажа у саксофона, идущего от вершины-источника прыжком вниз, стремительной фигурацией вверх – и снова вниз), неразрывно связанную с представлением о стилистике И. Баха.

Композиционная идея рассмотренного сочинения обеспечивает облигатность саксофонного солирования, свойственную концертному жанру эпохи барокко. Однако облигатность отличает и свинговую организацию выступлений солистов в джазе. Подобные соотнесения находятся и в завершающем Концерт пассаже в партии саксофона, последняя нота которого для академических исполнителей начала XX века считалась предельно высокой и использовалась в основном джазовыми музыкантами. Фонический смысл вставки этого джазового элемента не что иное, как соединение патетики академической классики с виртуозной доблестью инструмента, выступающего в качестве символа «масскультурного» («третьерядового») искусства (М. Крупей) [6].

Таким образом, стоит отметить следующее. В Концерте соединились не только риторические фигуры эпохи барокко, джазовые аллюзии, полистилистика, романтический тип трактовки формы и тематизма, но и весьма интересно интерпретируемые романтические приемы обрамления. Наряду с этим А. Глазунов буквально дает антологию академических ссылок на Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Вагнера в сочинении для инструмента, который в 30-е годы XX столетия ассоциировался лишь с джазовым искусством. Поэзная сонатность в опусе соединена с сюитностью (по-

казательной как для поэмности XX века в целом – поэмы Р. Штрауса, М. Равеля и др., так и для поэмных оформлений джазовых композиций типа «Рhapsодии в стиле блюз» Дж. Гершвина), а также с признаками старинного концерта. Фиоритурность саксофонной партии в духе «рококо XX века» граничит с показателями экстатической мелизматике джазовых композиций, а облигатность саксофонного солирования не только с барочным концертом, но и со свинговой организацией материала в джазовом исполнительстве. Неостилевой комплекс тематических построений произведения и, особенно, композиционной подачи целого образует органический стилистический «мост» к симфоджазовым гибридам эпохи свинга, признание которых достигло апогея собственно в период создания Концерта А. Глазунова. Именно поэтому использование автором струнного оркестра в сочетании с соло саксофона создает аллюзии с вышеупомянутыми симфоджазовыми композициями современных авторов того периода. Подобные стилистическая широта и многопараметровость нотного текста, не встречавшиеся ни в одном опусе композиторов первой трети XX века и проявившиеся гораздо позже в сочинениях эпохи постмодерна, говорят о том, что А. Глазунов в некотором смысле опередил свое время.

Литература

1. Понькина А.М. Эволюция музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: дис. ... доктора искусствоведения. Ростов н/Д., 2020. 487 с.
2. Понькина А.М. Эволюция музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: монография. М.: ФИЛИНЪ, 2020. 240 с.
3. Понькина А.М. Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 137–144. DOI: 10.17223/22220836/34/13.
4. Бит Л. Эра свинга, или Эпоха больших оркестров. URL: <http://www.365mag.ru/music/e-ra-svinga-ili-e-poha-bol-shih-orkeistrov> (дата обращения: 30.10.2017).
5. Мошков К. История джазового образования в США: краткий обзор // Полный джаз. 2002. № 22. URL: <http://www.jazz.ru/music/notes/song/jazz.htm> (дата обращения: 15.01.2017).
6. Крупей М.В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть): дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 236 с.
7. Авилов В.Н. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор // Музичне мистецтво. 2005. В. 5. С. 249–255.
8. Актисов В.Г. А.К. Глазунов и С. Рашер: история концерта для саксофона с оркестром // Музыковедение. 2011. № 11. С. 34–40.
9. Актисов В.Г. Квартет В-dur для четырех саксофонов А.К. Глазунова: опыт текстологического исследования // Musicus. 2009. № 3. С. 21–26.
10. Актисов В.Г. Произведения для саксофона в творчестве А.К. Глазунова: опыт текстологического и исполнительского анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 24 с.
11. Баярсайхан С.-О. Трактовка саксофона в произведениях для симфонического и духового оркестров: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 334 с.
12. Вальс В.В. Заметки о Камерном концертино для саксофона и одиннадцати инструментов Жака Ибера: прошлое и настоящее // Проблемы преподавания музыкальных дисциплин на современном этапе. М.: ГОБУ ВПО «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке», 2015. С. 59–68.
13. Вальс В.В. О некоторых особенностях музыкального языка Концерта для саксофона с оркестром А.К. Глазунова // Проблемы преподавания музыкальных дис-

циplin на современном этапе. М.: ГОБУ ВПО «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке», 2015. С. 48–59.

14. Василенко О.А. Альфред Дезенкло «Прелюдия, каденция, финал» для саксофона и фортепиано. Особенности интерпретации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2010. № 2. С. 53–54.

15. Кириллов С.В. М. Готлиб. Концерт для саксофона-альта с духовым оркестром // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 5 (31). С. 230–233.

16. Кириллов С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 166 с.

17. Максименко Д.П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. 22 с.

18. Понькина А.М. Сочинения для саксофона первой половины XX века // Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарные науки. Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2018. С. 32–35.

19. Понькина А.М. Историческая панорама жанров музыки для саксофона первой половины XX столетия // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 1 (72). С. 32–36.

20. Сабирзянова О.А. Соната для саксофона Фернанды Декрюк. Опыт стилизового анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2011. № 2. С. 50–54.

21. Beeson R.E. The Saxophone Sonata in Twentieth Century America: Chronology and Development of Select Repertoire: dis. ... Doctor of Musical Arts. Maryland, 2011. 39 p.

22. Cain J. Rediscovering Fernande Decruck's Sonate En Ut# Pour Saxophone Alto (Ou Alto) Et Orchestre: A Performance Analysis: dis. ... Doctor of Musical Arts. Texas, 2010. 166 p.

23. Johnson K.T. A Theoretical Analysis Of Selected Solo Repertoire For Saxophone By Paul Bonneau: dis. ... Doctor of Musical Arts. Texas, 2002. 111 p.

24. Lundegerd A.O. Background and emergence of the Swedish saxophone concerto – Lars-Erik Larsson, Op.14: dis. ... Doctor of Musical Arts. Stockholm, 2002. 236 p.

25. Samyl Dz. Saxophone music by polish composers. Selected works. Szczecin: Published by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2018. 248 p.

26. Понькина А.М. К проблеме традиций и обновления в жанре сонаты для саксофона (на материале сочинения И. Рехина) // Теоретические и практические проблемы развития современной науки. Махачкала: ООО «Апробация», 2015. С. 210–211.

27. Понькина А.М. Квартет для четырех саксофонов А. Глазунова: к проблеме традиций и обновления // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. № 3 (154). Т. 18. С. 266–273. DOI: 10.15826/izv2.2016.18.3.059

28. Понькина А.М. Новые тенденции в концерте для саксофона 70-х – 90-х годов XX столетия // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 2 (65). С. 23–28.

29. Понькина А.М. Проблемы традиций и новаторства в Сонате для саксофона Ю. Ищенко // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. № 12 (39). С. 7–15.

30. Понькина А.М. Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова: к проблеме обновления жанра // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 1 (60). С. 70–74.

31. Авилов В.Н. Саксофон в контексте музыкально-исполнительской традиции XIX–XX веков: к проблеме инструментально-исполнительского стилизового моделирования: дис. ... канд. искусствоведения. Одесса, 2013. 293 с.

Alexander Glazunov's Concerto for Alto Saxophone and String Orchestra: Traditions and Innovations

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 7–18.

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-7-18

Antonina M. Ponkina, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: ponkina_2006@mail.ru

Vladimir N. Avilov, Humanitarian Pedagogical Academy (branch) of V.I. Vernadsky Crimean Federal University in Yalta (Yalta, Russian Federation). E-mail: avilovsax64@mail.ru

Keywords: saxophone, concert, Alexander Glazunov, concert genre, concert for saxophone, traditions and innovations, Glazunov Concerto for Saxophone.

The article analyzes one of the most performed works by the world saxophone community – the Alexander Glazunov Concerto for Saxophone – from the standpoint of identifying its traditional and innovative features. This opus is distinguished by an interesting combination of traditional features, due to the peculiarities of the genre invariant of the concert of the Romantic era, and innovative ones, including jazz, as a result of the changed musical thinking of the twentieth century. The discussed problem of traditions and innovations, despite the existing significant layer of scientific literature on various issues of saxophone performance, has not received a proper coverage to this day, which determined the relevance and novelty of this research. The results of the research were obtained using the historical genetic and historical style approaches, as well as the structural-functional method. The special character of the interaction of traditions and innovations in the Concerto was determined by the specific interweaving of academic and jazz features. The opus for the instrument, which at the time of writing was associated only with jazz art, combined rhetorical figures of the Baroque era, jazz allusions, polystylistics, a Romantic type of interpretation of form and thematism, very interestingly interpreted Romantic methods of framing, as well as an anthology of academic references to L. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt, R. Wagner. In addition, the poetic sonata nature is combined with the suite nature and with signs of an early concert. The lavishness of the saxophone part in the spirit of the “20th-century Rococo” borders on the ecstatic melismatics of jazz compositions, and the obligatory saxophone soloing not only with a baroque concert, but also with the swing organization of material in jazz performance. The neo-style complex of thematic constructions of the Concerto, along with the use of a string orchestra in combination with a saxophone solo, forms an organic stylistic “bridge” to symphonic jazz hybrids of the swing era (in particular, Gershwin’s “Rhapsody in Blue”). The aforementioned “stylistic breadth” and “multiparameterism”, which were not found in any works of composers of the first third of the 20th century and appeared much later in the works of the postmodern era, suggest that Glazunov was, in some sense, ahead of his time.

References

1. Pon'kina, A.M. (2020) *Evolutsiya muzyki dlya saksofona vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka* [Evolution of Music for Saxophone in the Second Half of the 19th – Early 21st Centuries]. Art History Dr. Diss. Rostov-on-Don.
2. Pon'kina, A.M. (2020) *Evolutsiya muzyki dlya saksofona vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka* [Evolution of Music for Saxophone in the Second Half of the 19th – Early 21st Centuries]. Moscow: FILIN”.

3. Pon'kina, A.M. (2019) The Influence of Jazz on the Evolution of the Academic Art of Playing the Saxophone *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 34. pp. 137–144. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/34/13
4. Bit, L. (2014) *Era swinga, ili Epokha bol'shikh orkestr* [The Era of Swing, or the Age of Large Orchestras]. [Online] Available from: <http://www.365mag.ru/music/era-svinga-ili-e-poha-bol-shih-orkestr> (Accessed: 30.10.2017).
5. Moshkov, K. (2002) Istoriya dzhazovogo obrazovaniya v SShA: kratkiy obzor [History of Jazz Education in the United States: A Brief Overview]. *Polnyy dzhaz*. 22. [Online] Available from: <http://www.jazz.ru/music/notes/song/jazz.htm> (Accessed: 15.01.2017).
6. Krupey, M.V. (2006) *Stylistic Bases of Formation of Saxophonist's Performance Skill (In the Context of Musical Creativity of the 19th – 20th Centuries)*. Art History Cand. Diss. Odessa. (In Ukrainian).
7. Avilov, V.N. (2005) Sol'nyy kontsertnyy repertuar saksofonista: istoricheskiy obzor [Solo Concert Repertoire of a Saxophonist: A Historical Overview]. *Muzichne mistetstvo*. 5. pp. 249–255.
8. Aktisov, V.G. (2011) A.K. Glazunov i S. Rasher: istoriya kontserta dlya saksofona s orkestrom [A.K. Glazunov and S. Rusher: The History of the Concerto for Saxophone and Orchestra]. *Muzykovedenie*. 11. pp. 34–40.
9. Aktisov, V.G. (2009) Kvartet B-dur dlya chetyrekh saksofonov A.K. Glazunova: opyt tekstologicheskogo issledovaniya [A.K. Glazunov's Quartet For Four Saxophones: Experience of Textological Research]. *Musicus*. 3. pp. 21–26.
10. Aktisov, V.G. (2013) *Proizvedeniya dlya saksofona v tvorchestve A.K. Glazunova: opyt tekstologicheskogo i ispolnitel'skogo analiza* [Works for Saxophone in the Works of A.K. Glazunov: Experience of Textological and Performing Analysis]. Abstract of Art History Cand. Diss. Saint Petersburg.
11. Bayarsaykhan, S.-O. (2018) *Traktovka saksofona v proizvedeniyakh dlya simfonicheskogo i dukhovogo orkestr* [Interpretation of the Saxophone in Works for Symphony and Wind Orchestras]. Art History Cand. Diss. Moscow.
12. Val's, V.V. (2015) Zametki o Kamernom kontsertino dlya saksofona i odinnadtsati instrumentov Zhaka Ibera: proshloe i nastoyashchee [Notes on the Chamber Concertino for Saxophone and Eleven Instruments by Jacques Ibert: Past and Present]. In: *Problemy prepodavaniya muzykal'nykh distsiplin na sovremennom etape* [Problems of Teaching Musical Disciplines at the Present Stage]. Moscow: Moscow State Institute of Music. pp. 59–68.
13. Val's, V.V. (2015) O nekotorykh osobennostyakh muzykal'nogo yazyka Kontserta dlya saksofona s orkestrom A.K. Glazunova [On Some Features of the Musical Language of A.K. Glazunov's Concerto for Saxophone and Orchestra]. In: *Problemy prepodavaniya muzykal'nykh distsiplin na sovremennom etape* [Problems of Teaching Musical Disciplines at the Present Stage]. Moscow: Moscow State Institute of Music. pp. 48–59.
14. Vasilenko, O.A. (2010) Al'fred Dezenklo “Prelyudiya, kadentsiya, final” dlya saksofona i fortepiano. Osobennosti interpretatsii [Alfred Desenclos' Prélude, Cadence et Finale: For Alto Sax and Piano. Features of Interpretation]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 2. pp. 53–54.
15. Kirillov, S.V. (2009) M. Gotlib. Kontsert dlya saksofona-al'ta s dukhovym orkestrom [M. Gottlieb. Concert for Alto Saxophone With Brass Band]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 5 (31). pp. 230–233.
16. Kirillov, S.V. (2010) *Tekhnika igry na saksofone i problemy interpretatsii original'nykh proizvedeniy* [Technique of Playing the Saxophone and Problems of Interpretation of Original Works]. Art History Cand. Diss. Moscow.

17. Maksimenko, D.P. (2018) *European Saxophone Concerto: Theoretical Principles and Performance Inspirations*. Abstract of Art History Cand. Diss. Lviv. (In Ukrainian).
18. Pon'kina, A.M. (2018) [Compositions for Saxophone of the First Half of the 20th Century]. *Khudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, gumanitarnye nauki* [Artistic Work in Modern Culture: Creativity, Performance, Humanities]. Conference Proceedings. Chelyabinsk: South Ural State Institute of Arts. pp. 32–35. (In Russian).
19. Pon'kina, A.M. (2019) Historical Panorama of the Saxophone Music Genres of the First Half of the XX Century. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 1 (72). pp. 32–36. (In Russian).
20. Sabirzyanova, O.A. (2011) Sonata dlya saksofona Fernandy Dekryuk. Opyt stilevogo analiza [Sonata for Saxophone by Fernande Decruck. Experience of Style Analysis]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 2. pp. 50–54.
21. Beeson, R.E. (2011) *The Saxophone Sonata in Twentieth Century America: Chronology and Development of Select Repertoire*. Musical Arts Dr. Diss. Maryland.
22. Cain, J. (2010) *Rediscovering Fernande Decruck's Sonate En Ut# Pour Saxophone Alto (Ou Alto) Et Orchestre: A Performance Analysis*. Musical Arts Dr. Diss. Texas.
23. Johnson, K.T. (2002) *A Theoretical Analysis Of Selected Solo Repertoire For Saxophone By Paul Bonneau*. Musical Arts Dr. Diss. Texas.
24. Lundegerd, A.O. (2002) *Background and emergence of the Swedish saxophone concerto – Lars-Erik Larsson, Op.14*. Musical Arts Dr. Diss. Stockholm.
25. Samyl, Dz. (2018) *Saxophone music by polish composers. Selected works*. Szczecin: Published by Akademia Sztuki w Szczecinie.
26. Pon'kina, A.M. (2015) [On the Problem of Traditions and Renewal in the Genre of Sonata for Saxophone (Based on the Composition of I. Rekhin)]. *Teoreticheskie i prakticheskie problemy razvitiya sovremennoy nauki* [Theoretical and Practical Problems of the Development of Modern Science]. Conference Proceedings. Makhachkala: OOO “Aprobatsiya”. pp. 210–211. (In Russian).
27. Pon'kina, A.M. (2016) Quartet For Four Saxophones by Alexander Glazunov: On Tradition and Renewal. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki*. 3 (154):18. pp. 266–273. (In Russian). DOI: 10.15826/izv2.2016.18.3.059
28. Pon'kina, A.M. (2017) New Trends in a Concert for a Saxophone 70s – 90s Years of the XX Century. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 2 (65). pp. 23–28. (In Russian).
29. Pon'kina, A.M. (2015) Problemy traditsiy i novatorstva v Sonate dlya saksofona Yu. Ishchenko [Problems of Tradition and Innovation in the Sonata for Saxophone by Yu. Ishchenko]. *Nauchnaya diskussiya: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii*. 12 (39). pp. 7–15.
30. Pon'kina, A.M. (2016) Sonata for Saxophone-Alto and Piano by E. Denisov: Updates to the Problem of Genre. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 1 (60). pp. 70–74. (In Russian).
31. Avilov, V.N. (2013) *Saksofon v kontekste muzykal'no-ispolnitel'skoy traditsii XIX–XX vekov: k probleme instrumental'no-ispolnitel'skogo stilevogo modelirovaniya* [Saxophone in the Context of the Musical and Performing Tradition of the 19th–20th Centuries: On the Problem of Instrumental and Performing Style Modeling]. Art History Cand. Diss. Odessa.

УДК 783

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-18-25

А.А. Пантелеева, С.И. Хватова

ЭКУМЕНИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В статье рассматриваются экуменические идеи и их проявление в музыкальном искусстве последней трети XX – начала XXI веков. На основе музыковедческого анализа выявляются особенности проявления экуменической идеи в хоровой коде Четвертой симфонии А. Шнитке, заключающейся в объединении разных ладов, соответствующих четырем конфессиям. «Экуменический акт» представлен в песне «Свет и радость» С. Намина, где с эстрадной песней соединяются традиционные молитвы пяти мировых конфессий. В результате установлено, что в музыкальном искусстве обнаруживается типологическое сходство методов для выражения экуменических идей, при этом концепции сочинений могут быть различными.

Ключевые слова: экуменические тенденции в музыке, митрополит Иларион (Алфеев), Альфред Шнитке, Стас Намин, группа «Цветы», молитвенные песнопения.

В современном мире происходят различные конфликты, которые затрагивают и вопросы религии. Этноконфессиональная обстановка в мире является одной из важнейших проблем в социально-политической жизни общества. Сложнейшие геополитические процессы вызывают «ответную реакцию» в современном музыкальном искусстве. Как своего рода противодействие изменениям, связанным с этноконфессиональными конфликтами, в музыкальных произведениях появились экуменические тенденции. Идея объединения церквей в защиту мира и света является важной для начала XXI века, между тем в искусстве она не новая. Например, к идеям экumenизма обращался еще А. Шнитке в Четвертой симфонии. Необходимостью выявления общности музыкального языка и поэтики молитвенных песнопений различных конфессий [1. С. 229–234] в академической музыке последней трети XX века и популярной музыке XXI века объясняется **актуальность** данного исследования.

Цель статьи – определить типологическое сходство методов при воплощении экуменической идеи в Четвертой симфонии А. Шнитке и песне «Свет и радость» С. Намина. **Задачи:** определить сущность явления экumenизма в современном мире и его отражения в музыкальном искусстве.

Теоретическая база включает ряд исследований, рассматривающих вопросы экumenизма, таких авторов, как А.О. Клепалко, М.В. Легеев, иеромонах Мефодий (Зинковский), иеромонах Кирилл (Зинковский), А. Шишков. При анализе произведений А. Шнитке потребовалось обратиться к исследованиям А. Вобликовой, А. Ивашкина, Е. Чигаревой.

В соответствии с поставленными задачами были использованы теоретические **методы исследования**, а также задействован междисциплинарный подход в анализе и осмыслении сведений из смежных наук (теологии).

Экуменизм – сложное и неоднозначное явление современного религиозного мира. Сам термин восходит к греческому понятию «οἰκουμένη» («ойкумена», «экумена»), что подразумевает вселенную, весь обитаемый мир. По своему происхождению оно уходит вглубь веков и первоначально обозначало «в первых веках существования хри-

стианства населенные территории, группу государств греко-латинской культуры, территории Римской империи и стран средиземноморского бассейна» [2. С. 1]. В своем современном понимании экуменизм как теологическая и социально-философская категория была предложена учеными Принстонской теологической семинарии в 1937 году с целью обозначения особой формы христианского движения, направленного на консолидацию христиан разных конфессий и существовавшего уже на протяжении нескольких десятилетий. Официально началом экуменического движения в христианстве считается Всемирная миссионерская конференция, прошедшая в Эдинбурге в 1910 году, однако его формирование началось задолго до этого. Отдельные экуменические идеи прослеживались в религиозных обществах христианского Востока в эпоху Средневековья, отмечались в положениях Ферраро-Флорентийского собора в середине XV столетия, встречались в Германии в период Реформации (XVI в.) и т.д.

Ученые-теологи единодушны во мнении, что в современных своих формулировках «экуменические мысли зародились в западноевропейской христианской сфере, в католическо-протестантском обществе» [2. С. 1]. Главной идеей, которую предложил экуменизм человечеству, стало утверждение открытости, плюрализма и «единства в многообразии», что созвучно многим научно-гуманистическим и эстетическим идеалам начала XX века. Основными факторами активного развития экуменизма в этот период стало обострение конкурентной борьбы между конфессиями на так называемых миссионерских территориях – относительно новых землях и нехристианских государствах, куда христианская вера привносилась извне; мировой экономический кризис и колониализм, подорвавшие привычные устои Западного мира; Первая и Вторая мировые войны, а также распространение фашизма в Европе, разрушившие гуманистические идеалы человечества; позднее – холодная война, мода на атеизм, секуляризм, сциентизм и другие веяния XX века. Противостоять всем этим негативным явлениям и было призвано «стремление возродить утраченную экумену <...>, стремление к тому, чтобы по всей вселенной были преодолены христианские расколы, разобщения и разногласия, – считают современные богословы и теологи. – Экуменизм как движение вдохновляется именно этой идеей – идеей единого христианства, вселенского согласия, “неразделенной Церкви” всех христиан. Таковое единство декларируется в качестве генеральной цели движения, а поиск путей к нему становится его насущной задачей» [3. С. 226]. Фактически экуменическое движение стало ответом на потребность религиозного мира в демонстрации христианского единства, способного противостоять современному секулярному «бездуховному» миру.

Популярность экуменического движения в XX веке связана с гуманистическим поворотом в мышлении христиан, в осознании их общности вне зависимости от конфессий и догматических различий. Кроме того, «экуменизм принципиально отказался от языка, определяющего христиан других конфессий в негативных терминах “ереси” и “раскола”, противопоставив ему язык позитивного признания христианами друг друга и декларирования необходимости христианского единства. <...> Идея открытости также привела к появлению особой – экуменической – формы христианского универсализма, который понимает универсальность <...> через принадлежность к надконфессиональному сообществу, разделяющему общие положения христианской веры. Поворот к открытости и признанию друг друга породил феномен “экуменического сознания”» [4. С. 273].

П. Лодберг называет эти тенденции «христианским проявлением модернизма», А. Шишков – «классическим экуменизмом», Дж. Линдберг – «объединительным экуменизмом», который он четко отграничивает от «межконфессионального» [4. С. 283]. Последний, по его мнению, не ставит целей объединения церквей и не противоречит ортодоксальным позициям верующих, более того – он активно развивается,

тогда как «объединительный экуменизм» приходит в упадок. Эта компромиссная позиция позволяет «примирить» ортодоксальных христиан с «революционными» в их понимании идеями экуменизма.

Безусловно, для более консервативных религиозных общин экуменизм стал вызовом, подрывающим самые устои их веры, ведь он призывает считать «братьями по вере» тех, кто испокон веков были «иноверцами». По их мнению, плюрализм и многообразие, декларируемые экуменизмом, разрушают саму идею «церковного единства» и единственно верного пути Православия. С данной точки зрения, истинной церковью считается только Православная церковь, следовательно, объединение христиан может рассматриваться лишь как их воссоединение с ней. В связи с этими противоречиями в последние годы в православном сообществе произошел «небывалый по своему масштабу всплеск антиэкуменических настроений» [4. С. 270], под которые попали не только зарубежные экуменисты, но и либерально настроенные российские священники, поддерживающие идеи плюрализма и поликультурной ориентированности. В том числе критике подвергаются и выступления, публикации, передачи, музыкальные произведения митрополита Илариона (Алфеева).

Тем не менее у экуменического движения есть защитники и среди православных. Они «подчеркивают важность церковной миссии в ее современных формах и в современных условиях взаимодействия Церкви с внешним ей миром, а равно предупреждают об опасности пренебрежения миссионерским диалогом, закрытости к общению с миром и маргинализации церковной жизни в рамках современного социума» [3. С. 230]. Данные идеи разделяет и митрополит Иларион с его позицией защиты христианства посредством экуменического объединения, способного противостоять вызовам современности, бездуховности и воинствующему атеизму. В его многогранной деятельности экуменические идеи нашли очень разнообразное преломление: в его работе в сфере межхристианских связей, в направленности научных докладов и публикаций, в тематике просветительских телепередач и фильмов, а также в композиторском творчестве.

К экуменической идее единства различных конфессий, вероисповеданий приходит А. Шнитке в Четвертой симфонии (1984). А. Вобликова назвала эту симфонию «музыкальной Библией Культуры» [5. С. 39]. Программность замысла отражает сюжет католического Розария Девы Марии, в основу которого положены три круга тайн: радостные, скорбные и славные. Данная сюжетно-структурная модель по-своему прочитывается А. Шнитке. Композитор выстраивает форму произведения из трех соответствующих кругов, каждый из которых содержит тему и пять вариаций. Одночастный симфонический цикл имеет сквозную структуру и обрамляется вступлением и кодой.

Идея единства четырех конфессий реализована А. Шнитке в музыкальной ткани симфонии. Композитор прибегает к стилизации: он строит произведение на сочиненных звукорядах, каждый из которых имеет определенные интонационные обороты. Первая тема симфонии звучит в синагогальном ладу, трихорды которого основаны на уменьшенной терции, а их скрепление осуществляется за счет интервала увеличенной секунды, что выявляет ориентальный характер тематизма. Диатонический звукоряд положен в основу григорианской темы: ее трихорды даются в объеме большой терции и скрепляются интонациями большой секунды. На различных трихордах строится лютеранская тема, как и в первой теме, они связываются увеличенной секундой. В основу православной темы положен обиходный звукоряд, который композитор расширяет за счет введения хроматических ступеней в низком и высоком регистре. В трех вариационных микроциклах последовательно реализуются католическая, протестантская и православная традиции, а иудейская тема развивается во вступлении и в сольных каденциях трех клавишных инструментов (фортепиано, клавесин, челеста).

А. Шнитке не просто обращается к богословской теме, он затрагивает идею «универсальности культуры и ее единства» [6. С. 71]. Поэтапная экспозиция и варьирование тем позволяют выявить их своеобразие. Но наряду с различиями А. Шнитке обнаруживает в звукорядах и определенное единство. Верхняя часть григорианского звукоряда совпадает с обиходным ладом, за счет чего темы впоследствии объединяются. Уменьшенная октава является характерной чертой не только обиходного звукоряда, но и представляется общей для других ладов.

Отметим также, что в традиционных доксологических песнопениях такие категории, как «устой», «тональность», являются важными компонентами музыкальной поэтики, символизирующими вечность, незыблемость веры, истовость молитвы. Соединение четырех разнородных звукорядов Четвертой симфонии А. Шнитке стало возможным потому, что их диатоническая мелодика укладывается в обертоновый спектр основного тона аккорда – I ступени тональности. Поэтому, несмотря на разные модальные наклонения каждой из тем различных конфессий, они естественно объединились на длительном органном пункте.

Мотивы песнопений разных конфессий объединяются в сверкающем ре мажоре в заключительном разделе (коде) симфонии. Темы звучат в партии хора, а в камерной версии симфонии – у квартета солистов (см. пример № 1). Объединение тем в диатоническом ре мажоре неслучайно, данная тональность имеет у А. Шнитке символику божественного света [7. С. 276]. Композитор прибегает к поочередному вступлению голосов от баса к сопрано, в чем также усматривается семантика постепенного высветления. Композитор также выстраивает террасообразную динамику, где нюансы *pianissimo*, *piano*, *mezzo-piano*, *mezzo-forte* соответствуют вступлению голосов.

Тема у басов построена на григорианском и обиходном звукорядах, в ее основе – мотивы-юбиляции с ритмическими группами из четырех шестнадцатых и триоли. Для мелодии характерна опора на III ступень ре мажора, что заостряет внимание на светлой ладовой окраске. Распеваается православная молитва «Богородице Дево, радуйся». Тема у тенора основана на синагогальном звукоряде. Она подчеркивает I и V ступени ре мажора, которые даются с задержаниями от хроматических опевающих ступеней – II низкая, IV повышенная, VI низкая. «Отзвуки» ориентального колорита также проявляются в ритмической фигуре обратного короткого пунктира. При создании темы альта А. Шнитке отталкивался от протестантского звукоряда, поэтому в мелодии подчеркивается минорная терция (VI, VII, I ступени в ре мажоре). Ритмика темы отличается ровным движением четвертями. Тема у сопрано объединяет обиходный и григорианский звукоряд, она начинается с активного восходящего движения. Ритмическая группа триоли и мотивы-юбиляции сближают ее с темой у басов.

Пример № 1.

А. Шнитке, Четвертая симфония,

Раздел V, тт. 17-24:





После достижения звучания *forte* все голоса хора объединяются в гармонии финальной тоники ре мажора, и I ступень выдерживается довольно долго. Выключение голосов происходит в обратном порядке: от высоких к низким. Оркестровые партии также постепенно выключаются, что приводит к рассеиванию звучания: последними затухают колокола, гонги и там-там. Завершающие симфонию три аккорда-кластера суммируют все звукоряды. Они звучат на *pianissimo* словно эсхатологическая тайна: данным образом композитором подчеркивается хрупкость достигнутой гармонии единения. Такое завершение нетипично для литургических симфоний, которые обычно завершаются всеобщим ликованием. А. Вобликова усматривает в финале Четвертой симфонии философию умолчания, недосказанного, что характерно для художников последней трети XX века [5. С. 40].

Во всей Четвертой симфонии драматургический принцип, основанный на конфликте, фактически отсутствует. Произведение связано с концепцией медитативности, которая ярко проявляется и в коде произведения. Все неспешное движение симфонии направлено к хоровой коде. Драматургия произведения связана с движением от хроматики к диатонике, к высветлению звуковой среды и к объединению четырех конфессий, символизирующему цельность духовной культуры, единство общечеловеческих ценностей.

Своего рода «экуменический акт» свершился в финале концерта, посвященном 40-летию советской и российской рок-группы «Цветы» Стаса Намина, в котором прозвучала песня «Свет и радость». Первый ее вариант был задуман композитором еще в 1974 году под воздействием увлечения индийской философией и музыкой, а также под влиянием музыки группы «Beatles». Песня была забыта, а в 2008 году исполнена на фестивале «Beatles и Индия» в Москве. В 2009 году у С. Намина родилась новая концепция. Как видно из ее названия и содержания, она посвящена таким нравственным ценностям, как свет, радость, любовь, которые характерны для всех людей, вне зависимости от их вероисповедания. Идея песни «Свет и радость» заключается в гимническом славлении, объединении представителей разных конфессий в общем эмоциональном порыве.

Песня «Свет и радость» имеет простую куплетную форму с припевом, в центре которой находится молитвенная часть (между вторым припевом и третьим куплетом). На протяжении всей композиции поют и читают молитвы представители пяти основных мировых конфессий. Молитвенная часть включает ряд традиционных молитв, которые исполняются непосредственно представителями различных религий. Открывается этот раздел мантрой на санскрите (индуизм), затем следует молитва синагоги «Шма, Израэль» на иврите (иудаизм), молитва «Падмасамбхаве» на тибетском языке (буддизм), а завершает раздел песнопение мечети «Аллаху акбар» (ислам). После третьего припева Архиерейский хор Белгородской духовной семинарии начинает исполнять фрагмент православной молитвы «Слава Отцу и сыну»: песнопение звучит до конца песни, и на него накладываются другие вокальные фраг-

менты. В заключительном разделе песни объединяются в единой вертикали песнопения традиционных конфессий (православное песнопение, выдержка из «Зоара» на арамейском языке, молитва «Киртан» и др.) с вокалом С. Намина.

Многоязычный колорит песни подчеркивают и традиционные музыкальные инструменты. В разных фрагментах сочинения используются звучание русского рожка, армянского дудука, инструментов народа Тыва игил, варган, бубен, тенчик, колокольчики, индийских рабоб и фисгармонии, тибетского караталы, а также тувинский горловой стиль «хоомей».

Интересно, что идея единения подчеркивается и сценически: помимо того, что все исполнители в полифоническом переплетении исполняют фрагменты богослужбных песнопений на фоне многократного повторения припева «свет и радость», выстраиваясь в линию, компьютерные графические изображения основных символов мировых религий постепенно сливаются в вихревом вращении, образуя изображение золотого земного шара, подчеркивая мысль, что все мы – дети одной цивилизации, живущие в общем доме:

Итак, сущность отражения идей экуменизма в музыкальном искусстве заключается в провозглашении молитвенного прошения о мире, любви, радости. Незыблемость веры в музыкальном отношении выражается в акустическом устое, длительном тоническом органном пункте, на педали которого объединяются мелодии молитвенных песнопений различных конфессий, большинство звуков которых представляют собой тоны обертонового спектра, а поэтому легко сливающиеся и не диссонирующие друг с другом, и даже проходящие терпкие созвучия относительно благозвучны, поскольку являются следствием линейного движения ладов-модусов. А. Шнитке в финальном разделе 4-й симфонии в хоровой партии соединяет мелодии, написанные в ладах, свойственных пению в синагоге, григорианский, протестантский и обиходный лады. С. Намин в интерлюдии между вторым и третьим куплетом цитирует молитвы разных конфессий последовательно, а в заключительном разделе песни соединяет их по вертикали, также на основе общности тонического устоя. Различается лишь динамический план финалов: если С. Намин представляет яркий ликующий финал в духе *alleluja* А. Рыбникова из рок-оперы «Юнона и Авось», то у А. Шнитке звучность в финале постепенно рассеивается и уходит в зону *pianissimo*, подчеркивая хрупкость достигнутой гармонии единения. Тем не менее сама идея объединения песнопений мировых конфессий символизирует стремление авторов подчеркнуть цельность планетарной духовной культуры, единство общечеловеческих ценностей.

Литература

1. Хватова С.И. Экуменические тенденции в православном богослужбном пении // Вестник Адыгейского государственного университета. 2013. № 4.
2. Клепалко А.О. Экуменизм как пространство для миссионерской деятельности русской православной церкви // Концепт. 2017. № 5. С. 10–13.
3. Легеев М.В., иеромонах Мефодий (Зинковский), иеромонах Кирилл (Зинковский). Экуменизм как явление современности // Вестник Русской Христианской Гуманитарной академии. 2017. Т. 18. № 4. С. 223–240.
4. Шишков А. Два экуменизма: консервативные христианские альянсы как новая форма экуменического взаимодействия // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2017. № 1 (35). С. 269–300.
5. Вобликова А. «Литургические» симфонии А. Шнитке в контексте соотношения культа и культуры // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 37–41.
6. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 302 с.

7. Чигарева Е. Альфред Шнитке // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2010. С. 253–283.

Ecumenical Trends in Contemporary Musical Art

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 18–25.

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-18-25

Anastasia A. Panteleeva, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: dmitrii.a-p@mail.ru

Svetlana I. Khvatova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: hvatova_svetlana@mail.ru

Keywords: ecumenical trends in music, Metropolitan Hilarion (Alfeyev), Alfred Schnittke, Stas Namin, Tsvety band, prayer chants.

The article examines the ecumenical trends of contemporary composing. The concept “ecumenism” and its interpretation in theological literature are touched upon. The concept is mentioned in the context of the modern sociocultural situation and in connection with the dynamically changing ethno-confessional picture of the world. It is noted that the popularity of the ecumenical movement in the twentieth century is associated with a humanistic turn in the thinking of Christians, in the awareness of their community, regardless of confessions and dogmatic differences. Attention is drawn to the works of Metropolitan Hilarion (Alfeyev); he partially shares these ideas in his position of defending Christianity through ecumenical unification capable of resisting the challenges of our time, the lack of spirituality, and militant atheism. In his multifaceted works, ecumenical ideas found a very diverse application: in his work in the field of inter-Christian relations, in the direction of research papers and publications, in the topics of educational television programs and films, as well as in composing. Alfred Schnittke comes to the ecumenical idea of the unity of various confessions and religions in his Symphony No. 4. The analytical part of the article notes that in traditional doxological chants the categories “abutment”, “tonality” are important components of musical poetics that symbolize eternity, inviolability of faith, earnestness of prayer. The combination of four different sound scales in Schnittke’s Symphony No. 4 became possible because their diatonic melody fits into the overtone spectrum of the main tone of the chord – the first degree of tonality. Therefore, despite the different modal keys of each of the themes of different confessions, they naturally united in a long organ point. Stas Namin’s song “Light and Joy” is touched upon, the main meaning of which is hymn praise, the unification of representatives of different confessions in a single emotional impulse. A unified approach and methods of working with heterogeneous musical material reflect the aspiration of composers working in different genres of academic and popular music to embody prayer requests for peace, love, and joy.

References

1. Khvatova, S.I. (2013) Ecumenical Tendencies in Orthodox Divine Service Singing. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of the Adyghe State University*. 4. (In Russian).
2. Klepalko, A.O. (2017) Ecumenism as a Space for Missionary Activities the Russian Orthodox Church. *Kontsept*. 5. pp. 10–13. (In Russian).
3. Rev. Legeev, M.V., Hier. Methody (Zinkovskiy), Hier. Kirill (Zinkovskiy). (2017) Ecumenism as a Phenomenon of Modernity. *Vestnik Russkoy Khristianskoy Gumanitarnoy akademii*. 18 (4). pp. 223–240. (In Russian).
4. Shishkov, A. (2017) Dva ekumenizma: konservativnye khristianskie al'yansy kak novaya forma ekumenicheskogo vzaimodeystviya [Two Ecumenisms: Conservative Christian

Alliances as a New Form of Ecumenical Interaction]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom – State. Religion. Church.* 1 (35). pp. 269–300. DOI: 10.22394/2073-7203-2017-35-1-268-299

5. Voblikova, A. (1994) “Liturgicheskie” simfonii A. Shnitke v kontekste sootneseniya kul'ta i kul'tury [“Liturgical” Symphonies by A. Schnittke in the Context of Correlation Between Cult and Culture]. *Muzykal'naya akademiya.* 5. pp. 37–41.

6. Ivashkin, A. (1994) *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations With Alfred Schnittke]. Moscow: RIK “Kul'tura”.

7. Chigareva, E. (2010) Al'fred Shnitke [Alfred Schnittke]. In: Levaya, T.N. (ed.) *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [History of Russian Music of the Second Half of the 20th Century]. Saint Petersburg: Kompozitor. pp. 253–283.

УДК: 78.072.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-25-32

Н.В. Садыкова

ИСКУССТВО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА САХАЛИНСКОГО РЕГИОНА

Статья посвящена развитию искусства инструментального исполнительства Сахалинского региона. Впервые систематизируются сведения о самодеятельных и профессиональных творческих коллективах, а также направленность их репертуара, обозначаются тенденции развития инструментального искусства островного региона. На основе источниковедческой работы впервые представляется жанровая панорама инструментального исполнительского искусства. Описывается многообразие проявлений традиции инструментального исполнительства Сахалинской области.

Ключевые слова: музыкальная культура Сахалина, инструментальное исполнительство, фольклор, традиционное музицирование, концертно-фестивальная деятельность, творчество коренных малых народов Севера.

В обширной географии Российской Федерации заметное место принадлежит Сахалинской области – единственному островному региону. Несмотря на сравнительно скромные масштабы (население около 500 тыс. чел. на 76,4 тыс. км²) современный регион достиг значительных завоеваний в области культуры и искусства. В области функционируют симфонический оркестр, оркестры и ансамбли народных инструментов, эстрадные и джазовые вокально-инструментальные коллективы, филармония, колледж искусств, развитая сеть образовательных учреждений в области культуры и искусства.

Цель данной работы заключается в определении современного состояния и трансмиссии традиции инструментального исполнительства Сахалинского региона. Для достижения намеченного рассматривается генеалогия инструментального исполнительства региона, его истоки в традиционной ансамблевой и сольной игре и художественной самодеятельности на основе обработки архивных интернет-источников и СМИ. Последняя предопределила успешность возникновения и развития профессиональных творческих коллективов. Этим обусловлена научная новизна и актуальность работы.

Искусство инструментального исполнительства островного края зиждется на богатейших традициях фольклора региона. Население дальневосточного форпоста России представлено различными этническими группами: самую многочисленную составляют русские, затем корейцы, украинцы, армяне, белорусы, татары, азербайджанцы,

таджики, мордва. Островная область – историческая родина коренных малочисленных народов Севера (далее – КМНС): нивхов, уйльта (ороков), эвенков, нанайцев и других этносов. В сравнении с другими этническими группами эти народы культурно обособлены. Для них характерно сольное и ансамблевое исполнительство¹.

Инструментальное исполнительство европейского типа – явление сравнительно позднее, возникшее в конце XIX столетия, зародилось изначально как самодеятельное. Предпосылки к развитию художественной самодеятельности начали проявляться в период сахалинской каторги. Так, в 1888 году в посту Александровском силами каторжан был поставлен благотворительный спектакль по пьесе Н.В. Гоголя «Женитьба» [3. С. 365]. Исследователь М.С. Высоков отмечает, что «своеобразным народным театром» было празднование традиционных дат языческой и православной культуры. Предтечей современного кукольного театра Сахалина можно смело назвать гулянья с качелями и кукольный балаган лавочницы Софьи Блювштейн, больше известной как «Сонька Золотая ручка». Известный журналист В.М. Дорошевич в книге «Сахалин. Каторга» воплотил реалистические картины каторжного быта, а также заметки о каторжном театре, в составе которого были любители и бывшие профессионалы сцены.

До 1905 года (подписания Портсмудского договора и раздела Сахалина) сфера художественной самодеятельности в Сахалинском регионе была сосредоточена в области театрального искусства. М.С. Высоков отмечает, что «в ходе освоения Россией Дальнего Востока шел процесс взаимопроникновения и взаимообогащения славянской культуры и в корне отличной от нее, очень своеобразной и древней, культуры аборигенов Северо-Восточной Азии. Это позволяет говорить о том, что уже в XIX веке стало складываться особое дальневосточное поликультурное пространство, базирующееся на русской национальной культуре» [3. С. 370].

Новый виток развития художественная самодеятельность получает в годы советской перестройки, культурной революции. В результате победы СССР во Второй мировой войне Сахалинская область вошла в состав российского государства и получила мощный импульс общекультурного и промышленного строительства. Но только с 1945 года при Сахалинском облисполкоме в г. Александровске-Сахалинском был организован отдел культпросветработы, годом позже – отдел по делам искусств. В 1953 г. эти отделы были реорганизованы и объединены в областное управление культуры. Еще через год были созданы отделы культпросветработы при райисполкомах (Фото 1). Отдел оказывал активное содействие в проведении и организации выставок, смотров-конкурсов коллективов художественной самодеятельности и методическом сопровождении. В январе 1950 года был создан Дом народного творчества. Именно в этот период произошла интенсификация мер по реализации «культурно-политического» курса. Из разных уголков страны приглашаются в регион специалисты, укрепляется материально-техническая база организаций культпросвет работы.

Постепенно расширяется сеть досуговых учреждений. Штат клубов формируется как профессиональными специалистами, так и самобытными музыкантами-любителями. Так, в 1947 году был создан клуб в с. Ключи (Южно-Сахалинский городской округ). Основателем культурной жизни на селе был ветеран боевых действий

¹ Исследуя музыкальный инструментарий в повседневной жизни и художественной практике нивхов, Н.А. Мамчева классифицирует традиционные инструменты сахалинских аборигенов на шумовые инструменты-обереги, звуковые орудия, связанные с трудовой деятельностью, и инструменты художественно-досуговой сферы, подчеркивая их функциональное назначение, характерное для всех коренных народов Сахалина и Нижнего Амура. Автор отмечает, что «произведения художественной направленности связаны с мелодическими инструментами, на которых можно воспроизвести развитие в звуковысотном и ритмическом отношениях, относительно протяженные музыкальные фразы» [1. С. 19]. К ним относятся травяной, деревянный и латунный варганы, пиколотня, тростниковый шалмей, тальниковая флейта, напеваемые трубы (кални) [1; 2].

В.Ф. Корочкин. История сельского клуба началась с бурной деятельности по организации самодеятельности практически с нуля, когда «по дворам собирали музыкальные инструменты» [4]. В течение последующих десятилетий в домах культуры региона, доме пионеров, клубах формируются инструментальные оркестры и ансамбли, организуются различные любительские кружки, в том числе по обучению игре на инструментах. Среди них следует отметить коллективы культурно-досугового центра «Океан» в г. Корсакове – народный духовой оркестр (руководитель П.Х. Теффель) и его коллектив-спутник эстрадно-духовой оркестр (С.Н. Шелудяков), расцвет деятельности которых пришелся на 1970-е годы. Приоритетным направлением работы Министерства культуры и архивного дела Сахалинской области является реализация государственной программы «Развитие сферы культуры в Сахалинской области на 2014-2025 годы», а именно: «<...> создание условий для развития концертной деятельности, в том числе в области академической музыки; <...> региональной системы художественного образования, продвижения талантливой молодежи в сфере музыкального искусства» [5].

Одним из главных условий для развития искусства инструментального исполнительства является развитая сеть учреждений художественного образования, охватывающая Сахалин и острова Курильской гряды (детские школы искусств и музыкальные школы, Сахалинский колледж искусств). Именно в них сосредоточен основной потенциал, транслируется художественный опыт поколений, способствуя развитию творческой индивидуальности. Большую роль играет также концертно-фестивальная деятельность, которая содействует тому, что ряд выпускников ДМШ, ДШИ и колледжа искусств стали профессиональными музыкантами-исполнителями.

Сегодня инструментальное исполнительство на Сахалине представлено в трех взаимодополняющих друг друга сферах: традиционное музыкальное исполнительство, художественная самодеятельность и профессиональное музыкальное творчество. Необходимо отметить, что наибольшая доля концертно-исполнительской активности приходится на южные районы о. Сахалин (городские округа Южно-Сахалинский, Долинский, Невельский, Анивский, Холмский, Корсаковский). Это обусловлено тем, что областной центр является «точкой кипения» и притяжения интенсивной музыкальной жизни региона. Здесь организованы концертные площадки гастролей местных, российских и зарубежных исполнителей, сосредоточен основной массив исполнительских самодеятельных и профессиональных коллективов, проходят конкурсно-фестивальные мероприятия. По мере продвижения в центральную часть острова (городские округа Поронайский, Углегорский, Макаровский, Смирныховский) и на север острова (городские округа Александровск-Сахалинский, Ногликский, Охинский, Тымовский) встречаются отдельные исполнительские самодеятельные и учебно-творческие коллективы, однако возрастает доля национальных коллективов коренных малочисленных народов Сахалина.

Традиционное инструментальное исполнительство на Сахалине представлено самодеятельными ансамблями, исполняющими этническую музыку и музыку представителей корейской диаспоры. Для музыкального фольклора *коренных малочисленных народов Севера Сахалина* характерен синкретизм – песня, танец и инструментальное исполнительство существуют в неразрывном единстве. Творчество КМНС представлено многочисленными коллективами (с задействованием традиционного музыкального инструментария: музыкальные бревна, бубны, канган, погремушки, кални, варган): народный коллектив «Пила Кен» (пер. «Большое солнце», с 1959 г., руководитель И.А. Комарова) Охинского ГО, ансамбль «Аявлив буга» (с 2006 г., Е.А. Ниганова) Александровск-Сахалинского ГО, ансамбль «Ари ла миф» (пер. «Земля северного ветра», с 1993 г., А.Н. Горошко), ансамбль «Сороде» (в пер. «Здравствуйте», В. Голенева), клубное объединение «Нивхинка» (Е.И. Вовкук) Ногликского ГО, ансамбль «Кех» (пер. «Чайка», с 1982 г., Т.А. Шкалыгина) Тымовского ГО, ансамбль

«Мэнгумэ илга» (пер. «Серебряные узоры», с 1981 г., А.В. Украинский) г. Поронайска, самодеятельный ансамбль «Люди Ых миф» (пер. «Люди Сахалина», с 2000 г., Е.С. Ниткук) г. Южно-Сахалинск.

Инструментальное творчество носителей *корейского* музыкального искусства представлено такими коллективами, как Сахалинский корейский ансамбль «Сахалин» (с 1997 г., руководитель Ю.Д. Сику), младший состав барабанщиков «Хорикейн» (А. Сон), трио корейских барабанов «Ханыль» (в пер. «Небо», с 2007 г., И. Син) г. Южно-Сахалинска. Музыкальные инструменты, используемые на выступлениях: чангу («дождь»), квэнгвари (молния), бук («туча») и чин («ветер»).

Инструментальное исполнительство в художественной самодеятельности сосредоточено в домах культуры и культурно-досуговых центрах под руководством профессиональных музыкантов и развивается в трех направлениях: ансамблях и оркестрах народных инструментов, среди них: «Серебряные струны» (с 1973 г., руководитель Д.П. Олифир, КДЦ «Океан», г. Корсаков), «Перезвон» (с 1996 г., Н.М. Сережкина, ЦДК г. Холмск), ансамбль ложкарей «Красничка» и «Карамель» (С.В. Саливон, ДК пгт. Смирных), индивидуальной работе по обучению игре на инструменте (гитаре, баяне, аккордеоне, домре) и вокально-инструментальные коллективы (среди них: ВИА «Магистраль» (К.А. Кривец, ДК г. Холмск), рок-группы «Рассвет» (А.А. Махмич, КДЦ «Океан» г. Корсаков), «The black novel», «Ю.С.Б.», «Прожектор», «Магистраль» (С.Н. Шиленко, ДК пгт. Ноглики) и др.

Точкой отсчета развития *профессионального* инструментального исполнительства можно назвать 1947 г. – учреждение первой музыкальной школы в г. Южно-Сахалинске. Школьные ансамбли учащихся и преподавателей были широко востребованы на всех концертных площадках города. В течение последующих нескольких лет открываются новые школы, инструментальные отделения, расширяется преподавательский состав.

Огромный вклад в развитие исполнительского мастерства в Сахалинском регионе внесли талантливые педагоги П.Р. Лосева, Н.А. Заводчикова, В.Д. Кан (фортепиано), А.А. Лосев, А.В. Савельян, В.А. Кузнецов, Е.В. Логинов (баян), Л.А. Жук (виолончель), И.М. Лукьяненко (балалайка, дирижер), Г.Е. Ёлчина (вокал) и др.

Уникальным событием в 1980-е годы было функционирование *народно-симфонического хора*. Дирижировал коллективом И.М. Лукьяненко, который переложил партитуру Концерта № 2 для фортепиано с оркестром С.В. Рахманинова для смешанного состава народных инструментов и инструментов классического симфонического состава. Исполнение этого произведения (солистка – П. Лосева) народным оркестром совместно с Хабаровским симфоническим оркестром стало поистине экстраординарным событием в культурной жизни области.

Отдельного внимания заслуживают выступления Сахалинского военно-духового оркестра Южно-Сахалинского гарнизона Восточного военного округа под руководством военного дирижера О. Шигалова. Коллектив является желанным гостем в концертах по случаю празднования Дня Победы, Дня города и других мероприятий. Кроме того, военно-духовой оркестр – непременный участник Сахалинского Международного фестиваля военных оркестров «Спасская башня на Сахалине», проводимого в области с 2009 года каждые три года. Обширный репертуар коллектива удовлетворит музыкальные запросы любого слушателя – это песни и инструментальные произведения военных лет, обработки и аранжировки эстрадных, джазовых и популярных композиций, песен из мультфильмов и кинолент, в том числе произведения для голоса с оркестром (солистка коллектива – Л. Качайкина).

Сегодня профессиональное инструментальное искусство обильно представлено как в сольном, так и ансамблевом исполнительстве. При этом сольное инструментальное исполнительство является необходимым и обязательным видом концертно-конкурсной и гастрольной деятельности сахалинских учреждений. Солисты-инструменталисты, как

правило, являются в то же время участниками инструментальных ансамблей. Известны заслуженный работник культуры РФ, заслуженный педагог Сахалинской области Н. Заводчикова (фортепиано), г. Оха, М. Герасименко, А. Лопатин (скрипка), А. Лящук (труба), О. Сальников (баян, орган, балалайка, домра, фортепиано), г. Южно-Сахалинск и другие.

Очень важна деятельность учебных творческих коллективов, являющихся «пред-профессиональной» ступенью инструментального исполнительского искусства. Приоритетными направлениями в инструментальном исполнительском искусстве коллективов ДМШ и ДШИ являются традиционная и академическая музыка.

Народная инструментальная музыка в *учебно-творческих объединениях* ДМШ и ДШИ представлена в таких жанровых сферах, как этническая инструментальная музыка, аранжировка и переложение песенно-инструментального фольклорного материала. Это такие коллективы, как ансамбли корейских ударных инструментов («Тэян», «Эноджи», «Пёльгори», «Битулим», «Пулькотнори», «Корё» преподаватель Ю.Е. Син), ансамбли каягымов («Бексоль», «Пит Нарн», «Мудиге», «Пагён», «Бексоль» Н.С. Чео, А.Е. Ким), ансамбли гуслей (И.А. Веселова, С.А. Лыткин, О.М. Он), оркестр русских народных инструментов (О.А. Дьячков, РНИ) ДШИ «Этнос» г. Южно-Сахалинска; оркестр народных инструментов, ансамбль струнных народных инструментов (руководитель Г.А. Красовский), ансамбль гитаристов (В.Е. Син), ансамбль баянистов/аккордеонистов (И.И. Ригасова) ЦДМШ г. Южно-Сахалинска; оркестр и ансамбли народных инструментов ДШИ им. Лядова г. Шахтерска; ансамбль ложкарей ДШИ с. Быков, ДШИ г. Корсакова и др.

Академическая инструментальная музыка в детских творческих коллективах включает разноплановый репертуар (аранжировки и переложения популярных классических произведений – пьесы, романсы, танцы, попури, обработки эстрадных композиций, медиамызыка и т.д.). Среди таких учебно-творческих коллективов детский камерный оркестр «Сахалинские надежды» (руководитель А.Ч. Ан), ансамбль скрипачей «Кантабиле» (Е.В. Вербицкая) ЦДМШ г. Южно-Сахалинска, ансамбль скрипачей Детской школы искусств г. Невельска (В.С. Юхманова).

Заслуживают отдельного внимания как уникальный культурный феномен региона *временные исполнительские коллективы*, создаваемые в рамках реализации национального проекта «Культура». Из числа лучших учащихся детских музыкальных школ и детских школ искусств формируется состав ежегодных учебно-творческих лабораторий «Сахалинский сводный оркестр русских народных инструментов» и «Сахалинский детский симфонический оркестр». Отчетные концерты коллективов открывают сезон гастрольной и концертной деятельности детских оркестров в области и за ее пределами.

На базе Сахалинского колледжа искусств (единственного в регионе учреждения специального отраслевого образования) из числа преподавателей и студентов учебного заведения осуществляют успешную деятельность инструментальные ансамбли, которые представлены в трех направлениях: народной, академической и эстрадной музыки. Среди фольклорно ориентированных коллективов выделяются оркестр русских народных инструментов (руководитель – С.Г. Суханов), ансамбль русских народных инструментов «Сказ» (О.Г. Сальников), ансамбль баянистов (П.В. Бусырев), ансамбль струнных народных инструментов (Т.В. Подколзина, заслуженный педагог Сахалинской области). Академическая музыка представлена ансамблем скрипачей (Е.В. Березовская).

Широко представлены эстрадные жанры в таких коллективах, как камерный эстрадный оркестр (руководитель – А.М. Жук, заслуженный работник культуры РФ), инструментальный джазовый ансамбль (Д.К. Капустюк), ансамбль «Island Brass Band» (А.В. Кононенко), группа барабанщиков «Антре» (Т.Г. Тодика, заслуженный работник культуры Сахалинской области).

Заслуживает отдельного внимания деятельность *профессиональных творческих коллективов* в единственной в островной области филармонии, реорганизованной из открытого в 1947 году в г. Южно-Сахалинске концертно-эстрадного бюро. Первоственной задачей областной филармонии была популяризация советской и академической музыки. Артисты филармонии гастролировали по всей области. Кроме того, филармония занималась организацией гастролей. Так, в 1976 году ярким событием для сахалинцев стал концерт приглашенного Дальневосточного симфонического оркестра на тепловозовагоноремонтном заводе г. Южно-Сахалинска. В 1959 году начал свою историю сахалинский джаз-оркестр под руководством Ю.А. Скалецкого. Образование коллектива тесно связано преемственностью с ансамблем корейской песни и танца «Ариран» корейского драматического театра, артисты которого были переведены в областную филармонию. В составе джаз-оркестра выступали профессиональные музыканты с большим творческим опытом (саксофонист О. Федоров, солист-вокалист Р. Ким и др.). В репертуар джазменов входили произведения отечественных и зарубежных композиторов, национальные корейские песни, а также сочинения островных авторов. С обширной концертной программой музыканты посетили множество городов и сел Сахалинской области, выезжал на гастроли в регионы Дальнего Востока и Сибири, а также в Ташкент.

Инструментальные творческие коллективы филармонии успешно осуществляют деятельность в трех основных направлениях. Коллектив академической направленности – камерный ансамбль «Дивертисмент» (с 2000 г., руководитель – А. Лопатин), профессиональный ансамбль эстрадного направления – «Джаз-тайм» (руководитель – В. Киндинов), народно-ориентированные творческих коллективов филармонии – народный ансамбль Ковёр-Бэнд (Д. Капустюк) примечательный синтезом народной традиционной и эстрадной музыки (инструментарий – баян, балалайка, балалайка-контрабас (синтезатор, электрогитара, бас-гитара, контрабас, ударные).

Ярко выделяется активная концертно-гастрольная деятельность МБУ «Южно-Сахалинский камерный оркестр» (с 1999 г., руководитель Т. Ахназярян). В обширном репертуаре коллектива произведения различных жанров и стилей, великие сочинения композиторов от эпохи барокко до наших дней. Среди них – «Петя и волк» С. Прокофьева, «Времена года» А. Вивальди, Дж. Верди «Симон Бокканегра» в концертном варианте вместе с оркестром Мариинского театра, произведения в рамках XXII концертного сезона «ФЕСТАфета Бетховен-250» под знаком юбилейной даты исполнены Тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром, увертюра «Леонора № 3», Концерты для фортепиано с оркестром № 4 и № 5, Симфонии № 4, № 5, № 7 Л. Бетховена и многие другие.

Социальный заказ и востребованность данного вида творчества свидетельствуют о том, что инструментальное исполнительство в Сахалинском регионе находится на высоком профессиональном уровне и продолжает интенсивный курс развития и обновления. В островном крае учреждено множество конкурсов и смотров-фестивалей исполнительского мастерства, призванных пропагандировать и транслировать исполнительское искусство (Областной фестиваль-смотр исполнительского мастерства преподавателей учреждений в сфере культуры и искусства «Грани мастерства», Областной конкурс на лучшее исполнение произведений крупной формы, Областной конкурс гитарной музыки, Сахалинский фестиваль-конкурс «Детско-юношеские ассамблеи искусств», учебно-творческие лаборатории «Сахалинский сводный оркестр русских народных инструментов», «Сахалинский детский симфонический оркестр» и др.). Организовываются концертные мероприятия, приглашаются известные дирижеры и мастера исполнительского искусства (Д. Коган, В. Гергиев, И. Бутман, А. Притчин, Ю. Башмет, О. Бутман, Е. Финкельштейн и др.)

Для инструментального исполнительства Сахалинской области характерны как общемировые тенденции, так и обусловленные особенностями исторического и куль-

турно-политического развития региона. Так, в сферах традиционной культуры, художественной самодеятельности и профессионального музыкотворчества отмечается устойчивая динамика в развитии и интенсивном обновлении жанров и стилей. Вместе с тем обращает на себя внимание отсутствие восходящей преемственности «от художественной самодеятельности к профессиональному исполнительству». Скорее наоборот, на должность руководителей самодеятельных и фольклорных коллективов приглашаются профессиональные исполнители-инструменталисты.

Литература

1. Мамчева Н.А. Музыкальные инструменты в системе традиционной культуры нивхов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 24 с.
2. Мамчева Н.А. Особенности ладовой организации нивхской инструментальной музыки // Ладовые коммуникации в евразийском музыкальном пространстве. Казань: Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2015. С. 98-112. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_2_5387825_92202126.pdf (дата обращения 09.11.2021).
3. Высоков М.С., Василевский А.А., Костанов А.И. История Сахалина и Курильских островов с древнейших времен до начала XXI столетия. Южно-Сахалинск: Сахалинское книжное издательство, 2008. 712 с.
4. Муниципальное бюджетное учреждение Дом культуры «Ключи». URL: https://дк-ключи.рф/site_get_file/1875/Istoriya%20DK%20001.jpg (дата обращения: 07.12.2021).
5. Об утверждении государственной программы «Развитие сферы культуры в Сахалинской области» на 2014-2025 годы от 31.07.2013 № 394 (с изменениями на 25 июня 2021 года) // Правительство Сахалинской области, 2018. URL: https://culture.admsakhalin.ru/site_get_file/23172/Postanovlenie%20Pravitelstva%20Sahalinskoy%20oblasti.rtf (дата обращения: 07.12.2021).

The Art of Instrumental Performance of the Sakhalin Region

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 25–32. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-25-32

Natalya V. Sadykova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: maksinatallya@mail.ru

Keywords: musical culture of Sakhalin, instrumental performance, folklore, traditional music making, concert and festival activities, creativity of indigenous small peoples of North.

The article considers the development of the art of instrumental performance in one of the most poorly studied regions of the country in the field of musical art – the Sakhalin region. The features of the historical processes of the development of amateur performances are considered. The role of the cultural policy of the island region in the preservation of the spiritual and intangible heritage of the peoples of the region, in the development and popularization of the musical art of the region is revealed. The aim of this work is to determine the current state of instrumental performance of the island region in connection with the transmission of folklore tradition and amateur performances. The latter predetermined the success of the emergence and development of professional creative teams. The novelty of the work is associated with the generalization and systematization of information on national, amateur, and professional instrumental groups. Due to the lack of fundamental research on the musical culture of Sakhalin, this work is of particular importance and relevance. On the basis of archival and source studies (collection, processing, systematization of information), generalization of publications about performing groups on official web resources and in the media, for the first time an attempt is made to present a genre panorama of instrumental performing art. The

systematization of information about the correlation of the development of traditional, artistic, and amateur instrumental culture and professional performance will complement the picture of the development of Russian musical culture and art of the modern period, assess the formation of its individual sections, initiate further fixation, scientific understanding and description of incomplete processes occurring at the moment, and also hypothetically predict their dynamics.

References

1. Mamcheva, N.A. (2010) *Muzykal'nye instrumenty v sisteme traditsionnoy kul'tury nivkhov* [Musical instruments in the system of traditional culture of the Nivkhs]. Abstract of Art History Cand. Diss. Saint Petersburg.
2. Mamcheva, N.A. (2015) *Osobennosti ladovoy organizatsii nivkhskoy instrumental'noy muzyki* [Features of the Modal Organization of Nivkh Instrumental Music]. In: *Ladovye kommunikatsii v evraziyskom muzykal'nom prostranstve* [Modal Communications in the Eurasian Musical Space]. Kazan: Kazan State Conservatory. pp. 98–112. [Online] Available from: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_2_5387825_92202126.pdf (Accessed: 09.11.2021).
3. Vysokov, M.S., Vasilevskiy, A.A. & Kostanov, A.I. (2008) *Istoriya Sakhalina i Kuril'skikh ostrovov s drevneyshikh vremen do nachala XXI stoletiya* [The History of Sakhalin and the Kuril Islands From Ancient Times to the Beginning of the 21st Century]. Yuzhno-Sakhalinsk: Sakhalinskoe knizhnoe izdatel'stvo.
4. *Munitsipal'noe byudzhethnoe uchrezhdenie Dom kul'tury "Klyuchi"* [Municipal Budgetary Institution House of Culture "Klyuchi"]. [Online] Available from: https://dk-klyuchi.rf/site_get_file/1875/Istoriya%20DK%20001.jpg (Accessed: 07.12.2021).
5. Government of Sakhalin Oblast. (2018) *Ob utverzhdenii gosudarstvennoy programmy "Razvitie sfery kul'tury v Sakhalinskoy oblasti" na 2014-2025 gody ot 31.07.2013 № 394 (s izmeneniyami na 25 iyunya 2021 goda)* [On the Approval of the State Program "Development of the Sphere of Culture in Sakhalin Oblast" for 2014–2025 of July 31, 2013, No. 394 (As Amended on June 25, 2021)]. [Online] Available from: https://culture.admsakhalin.ru/site_get_file/23172/Postanovlenie%20Pravitelstva%20Sahalinskoy%20oblasti.rtf (Accessed: 07.12.2021).

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-32-41

Цуй Шо

ТЕМЫ, СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА БРАЙТА ШЕНГА

В статье впервые в российском музыкознании рассматривается оперное творчество современного китайско-американского композитора Брайта Шенга. Предпринята попытка осмысления образно-тематических векторов его оперного театра, репрезентирующих различные ответвления музыкально-сценического искусства конца XX – начала XXI века. Отмечен интерес Брайта Шенга к историческим и легендарным сюжетам: литературной основой его опер послужили мифы («Песнь Меджнуна» и «Серебряная река»), классический роман-эпопея («Сон в красном тереме»), события современной китайской истории («Мадам Мао»). В статье проанализированы особенности интерпретации перечисленных сюжетов. Сделаны выводы об особенностях оперной эстетики компози-

тора, объединяющей традиции западноевропейского оперного театра с вкраплением элементов Пекинской оперы.

Ключевые слова: Брайт Шенг, композитор, опера, Пекинская опера, либретто, сюжет, творчество.

Брайт Шенг (р. 1955) – один из наиболее известных современных китайско-американских композиторов академического направления, дирижер и пианист. Он работает с престижными музыкальными институтами и сотрудничает со многими крупными музыкантами. Его произведения исполняются в США, азиатских и европейских странах.

В стилистике Брайта Шенга ощущаются особая интонационная острота и насыщенность, унаследованные от творчества Шостаковича, и пульсирующие бартоковские ритмы. В то же время его композиторские работы находятся под очевидным влиянием китайской музыки. Общеизвестно, что сам композитор многократно утверждал, что его музыка на 100% китайская и на 100% американская [1. С. 4].

Значение жанра оперы в творчестве Брайта Шенга трудно переоценить. Он писал оперы по заказу лучших оперных театров мира, таких как опера Сан-Франциско, Хьюстонская опера (Houston Grand Opera), оперный театр Санта-Фе (Нью-Мексико). Его произведения звучали в Нью-Йорке и Лондоне, Филадельфии и Чикаго.

Специальных исследований об оперном творчестве Брайта Шенга на русском языке не существует. Имеются единичные работы китайских музыковедов на английском языке. Таким образом, *актуальность* избранной темы определяется фактическим отсутствием научных трудов об оперном творчестве Шенга – одного из наиболее влиятельных китайских музыкантов, проживающих и работающих в США.

Объектом исследования стал образно-тематический спектр оперного творчества Брайта Шенга. Автору статьи представляется важным осмыслить тематические векторы его оперного театра, репрезентирующие различные ответвления современного музыкально-сценического искусства и обусловленные обращением к различным мифологическим и историческим сюжетам. *Предмет* исследования – оперы «Песнь Меджнуна», «Серебряная река», «Мадам Мао», «Сон в красном тереме».

Основная *цель* исследования – анализ направлений развития оперного театра Брайта Шенга, в творчестве которого можно наблюдать многообразие культурных контекстов, проистекающих из широкого диапазона композиторских интересов, а также стилевой интеграции его творчества, представляющего конгломерат мифов и исторических повествований из разных – европейских и восточных – традиций. Соответственно, одной из основополагающих *задач* стал анализ взаимодействия восточной и западной – китайской и европейской специфики музыкального мышления в оперном жанре.

Общая методология исследования базируется на применении комплексного метода анализа, наиболее адекватного для восприятия полиязычия и полистилистического многообразия, свойственных музыке эпохи постмодернизма в целом и оперному творчеству Шенга в частности.

Пытаясь обрести свой авторский музыкальный язык, Брайт Шенг с молодых лет стремился к соединению в своих произведениях китайских традиций и западных музыкальных форм. В то время, когда композитор еще был студентом Колумбийского университета, он слышал от своих учителей, что китайская и западная музыка происходят от двух совершенно разных корней. Однако в 1995 году, когда Шенг стал учеником Л. Бернштейна, он услышал от маэстро фразу, явившуюся для него ключевой: «Что значит невозможно соединить китайские основы музыки и западную логику? Все сочинения, так или иначе, являются сплавом произведений Брамса, Бартока, Стравинского, в том числе и мои ...» [2].

Брайтом Шенгом создано четыре оперы. Первая из них, одноактная *«Песнь Меджнуна»* («The Song of Majnun»), написана по заказу Лирической оперы Чикаго в 1992 году, а впоследствии, в 1995 году, поставлена также в Хьюстоне. Либретто этого сочинения, обозначенного автором как лирическая опера (вероятно, с учетом специфики работы театра, от которого поступил заказ), написал поэт Эндрю Портер по мотивам поэмы Низами *«Лейла и Меджнун»*. Премьера состоялась 9 апреля 1992 года.

Сюжет оперы базируется на широко известном мифе. Образы влюбленных, положенные в основу легенды VII века о Лейле и Меджнуне, восточных Ромео и Джульетте, получили множественные художественные воплощения, географически распространившиеся от Ближнего Востока до Южной Азии. В опере Шенга Лейла и Меджнун – разлученные силами судьбы и семейной враждой молодые влюбленные. Боль их разлуки никогда не утихает, и каждый из них проводит все свои последующие после расставания годы в духовном поиске своего утраченного возлюбленного и только смерть может закончить этот поиск.

Уже в этом раннем произведении Брайт Шенг находит особые средства объединения восточной и западной музыкальной стилистики. В газете «New-York Times» была опубликована посвященная премьере оперы Шенга статья, автор которой – музыкальный критик Бернард Холланд – констатировал: «В *«Песне Меджнуна»* г-н Шенг заставляет нас забыть о различиях между китайской, тибетской или европейской стилистическими. Это происходит даже в тех случаях, когда в его опере они оказываются в тесном взаимодействии. Ибо из эклектики рождается его собственный оперный стиль, рождается художник, готовый использовать все возможное, чтобы усилить сценические образы. В какой-то момент духовые инструменты звучат, так как их восточные аналоги. Еще одна тембровая метафора – чистая, открытая оркестровка, перемежающаяся с перкуссией» [1].

В опере *«Песнь Меджнуна»* Шенгу удалось создать свой собственный пластичный музыкальный язык, прежде всего – особый тип мелодики, своего рода «бесконечную мелодию», в которой тематические элементы наслаиваются друг на друга и плавно перетекают один в другой. Это опера, в которой почти все вокальные партии представлены извилистыми певучими линиями: будь то дуэт Лейлы и Меджнуна или их сольные фрагменты. Гармонический язык оперы достаточно лаконичен. Композитор стремится к тому, чтобы аккордовые структуры оставались подчеркнуто простыми: главным образом, это трезвучия. Однако они сочетаются с использованием диссонансов – интервалов секунды и септимы. В результате их сочетания, основой развития становятся повторяющиеся гармонические паттерны: техника, характерная для творчества многих современников Шенга и его учителей в Колумбийском университете – американских композиторов-минималистов.

Следует также отметить, что при том, что Шенг напрямую нигде не цитирует китайскую народную музыку, но средствами оркестровки и тембровой колористики, перекрашивающей европейские инструменты в подобие китайских, он создает яркий китайский колорит, а восточная плавная мелодическая орнаментика оказывается сродни исламской музыке.

Брайт Шенг, говоря о стилистике оперы, утверждает, что до *«Песни Меджнуна»* «пробовал разные способы выражения... В *«H'Un: In Memoriam 1966–1976»* я попытался выразить ужас печально известной «Культурной революции» в Китае, построив всю композицию на немелодичном, диссонирующем интервале в малую секунду. В *«Трех китайских песнях о любви»* я рассказал о своей привязанности к красоте мелодий и простым консонансным гармониям. *«Меджнун»* предоставил мне прекрасную возможность исследовать обе стороны в одной композиции — это была история, содержащая противоположные крайности драматических эмоций. И тот факт, что Меджнун – азиатская легенда, также сделал возможным поиск подходящего

гармонического языка для «восточных» мелодий. В характере Меджнуна много различных граней. По-арабски «Меджнун» означает «безумный»; это также имеет значение «увлеченный». Трагедия Меджнуна – это не только его любовь к Лейле, но и конфликт между этим чувством и неприятием этого чувства окружающими, что заставляет его стать одиноким и чуждым обществу человеком» [3. С. 10].

Вторая опера Шенга – «Серебряная река» («The Silver River», 1997) – камерная опера в одном действии, написанная на либретто драматурга и сценариста Дэвида Генри Хвана. Впервые опера была исполнена на Фестивале камерной музыки Санта-Фе в Нью-Мексико в 1997 году. Впоследствии она ставилась в рамках Фестиваля Сполето в Чарлстоне (штат Южная Каролина); позже состоялись премьеры в Нью-Йорке, Чикаго и Филадельфии. На европейской сцене опера была представлена в Лондоне.

В основе сюжета – китайская легенда о Серебряной реке (так в Китае называют Млечный путь) и Нефритовом императоре. Легенда известна с древних времен, имеет широкое распространение, до сих пор живет в мире китайской народной литературы и определяется как «одна из четырех великих китайских легенд» [4. С. 146]. Известный писатель и историк Чжан Чжэнли провел исследование, которое подтвердило, что эта легенда, как и другие тексты сборника «Ши цзин»¹ и относятся примерно к промежутку от XI века до нашей эры до VI века до нашей эры [5. С. 223]. По словам Чжана Чжэнли, «именно во времена династии Восточная Хань, сюжет этой истории любви, наконец, завершился» [6. С. 124]. В рамках этого сюжета отражены традиционные китайские культурные атрибуты, такие как мужское земледелие и женское ткачество, и передача их из поколения в поколение.

Легенда повествует о том, как простой смертный Пастух полюбил бессмертную Богиню-Ткачиху, дочь повелителя небес, Нефритового Императора. В то время Серебряная река омывала небо и землю постоянным светом и соединяла оба царства, позволяя встречаться земным и небесным существам. Но Нефритовый Император мечтает о хаосе, погружающем небо и землю во тьму. Он приказывает Буйволу вернуть Богиню-Ткачиху и превращает Серебряную реку в преграду, отделяющую небо от земли. Печаль наполняет вселенную. Боль влюбленных настолько велика, что в мире царит хаос, до тех пор, пока Император не смягчается и не позволяет влюбленным воссоединиться хотя бы один день в году – в седьмой день седьмой луны по лунному календарю. В этот день сороки образуют мост через Серебряную реку. И когда любовь отвлекает Богиню-Ткачиху от ее обязанности вращать звезды на небе, небо начинает темнеть.

В драматургии и музыкальном языке оперы «Серебряная река» соединены традиции западноевропейского музыкального спектакля и Пекинской оперы. Сцены, связанные с развитием образа Нефритового императора стилистически связаны с Пекинской оперой. Партия Императора исполняется в свойственной Пекинской опере манере на мандаринском диалекте китайского языка. В основе партии Пастуха лежит современный английский язык. Эта партия предполагает обычную для европейской оперы манеру пения, в которой соединяются речитативные, ариозные и кантиленные эпизоды.

Важное значение в опере «Серебряная река» имеют танцевальные эпизоды. Составляющие ее действие семь картин являют собой уникальное сочетание устного и вокализированного текста с танцем. Таким образом, «Серебряная река» – это

¹ «Ши цзин» – первый сборник древнекитайских стихов с раннего периода правления династии Западная Чжоу до середины периода весны и осени (всего 305). Говорят, что они были собраны, отсортированы и обработаны музыкальными чиновниками династии Чжоу. Их бытование охватывало обширную территорию, в основном в бассейне реки Хуанхэ, начиная с провинций Шаньси и Ганьсу на западе, провинции Хэбэй на севере, провинции Шаньдун на востоке и бассейна реки Янцзы на юге [7. С. 7].

камерная опера, соединяющая основы западного музыкального театра, драматическое действие и танец с Пекинской оперой.

Идея диалога Востока и Запада предопределила необычный состав оперного оркестра. Входящие в него артисты должны владеть различными стилями исполнения, как в рамках китайской стилистики, так и в рамках западной. В состав оркестра введена традиционная китайская лютя пипа, которая, благодаря яркому и запоминающемуся тембру придает оркестровой ткани яркий национальный колорит. Партия этого инструмента весьма виртуозна и требует от исполнителя высокого мастерства.

Характеризуя стилевое разнообразие и культурное полиязычие оперы «Серебряная река», Брайт Шенг говорит следующее: «Это сочетание театра и музыки, а также танца и китайской оперы». По словам композитора, самое сложное в постановке этой оперы состоит в том, что актеры должны руководствоваться именно музыкой, а не текстовыми репликами. Им необходимо в первую очередь слушать музыку, пусть даже и незнакомую им [2. С. 15].

Третья опера Брайта Шенга – «Мадам Мао» («Madame Mao», 2003) – внесла в его творчество яркий политический контекст. Ее премьера состоялась 26 июля 2003 года в оперном театре Санта-Фе. Хотя на написание оперы у композитора ушло чуть больше года, Шенг утверждает, что работа над ней продолжалась гораздо дольше и стала частью его личной истории [8. С. 10].

Мадам Мао, четвертая жена Мао Цзэдуна, до замужества – актриса Цзян Цин – известна как идеолог китайской Культурной революции 1966–1976 годов, организатор травли неудобных ей членов коммунистической партии, «чисток» репертуара театров, радиопередач, кинорепертуара. После смерти Мао она была причислена к «Банде четырех», куда вошли политические деятели, приближенные к Мао в последние годы его жизни (именно на них была возложена ответственность за трагические события Культурной революции), и заключена в тюрьму за предательство государственных идей. Приговоренная к смертной казни, впоследствии замененной на пожизненное заключение, Цзян Цин повесилась в 1991 году.

Несмотря на то, что Брайт Шенг никогда не сталкивался с мадам Мао лично, проводимая ею политика оказала сильнейшее влияние на его жизнь. «Косвенным образом она [госпожа Мао – Ц.Ш.] повлияла на то, что я стал музыкантом», – пояснял композитор, рассказывая о том, что его ровесники после окончания средней школы отправлялись на «перековку» в сельскую местность, чтобы стать фермерами. «Это было на всю жизнь, кроме тех, у кого был явный талант к исполнительскому искусству» [8. С. 10] – утверждает Шенг. Молодые люди, демонстрирующие способности к музыке, были освобождены от сельского труда и вместо этого участвовали в «секторе пропаганды», который организовала госпожа Мао. Шенг, с детства обучавшийся игре на фортепиано, в 15-летнем возрасте не считал занятия музыкой интересными для себя. Однако он до такой степени не хотел быть фермером, что прошел прослушивание. Как следствие, юноша в течение семи лет занимался изучением и исполнением китайской народной музыки на границе Китая с Тибетом, что в дальнейшем стало важным фактором его становления как композитора.

Опера написана на либретто Колина Грэма, которое можно позиционировать как трагическую сатиру на судьбу Цзян Цин. История главной героини представлена через напряженное действие, сопоставимое по драматизму с кинематографическим триллером. Несмотря на лежащую в основе либретто подлинную историю, в нем присутствуют традиционные для оперы атрибуты: история любви, история репрессий, остро очерченные характеры героев. Действие вращается вокруг двух основных идей: репрессий и мести. Цзян Цин постепенно превращается из наивной молодой актрисы (которая искренне любила и боготворила Мао и его коммунистические идеалы) в злобную и мстительную убийцу. Ее надежды умирают одна за другой, и каждое унижение, которое она испытывает со стороны Мао и партии, служит усилению жела-

ния мести: ее безответная любовь превращается в злонамеренное политическое возмездие против всех обидчиков. Ирония в сюжете оперы заключается в том, что Цзян всю свою жизнь пытается избежать участи Чжицзэнь, первой жены Мао, которая сходит с ума. Этот факт представляется вдвойне ироничным, поскольку и Цзян к тому времени, когда ей удастся отомстить обидчикам, тоже в итоге сходит с ума.

Основной задачей Шенга и Грэма было стремление убедительно представить различные события в жизни мадам Мао, происходившие на протяжении сорока лет. Поэтому в опере героиня плавно «перемещается» от одного пункта истории к другому, несмотря на ощутимые скачки в реальном времени. Это сложная сюжетная фабула, кратко излагающая политические события и подлинные эмоции их участников. Шенг стремился сделать ее простой, ясной, понятной, но при этом эмоционально привлекательной для аудитории, независимо от того, знакомы слушатели с недавней историей Китая или нет.

Опера состоит из двух действий. Композитор развивает в ней две драматургические идеи. Первая ведет начало от «Макбета» Шекспира. Это подробное эмоциональное «исследование» разлагающего влияния власти на душу молодой актрисы. Вторая связана с глубинными пересечениями в биографии Цзян Цин искусства и реальной жизни. Исполнение молодой актрисой Цзян Цин роли Норы в знаменитой пьесе «Кукольный домик» Г. Ибсена, в свое время принесшее ей популярность, со временем сводит ее с ума. Все то, что она делает в своей дальнейшей жизни, соизмеряется с этой ролью. И если в рамках театра Цзян могла бы остаться второсортной актрисой, то на огромной мировой арене она нашла свою главную роль и оставила яркий кровавый след в истории Китая. Найденная Шенгом и Грэмом сложная организация сценического времени и пространства идеально символизирует идею заключения в жесткие рамки, в которых Цзян существует первоначально как начинающая актриса, затем как любовница и жена Мао и, наконец, как осужденный узник, чьи мечты о власти разбиты каблуком истории.

В опере Шенг разделяет мадам Мао на два персонажа и две вокальные партии: молодая идеалистически настроенная Цзян-I (высокое сопрано) на протяжении всей оперы взаимодействует со своим старшим, зловещим и более циничным «Я» Цзян-II (драматическое меццо-сопрано). Одним из способов создания контраста стало столкновение двух принципиально разных стилей подачи материала: в одном случае Брайт Шенг применяет язык Пекинской оперы, в другом использует европейскую технику вокального исполнения. Структура исторической западной оперы как бы ломается и нарушается воспоминаниями героини и сценами Пекинской оперы. В результате образуется многомерное музыкально-театральное пространство, объединяющее различные хронологические, а также контрастные стилистические и драматургические слои.

Последняя опера Брайта Шенга и его самое известное произведение – «Сон в красном тереме» («The Dream of the Red Chamber», 2016). Созданная по заказу Оперы Сан-Франциско, она имела широкий общественный резонанс и получила признание критиков. Премьера состоялась 29 сентября 2016 года в театре War Memorial Opera House (Сан-Франциско). После американской премьеры билеты на представления оперы в рамках гастрольного тура театра по Гонконгу и Китаю были полностью распроданы.

Опера написана на основе одноименного романа Цао Сюэциня (1715–1764), который принято считать одним из четырех великих романов Китая и самым популярным из них. Это развернутое эпическое произведение, содержащее более 2500 страниц текста, 120 глав, 975 персонажей. Однако Цао принадлежат только первые 80 глав, которые были опубликованы в 1763 году под названием «Записки о камне». В 1791 году издатель Гао Э и его помощник Чэн Вэйюань написали и опубликовали продолжение романа в объеме еще сорока глав, завершив сюжетную линию и дав роману современное название. Это название происходит от известного идиоматического

выражения «красный терем». Так в Китае называют помещение, где живут дочери богатых семейств. Другой источник названия – вещий сон главного героя романа Баоюя, который содержит предсказания судеб героев.

Китайский писатель Лу Сюнь считает, что в романе «Сон в красном тереме» полностью устранены недостатки более ранних китайских классических романов, связанные с неполным раскрытием характеров персонажей [цит по: 9. С. 699]. Поэт и литературный критик Хэ Цифан отмечает, что масштабность исторического фона и чрезвычайно сложные отношения персонажей в романе беспрецедентны и называет это произведение «вершиной китайских романов классического реализма» [цит по: 10. С. 337].

В романе всесторонне и реалистично показаны быт и нравы Китая середины XVIII столетия. В нем описывается жизнь четырех богатых и влиятельных семей – Цзя, Ши, Ван и Сюэ. Главный герой – один из наследников рода Цзя восемнадцатилетний Баоюй, родившийся с кусочком драгоценной яшмы во рту. Баоюй не такой, как все: его не интересует карьера чиновника, он любит поэзию и музыку, возвышает женщин и недолюбливает мужчин. Ведущей сюжетной линией романа является история его любви к кузине – нежной девушке Линь Дайюй. В романе Баоюй и Дайюй борются с условностями общества за признание своей любви, поскольку родные Баоюя хотят видеть его женой другую кузину – ученую красавицу Баочай из рода Сюэ. События разворачиваются на фоне детализированного описания богатства семьи Цзя и упадка этого рода, а также развития судеб многочисленных главных и второстепенных героев. Наряду с реалистическим, в тексте присутствует аллегорический уровень, основанный на знаках и символах китайской культуры: сюжет романа объединяет земное путешествие разумного камня, яшмы, которую обронула на землю богиня Нюйва.

Превратить многослойный роман в оперное либретто было чрезвычайно сложной задачей. С просьбой о его написании Шенг обратился к драматургу Дэвиду Генри Хвану, с которым ранее работал над оперой «Серебряная река». Сначала Хван отказался, так как счел невыполнимой задачей адаптировать огромный роман для оперы, сохранив при этом должное почтение к первоисточнику. Однако Шенгу удалось убедить его.

Одной из важнейших проблем, которую должны были решить композитор и либреттист, стала проблема языка. Роман «Сон в красном тереме» написан на бытовом китайском языке (использованы диалекты байхуа и веньян) и имеет поэтические вставки. Брайт Шенг предложил использовать для либретто оперы современный английский язык.

Композитор сразу же отказался от использования последних сорока глав романа, авторство которых является спорным. Но при этом роман стал не единственным источником либретто. Сюжетная линия оперы, связанная с долгом семьи Цзя императору и придающая развитию динамичность, почерпнута из биографии Цао Сюэцин, автора романа. В годы правления императора Канси семья Цао была знатной и богатой. Но унаследовавший трон Юнчжэн начал убирать из своего окружения приближенных прежнего императора. Цао обвинили в растрате государственных средств, а их имущество конфисковали.

Важнейшей задачей композитора и либреттиста стал жанровый перевод эпической саги в драматическое произведение. При разработке драматургии оперы Шенг поставил на первое место два аспекта: интенсивность развития действия и эмоциональное воздействие на слушателя. Очевидно, что, реконструируя столь объемный текст, Шенг и Хван должны были сократить и упростить повествование. В основу либретто решено было положить историю любви главных героев. Шенг, по его словам, стремился создать произведение, способное привлечь публику независимо от того, к какой нации она принадлежит. По его убеждению, именно притча о несчастной любви способна затрагивать сердце каждого человека [11. С. 147].

Опера состоит из двух актов, в которых действуют восемь персонажей: Баоюй, Дайюй, Баочай, мать Баоюя госпожа Ван, бабушка Баоюя и Даоюй Джиа, сестра Баоюя принцесса Цзя, мать Баочай тетя Сюэ и монах. Семеро из перечисленных героев имеют вокальные партии. Роль монаха исполняет драматический актер.

Шенг и Хван сохранили основной духовный слой романа, они адаптировали версию, в которой Баоюй и Дайюй – единственные духовные персонажи во всей опере. Поэтому они узнают друг в друге близкие души при первой же встрече и выражают свои чувства в «дуэте согласия»: «Как странно, как будто я видел ее / его раньше... Как будто... наши жизни были рождены для этой цели, созданы для этого момента» [12. С. 89]. Либреттист и композитор стремились к тому, чтобы действие было максимально логичным. Дайюй – болезненная молодая девушка, покойная мать которой была единственной дочерью бабушки Цзя. Она приехала в семью Цзя в поисках убежища после смерти матери, где ее сразу же невзлюбила госпожа Ван, невестка бабушки Цзя и мать Баоюя. В романе причина этого не объясняется. В опере же леди Ван поет следующий текст: «Она похожа на свою мать, которая смотрела на меня свысока, когда я впервые приехала сюда, чтобы выйти замуж за ее брата» [12. С. 74–75].

В опере «Сон в красном тереме» присутствуют интересные детали, не всегда знакомые европейцам, но понятные китайской публике. Например, парный веер, который получают в подарок Баоюй и Баочай, указывает на волю императора поженить их. Бабушка Цзя, которая в опере, в отличие от романа, является сторонницей брака между Баоюем и Дайюй, надевает красную маску. Леди Ван и принцесса Цзя надевают белые. Красные маски в традиционной Пекинской опере носят положительные персонажи, в то время как злодеи – белые. Существует даже китайская поговорка: «Один поет под красной маской, а другой поет под белой», что означает, что положительный персонаж и его антагонист движутся в противоположных направлениях. Таким образом композитор и либреттист показали конфликт двух противоположных лагерей через метод традиционной Пекинской оперы.

Шенг и Хван сохранили в опере заложенную в романе идею развития лирических отношений главных героев на широком историческом фоне. В финальной сцене эти линии соединяются: здесь становится понятным, что свадьба Баоюй и Баочая оказалась результатом заговора – решения императора избавиться от Цзя и забрать все состояние Цзя и Сюэ. Композитору и либреттисту удалось сохранить и идущую от литературного первоисточника многослойность сюжета. В драматургии оперы сочетаются реалистический и аллегорический пласты. Баоюй является земным воплощением Божественного Камня, оставшегося от строительства небес, а Дайюй – Багрового Жемчужного Цветка, который пришел на землю, чтобы отплатить Божественному камню за то, что тот поливал его своей росой в течение трех тысяч лет. Аллегорическая часть сюжета сконцентрирована в прологе, репрезентирующем историю Камня и Цветка. Аллегорию и реальность объединяет фигура монаха – действующего лица, комментатора, рассказчика.

Анализ тематического и образного наполнения оперного творчества Шенга позволяет сделать вывод о том, что во многом оно оказалось вписанным в его личную историю. В опере «Песнь Меджуна» композитор опирается на мелодические элементы тибетской музыки, освоенные им за период вынужденного проживания на этой удаленной территории, в опере «Мадам Мао» он воплощает образ героини, политическая деятельность которой оказала непосредственное влияние на его судьбу.

Все четыре оперы Шенга демонстрируют важнейшую для композитора идею поиска национальной идентичности. В каждой из них присутствует связь Востока и Запада, принимая разнообразные формы и реализуясь преимущественно через объединение традиций западноевропейского музыкального театра и элементов Пекинской оперы.

Литература

1. Holland B. Review/Opera; Justifying Eastern Ends with Western Means // New York Times. 1992. Section 1. P. 13.
2. Hardesty A. Bright Sheng interview: cross-cultural emissary URL: <https://www.orartswatch.org/bright-sheng-interview-cross-cultural-emissary/> JULY 20, 2018 (дата обращения 10.04.2021)
3. Su Sun Wong. An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng, D.M.A diss. Austin, 1995. 178 p.
4. Ма Юнцин. Оценка классических стихов. Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу Феникс, 2018. 324 с. 马永庆. 经典诗词欣赏. 南京: 江苏凤凰文艺出版社, 2018. 324页.
5. Лю Сичэн. Поэтическая традиция народной литературы и искусства. Шанхай: Издательство Шанхайской культуры, 2018. 553 с. 刘锡诚. 民间文艺学的诗学传统. 上海: 上海文化出版社, 2018. 553页.
6. Чжан Чжэньли. Мифологические исследования. Шанхай: Издательство Шанхайской академии социальных наук, 2009. 395 с. 张振犁. 神话研究. 上海: 上海社会科学院出版社, 2009. 395页.
7. Юй Юэ. Путеводитель по древней китайской литературе. Пекин: Издательство Китайского радио и телевидения, 2017. 385 с. 俞阅. 中国古代文学导读. 北京: 中国广播电视出版社, 2017. 385页.
8. Schwartz K. ‘Mao’ composer talks about opera’s success // The Michigan daily 11.08.2003. URL: <https://www.michigandaily.com/uncategorized/mao-composer-talks-about-operas-success/> (дата обращения: 18.05.2021)
9. Чжоу Чжунмин. Языковое искусство романа «Сон в красном тереме». Пекин: Пекинская объединенная издательская компания, 2019. 759 с. 周中明. 红楼梦的语言艺术. 北京: 北京联合出版公司, 2019. 759页.
10. Ян Тинчжи. Китайские рассказы в стихах. Наньчан: Издательство «21 век», 2018. 392 с. 杨廷治. 诗词里的中国故事. 南昌: 二十一世纪出版社, 2018. 392页.
11. Брайт Шенг об опере «Сон в красном тереме»: Своеобразие в либретто оперы «Сон в красном тереме» // Исследования О Цао Сюэцинь. 2017. № 4. С. 146–150. 盛宗亮. 歌剧《红楼梦》笔谈: 歌剧《红楼梦》编剧初衷[J]. 曹雪芹研究, 2017. № 04. 146–150页.
12. Bright Sheng, Dream of the Red Chamber (Opera). New York: G. Schirmer, 2016. 535 p.

Themes, Plots and Characters in Bright Sheng’s Operas

Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 32–91.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-32-91

Cui Shuo, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 929090054@qq.com

Keywords: Bright Sheng, composer, opera, Peking opera, libretto, plot, creativity.

The article is the first to consider the operatic works of the contemporary Chinese-American composer Bright Sheng (b. 1955). An attempt is made to comprehend the composer’s figurative and thematic preferences in the operatic genre that represent various branches of the musical and stage art of the postmodern era. The main aim of the study is to analyze the vectors of development of the composer’s operatic creativity. In Sheng’s works, one can observe a variety of cultural contexts associated with a wide range of his composing interests, as well as the stylistic integration of his work, representing a conglomerate of myths and historical narratives from European and Eastern traditions. Therefore, one of the most important objectives of the research was to analyze the interaction in Sheng’s operas of the eastern and western – Chinese and European – specifics of musical thinking. The article notes Sheng’s interest in historical and legendary subjects. The literary basis of his operas were myths (“The Song of Majnun” and “The Silver River”), the Chinese classic novel of the 18th century (*Dream of the Red Chamber*), events of modern Chinese history (Madame Mao). The article analyzes the

features of the interpretation of these plots. The first opera, *The Song of Majnun*, is a myth about eternal love, in which Sheng managed to create a plastic musical language, first of all, a special ornamental type of melody. *The Silver River* chamber opera combines the traditions of Western European musical theater, drama, and dance with Peking opera. *Madame Mao* is a rare example of political opera with elements of satire. *Dream of the Red Chamber* is the embodiment of the famous Chinese novel on the music stage; it was an incredibly difficult task to create an opera libretto from it. The article concludes that, for Bright Sheng, traditional cultural identity is an extremely important aspect, and the peculiarities of his operatic aesthetics lie in the combination of the traditions of Western European opera with elements of Peking opera.

References

1. Holland, B. (1992) Review/Opera; Justifying Eastern Ends With Western Means. *New York Times*. Section 1. p. 13.
2. Hardesty, A. (2018) *Bright Sheng Interview: Cross-Cultural Emissary*. [Online] Available from: <https://www.orartswatch.org/bright-sheng-interview-cross-cultural-emissary/> (Accessed: 10.04.2021).
3. Su Sun Wong. (1995) *An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng*. D.M.A. Diss. Austin.
4. Ma Yuntsin. (2018) *Assessment of Classical Poems*. Nanjing: Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing House. (In Chinese).
5. Lyu Sichen. (2018) *Poetic Tradition of Folk Literature and Art*. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House. (In Chinese).
6. Chzhan Chzhenli. (2009) *Mythological Research*. Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press. (In Chinese).
7. Yuy Yue. (2017) *Guide to Ancient Chinese Literature*. Beijing: China Radio and Television Publishing House. (In Chinese).
8. Schwartz, K. (2003) ‘Mao’ Composer Talks About Opera’s Success. *The Michigan Daily*. [Online] Available from: <https://www.michigandaily.com/uncategorized/mao-composer-talks-about-operas-success/> (Accessed: 18.05.2021).
9. Chzhou Chzhunmin. (2019) *The Linguistic Art of the Novel “Dream of the Red Chamber”*. Beijing: Beijing United Publishing Company. (In Chinese).
10. Yan, Tinchzhi. (2018) *Chinese Stories in Verse*. Nanchang: 21st Century Publishing House. (In Chinese).
11. Sheng, B. (2017) Bright Sheng on the Opera “Dream of the Red Chamber”: Originality in the Libretto of the Opera “Dream of the Red Chamber”. *Research on Tsao Syuetsin*. 4. pp. 146–150. (In Chinese).
12. Sheng, B. (2016) *Dream of the Red Chamber (Opera)*. New York: G. Schirmer.

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-41-51

Л.А. Кочеткова

ЖАНР ТЕЛЕВИЗИОННОГО БАЛЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Л. ЛАВРОВСКОГО: ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Цель статьи – впервые обобщить исполнительскую и хореографическую деятельность М.Л. Лавровского, премьера и педагога Большого театра России в жанре телевизионного балета. Это направление его творчества охватило

1960–1990-е гг. В нем отразилась эволюция эстетических подходов к хореографии, типологии героического амплуа в мужском исполнительстве. Прослеживается процесс расширения творческих интересов балетного премьера через новые выразительные возможности телевидения. Методологически статья строится именно на этом аспекте, который ранее не находил отражения в научной литературе применительно к этому танцовщику: соединение традиций классического танца с техническими возможностями его фиксации телекамерой. В сочинениях, взятых к рассмотрению, автор отмечает новое качество художественного синтеза. Выводы статьи актуальны и имеют практическое значение: взаимодействие разных видов искусств, осмысление жанрово-тематической специфики телебалетов (литературоцентричность), создания нового кинообраза известных деятелей балета, интерес профессионального балетного сообщества к новым формам и методам создания хореографических сочинений.

Ключевые слова: балет, Большой театр, М.Л. Лавровский, телевидение, синтез, амплуа, хореография, выразительность, классический и современный танец.

Время творческого становления премьера Большого театра России М.Л. Лавровского и его артистического поколения совпало с периодом активного развития телевидения в СССР. Именно в начале 1960-х гг. осознается его огромная идеологическая и организующая роль, и новая технология начинает сближаться со сценическим искусством. Классический балет, не раз снимавшийся на киноплёнку и ставший достоянием широкого зрителя, с появлением домашнего экрана получил ещё более широкую аудиторию. Роль этого вида искусства, всегда заметная и почетная в идеологической структуре общества, растёт и укрепляется. Интерес к балету отражается на его общественном значении и авторитете, а также откликается в творческих аспектах самого балета, открывая в нём новые векторы развития. Применительно к творчеству М.Л. Лавровского этот процесс рассматривается впервые, поскольку напрямую затрагивает как сценические поиски танцовщика, так и даёт возможность проследить нараставшие в нём тенденции к самостоятельному хореографическому высказыванию.

Балетным первенцем домашнего экрана был «Граф Нулин» (муз. и сценарий Б.В. Асафьева по повести А.С. Пушкина, балетм. В.А. Варковицкий. В главных партиях О.В. Лепешинская, С.Г. Корень. ЦТ. 1959). Он был снят не из театрального зала, а поставлен и исполнен в павильоне [1. С. 183–184]. Исследователь темы телевизионного балета Е.П. Белова, отмечая остроумные находки и заложенные в ней средства телевизионной выразительности, всё же считает его начальным этапом грядущей большой истории [2. С. 126; 3. С. 166–169; 4. С. 245; 5. С. 74–78]. Подлинное же развитие жанра телебалета она датирует концом 1960-х гг., а именно фильмом «Ромео и Джульетта» на музыку одноименной увертюры-фантазии П.И. Чайковского в постановке Н.И. Рыженко и В.В. Смирнова-Голованова (Мосфильм, ТО «Экран», 1968).

Произошло удивительное совпадение в актерской жизни Лавровского: телевизионный фильм «Ромео и Джульетта», о котором идет речь, и его сценический дебют в заглавной партии в знаменитом балете «Ромео и Джульетта» Большого театра состоялся в один год – 1969-й. Синхронно создавались две версии образа в двух разных хореографических и музыкальных сочинениях, разделенных тридцатилетием и, соответственно, разнящихся стилистикой хореографии, а также методологией освоения. Работа в фильме не осталась незамеченной, более того, была встречена с огромным интересом профессионалами и критикой.

Е.П. Белова акцентирует великолепное раскрытие танцовщиком шекспировского образа через крупные планы, невозможные в театральном спектакле и ставшие здесь одними из главных выразительных средств. А также технический прием съемки

рапидом любовного адажио героев, создавшего на экране «иллюзию фантастического бесконечно-протяженного парения влюбленных над землей». В сцене же прощания героев балетмейстеры повторили те же движения (синхронные жете), но сняли их на обычной скорости. И слова любви, произнесенные в ином ритме, обрели драматизм, наполнились отчаянием, тревогой надвигающейся трагедии. «Прием изменения скорости съемки, – пишет исследовательница, – позволил балетмейстерам, пользуясь набором одинаковых движений, подчеркнуть контраст двух любовных свиданий героев – счастья соединения и горечи разлуки» [2. С. 127].

Этот фильм стал новой точкой отсчета развития собственно телевизионного балета как нового жанра, на чем сходились специалисты [6. С. 46–49; 7. С. 240–269]. Несмотря на крепкую еще привязку хореографии к сценическим, а не павильонным постановочным принципам, «Ромео и Джульетта» побудил к продолжению и развитию опыта. Те же хореографы Н.И. Рыженко и В.В. Смирнов-Голованов вскоре создали балетный триптих для прославленной балерины Большого театра Н.В. Тимофеевой, две части которого также были сняты с участием М.Л. Лавровского: «Белые ночи» и «Федра» (обе – Мосфильм, ТО «Экран», 1972).

Повесть Ф.М. Достоевского соединялась на экране с музыкой «Просветленной ночи» А. Шенберга, озвучивалась ею. Хореографический замысел и собственно танец рифмовались с призрачной атмосферой петербургских белых ночей, в которой мечтательность определяет и характеры, и поступки обитателей места. Заявлялась и выдерживалась ориентация на образ романтического балета. Его формировали киносредства и заданный стиль существования солистов: их постоянное лирическое беспокойство передавалось крупными планами, пробежками, особенно в сцене погони Мечтателя за ускользающей мечтой. В резких монтажных стыках петербургская девушка Настенька преображалась в царственную Клеопатру и жеманную маркизу, – эти превращения иллюстрировали безумные мечты юноши. При этом они демонстрировали и возможности художественного синтеза средств актерской пластики и телевизионной техники. Данный аспект был в новинку и едва ли не перекрывал собой собственно хореографию фильма, она как бы отодвигалась на второй план. Такова реальность момента: шел активный поиск балетной выразительности сквозь призму экрана, накапливался реальный опыт, и он был, безусловно, плодотворен, даже если понимать под ним овладение формальными средствами и приемами съемки.

«Федра» (на муз. А.Л. Локшина) успешно продолжила начавшееся движение на другом смысловом музыкально-изобразительном материале. Еще более смелыми стали монтаж, комбинированные съемки, операторские эффекты, динамика планов и ракурсов, соединение двух планов в одном кадре и пр. С точки зрения актерской реализации замысла возникала обратная «Белым ночам» задача. Там в воображении Мечтателя-Лавровского рисовался романтический идеал – Настенька. В «Федре» манящим и недостижимым идеалом становился образ юноши Ипполита-Лавровского, возникавший в сознании заглавной героини мраморным изваянием как бы из каменных глыб. Раскаленная и неутоленная земная страсть к пасынку преследовала божественную царицу в воображении и наяву. И это состояние передавали телевизионные средства, еще более изощренные, почти самодостаточные, и потому опять перекрывавшие хореографию. Тот же случай трудного нахождения баланса интересов разных видов искусства, их сосуществования и сближения ради конечной цели – художественного образа. Преобладающим мотивом в описании обеих работ в критике стало утверждение их оригинальности [8. С. 4; 9. С. 3]. При всех издержках, собственно хореографических (очевидное однообразие лексических приемов, отсутствие разработки заявленных пластических мотивов и пр.), они были именно плодом нового художественно-технического синтеза. Балетмейстеры это прекрасно понимали, судя по их интервью, и отмечали, что создавали не балет, а фильм – телевизионный балет. Не стоит думать, что они, многоопытные солисты Большого театра, не осоз-

навали роль собственно танца в этом процессе. Но они и раньше многих убедились, что сценический танец при переносе его в иное пространство, лишенное зрителя, неминуемо претерпит изменения. Их почти исследовательские усилия показывают, как профессионалы традиционного жанра осваивают сопредельные области ради обретения танцем новых степеней свободы и выразительности. Даже если ради этого познания требуется жертвовать лексическим разнообразием, оставаться в пределах иллюстративной нормы. Они видели в этом процессе не потери, а пользу: «Телевидение во многом обогатило, развило наше представление при постановке театральных спектаклей. Это коснулось прежде всего стремления к уплотнению количества информации на единицу времени» [10. С. 11].

И это обстоятельство – рождение эстетики из соединения традиционного балетного инструментария с привнесенным – думается, напрямую отразилось на актерском опыте Лавровского и подвинуло его к собственным первым хореографическим пробам. Он еще выступит как исполнитель роли Германа и партнер Н.В. Тимофеевой в их последнем совместном фильме «Три карты» по «Пиковой даме» на музыку К.В. Молчанова (Гостелерадио СССР. ТО «Экран». 1983). Это именно фильм, еще дальше продвинувшийся в сторону от балета; собственно, танец в нем предельно вытеснен протяженными крупными психологическими планами, пластическими приемами, световыми переменами, общей ритмической заторможенностью. Роль Германа единственная, где эмоциональные всплески давали себя знать на короткие мгновения – в сценах карточной игры и встречи с опасной дамой в пиковой маске; потом вновь он погружался в думы о странной, призрачной графине [11. С. 8; 12. С. 22–23]. По этому фильму (режиссер-постановщик В. Бунин, балетмейстер Б.Е. Барановский, оператор Ю. Бугна) видна эволюция самой идеи телебалета, насчитывавшая к тому времени полтора десятилетия практической работы. Подходы к жанру расширялись, каждый входивший в него был свободен в выборе, но и обязан решать базисные проблемы: соотношение танца и способов его авторской фиксации.

«Мцыри» по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова на музыку Д. Торадзе по собственному сценарию стал первой хореографической работой М.Л. Лавровского (Грузинская студия телефильмов, 1977). Артист считал, что работы в «Белых ночах» и «Федре» уже научили его мыслить кинематографически. В действительности опыт Лавровского к моменту кинематографического дебюта был шире и телевидением не исчерпывался. Равно как и опыт создания балета по поэме «Мцыри» уже существовал (на муз. А.М. Баланчивадзе, балетм. Р.А. Цулукидзе. Грузинский театр оперы и балета им. З. Палиашвили. 1964).

Прославленный танцовщик Большого театра через фильм расширял свои творческие возможности, поскольку решал уже не одни исполнительские задачи в союзе с хореографом. Он брал на себя груз общего замысла, становясь драматургом (сценаристом), режиссером, хореографом не одной своей партии, а также партии солистки и мужского ансамбля (монахи); наконец, проявлял полученные телевизионные компетенции. Стоит отметить, что к работе над «короткометражкой» (26 мин) были привлечены: Государственный симфонический оркестр Московской филармонии, исполнявший оригинальную партитуру Д. Торадзе, Большой академический хор Всесоюзного радио и телевидения (ему отводилась роль внутреннего голоса героя). К фильму были созданы оригинальные декорации М. Мурванидзе, свет и т.д. Силы, стянутые к телевизионному «Мцыри», внушительны и указывали в целом на авторитет Лавровского, как и на перспективность жанрового направления – телебалета.

Хореографический дебют Лавровского удивлял не столько органикой исполнения им заглавной партии, это было как раз очевидным и ожидаемым: эмоциональная природа танцовщика близка лермонтовскому герою. Страстность и эмоциональность, к тому моменту всеми признанная, являлась доминантой индивидуальности, а ее констатация – трюизмом. Гораздо важнее в той работе различить не «одну, но пла-

менную страсть» (таковы заголовки откликов), а системный подход к партии-роли, ответственность творца за проведение собственного, пусть и скромного замысла. И, пожалуй, бóльшим открытием как раз стала достигнутая целостность фильма – его цементировала общая поэтика, угаданная постановщиком, почерпнутая из партитуры и реализованная в визуальном образе и собственном танце. Изначальной образной точности также не стоит удивляться – артист поступательно накапливает эмоциональные впечатления, переплавляет жизненную конкретность в сценический образ, сопоставляет увиденное, фиксирует. Так, Лавровский задолго до фильма, будучи в Грузии, сделал для себя какие-то зарисовки: «Бывает, что рисую и просто так. Но по странной случайности именно эти рисунки оказываются потом полезней всего» [13. С. 10].

Партитура балета «Мцыри» симфонична, в ней в сжатом виде без повествовательных подробностей разрабатывался поэтический мотив одинокой судьбы и поиска свободы. Заданное изначально обобщение позволило и Лавровскому-хореографу почти не останавливаться на изложении лермонтовского сюжета, но строить хореографию по законам поэтического обобщения. Условно разделенное на 19 сцен-эпизодов балетное действо включало, конечно, и элементы событийного характера, но они ни в коем случае не иллюстрировали, а образно передавали содержание: шествие неумолимых монахов, в кругу которых томилась и не находила успокоения душа героя; взрывная сцена боя с барсом; эпизоды встречи с девушкой; наконец, финальный прорыв духа и тела Мцыри из стесняющего их каменного кольца, высвобождение его природных прав и свобод.

Финал решался патетически: Мцыри на возвышении хаотической конструкции с горящими свечами, как бы оставив внизу, на грешной земле, все тяготы его короткой жизни, вот-вот оторвется в иное трансцендентное пространство. Оркестровый колорит и расширение тембральной палитры инструментов, энергичная ритмика и аскетичный монашеский обряд, перезвон колоколов и пение хора перекликались с контрастами оформления: вопрошающие лики – как бы из самого скального камня, будто со стен храма, смотрели на муки юноши. А он взлетал в бурных прыжках, сию секунду оторваться от земли, но неминуемо падал. Слитность музыки и действия – показатель именно качественного, а не номинального развития телебалета.

В Лавровском как бы рождался другой Лавровский – его танец, по-прежнему впечатлявший взрывной техникой и яркой эмоциональностью, был введен в некие общие правила телевизионного жанра, в его «предлагаемые обстоятельства». Он демонстрировал способность свободного самораскрытия художника, но и внутреннюю дисциплину – подчиняться собственному замыслу. Объективировать индивидуальное ради задуманного целого. «Балет „Мцыри“ является образцом слитности музыки и действия. Все здесь воспринимается органически, все взаимообусловлено, все льется свободно на одном дыхании. Балетмейстер-постановщик и исполнитель главной роли М. Лавровский изумляет силой темперамента, экспрессивной красотой техники и яркой выразительностью» [14. С. 4].

«Лавровский принес в свой балет страстность, трагизм и символику поэмы Лермонтова... его Мцыри – это и герой Лермонтова, и сам поэт с его трагическим ощущением жизни и смерти, и вечная жажда человеком свободы, стремление к ней» [15. С. 29; 16. С. 10].

В день московской премьеры фильма во Всесоюзном доме композиторов Лавровский впервые танцевал партию Ивана Грозного в одноименном балете на муз. С.С. Прокофьева на сцене Большого театра. Двойное событие волновало танцовщика и критику. Он осваивал партию, сложнее которой у него больше не будет, и тем всходил на предельные высоты мужского балетного исполнительства [17]; в другом случае, будучи мастером, он оказывался в положении дебютанта, перед которым открывается некий неизведанный путь. «Мцыри», к тому же был отмечен Гран-при

и Золотой медалью на 7-м Международном фестивале балетных телефильмов в Нью-Йорке (1978).

Отметим, что телебалеты с участием Лавровского попали в напряженный контекст творческого поиска, развернувшегося на телевидении, ободренном первыми успехами и открытиями конца 1960-х – начала 70-х гг. Основоположники телебалета Н.И. Рыженко и В.В. Смирнов-Голованов после своих шести фильмов, включая триптих «Белые ночи», «Федра» и «Московская фантазия» (все – 1972), отошли от этого занятия и переключились на постановочную работу в Большом театре и через несколько лет – на руководство академическим коллективом, Одесским театром оперы и балета. Их дело не сразу было продолжено, образовалась пауза в пять лет, прежде чем жанр телебалета возвратился на экран фильмами «Галатее» (Лентелефильм, 1977) и «Мцыри» (1977). Жанр продолжал быть привлекательным для многих специалистов и имел ресурс дальнейшего развития. В ближайшее десятилетие телебалеты параллельно с Лавровским ставили А.А. Белинский, Д.А. Брянцев, В.В. Васильев, Б.Е. Барановский, Н.Д. Касаткина и В.Ю. Василев, Г.М. Абайдулов, называем имена первого ряда. Интервью Лавровского после премьеры «Мцыри» говорит об энтузиазме, с которым он продолжает думать над следующими телебалетами. При этом в его деятельности исполнительство по-прежнему перемежалось с хореографическим творчеством. Он осуществил «Прометей» на музыку А.Н. Скрябина (Грузинская студия телефильмов, 1981), «Хореографические новеллы» на музыку И.С. Баха, Ф. Листа и современных композиторов (ЦТ. 1986) и «Фантазер» на муз. Дж. Гершвина (Мосфильм. 1988), в которых также исполнил главные партии.

«Прометей» на муз. А.Н. Скрябина (ор. 60) сочетал два способа телевизионной реализации мифа о героическом похищении человеком огня у богов; точнее, два типа условности: часть эпизодов снималась в павильоне, часть – на натуре, на берегу моря, среди камней, под ярким солнцем, так достаточно наивно создавалась атмосфера Эллады. Огонь символизировала девушка в красном, развевающемся на ветру хитоне. Соответственно овладение огнем было суть – овладением ею. От первых пристроек и обжигающих подходов к ней, герой переходил к более решительным поддержкам и между ними начинал складываться дуэт страсти.

«Хореографические новеллы» – трехчастное развертывание танцевальных композиций в разной стилистике, лишенных рельефного литературного сюжета. То есть чистый танец без поддержки нарратива, что в балете практически обязательно. Как бы разные балетные направления XX в. ни боролись за автономию танцевальных средств и ни доказывали независимость от литературной или иной идеологической программы, большинство балетов – для сцены и для камерного пространства – от такой программы до конца оторваться никогда не могли и не могут. Драматургия (даже не связанная с конкретной персонификацией и жестким событийным планом) все равно в сценическом танце возникает. В нем встречаются балерина и танцовщик – люди противоположной природы, индивидуальных данных и усвоенной школы; в их танце задан так или иначе характер каждого, откликающийся по-особому на звучащую музыку, – это рождает взаимодействие, конфликт, соревновательность. Танец имеет протяженность (хронометраж), начало (экспозиция), через что-то проходит (развитие) и завершается (кода). Преодолеть данный порядок (детальнейшим образом разработанный в классической школе) не дано никакому «чистому» танцу. Лавровский, воспитанный на этих базовых профессиональных категориях логики и эстетики танца, знавший лично и балет-пьесу, и балет-симфонию, тем не менее выступил с интересным экспериментом – выразил себя в довольно продолжительной бессюжетной композиции (44 мин).

Первая часть на музыку оркестровой сюиты № 2 (h-moll) И.С. Баха, представляющей сложную, разветвленную полифонию, – композиция в классическом стиле для солистки и четырех партнеров. Их танец развивается инструментально, повинуюсь

темпу, ритму, тембрам, тематическим переменам, акцентам и логике музыкального развертывания. Вместе с тем их отношения имели и привнесенный смысл. Четверо кавалеров мыслились постановщиком как прототипы исторически значимых балетных премьеров: Вестриса, Нижинского, Чабукиани и современного танцовщика. Муза последовательно вдохновляла их, но и уводила со сцены, как бы с истечением исторического срока каждого и наступлением времени следующего.

Вторая часть на музыку Второй венгерской рапсодии Ф. Листа (*cis-moll*) более определена по характеру и задачам взаимодействия балерины и танцовщика. Как и в первом случае, хореография полностью привязана к музыке, ей следует, откликается на каждый пассаж и перемены настроений. Танец восторгается музыкой! Это полный затаенной страсти и гордости дуэт в классическом стиле, в котором образно претворяется венгерский характер. Известные венгерские па, филигранный изыск, характерные позы и приемы композиции здесь присутствуют как цитаты из классики и образуют в совокупности соревнование пары в доблести. При этом цитирование не носит навязчивого характера, делающего автора несамостоятельным. Отмечаются абсолютное раскрепощение хореографа, смелые авторские штрихи, лежащие как бы поверх загрунтованного холста – общей танцевальной традиции. Под ней мы понимаем, конечно, венгерское гран-па в «Раймонде» А.К. Глазунова в постановке Мариуса Петипа (1898). Все венгерские позы изначально прочувствованы Лавровским как мужественные и подчеркнуты частым фронтальным положением пары (что не исключало их сочетаний с *epaulement*). Фронтальность приобрела характер значимого пластического лейтмотива: балерина и танцовщик завершали протяженные периоды и фразы устойчивым положением на полу на всю стопу в естественной позиции (в противоположность наиболее распространенному акценту на носок пуанта у балерины или высокие полупальцы у кавалера в комбинации с классическим верхом – скругленными положениями рук.) Монтаж классических движений и народных (каблучных) здесь более рельефный, без специальных стилистических переходов. Дуэт А.Т. Артюшиной и М.Л. Лавровского также являлся драматургичным, убедительно развитым, проведенным и завершенным. В него заложена идея не столько любовного диалога или соперничества, а скорее согласного, торжественного, почти концертного проведения консонанса. Так в классических балетах финальное па-де-де героев, не несущее никакой сюжетной нагрузки (сюжет исчерпан), демонстрирует высший резонанс двух артистически настроенных душ.

Третья часть «Хореографических новелл» связана с современностью и представляет развернутую жанровую зарисовку из городской среды: группа парней пытается танцем привлечь внимание импозантной девушки-эмансипе; каждый исполняет перед ней какую-то композицию, вовлекая в свой танец. Успех имеет только последний, пятый, искусный в чечетке, – это нечто новое, и девушка со все возрастающим интересом включается в сложную ритмику, за ней и остальные участники мини-балета. Сделано с юмором, много игры, не лишено внятного драматургического развития, исполнено искренне и органично.

В целом «Хореографические новеллы» следует оценить выше всего, что создано Лавровским для ТВ. Художественный приоритет фильма, его основа – именно танец, не теснимый никакими техническими приспособлениями, танец без поддержки литературного сюжета, дополнительных вмешательств концептуальной режиссуры и др. Танцовщик привлек сюда исключительно собственный арсенал средств, ассоциативный ряд его искусства. Скажем, первая часть на музыку Баха типологически близка «Классической симфонии» на муз. С.С. Прокофьева, поставленной Л.М. Лавровским для учащихся Московской балетной школы (1964); в ее основе чистая игра танцевальных форм, способная становиться содержательной. Уверенность Лавровского-младшего в самодостаточности и содержательности танца даже в случае, если он не подкреплён литературной, идеологической программой, эта уверенность прони-

зывает его «Хореографические новеллы». Да еще демонстрирует ее на трех разных стилистических танцевальных срезах: чистой классике, классике в национальном духе и в современной пластике, смешивающей в себе все, что в нее попадает (джаз, четка и пр.).

Фильм «Фантазер» скорее относится к кинематографическому поиску режиссера В. Бунина, нежели к хореографическому – Лавровского. Это вольное изложение мотивов оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» сквозь призму драматической судьбы травмированного балетного премьера, навсегда потерявшего сцену. В его воображении собственная участь слита с историей Порги. Лавровский в этой роли в равной мере киноартист и танцовщик, даже, вероятно, первое, ибо собственно хореография здесь мало что определяет. «Фантазер» вписан в иную традицию, складывавшуюся на ТВ параллельно с фильмом-балетом.

О «Трех картах» того же режиссера В. Бунина и исполнении там Лавровским роли Германа речь шла выше. Оба замысла и воплощения сходны, а именно: слить драму и пластику, чтобы одно «без швов» переходило в другое и являло новое эстетическое качество. Ему искали определения, не всегда находились, но артисты балета с готовностью шли на поиски и пытались формулировать их. М.М. Плисецкая в интервью по поводу ее участия в фильме А.В. Эфроса «Фантазия» (1976) по мотивам «Вешних вод» И.С. Тургенева, говорила о том, что не может сказать точно, «что это будет»; ей было проще изобразить руками нечто. Это объяснимо, ибо, «что это будет», мог знать только один человек – режиссер, в данном случае А.В. Эфрос. Сочинялось *авторское кино*, от первого лица. Режиссер становился повествователем, синтезировал в своем замысле и перерабатывал за монтажным столом усилия всех участников – знаменитой балерины, танцовщика А.В. Бердышева, артистов А.Д. Попова, И.М. Смоктуновского и Т.В. Веденеевой, хореографа В.Н. Елизарьева, художника В.Я. Левенталья. Он, Эфрос задавал форму и ритм их действиям.

В зависимости от того, кто становился во главе творческого процесса – сценарист (А.А. Белинский) и хореограф (Д.А. Брянцев), режиссер (А.В. Эфрос), теле-режиссер (В. Бунин), балерина или танцовщик (Н.Б. Бессмертнова, Н.В. Тимофеева, Е.С. Максимова, М.Л. Лавровский) и выходил тот или иной результат. Развитие жанра телебалета 1960–1980-х гг. характеризуется широким взглядом и непредвзятым подходом к предмету, в первую очередь со стороны самого телевидения. Историческую роль в его развитии сыграли Творческое объединение «Экран» и Ленинградское телевидение, реализовавшие большинство проектов и тем включившие в свою орбиту первых артистов, всенародно любимых звезд балета, давшие выход их творческой инициативе и энергии.

Взятые по отдельности те или иные фильмы с участием Лавровского и его коллег могут вполне потеряться на фоне их сценической деятельности в Большом театре. Но в совокупности они значимы. В общей сложности Лавровский сотрудничал с ТВ на протяжении 20 лет и принял участие в 11 проектах. Он был участником музыкального телефильма «Свидание назначила Татьяна Шмыга» и «Танцуют Нина Сорокина и Михаил Лавровский» (оба – 1982), «Гран-па» (1986), а также видеозаписей балетов «Жизель» (1975) и «Ромео и Джульетта» (1976). Он был по-настоящему увлечен этим направлением и вполне разделял формулу Н.И. Рыженко и В.В. Смирнова-Голованова: кино и балет – новое искусство. В своих интервью он достаточно раскрывает свое понимание проблемы и конкретные намерения [18. С. 28–31; 11. С. 8].

Обобщая его взгляды, можно сделать следующие выводы:

– замысел телебалетов был преимущественно литературоцентричен, выросал из книг; слово (не музыка) изначально определяло образы танца и общие координаты балета: опора на сюжет, нить повествования, характеры, заряженные мыслью и дей-

ствием. Беспредметность и бессюжетность Лавровский в конечном итоге не принял. Его планы экранизаций целиком и полностью связаны с литературными произведениями: «Метель», «Дубровский», «Выстрел», «Египетские ночи», «Пир во время чумы», «Дон Жуан» А.С. Пушкина, «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «По ком звонит колокол» Э. Хэмингуэя;

– при этом в разработке сюжетов Лавровский исходил не из точной передачи событий, а из образного камертона сочинения; например, в написанном либретто «Метели» (на музыку Г.В. Свиридова) его видение определило понятие метели-судьбы: «В балете метель-судьба кружит героев, засыпает их снегом, завязывает им глаза...» [11. С. 8];

– практическая работа над воплощением собственных замыслов в условиях телевизионного производства открывала в Лавровском новую ответственность, уже не только за собственную партию-роль, но в более широком плане: баланс средств выразительности танца и телевидения, интересы исполнителей и постановщиков, работа всех звеньев постановочного процесса; его творческая деятельность принимала более объективный характер; танцовщик в это время завершал обучение на балетмейстерском факультете ГИТИСа;

– в жанрово-тематическом отношении телебалеты 1960–1980-х гг. с участием М.Л. Лавровского выступали преимущественно экранизациями литературных произведений средствами танца, реализованными с помощью новейших технологий своего времени;

– параллельно с созданием телебалетов существовала практика адаптации и кино съемки балетных спектаклей для широкого экрана: «Спящая красавица» (1964), «Лебединое озеро» (1968), «Спартак» (1975), «Грозный век» (1976, премьера – 1978);

– активное участие и поддержка жанра телебалетов видными российскими артистами второй пол. XX в. привели к фиксации их творчества, которую трудно переоценить; она раскрывала более широкий спектр их творческих возможностей, а также формировала помимо сценического – *кинообраз известных артистов* (М.М. Плисецкая, Н.В. Тимофеева, Е.С. Максимова, Н.И. Бессмертнова, М.Л. Лавровский). С этими артистами началось развитие данного направления, с ними же закончилось к концу 1980-х гг.;

– процесс создания новых телеработ в танцевальном жанре любых форм и стилей исчерпал себя по причинам малоизученным и выходящим за рамки данного исследования [19. С. 64–70]. Можно с уверенностью констатировать лишь, что с поколением Лавровского жанр телебалета вышел из обихода ввиду сменившихся идеологических и культурных приоритетов страны, и новое артистическое поколение, шедшее за ним (вступившее на сцену в начале 1990-х гг.), не запечатлено ни в одной значимой телевизионной работе;

– жанр телебалета активизировал творческое развитие М.Л. Лавровского как танцовщика и хореографа.

Литература

1. Ногина Е.А. Б.В. Асафьев – создатель первого советского телебалета // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 177–184.
2. Белова Е.П. Танец крупным планом // Телевидение вчера, сегодня, завтра / сост. Е.С. Сабашникова. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. С. 121–146.
3. Солодовников А. Ольга Лепешинская. М.: Искусство, 1983. 212 с. + 13 л. ил. (Солисты балета).
4. Эльяш Н.О. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. 344 с.
5. Колпакова Е.Л. Телебалет «Граф Нулин» (1959): первое произведение нового жанра // Международный научно-исследовательский журнал. 2020. № 73 (97).

6. Сапожников С. Становление жанра // Советская музыка. 1969. № 7.
7. Гаврилова Н. Ромео и Джульетта. Прикосновение к вечности // Откровения телевидения: сборник статей. М.: Искусство, 1976. С. 240–269.
8. Луцкая Е.Л. От античного мифа до русского романа // Московский комсомолец. 1972. 14 янв. №. 11.
9. Галин О. Душой исполненный полет... // Советская культура. 1972. 11 марта. № 32.
10. Рыженко Н., Смирнов-Голованов В. Новое амплуа Терпсихоры // Советское радио и телевидение. 1969. № 3.
11. Лавровский Михаил: Во власти пушкинской «Метели»: [интервью Г. Марченко] // Литературная газета. 1983. 14 сент.
12. Колесников А. ...И начнется игра // Телевидение и радиовещание. М., 1983. №. 8.
13. Пуговкина Л. Одна, но пламенная страсть // Московский комсомолец. 1978. 5 февраля.
14. Одзели М. Фильм-балет «Мцыри» // Вечерний Тбилиси. 1978. 21 марта.
15. Марченко Г. ...И грянул бой // Театральная жизнь. 1979. № 3.
16. Лучникова Т. Одна, но пламенная страсть... // Музыкальная жизнь. 1978. № 4.
17. Кочеткова Л.А. М.Л. Лавровский – Ю.Н. Григорович: к истории творческих взаимоотношений в работе над балетом «Иван Грозный» на музыку С.С. Прокофьева // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 2 (81). С. 53–62.
18. Лавровский Михаил: Я – за оригинальный телебалет: интервью Е.П. Беловой // Телевидение и радиовещание. М., 1983. № 10. С. 28–31.
19. Груцынова А.П. Балет на современном телеэкране // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 1 (7).

The Television Ballet Genre in the Works of Mikhail Lavrovsky: Problems of Choreography and Performance

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 44–51.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-44-51

Lola A. Kochetkova, Russian Institute of Theatre Arts (Moscow, Russian Federation).
E-mail: lolaballet1410@gmail.com

Keywords: ballet, Bolshoi Theater, Mikhail Lavrovsky, television, synthesis, role, choreography, expressiveness, classical and modern dance.

The aim of the article is to summarize the performing and choreographic activities of Mikhail Lavrovsky, the famous principal dancer and teacher of the Bolshoi Theater of Russia in the television ballet genre. This direction of his work covered the 1960s–1990s; it had an obvious resonance in the criticism and the professional community, but lacked a systematic understanding there. This seems to be an obvious gap in Russian ballet studies because the professional experience of this dancer, choreographer, and teacher is more than of personal significance; it refers to the general laws of the art of stage dance of the 20th century. It reflects the evolution of aesthetic approaches to choreography, the typology of the heroic role in male performance, the methodology of creating choreographic compositions. It allows tracing the expansion of the creative interests of the ballet principal dancer through the new expressive possibilities of television. Methodologically, the article is based on this aspect, which has not previously been reflected in the scientific literature in relation to this dancer: the combination of the traditions of classical dance with the technical capabilities of its fixation by a television camera. In the works used for the analysis, the author notes a new quality of artistic synthesis. The conclusions of the article have practical implications. The author observes

the mobile interaction of different types of arts in the final screen product, the genre-thematic specifics of TV ballets of the 1960s–1980s (literature-centrism), the creation of a new film image of famous ballet figures (M.M. Plisetskaya, N.V. Timofeeva, E.S. Maksimova, V.V. Vasilyev, and others), the keen interest of the professional ballet community in new forms and methods of creating choreographic compositions, etc.

References

1. Nogina, E.A. (2015) B.V. Asaf'ev – sozdatel' pervogo sovetskogo telebaleta [B.V. Asafiev: The Creator of the First Soviet Television Ballet]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy*. 3 (38). pp. 177–184.
2. Belova, E.P. (1982) Tanets krupnym planom [Close-up Dance]. In: Sabashnikova, E.S. (ed.) *Televidenie vchera, segodnya, zavtra* [Television Yesterday, Today, Tomorrow]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo. pp. 121–146.
3. Solodovnikov, A. (1983) *Ol'ga Lepeshinskaya*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
4. El'yash, N.O. (1970) *Pushkin i baletnyy teatr* [Pushkin and the Ballet Theater]. Moscow: Iskusstvo.
5. Kolpakova, E.L. (2020) Television Ballet “Count Nulin” (1959): The First Work of the New Genre. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal – International Research Journal*. 73 (97). (In Russian). DOI: 10.23670/IRJ.2020.97.7.083
6. Sapozhnikov, S. (1969) Stanovlenie zhanra [Formation of the Genre]. *Sovetskaya muzyka*. 7.
7. Gavrilova, N. (1976) Romeo i Dzhul'etta. Prikosnovenie k vechnosti [Romeo and Juliet. Touching Eternity]. In: Svobodin, A. (ed.) *Otkroveniya televideniya: sbornik statey* [Television Revelations: Collection of Articles]. Moscow: Iskusstvo. pp. 240–269.
8. Lutsкая, E.L. (1972) Ot antichnogo mifa do russkogo romana [From an Ancient Myth to a Russian Novel]. *Moskovskiy komsomolets*. 14 Jan. 11.
9. Galin, O. (1972) Dushoy ispolnennyy polet... [Flight, Full of Soul]. *Sovetskaya kul'tura*. 11 March. 32.
10. Ryzhenko, N. & Smirnov-Golovanov, V. (1969) Novoe amplua Terpsikhory [The New Role of Terpsichore]. *Sovetskoe radio i televidenie*. 3.
11. *Literaturnaya gazeta*. (1983) Lavrovskiy Mikhail: Vo vlasti pushkinskoy “Meteli”: [interv'yu G. Marchenko] [Mikhail Lavrovsky: At the Mercy of Pushkin's “The Blizzard”: [Interview to G. Marchenko]]. 14 September.
12. Kolesnikov, A. (1983) I nachnetsya igra [And the Game Will Begin]. *Televidenie i radioveshchanie*. 8.
13. Pugovkina, L. (1978) Odnа, no plamennaya strast' [One, but Fiery Passion]. *Moskovskiy komsomolets*. 5 February.
14. Odzeli, M. (1978) Fil'm-balet “Mtsyri” [Film-Ballet “Mtsyri”]. *Vecherniy Tbilisi*. 21 March.
15. Marchenko, G. (1979) I gryanul boy [And the Battle Broke Out]. *Teatral'naya zhizn'*. 3.
16. Luchnikova, T. (1978) Odnа, no plamennaya strast'... [One, but Fiery Passion]. *Muzykal'naya zhizn'*. 4.
17. Kochetkova, L.A. (2021) Mikhail Lavrovsky and Yury Grigorovich: On the History of Creative Collaboration in the Ballet Ivan the Terrible to the Music of Sergei Prokofiev. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 2 (81). pp. 53–62. (In Russian). DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-53-62
18. *Televidenie i radioveshchanie*. (1983) Lavrovskiy Mikhail: Ya – za original'nyy telebalet : [interv'yu E.P. Belovoy] [Mikhail Lavrovsky: I Am for the Original Television Ballet: [Interview to E.P. Belova]]. 10. pp. 28–31.
19. Grutsynova, A.P. (2020) Balet na sovremennom teleekrane [Ballet on the Modern TV Screen]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*. 1 (7).

УДК 792 + 792.03 + 792.09 + 792.5

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-52-59

Е.А. Трухачева

РУССКИЙ МЮЗИКЛ КАК УНИКАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН ИСКУССТВА

Предмет исследования – мюзикл как самобытное явление отечественного искусства. В работе использованы методы: аналитический; классификационный; контент-анализа; биографический; искусствоведческий. Научная новизна подтверждается проведением комплексной характеристики российских мюзиклов в процессе эволюции жанра во второй половине XX – начале XXI века. Выводы исследования позволяют констатировать, что русский мюзикл как синтетический музыкально-театральный жанр не изучен полноценно и заслуживает специального внимания со стороны искусствоведов.

Ключевые слова: Русский мюзикл, вторая половина XX – начала XXI столетий, жанр, сценическое искусство, музыкальная комедия, рок-опера.

Актуальность темы исследования. Конец XX века характеризуется распространением жанра мюзикла в России и повторением процессов, характерных для развития жанра в США и на Западе во второй половине XX века, и одновременным приобретением специфических национальных черт. Среди тенденций, характеризующих сценическое искусство России начала XXI столетия, можно отметить бурное развитие мюзикла как синтетического музыкально-театрального жанра.

«Мюзикл в России – что-то среднее между искусством и крупной рекламной акцией» [1. С. 81]. «В телевизионных мюзиклах «Веселые ребята», в котором участвовал джаз-банд Утесова, «Волга-Волга» и «Цирк», не так уж много музыкальных номеров, и они к тому же являются вставными» [2. С. 702]. Однако музыканты, танцоры там играют такую же важную роль, как и актеры.

Одни говорят, что мюзикл существует, имеет свою самобытную структуру и историю, другие же утверждают, что это странное, пришедшее из США понятие слишком уж чужое для нашей сцены и никак не может тут существовать. А для обычного зрителя русский мюзикл порой и неотличим от красивых афиш Дома Молодежи – что-то яркое, модное, новое. Одно несомненно: этот жанр привлекает и заставляет искусствоведов спорить о себе вот уже несколько десятилетий.

Степень научной разработанности проблемы. Влияние мюзикла на оперетту, музыкальную комедию, рок-оперу, музыкальный кинематограф обусловило его особое место среди сценических искусств и усиленное внимание со стороны ученых. Труды исследователей (А. Андрущенко [3, 4], С. Бушуева [5], Е. Кампус [6], В. Конен [7], Т. Кудинова [8]), посвященные различным аспектам мюзикла как самостоятельного жанра, окончательно не решают проблемы выявления художественной специфики этого сценического феномена, не уделяют должного внимания его вокально-танцевальной национальной составляющей. Хотя именно вокал и хореография в большинстве русских мюзиклов становится определяющим фактором композиционной целостности произведения в начале XXI века.

Со времен первых мюзиклов в современных постановках начала XXI века прошло несколько периодов радикальной стилиевой эволюции – от регтайма и свинга к рок- и поп-музыке, что обуславливает актуальность рассмотрения меняющихся художественных признаков танцевальной составляющей как определяющего фактора стилистики мюзикла. Однако ни один из отечественных исследователей еще не изучал его эволюцию с учетом национального компонента. Существующие труды о

сущности, роли и месте мюзикла в мировой культуре не компенсируют потребности в научном осмыслении эволюции мюзикла в российском искусстве.

Цель, задачи и предмет исследования. *Цель работы* – выявить закономерности эволюции национальной составляющей русских мюзиклов второй половины XX – начала XXI в. *Задачи исследования* – проанализировать литературу и источниковую базу исследования вокально-танцевальной составляющей мюзикла; уточнить понятийно-категориальный аппарат жанрово-стилистических приемов в русском мюзикле; выяснить основные этапы развития вокально-танцевальной составляющей мюзикла в США, Франции, Великобритании; выявить национальные особенности русского мюзикла и его проблематику.

Научная новизна исследования подтверждается проведением комплексной характеристики российских и зарубежных мюзиклов в процессе эволюции жанра во второй половине XX – начале XXI века.

Методология и методы исследования. В работе использованы следующие *методы*: *аналитический* – для анализа литературы и источников танцевальной, вокальной, театральной составляющих мюзикла второй половины XX – начала XXI в., выяснения причинно-следственных связей между новыми выразительными средствами мюзикла и танцевальными традициями; *классификационный метод* – для структурирования и систематизации изучаемого материала; *методы исторической реконструкции, контент-анализа и ивент-анализа* – для воспроизведения отдельных, описанных в мемуарной литературе и научных комментариях музыкально-театральных композиций; *системно-структурный метод* исследования специфических характеристик вокала и танца в мюзикле позволяет выявить и проанализировать их системные закономерности; *историко-генетический метод* – для определения понятий путем выяснения их происхождения, а также анализ места, способов и причин возникновения исследовательских явлений; *биографический* – для отражения наиболее существенных событий в общественной и художественной деятельности отдельных персоналий; *искусствоведческий* – для анализа музыкально-хореографического языка в мюзикле.

Источниковую/эмпирическую базу исследования составляют известные зарубежные и русские мюзиклы, которые стали легендой и вершиной музыкального театра в России, вызывают большой интерес у современников.

Характеризуя тему исследования, подчеркнем, что театр в России – это прежде всего учреждение культуры. По-иному обстоит дело в США, где театр является прежде всего коммерческим предприятием. Своим развитием американский театр в значительной степени обязан тому, что оказался прибыльным делом. В США судьба того или иного произведения целиком зависит от его коммерческого успеха.

«Настоящими прорывами к оригинальному жанру русского мюзикла можно считать Ленкомовские постановки Захарова: «Тиль», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Юнона и Авось». Последний из перечисленных, как и американские мюзиклы, несколько десятков лет сохраняет популярность у зрителей» [9. С. 309]. Надо отметить, что истоками и стимулом деятельности Захарова в этом жанре можно считать театр пластической драмы Гедрюса Мацквичюса 1970-х годов, где музыкальная драматургия была основой, за которой шло все представление, а пластические номера были неотделимы от остальных, но помимо них там были и драматические вставки.

Первый же настоящий оригинальный русский мюзикл, который называют так бесспорно все, и противники, и любители жанра, – «Норд-Ост», поставленный авторами либретто и музыки, продюсерами Алексеем Иващенко и Георгием Васильевым, основанный на романе «Два капитана». Он вышел в 2001 году. «Норд-Ост» – настоящая легенда музыкального театра в России, вершина, которую сегодня стараются покорить все, кто настроен на преодоление этого загадочного рубежа под названием «русский мюзикл» [10].

Однако рядом с таким известным всем и популярным мюзиклом Алексея Иващенко и Георгия Васильева, как «Норд-Ост», находится завезенный в Россию, написанный не российскими композиторами мюзикл «Метро», о котором многие исследователи совершенно несправедливо забывают сегодня. «Мюзикл «Метро», а это именно мюзикл, где, как и должно быть, основной упор сделан на вокальные партии, усиленные драматургией, хореографией и элементами визуального шоу, пришел на российскую сцену на границе нового века в 1999 году» [11].

Спектакль сразу же получил безоговорочное признание критиков, исключительно положительные рецензии. СМИ признали «Метро» событием, открытием и проектом года, не говоря уже о тысячах и тысячах эмоциональных откликов от пораженных зрителей. В 2001 году мюзикл «Метро» стал обладателем театральной премии «Золотая Маска» в номинациях «Лучший спектакль» и «Лучшая работа режиссера», премии «Музыкальный подиум» как «Самое модное шоу года», а создатели спектакля были номинированы на Государственную премию Российской Федерации.

«Идейным и финансовым вдохновителем и покровителем для мюзикла «Метро» выступила баронесса Катерина фон Гечмен-Вальдек – театральный и музыкальный менеджер, киноактриса. «Метро» стал ее первым крупным продюсерским проектом» [12]. А следом за ним она привезла в Россию такие знаменитые французские мюзиклы, как «Нотр-Дам де Пари» и «Ромео и Джульетта», тем самым сделав жанр мюзикла действительно популярным у русского зрителя. О постановке она высказывалась следующим образом: «Само слово musical – сокращение от musical play (музыкальное действие). В мюзикле музыка – это такая же равная часть спектакля, как и драматургия, хореография и все постановочные эффекты» [13. С. 59]. В оперетте же, например, музыка становится главным сценическим средством. И хотя в оперетте, несомненно, есть и сюжет, и характеры, и разговорные сцены – это всего лишь связки между вокальными номерами, а танцевальные эпизоды – всего лишь вставные номера, не связанные с действием, прерывающие развитие сюжета, их легко можно изъять. В «Метро», как уже говорилось, музыка – одна из важнейших частей спектакля и изъять ее или хореографические номера из последнего невозможно.

До собственно мюзикла в России получили широкую огласку, главным образом, «Юнона и Авось», о которой уже упоминалось, и «Иисус Христос – суперзвезда», поставленная по английскому либретто. «И то и другое – рок-опера. До них также были музыкальные жанры... по крайней мере русский и французский мюзиклы – оперетта и водевиль. И тот и другой имеют комедийный сюжет, вставные и «разъемные» музыкальные номера, практически полное отсутствие хореографии» [14. С. 5].

Первое необязательно для мюзикла. Этот жанр не раз показал себя как глубокий и способный к переживанию серьезных проблем и вопросов современности, хоть он и имеет склонность к оптимистическому взгляду на все, особенно на Бродвей. Второе же и третье и вовсе для него недопустимо. Еще о мюзикле можно сказать, что по бродвейскому канону это жанр, рассчитанный на зрелищность и на то, чтобы впечатлить и удивить зрителя. А что бесспорно удалось «Метро», так это произвести большое впечатление на всех зрителей.

«Метро» прожил долгую сценическую жизнь и остался в памяти всех, кто видел его и работал с ним, как нечто удивительное и не имеющее аналогов. Именно он открыл дорогу таким русским проектам, как «Норд-Ост», адаптациям «Нотр-Дам де Пари», «Чикаго», целой серии мюзиклов Театра оперетты, которая стала благодаря Владимиру Тартаковскому сценой для множества артистов русского мюзикла и многим другим. «Метро» – та самая граница, которая обозначила для современного музыкального театра в России новый век.

Сегодня, несмотря на стремительно растущую популярность жанра и новые постановки, продолжает до сих пор волновать вопрос, насколько возможно существование его на нашей сцене. Одним из критериев, который стоит рассматривать в этом контексте, вопрос о подготовке профессионального артиста мюзикла в России.

Мюзикл, по утверждению самих артистов, – удобный синтетический жанр. Любое актерское существование, конечно же, в основе своей имеет ряд базовых вещей, таких как, например, система Станиславского. Но форма музыки сама по себе требует подчинения, и именно она жестко структурирует спектакль. Мы задаем те же вопросы к роли, что и в драматических спектаклях, однако сложность в том, что изначально заданная Бродвеем позиция – синтетический актер – подразумевает одинаково хорошее владение и голосом, и пластикой, и драматическим отыгрышем.

Поэтому изначально артисту другого жанра трудно существовать в мюзикле – механизм, сочетающий в себе осмысление того, как ты поешь и как играешь, должен быть отработан. Вероятно, это одна из причин, почему, например, французские постановщики мюзиклов предпочитают брать на главные роли преимущественно артистов эстрады и оперы – профессиональных певцов, а не актеров.

Сложность жанра в России, как уже отмечали многие, заключается и в отсутствии профессиональной школы мюзикла, соответствующей теоретической базы. На заре жанра многие люди приходили в него даже из караоке, учились буквально на сцене. Однако сегодня постепенно отношение к такому подходу меняется благодаря наличию опыта, успевшего накопиться за прошедшие годы как у постановщиков, так и у артистов.

В 2001 году с приходом на сцену уже упоминаемого нами «Норд-Оста» вопрос об уместности жанра практически снимался. Спектакль стал невероятно популярен, как и мюзикл вообще. А также эта постановка явно говорит о том, что западная бродвейская модель мюзиклов способна удачно работать и в России. Постановка была сделана на мировом уровне, имела большой бюджет, хорошее технологическое оснащение, восстановленное по образцу американских постановок. «Музыка же была, конечно, отчасти бардовской, но в целом вполне похожа на ту, что мы обычно слышим в мюзиклах – своеобразная поп-роковая смесь» [15. С. 15]. Спектакль был изначально ориентирован на зрелищность – эффекты, масштабные декорации, смонтированные в сцену.

Спектакли давались ежедневно. Проводилась огромная работа с актерами – вокал, танцы, общие репетиции – это органичное слияние как для универсального актера мюзиклов, которых готовят на западе. Одним словом, это был стремительный и, очевидно, качественный взлет русского мюзикла. Однако спустя год показа произошла трагедия, которая вновь подкосила индустрию мюзикла в России. Из-за террористического акта «Норд-Ост» и вся отрасль мюзикла понесла большие потери кадров и зрительской аудитории в дальнейшем. Было сорвано несколько запланированных проектов, и это отбросило русский мюзикл назад.

Вопрос о правомерности мюзикла возникает не только на русской сцене, так происходит во всей Европе, где существует уже множество успешных и известных на весь мир постановок – во Франции, родине уже упомянутых «Ромео и Джульетты» и «Нотр Дам де Пари», Германии, подарившей зрителям «Элизабет» и «Ребекку» [16. С. 28], Италии и многих других странах.

В отличие от Америки, жанр появился на европейских сценах значительно позднее, в зависимости от места, но так или иначе он оформляется только во второй половине XX века. И главной причиной тому, вероятно, служит наличие в этих странах того, чего, по сути, не было в Америке, – давно и прочно укорененной традиции классических музыкально-театральных жанров: оперы, балета, оперетты, водевиля. Все это демонстрировало отсутствие острой необходимости в новом «модном» музыкальном жанре. Вместе с тем именно наличие таких жанров объясняет направление, в котором мюзикл сейчас развивается в Европейских странах.

Очевидно, что, переходя на новую национальную почву, жанр трансформируется в соответствии колоритом и особенностями новой сцены. Наличие классического театра и определенной музыкальной культуры – фолк и рок, классической музыки – объясняют особенности постановок и в России на сегодняшний день.

Конечно, сегодня было бы несправедливым говорить о мюзиклах в Москве, Санкт-Петербурге и других городах как об одном и том же направлении, развивающемся по одной определенной колее. Наибольшая концентрация новых спектаклей и, конечно, получающих наибольшую огласку, выходит из Москвы, поэтому сейчас было бы верным остановиться на обзоре существующих на сегодняшний день направлений именно здесь.

Первым, что можно посоветовать зрителю, желающему погрузиться в этот жанр на Московской сцене, будет направление, активно развивающееся в уже упомянутом выше Московском театре оперетты. Одна из ведущих ролей театра в жанре объясняется как идеей о выходе европейского мюзикла из классического музыкального театра, так и, конечно же, тем, что именно в стенах этого театра мы видели первые, полностью сформировавшиеся шаги в мюзикле, – «Метро» и русские постановки французских «Ромео и Джульетты» и «Нотр Дам».

Сегодня в театре существуют два течения: постановки авторства Юлия Кима и Романа Игнатьева, как раз по духу напоминающие французский вариант жанра: «Монте-Кристо», «Граф Орлов» и «Анна Каренина», а также внутренние оригинальные мюзиклы театра, такие как «Куртизанка», «Король Артур» и «Джейн Эйр».

Другое направление – Московский театр мюзикла, который, «помимо жанра мюзиклов в необычных интерпретациях, продвигает идею сочетания жанра с другими направлениями, подчеркивая его эклектичность и синтетичность, например, с цирком» [17]. В числе их постановок «Преступление и наказание», «Принцесса цирка», «Все о Золушке», «Праймтайм». Тут следует заметить, что, как и в любой другой европейской стране, мюзикл в России, главным образом, имеет хорошую литературную основу либо рассказывает о знаменитом историческом персонаже, принципиальном именно для этой национальной почвы; можно вспомнить немного примеров совершенно оригинального сценария за пределами англоязычного жанра.

Много нового привнесли в последние годы в русский мюзикл такие постановщики, как Алексей Франдетти («Стиляги», «Суини Тодд, маньяк-цирюльник с флит-стрит», «Гордость и предубеждение» и др.) [18] и Антон Музыкантский («Последний звонок») [19]. Их подходы отличаются смелостью и новаторством, желанием популяризировать жанр и даже теоретизировать, чего остро недостает в России.

Подводя итоги исследования, отметим, что с каждым годом мюзикл продолжает развиваться на русской сцене, обрести теоретическими знаниями и новыми направлениями для поклонников разных музыкальных и театральных жанров, в чем, несомненно, можно убедиться, посетив разнообразие постановок, которые сегодня предлагаются на сценах Москвы и других городов России.

Установлено, что определяющим фактором становления мюзикла как сценического зрелища повышенного эмоционального воздействия стало интегративное сообщество (синтез) разножанровых компонентов. Именно синтетичность – сочетание средств выразительности вокальной и инструментальной музыки, драматического и хореографического искусств (взаимопроникновение элементов мюзик-холла и ревю) придает особую динамичность новому музыкально-театральному жанру мюзикла уже на этапе становления. Синтез искусств служит эстетической основой мюзикла, его характерным признаком является триединство синтезирующих взаимодействий: полисюжетных, полижанровых, полистилевых.

Большинство исследователей рассматривают мюзикл как самостоятельный сценический жанр, отмечая родство с опереттой, но подчеркивают его преемственность по отношению к этому жанру. Сегодня мюзикл можно определить как музыкально-сценический жанр, который использует выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусства. Характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами.

В аспекте изучения музыкальных корней русского мюзикла, упомянуты такие жанры, как зонг, рок и фолк. Зонг-опера и рок-опера являются отдельными музыкальными направлениями, граница которых с жанром мюзикла активно обсуждается во многих теоретических работах, однако связь их вполне очевидна. Зонг-опера «Орфей и Эвридика» под авторством композитора А. Журбина и драматурга Ю. Димитриева, написанная в 1975 году, также часто упоминается как одна из первых в жанре.

В последние годы развиваются по-прежнему отдельные направления славянских и фэнтези-мюзиклов, основанных на рок- и фолк-музыке, вышедших также из литературной основы и поп-культуры. Интересными представителями жанра являются такие постановки, как рок-опера «Последнее испытание» (заметим, что компания, занимающаяся модернизацией постановки в последние годы, Stairway, выпустила и другой весьма интересный проект, хотя и в другом направлении – мюзикл «Вий») и зонг-опера «Финрод», а также целый ряд авторских фэнтези-проектов, набирающих аудиторию.

Литература

1. Адабашьян В.В. Мюзикл // Музыка наших дней: Современная энциклопедия / под ред. Д.М. Володихина. М.: Аванта+, 2002.
2. Емельянова И.А. Хронология самых известных мюзиклов // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И.А. Емельяновой. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.
3. Андрущенко Е. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов: к истокам исследовательской традиции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 4.
4. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960 –1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.
5. Бушуева С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: сб. ст. Изд. 2-е, доп. М.: Искусство, 1989. С. 170–193.
6. Кампус Э.Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
7. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века // Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. С. 427–468.
8. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М.: Советский композитор, 1982. 176 с.
9. Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2002. 704 с.
10. «Норд-Ост»: трагедия и любовь, самопожертвование и хорошая музыка. URL: <https://www.radiorus.ru/brand/57095/episode/1381204> (дата обращения: 30.09.2021).
11. Метро: история первого мюзикла в России. URL: https://the-world-of-culture.blogspot.com/2015/03/blog-post_31.html (дата обращения: 02.10.2021).
12. Львовски М. Катерина Фон Гечмен-Вальдек: «Я не знала, как буду жить с человеком, который не ходит на работу». URL: <https://www.segodnya.ua/interview/katerina-fon-hechmen-valdek-ja-ne-znala-kak-budu-zhit-c-chelovekom-kotoryj-ne-khodit-na-rabotu-75142.html> (дата обращения: 02.10.2021).
13. Димитрин Ю.Г. Избранное в пяти книгах. Мюзикл. СПб.: Лань, Планета музыки, 2016. 276 с.
14. Живов Д.С. Мюзикл: Исторический анализ формирования // Музыка и время. 2020. № 1. С. 3–7.
15. Боброва М.С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. иск. Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2011. 22 с.
16. Гришко К.Л. Современная мюзикл-индустрия Франции: теория и практика. Минск, 2013. 60 с.
17. История театра. URL: <https://teamuz.ru/about/history/> (дата обращения: 30.09.2021).

18. Жилина О. Алексей Франдетти: «Москва созрела для иммерсивного театра только сейчас». URL: <https://tagankateatr.ru/news/press-todd-3> (дата обращения: 03.10.2021).

19. Клепникова И. Антон Музыкантский: «На стыке парадоксов – всегда что-то объединяющее». URL: <https://www.oblgazeta.ru/culture/theatre/119735/> (дата обращения: 03.10.2021)

Russian Musical as a Unique Phenomenon of Art

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 52–59. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-52-59

Elena A. Trukhacheva, Russian Institute of Theatre Arts (Moscow, Russian Federation). E-mail: truhachewa.el@yandex.ru

Keywords: Russian musical, second half of 20th – early 21st centuries, genre, performing arts, musical comedy, rock opera.

The article aims to reveal the patterns of the evolution of the national component of Russian musicals in the second half of the 20th – early 21st centuries. The research objectives are: to analyze the literature and the source base of the study of the vocal and dance component of the musical; to clarify the conceptual and categorical apparatus of genre and stylistic devices in the Russian musical; to identify the main stages of the development of the vocal and dance component of the musical in the USA, France, the UK; to reveal the national characteristics of the Russian musical and its problems. The object of the research is the Russian musical as a distinctive phenomenon in art. The following research methods were used: analytical method – to analyze the literature and sources of the dance, vocal, theatrical components of the musical of the second half of the 20th – early 21st centuries, and to clarify the cause-and-effect relationships between the new expressive means of the musical and dance traditions; classification method – to structure and systematize the studied material; methods of historical reconstruction, content analysis, and event analysis – to reproduce individual musical and theatrical compositions described in memoirs and scientific commentaries; systemic-structural method – the analysis of the specific characteristics of the vocal and dance in the musical makes it possible to identify and analyze their systemic patterns; historical-genetic method – to define concepts by clarifying their origin, to analyze the place, methods, and causes of the emergence of research phenomena; biographical method – to reflect the most significant events in the social and artistic activities of individual persons; art criticism method – to analyze the musical and choreographic language in the musical. The novelty of the research is confirmed by the need for a comprehensive characterization of Russian musicals in the evolution of this genre in the second half of the 20th – early 21st centuries. The findings of the study allow stating that the experience of staging musicals in different countries testifies to the fact that, for shows to be successful in this genre, a high professional level of stage performance and a specific spectators' readiness to perceive the aesthetics of the show are required. In this aspect, the musical is a complex musical and theatrical project, in which scenario drama and plastic-dance entertainment prevail and lead to the emergence of the corresponding form-shaping laws of the vocal and dance component.

References

1. Adabash'yan, V.V. (2002) *Myuzikl [The Musical]*. In: Volodikhin, D.M. (ed.) *Muzyka nashikh dney: Sovremennaya entsiklopediya [Music of Our Days: Modern Encyclopedia]*. Moscow: Avanta+.

2. Emel'yanova, I.A. (2002) *Khronologiya samykh izvestnykh myuziklov* [Chronology of the Most Famous Musicals]. In: Emel'yanova, I.A. (ed.) *Velikie myuzikly mira: Populyarnaya entsiklopediya* [Great Musicals of the World: Popular Encyclopedia]. Moscow: OLMA-PRESS.
3. Andrushchenko, E. (2016) Musical and Rock Opera in Our Native-Land Musicology of the 1980s: Towards the Sources of a Research Tradition (Article 1). *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 4. (In Russian).
4. Andrushchenko, E. (2007) *Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960-1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika* [A. Lloyd-Webber's Musicals of the Late 1960s–1980s: Plots. Genre. Stylistics]. Rostov-on-Don: Kniga.
5. Bushueva, S. (1989) *Myuzikl* [Musical]. In: Zhitomirskiy, D.V. (ed.) *Iskusstvo i massy v sovremennom burzhuaznom obshchestve: sb. st.* [Art and the Masses in Modern Bourgeois Society: Collection of Articles]. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo. pp. 170–193.
6. Kampus, E.Yu. (1983) *O myuzikle* [About the Musical]. Leningrad: Muzyka.
7. Konen, V. (1975) *Etyudy o zarubezhnoy muzyke* [Essays on Foreign Music]. Moscow: Muzyka. pp. 427–468.
8. Kudinova, T. (1982) *Ot vodevilya do myuzikla* [From Vaudeville to Musical]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
9. Emel'yanova, I.A. (ed.) (2002) *Velikie myuzikly mira: Populyarnaya entsiklopediya* [Great Musicals of the World: Popular Encyclopedia]. Moscow: OLMA-PRESS.
10. Radiorus.ru. (2016) “*Nord-Ost: tragediya i lyubov', samopozhertvovanie i khoroshaya muzyka* [Nord-Ost: Tragedy and Love, Self-Sacrifice and Good Music]. [Online] Available from: <https://www.radiorus.ru/brand/57095/episode/1381204> (Accessed: 30.09.2021).
11. The World of Culture. (2015) *Metro: istoriya pervogo myuzikla v Rossii* [Metro: The History of the First Musical in Russia]. [Online] Available from: https://the-world-of-culture.blogspot.com/2015/03/blog-post_31.html (Accessed: 02.10.2021).
12. L'vovskiy, M. (n.d.) *Katerina Fon Gechmen-Val'dek: “Ya ne znala, kak budu zhit' s chelovekom, kotoryy ne khodit na rabotu”* [Katerina Von Hechmen-Valdeck: “I Didn't Know How I Would Live With a Person Who Doesn't Go to Work.”]. [Online] Available from: <https://www.segodnya.ua/interview/katerina-fon-hechmen-valdek-ja-ne-znala-kak-budu-zhit-c-chelovekom-kotoryj-ne-khodit-na-rabotu-75142.html> (Accessed: 02.10.2021).
13. Dimitrin, Yu.G. (2016) *Izbrannoe v pyati knigakh. Myuzikl* [Selected Works in Five Books. Musical]. Saint Petersburg: Lan'; Planeta muzyki.
14. Zhivov, D.S. (2020) *Myuzikl: Istoricheskiy analiz formirovaniya* [Musical: Historical Analysis of Formation]. *Muzyka i vremya*. 1. pp. 3–7.
15. Bobrova, M.S. (2011) *Otechestvennyy myuzikl i rok-opera v kontekste zhanrovyykh vzaimodeystviy v muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka* [Domestic Musical and Rock Opera in the Context of Genre Interactions in Music of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries]. Abstract of Art History Cand. Diss. Rostov-on-Don.
16. Teamuz.ru. (n.d.) *Istoriya teatra* [History of the Theater]. [Online] Available from: <https://teamuz.ru/about/history/> (Accessed: 30.09.2021).
17. Zhilina, O. (2017) *Aleksey Frandetti: “Moskva sozrela dlya immersivnogo teatra tol'ko seychas”* [Aleksey Frandetti: “It Is Only Now That Moscow Is Ready for Immersive Theater”]. [Online] Available from: <https://tagankateatr.ru/news/press-todd-3> (Accessed: 03.10.2021).
18. Klepnikova, I. (2021) *Anton Muzykantskiy: “Na styke paradoksov – vseгда chto-to ob”edinyayushchee”* [Anton Muzykantsky: “At the Junction of Paradoxes, There Is Always Something Uniting”]. [Online] Available from: <https://www.oblgazeta.ru/culture/theatre/119735/> (Accessed: 03.10.2021).

УДК 792.7

ORCID: 0000-0002-0176-2272

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-60-68

Р.В. Трофимов, О.Б. Буксикова, И.А. Климова**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА СТЕП-ТАНЦА
В ШОУ-ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Целью исследования статьи стал анализ особенностей развития жанра степ-танца в шоу-представлениях начала XX века. Новизна выразилась в том, что в работе были выявлены исторические корни возникновения форм шоу-представлений, а также их развитие и трансформация в современных социокультурных условиях. Результатом исследования, включившим в себя эмпирические и теоретические методы, явилось выявление того, что основу для развития жанра заложила музыкально-комедийная форма водевиля.

Ключевые слова: шоу-представление; эстрадный жанр; степ-танец; стиль; водевиль; техника исполнения; музыкально-театральный танец; кордебалет.

Хореографическое искусство в процессе исторического развития сформировало множество стилей, направлений, жанров и форм, трансляция которых происходила в различных уличных, площадных и сценических представлениях, созданных в зависимости от сложившейся культуры эпох, эстетических идеалов и «запросов» общества. Каждый танцевальный жанр, обладая собственными оригинальными особенностями, выразился в определенных видах концертной деятельности. Рассматривая степ-танец (tap dance), или чечетку, сущность которого заключается в выбивании ритмов с помощью ступней ног, обутых в специальную обувь с металлическими набойками, отметим, что его становление как жанра эстрады произошло в шоу-представлении, которое по своим признакам соотносится с формой концертной деятельности. Сегодня шоу-представления, вобравшие в себя множество синтетических видов искусств, являются неотъемлемой частью культурной жизни общества. Степ танец, являясь одним из зрелищных жанров хореографического искусства, зачастую занимает приоритетное место в шоу-программах, поэтому изучение его особенностей, сформировавшихся в ходе исторического развития, привлекает все больший интерес.

Степень научной разработанности. Вопросами изучения развития степ-танца в шоу-представлениях начала XX века занимались известные исследователи танцевального искусства Шереметьевская, Н.Е., Маршалл и Джин Стернсы, Расте Фрэнк, Дуглас Гилберт, Джек Донахью, Джим Хаскинс, Beverly Fletcher, Anita Feldman и др.

Цель исследования: проанализировать особенности развития жанра степ-танца в шоу-представлениях начала XX века.

Задачи исследования:

1. Проанализировать сущность и значение шоу-представления как вида концертной деятельности, включившего в себя множество жанров, в историческом контексте своего развития.
2. Выявить характерные эстрадные жанры, вошедшие в шоу-представления начала XX века, в которых получили развитие стили степ-танца.
3. Рассмотреть аспекты творческой деятельности известных исполнителей степ-танца, сформировавшие собственные стили.

Предмет исследования: жанр степ-танца.

Научная новизна работы заключается в том, что на основе современных исследований в области степ-танца таких теоретиков, как Valis Hill, Beverly Fletcher, Anita Feldman, были впервые выявлены и проанализированы формы шоу-представлений

начала XX века, в которых степ-танец сформировался как самостоятельный танцевальный эстрадный жанр и получил свое дальнейшее широкое развитие, став основой современных хореографических перкуссионных стилей. В ходе исследования были также представлены неизвестные ранее, редкие факты из творческой деятельности знаменитых исполнителей степ-танца, создавших собственные стили в рамках популярных на то время форм шоу-представлений. Полученные нами знания позволили определить дальнейший вектор развития жанра степ-танца в современных условиях. Учитывая тенденции развития популярных сегодня форм шоу, таких как перформансы, связанных с интерактивными средствами, мы видим перспективу использования степ-танца и его ключевую роль в данных представлениях, как это было наглядно продемонстрировано на открытии XXVII Олимпийских игр в Сиднее, когда на стадионе вместе с группой «Tap Dogs» танцевали чечетку более чем двадцать тысяч зрителей.

В ходе работы над статьей были использованы следующие научные методы: эмпирический и теоретический, включивший в себя исторический, синхронический, хронологический методы.

Эмпирической базой исследования стал труд американского автора Valis Hill «Tap dancing America: a cultural history», раскрывающий историю развития степ-танца.

Становление степ-танца как жанра эстрады произошло в шоу-представлении. Эстрада является одной из составляющих шоу. В целом эстрадой называют вид искусства малой формы, в который входит множество различных жанров. Особенность именно эстрадной формы заключается в кратковременности действий и ее возможности без труда приспосабливаться под сложившиеся требования эпохи и потребности публики.

Шоу, от англ. Show – зрелище, витрина, внешний вид – организованное, обладающее внешней привлекательностью, в большей степени эстетизированное зрелище; одна из ведущих форм потребительской культуры, решающей задачи развлечения аудитории, эмоционального воздействия на нее для достижения ответной реакции, вплоть до аффективной [1. С. 372].

В шоу могут быть задействованы животные и птицы, огонь, вода, пиротехника, мото-, авиа и автотрюки, а также бесконечный ряд иных компонентов, созданных фантазией постановщика, которые он способен воплотить. В постановке шоу нет четко выверенных рамок, и чем ярче, обширнее, зрелищнее, фееричнее представление, чем оно ближе к современным реалиям, тем сильнее станет приковывать к себе внимание, в особенности, если будет наполнено новыми, непривычными для зрителя действиями.

Таковыми действиями в шоу программах начала XX века стали полиритмичные перкуссионные движения степ-танца. Впервые чечетка была представлена в 1902 году в шоу Неда Уейбурна «Minstrel Misses».

Принадлежность степ-танца к эстраднему жанру выявляет то, что Одной из причин становления степ-танца стала заложенная в его основу идея развлекать публику. Это и было отражено в возникших в США первых шоу менестрелей, где профессиональные исполнители чечетки, являясь представителями белого, чаще всего ирландского населения, демонстрировали репертуар, основанный на материале псевдонегритянского быта, гримируясь под черных жителей Америки [2. С. 46].

Анализируя исторические корни возникновения шоу-представления, стоит обратить внимание на выявленные учеными многочисленные древние факты, которые указывают на возникновение таких специфических форм культуры, как религиозные и магические обряды и ритуалы, основанные на культах анимизма, фетишизма и шаманизма, известные еще во времена верхнего палеолита, сопровождавшиеся эффектными аудиовизуальными действиями. Из изображений на древних петроглифах, а также на примере жизни людей из примитивных племен Африки и Амазонии, до которых

не дошли цивилизационные процессы и где культура передается от поколения к поколению без изменений, выясняется, что на заре человечества существовали еще охотничьи, военные, свадебные, похоронные, а также множество календарных сельскохозяйственных и иных обрядов и ритуалов, которые были направлены на укрепление веры в потусторонние силы с помощью зрительского восприятия от совершаемого действия.

Раскрытые тайны древних пергаментов Египта, множество фресок и барельефов указывают на наличие грандиозных церемоний, проводимых во славу фараонов и богов в виде поражающих зрителей представлений в первых развитых цивилизациях.

Во времена античности известными прообразами шоу представлений стали театральные драмы Греции, бои гладиаторов в римском Колизее, а в эпоху Средневековья мистерии, вобравшие в себя литургическую драму, фарс, мираклъ, моралите, выстраивающие действие на агитационно-пропагандистском характере церковного театра, требующего всемерного повышения зрелищности. Поэтому особое место в подобных спектаклях занимали различного рода эффекты. Изобретались механические звери и мифические чудовища, активно разрабатывалась полетная техника и эффектное освещение [3. С. 171].

Среди светских представлений успехом пользовались испанская коррида, карнавалы, уличные шествия и маскарады, а учитывая их размах, можно сказать, что они явились предшественниками того, что мы называем шоу. Все представления были максимально яркими, зрелищными, масштабными и грандиозными.

Эпоха Возрождения явила миру новые формы представлений, названных балетами, которые по своему характеру были ближе к театру и выстраивались по его законам, но имели отдаленное сходство с современным балетным спектаклем. В то же время элементы шоу прослеживались в введенных в паузы между актами спектакля интермедиях, которые представляли собой музыкально-танцевальное действие, где исполнители в костюмах персонажей греческих мифов уводили внимание зрителя от действия спектакля и давали ему возможность отдохнуть. Данная эпоха связана с именем великого покровителя искусств и короля Франции Людовика XIV, который заложил основу классической хореографии, открыв в 1661 г. королевскую академию танца.

Возникновение первых зачатков современного по форме шоу произошло в конце XVIII века во Франции. В то время на улицах и в общественных местах Парижа было принято распевать песни шансон и проводить развлекательные представления. Но уже в 1852 году Луи Наполеон запретил подобные мероприятия, и эту проблему решили, перенеся развлечения в портовые кафе. Таким образом появились кафе-шантаны, которые положили начало развитию шоу как формы потребительской культуры.

С начала XIX века в массовую культуру вошел такой жанр представлений, как мюзик-холл. Он отличался от кафешантанов масштабностью, помпезностью оформления сценической площадки, фееричностью костюмов, оригинальными хореографическими постановками, конферансом, а также введением сцен эротического содержания.

На рубеже XIX–XX века активно развивалось искусство кабаре, ведущее свою историю от кафешантанов. Кабаре – это небольшое развлекательное место, в котором присутствует художественная увеселительная программа, состоящая из песен, пьес, танцев и совместных сцен с конферансье. Самым известным в мире стало парижское кабаре «Мулен Руж» [4. С. 93].

Следующим жанром шоу-представления стал мюзикл, который появился в 30-х годах XX века благодаря Билли Роузу, Лоренцу Хата и Ричарду Роджерсу, которые внесли выдающийся вклад в развитие жанра и поставили известное шоу «Джамбо». Для существования подобного жанра требовались универсальные профессиональные артисты, которые бы владели актерским навыком, вокалом и танцевальным искус-

ством. В данном случае вошедшие в мюзикл жанры бурлеск и водевиль, обладающие необходимым артистическим потенциалом, оказали решающее влияние на его развитие. От бурлеска перенялась острота освещения проблем современности в шоу.

Американский водевиль выстраивался на основе эстрадных номеров. В данном жанре взаимодействовали фокусы, вокал, танец, гимнастика и акробатика, дрессированные животные, эквилибр, клоунада и прочие максимально оригинальные перформансы под аккомпанемент пианино [5. С. 28].

На смену водевилю пришел жанр ревю и его разновидность ревю – феерия, которые соединили в себе черты оперетты, балета, театров кабаре и варьете. В США под влиянием европейских образцов возникла американская разновидность жанра, получившая название «шоу». Ревю [фр. *revue*] – обозрение, вид эстрадного, или театрального представления [6. С. 422].

Проанализировав жанры, входящие в шоу-представление или являющиеся его частью, мы пришли к пониманию того, что сегодня шоу являет собой синтез различных видов искусств, который объединяет в себе артистов и спортсменов для постановки художественного представления, где важное значение имеет световое, музыкальное, декорационное оформление, костюмы, реквизит, грим и многое другое. Выявив основную функцию шоу, заключающуюся в развлечении публики, мы делаем вывод о приоритетной роли входящего в него эстрадного жанра, в репертуаре которого преобладают танцевальные номера, ведущее место среди которых занимает степ-танец, заложивший фундамент в становление эстрадного танца.

Степ-танец стал основным хореографическим жанром в шоу Неда Уэйбурна в 1902 году. С этого момента началось его бурное развитие в различных шоу-программах по всему миру.

Новый полиритмичный жанр органично вошел в открывшееся в 1907 году на Бродвее в Нью-Йорке афроамериканское шоу «Безумства Зигфельда», которое представляло собой серию сезонных, тщательно продуманных театральных постановок-ревю, шедших в разное время с некоторыми перерывами, но имевших успех вплоть до 1936 года.

Знаковой стала программа «Darktown Follies», поставленная Дж. Лебри Хиллом в 1914 году, в которой совершился своего рода переход афроамериканских танцевальных форм на музыкальную сцену. Шоу включало в себя круговой танец в «На балу» со скользящими и извивающимися движениями африканского ринг-шаута, кекуок, танго, моуч и баллин джек, традиционные стили степ-танца «time steps» и «soft-shoe», а также свинговую смесь чечетки, акробатики и таких русских технических элементов, как присядочные движения и «ползунок».

Развитие техники степ-танца осуществлялось с немыслимой скоростью, так как шоу требовало постоянного усиления эффекта зрелищности. В 1916 году известный степист Тутс Дэвис, перешедший к тому времени на сольную карьеру, популяризировал два оригинальных движения, которые стали традиционным финалом чечеточников. В первом из них «in-the-trenches», автор изменил прямой корпус танцовщика, наклонив его на 130 градусов вперед, согнув вперед в талии. В таком положении исполнялся бег на месте, представляющий собой длинные, скользящие назад попеременные ударные шаги, совмещаемые с круговыми махами рук на 180 градусов. Сущность другого движения, названного «over-the-top» заключалась в зависании над полом, словно танцовщик бросал вызов воздуху. Исполнитель, наклонившись вперед, поочередно перепрыгивал с одной ноги на другую приемом револьтата, при этом перепрыгиваемая нога двигалась по полу накрест назад с характерным шаркающим звуком. Эти два воздушных движения, способных взволновать аудиторию, стали основными для финального завершения любой комбинации чечетки в течение последующих десятилетий.

Степист Эдди Ректор, также танцевавший в шоу Зигфельда «Безумства Темного города», изобрел свой фирменный шаг с наклоном корпуса по диагонали. В этом

положении он двигался по сцене с превосходной грацией и элегантностью, которые делали каждое движение прекрасной картиной. Широкое использование шагов с наклоном вперед и в сторону отразило эволюционирующую эстетику воздушности в чечетке, которая переместила танцора из вертикального положения в диагональное и горизонтальное и позволила добиться визуального эффекта невесомости. Данные преобразования изменили образ чечеточника с хуфера на колибри, парящего над землей [7. С. 135].

Следует указать, что начиная с первых представлений «Безумств Темного рода» в шоу развивались два направления музыкально-театральных танцев – одно основанное на черном народном танце и черных ритмах Африки, другое – в традициях джига и клога белого Бродвея. А так как количество заимствований и подражаний между ними было значительным, это привело к тому, что в течение последующего времени многие различия (не по расовым признакам, а по восприятию ритма) постепенно исчезали. Возникшая тенденция способствовала сближению культур и распространялась на все американское музыкально-танцевальное искусство XX века.

Важной особенностью шоу-программ Зигфельда являлась профессиональная и четкая работа кордебалета, к организации которого он подходил очень серьезно. Зигфельд просматривал до десяти тысяч девушек в год, чтобы найти тех, кто соответствовал его личным стандартам совершенства, а критерии были таковы: белая европеоидная раса; рост сто шестьдесят пять сантиметров; телосложение миниатюрное. Используя в качестве ориентиров для пропорций и форм эстетические идеалы женской красоты из классических произведений искусства, в частности облик Венеры Милосской и других, он классифицировал стандарты на категории, разделив их на типы лиц, типы волос, типы телосложения, рук, ног и профиля, причем сумма частей стала его формулой идеальной американской девушки. Зигфельд выработал собственную точку зрения на эталон красоты, не принимающей во внимания иные точки зрения. В данной системе он единственный имел власть решать, кто красив, а кто нет. Поскольку «этнические типы» были исключены из его формулы красоты, он запретил загорать своим девушкам, дабы они не нарушили зарегистрированного и пропагандируемого им эталона белизны кожи [8. С. 20].

Желание Зигфельда состояло в том, чтобы установить новые стандарты для танцовщицы кордебалета американского ревю. Он начал с того, что стал вводить изобретенный режиссером танцев Недом Уэйбурном фирменный медленный шаг, который девушки использовали при спуске с лестницы под косым углом к зрителю. Эта «Прогулка Зигфельда», исполняемая с высоко поднятыми подбородками и пустыми глазами, была направлена на создание психологической дистанции между девушками и посетителями мужского пола.

В процессе постановки шоу Зигфельд перемещал девушек по сценической площадке, формируя различные композиционные построения, разделял их на подгруппы различного роста и пропорций тела, основываясь на их профессиональных умениях выполнять ряд стандартных требований, среди которых было исполнение чечетки и проходок, и внедрял это в качестве художественного обрамления для звездных солистов. Подобное решение нашло свое отражение в номере «Will O' The Wisp» в шоу «Ziegfeld Frolics» 1916 года, где автор, создавая антураж для солиста-мужчины, сформировал из девушек две группы. Рост одной группы, названной «цыплята», составлял сто шестьдесят пять сантиметров, а другой, более низкого роста, которая называлась «пони», сто пятьдесят пять сантиметров. Основной задачей танцовщиц была работа с чечеткой и исполнение хореографии современного американизированного балета [9. С. 54-55].

Зигфельд продюсировал шоу, в которых выступало много превосходных исполнителей чечетки. Одной из них стала мисс Энн Пеннингтон по прозвищу «Крошка», рост которой был около полутора метров на каблуках и вес сорок пять килограммов.

Появившись на сцене в «Безумствах 1913 года», она представила восхищенным зрителям свой собственный стиль чечетки, что сделало ее одной из самых любимых и востребованных танцовщиц Америки. В «Безумствах 1914 года» она стала «настоящим хитом вечера», а газета «Нью-Йорк таймс» написала: «Совсем молодая девушка в эффектном костюме, значительно ниже ростом, чем женщина. Маленькая мисс Пеннингтон появилась на сцене Дворца танго, исполнив свой танец, который являлся разновидностью «buck and wing», что было довольно ново в наш век матчиша и других современных увлечений» [10. С. 51].

Примечательной формой шоу того времени, где степ-танец максимально проявил себя со всех сторон, стал водевиль. Следует отметить, что на начальном этапе своего становления в США существовало два направления – черный и белый водевиль, но в процессе конвергенции культур происходила эволюция формы, где на одной сцене уже одновременно выступали две группы черно-белых исполнителей, державшихся порознь. Композиционное построение артистов представляло собой своего рода двойную спираль, которая обвивалась вокруг ядра солистов, исполняющих чечетку, не соединяясь в единую нить.

Одним из первых водевилей со смешанной развлекательной программой для общей аудитории, включающей в себя мужчин, женщин и детей, стал сезон в здании Таммани-Холл (которое находилось на Четырнадцатой улице между Ирвинг-плейс и Третьей авеню в районе Юнион-сквер в Нью-Йорке), который открыл в 1881 году Тони Пастор. Зарекомендовав себя как ведущий водевильный шоумен Нью-Йорка, он положил начало традиции представления (в основном ирландских) танцоров на сцене водевиля. После его смерти в 1908 году предприниматели Б.Ф. Кит и Эдвард Ф. Олби распространили водевиль далеко за пределы его истоков. Создав для них театральные площадки и кассы, они превратили водевиль в индустрию массовых развлечений национального масштаба. Хотя основные темы для шоу-представлений продолжали черпать жизненную силу из городской уличной жизни и от афроамериканских исполнителей, водевиль начал приобретать определенный лоск. Еще до того, как закончилось второе десятилетие века, был составлен список ветеранов ирландско-американских водевилей: Пэт Руни, Эдди Хоран, Уилл Махони, Джеймс Бартон и команда (Джеймса) Дойл и (Харланд) Диксон. Эти люди, исполняющие песни и танцы, были новаторами в том, что нарушили установленное «правило двух солистов», которые должны выступать вместе. Чечеточника Джорджа Мерфи в его семиминутной программе в Нью-Йоркском театре отметили как «одного из немногих, кто работал в одиночку» и не выдавал себя за певца: «Он представлял собственную концепцию танца с ударами «triple-toe» (триоли) и демонстрировал разницу со стилем «buck and wing», что делало его «сингл» еще более сложным» [11. С. 17].

Водевиль сделал известным еще одного исполнителя чечетки Джека Донахью, который являлся представителем стиля «хуферс» и танцевал в деревянных туфлях на плоской подошве. Его первый опыт работы с музыкальной комедией произошел в Нью-Йорке в 1912 году, когда он был приглашен в качестве артиста в театр «Астор» на участие в водевиле «Ненавистники женщин», где исполнил танец «Немного и по специальности». Играя роль санитаря Спизкокого, он танцевал чечетку с метлой. Донахью много гастролировал с шоу в Спрингфилде и Бостоне, штат Массачусетс, где освоил стиль степ-танца «sand dancing», сущность которого заключается в том, что он исполняется в туфлях без набоек на деревянном полу, посыпанным песком, для создания специального шуршащего звука. Непревзойденным мастером данного стиля является Билл Робинсон. Первые заметные танцевальные роли Донахью на Бродвее были сыграны в «Хитчи-Ку» (1917) и «Лицо ангела» (1919). Став звездой Бродвея в 1920-х годах, он продолжал выступать на сцене водевиля и считался одним из величайших хуферов [12. С. 234].

К 1918 году водевильные сцены Нью-Йорка стали самыми привлекательными для престижных чечеточников в этом бизнесе. Наиболее заметным был легендарный ирландец Джордж Делани Примроуз, которого в одном из выступлений в театре на Пятой авеню признали «величайшим танцором стиля «softshoe» в мире».

Он начал свою сценическую карьеру в возрасте пятнадцати лет, когда присоединился к менестрелям Макфарланда в Детройте, штат Мичиган, танцуя соло, которое называлось «Мастер Джорджи, танцор-младенец».

Выступая в нью-йоркском театре «Палас» в 1918 году в возрасте шестидесяти шести лет, Примроуз представил номер менестреля в белом с компанией семи мужчин в черном, танцуя «softshoe» под любимую всеми музыкальную композицию «Утренняя слава». Репортер Вариети тогда написал: «Объявленный «величайшим танцором «softshoe» в мире», он появляется в белом и завершает акт танцем. Если кто-нибудь когда-либо станет оспаривать этот справедливый титул мистера Примроуза, то его протест никогда не будет услышан в этих краях [13. С. 61].

Среди всех востребованных исполнителей степ-танца того времени отдельно отметим Билла Робинсона, чье имя неразрывно связано с пионерами жанра и с самим понятием шоу. В начале XX века артист был уже достаточно знаменит в Северной Америке, но настоящее признание к нему пришло после того, как в 1903 году он объединился с известным чернокожим водевильщиком Джорджем У. Купером, официально став командой.

Способности Робинсона полностью раскрылись в его сольной карьере. Проработав шестнадцать лет на сцене водевиля, в декабре 1918 года он прибыл в качестве солиста шоу «Keith-Orpheum» в театр «Палас» в Нью-Йорке, являвшийся бесспорной жемчужиной водевильных театров. Там Робинсон ввел в свой сольный номер такое изобретение, как «Танец на лестнице», который прославил его среди всех танцоров всех стилей на сцене водевиля и позволил ему претендовать на звание «Величайшего танцора в мире» [14. С. 63].

Проанализировав особенности развития жанра степ-танца в шоу-представлениях начала XX века, мы пришли к пониманию того, что шоу-представление является уникальной формой досугово-развлекательной деятельности, которая исторически сформировалась в связи с потребностью человека к зрелищам и вобрала в себя огромное количество жанров, стилей и направлений различных видов искусств, став на сегодняшний день частью массовой культуры. Мы также выявили, что важным компонентом всех шоу начала XX века являлся степ-танец, представители которого развивали собственные стили, вошедшие в эстрадные программы мюзик-холлов, кабаре, варьете, водевилей и пр., заложив основу для дальнейшего развития как собственного жанра, так и новых синтетических жанров современного искусства. Специфика шоу, направленная на постоянное повышение эффектности и зрелищности представления, благотворно повлияла на динамику развития разноплановости степ-танца и его интеграции в другие виды искусств. Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы для дальнейшего углубленного изучения стилей степ-танца, активно развивавшихся в последующих десятилетиях, вплоть до наших дней.

Литература

1. Прикладная культурология. Энциклопедия / составитель и науч. редактор И.М. Быховская. М.: Согласие, 2019. 846 с.
2. Конен В.Д. Рождение джаза: научно-популярная литература. ВНИИ искусствознания. М.: Советский композитор, 1984. 311 с.
3. Базанов В. Техника и технология сцены. Л.: Искусство, 1976.
4. Снегирева С.О. Кабаре и танцтеатр: опыт сопоставления // Современный танец: дискурс и практики. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. С 92–108.

5. Александрова Н.А. Джаз-танец. СПб.: Планета музыки, 2015. 192 с.
6. Локшина С.М. Краткий словарь иностранных слов / 9-е изд., испр. М.: Русский язык, 1988. 632 с.
7. J. Chapman Hilder. «The Darktown Follies». Theatre 19 (March 1914). // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, 2010. p. cm.
8. Robert Hudovernik. «Ziegfeld Girls: The Lights of the Follies», in Jazz Age Beauties: The Lost Collection of Ziegfeld Photographer Alfred Chenen Johnston. (New York: Universe, 2006).
9. Barbara Stratyner. «Ned Wayburn and the Dance Routine, From Vaudeville to the Ziegfeld Follies». Society of Dance History Scholars: Studies in Dance History 13 (1996).
10. New York Times, 2 June 1914. // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
11. Variety. «George Murphy Dances. 7 Mins. One. New York» 21 November 1913. // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
12. Jack, Donahue. «Hoofing». Saturday Evening Post, 14 September 1929. // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
13. Variety. 13 September 1918, 16. // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
14. Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.

ORCID: 0000-0002-0176-2272

Features of the Tap Dance Genre Development in Show Performances of the Early 20th Century

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 60–68. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-60-68.

Roman V. Trofimov, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: ramzes.70@mail.ru

Olga B. Buksikova, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: o.buksik@mail.ru

Irina A. Klimova, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: klimova_ia73@mail.ru

Keywords: show performance, pop genre, tap dance, style, vaudeville, performance technique, musical and theatrical dance, corps de ballet.

The article examines important aspects of the development of the tap dance genre in show performances of the beginning of the 20th century. In this context, the historical roots of the emergence of forms of show performances are revealed, their development in modern sociocultural conditions is analyzed. The features of such modern pop forms as music hall, cabaret, variety show, vaudeville, in which tap dance has become widespread, are considered in detail. The rare facts of the creative activity of famous artists of this genre are analyzed; the technical principles of performing percussion dance styles created by them are revealed. The relevance of the research is due to the fact that tap dance, being one of the spectacular and original genres of choreographic art today, increasingly occupies a prior place in various show programs; therefore, the study of its features, formed during its historical development, attracts the increasing professional interest of culturologists and art historians. The aim of the study is to analyze the features of the development of the tap dance genre in show performances of the beginning of the 20th century. The research objectives are: (1) to analyze the essence and significance of the performance show as a type of concert activity, which includes many genres, in

the historical context of its development; (2) to identify the characteristic pop genres included in show performances of the early 20th century, in which the styles of tap dance were developed; (3) to consider the aspects of the creative activity of famous tap dance performers who formed their own styles. Thus, this article is an attempt to purposefully analyze the essence of tap dance in the forms of show performances of the early 20th century and the experience of understanding the performance specifics of tap dance styles formed under the influence of the performances. The main part of the article examines the features of show performances of the early 20th century in the historical context of their development, and also analyzes the specifics of the styles of tap dance that arose on the basis of these shows. As a result of the study, the authors of the article formulated the following conclusions. (1) The show performance is a unique form of leisure and entertainment activity, which has historically been formed in connection with a person's need for spectacles. (2) An important component of all shows of the beginning of the 20th century was tap dance, whose representatives developed their own styles that were included in the programs of music halls, cabarets, variety shows, and vaudevilles.

References

1. Bykhovskaya, I.M. (ed.) (2019) *Prikladnaya kul'turologiya. Entsiklopediya* [Applied Cultural Studies. Encyclopedia]. Moscow: Soglasie.
2. Konen, V.D. (1984) *Rozhdenie dzhaza: nauchno-populyarnaya literatura. VNII iskusstvoznaniya* [The Birth of Jazz: Popular Science Literature. All-Union Research Institute of Art Studies]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
3. Bazanov, V. (1976) *Tekhnika i tekhnologiya stseny* [Technique and Technology of the Scene]. Leningrad: Iskusstvo.
4. Snegireva, S.O. (2017) Kabare i tantsteatr: opyt sopostavleniya [Cabaret and Dance Theater: Comparison Experience]. In: Kuryumova, N.V. (ed.) *Sovremennyy tanets: diskurs i praktiki* [Contemporary Dance: Discourse and Practices]. Yekaterinburg: [s.n.].
5. Aleksandrova, N.A. (2015) *Dzhaz-tanets* [Jazz Dance]. Saint Petersburg: Planeta muzyki.
6. Lokshina, S.M. (1988) *Kratkiy slovar' inostrannykh slov* [Concise Dictionary of Foreign Words]. 9th ed. Moscow: Russkiy yazyk.
7. Chapman Hilder, J. (1914) The Darktown Follies. *Theatre*. 19 (March).
8. Hudovernik, R. (2006) *Jazz Age Beauties: The Lost Collection of Ziegfeld Photographer Alfred Chenen Johnston*. New York: Universe.
9. Stratyner, B. (1996) Ned Wayburn and the Dance Routine, From Vaudeville to the Ziegfeld Follies. *Studies in Dance History*. 13.
10. *New York Times*. (1914) 2 June.
11. *Variety*. (1913) George Murphy Dances. 7 Mins. One. New York. 21 November.
12. Donahue, J. (1929) Hoofing. *Saturday Evening Post*. 14 September.
13. *Variety*. (1918) 13 September.
14. Hill, C.V. (2010) *Tap Dancing America: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press.

УДК 398.8

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-69-77

Е.Н. Шевердинова, Н.Б. Акоева**ПЕСЕННЫЙ РЕПЕРТУАР ФОЛЬКЛОРНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ
БЕЛОГЛИНСКОГО РАЙОНА КАК СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ
НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

Предметом настоящего исследования являются фольклорные традиции Белоглинского района Краснодарского края. Заявленная тематика связана с изучением особенностей культурных традиций района, зависящих от экономических, социальных, политических факторов повседневной жизни населения, что определяет новизну исследования.

В основу исследования положен системный подход, позволивший рассмотреть традиции в их связи с повседневной хозяйственной, политической, культурной жизнью селян. Культурно-исторический подход способствовал изучению фольклорных традиций как части культурной среды села Белая Глина, оценке процесса формирования фольклорных традиций в контексте того времени, в котором события происходили.

Для сбора и систематизации информации использованы методы анализа документов, включенное наблюдение и интервью, позволившие собрать уникальные материалы для исследования, например, воспоминания участников первого состава фольклорного ансамбля села Белая Глина.

Ключевые слова: региональная культура, фольклор, народное творчество, традиции, культурное наследие.

Вопросы исследования особенностей становления и развития культуры отдельных регионов привлекают сегодня все больше внимания. Такой живой интерес во многом обусловлен рядом причин.

В первую очередь тем, что региональная культура, являясь частью целостной общероссийской культуры, позволяет в силу некоторой ее временной и пространственной обособленности изучить отдельные культурные явления с более близкого расстояния.

Вторая причина связана с тем, что исследование культуры отдельного региона, города или села также дает возможность убедиться, что культурные явления, имеющиеся в данной локации, неотделимы от исторических событий и особенностей развития региона, поэтому региональный культурологический анализ имеет специфику, заключающуюся в акцентировании внимания на историко-краеведческом аспекте исследования.

Происходит фокусирование внимания не только на самих культурных традициях, сложившихся в регионе и закрепившихся в повседневном быте людей, но и факторах, повлиявших на их формирование. В дальнейшем понимание таких особенностей позволяет более корректно и целенаправленно определять методы развития и сохранения культурных явлений без потери их уникальности и в привязке к корням, которые питают культурные явления в регионе, что обуславливает актуальность исследования.

Следует обратить внимание на то, что знание истоков и причин тех или иных культурных явлений позволяет, опираясь на сформировавшиеся традиции, транслировать опыт предшествующих поколений последующим поколениям, используя в контексте диалога культур различные формы вербальной и невербальной коммуникации. В первую очередь это касается особенностей воспитания и передачи социального опыта, сформировавшегося непосредственно в ареале обитания культурной группы. Не менее важным является сохранение исторической памяти [1. С. 36].

Таким образом, сохранение и приумножение культурных традиций в обществе способствует возрождению к активной жизни, к деятельности и созиданию и как следствие – улучшению жизни отдельных людей, отдельных сел, отдельных регионов и страны в целом, что является решением проблем уже совсем иного характера. Не остаются при этом в стороне вопросы самоопределения и самоидентификации [2. С. 255].

Востребованность народного творчества в современном обществе стимулировала необходимость более глубокого исследования и понимания такого культурного явления, как фольклор. Изучая культурно-историческое наследие Белоглинского района Краснодарского края, нельзя не обратить внимание на фольклорные традиции района, в которых нашли отражение исторические события и мировоззренческие представления, нравственные ценности и нормы поведения людей, проживающих в данном регионе.

Цель настоящего исследования заключается в изучении исторического процесса формирования фольклорных традиций, сложившихся в Белоглинском районе Краснодарского края.

Задачи исследования предполагают определение предпосылок формирования фольклорных традиций. Предметом исследования являются фольклорные традиции Белоглинского района.

Историографическая база исследований данной проблемы представлена работами отечественных ученых, определивших региональный подход как основу изучения фольклорных традиций. Среди них такие исследователи, как Е.В. Гиппиус¹, М.А. Енговатова², Н.И. Бояркин³, В.Г. Болдырева⁴, Н.Н. Гилярова⁵, Н.Ю. Данченкова⁶, А.М. Мехнецов⁷, Е.А. Дорохова⁸, Н.А. Леонова, Г.В. Лобкова⁹, Т.С. Рудиченко¹⁰, Г.Я. Сысоева¹¹, В.П. Коллюжная¹² и многие другие.

Исследования фольклорно-этнографического аспекта кубанского региона первоначально были обусловлены потребностью в сведениях статистического характера. Интерес к данной теме сформировался в период освоения Кубани и вплоть до середины XIX века являлся сопутствующей темой при экономических обследованиях по линии

¹ Гиппиус Е.В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии). Сборник трудов. Вып. 60 / отв. ред. Енговатова М.А. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 5-13.

² Енговатова М.А. Звуковысотная организация закамских внешних хороводных песен (к вопросу о соотношении функции и структуры). М.: Гос. музыкально-пед. ин-т им. Гнесиных, 1990. 40 л.

³ Бояркин Н.И. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983. 182 с.

⁴ Болдырева В.Г. Русская свадьба Среднего Прикамья: локальные традиции, коды обряда, межэтнические связи: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Казан. гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова. Казань, 2018. 23 с.

⁵ Гилярова Н.Н. Музыкальный фольклор Рязанской области. Рязань: Ряз. обл. центр нар. творчества, 1994. 194 с.

⁶ Данченкова Н.Ю. Традиционные причитания Владимирской области: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания. М., 1997. 25 с.

⁷ Мехнецов А.М. Народно-песенная культура русского старожильческого населения Западной Сибири. СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 2012. 206 с.

⁸ Дорохова Е.А. Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции (песенный фольклор русских сел Курского Посемья и Слободской Украины): моногр. СПб.: Композитор, 2013. 457 с.

⁹ Лобкова Г.В. Архаические основы обрядового фольклора Псковской Земли: Опыт ист.-типол. исслед.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 1997. 277 с.

¹⁰ Рудиченко Т.С. История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межэтнических отношений: Сб. науч. ст. / ред.-сост. Т.С. Рудиченко]. Ростов н/Д: изд-во Рост. гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 1999. 269 с.

¹¹ Свадебные песни Верхнемамонского района Воронежской области / сост.: Г.Я. Сысоева и др. 2-е изд., испр. и доп. Воронеж: Науч. кн., 2017. 124 с.

¹² Коллюжная В.П. Южносмоленская свадьба междуречья Десны и Сожа: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2008. 391 с.

воинского ведомства [3]. Использование научных методов в исследования культурных аспектов Кубани началось лишь со второй половины XIX века. Среди ученых, заложивших научную основу изучения кубанской культуры в целом и, в частности, ее этнографических особенностей, следует отметить выдающихся исследователей Е.Д. Фелицына, Ф.А. Щербину, М.А. Дикарева, И.Д. Попко, П.П. Короленко, благодаря которым были инициированы исследовательские программы, предполагающие помимо статистических данных сбор сведений по этнографии и фольклору.

Исследовательская деятельность Ф.А. Щербины способствовала появлению в периодических изданиях конца XIX – начала XX вв. («Кубанские войсковые ведомости», «Кубанский сборник») ряда публикаций, включающих этнографические описания кубанских станиц. Помимо этнографических сведений в трудах первых исследователей Кубани также содержится информация о традиционной музыкальной культуре поселенцев. Примерно в это же время (конец XIX – начало XX вв.) изучение музыкального фольклора Кубани становится предметом специальных исследований. Начало этому положено работой П.А. Махровского «Об изучении Кубанской области со стороны музыкальной», опубликованной в 1902 году. Немалую лепту в развитие данного направления внесли известные собиратели кубанского фольклора А.Д. Бигдай¹³, Г.М. Концевич¹⁴ и многие другие.

Впоследствии активная исследовательская работа в области этнографии и фольклора возобновляется на Кубани лишь к середине XX в. Среди работ данного периода следует отметить коллективный труд «Кубанские станицы» (1967) под редакцией К.В. Чистова [4], работу Ф.В. Тумилевича «Русские народные сказки казаков-некрасовцев»¹⁵ (1958). Результатами скрупулезной работы по исследованию песенного фольклора кубанского региона становятся сборники казачьих песен, подготовленные В.Г. Захарченко и В.А. Капаевым.

Современный этап исследований кубанского фольклора представлен многочисленными работами российских этнографов, исследователей и собирателей кубанского фольклора Н.И. Бондаря [5], В.Г. Захарченко¹⁶, Н.И. Кирея¹⁷, исследователей М.В. Семенцова, С.Н. Рыбко, М.А. Рыбловой, О.В. Матвеева, С.А. Жигановой и многих других.

В работах Бондарь Н.И., Жигановой С.А. и др. отмечаются специфика и своеобразие фольклора в Краснодарском крае, что обусловлено в первую очередь историческими и социокультурными особенностями формирования и развития современной территории края. Так, в кубанском фольклоре прослеживается влияние традиций казаков-черноморцев, донских казаков, а также крестьян-переселенцев из центральной России и Малороссии. Значительное влияние на формирование фольклорных традиций также оказали как отдельные локальные исторические события, так и исторические события, затронувшие всю страну в целом [6. С. 168].

Углубляясь в изучение особенностей формирования белоглинского фольклора, следует отметить условия, связанные с историей появления и развития самого села и района в целом. Среди них следует назвать традиционный сельский уклад жизни и одновременное развитие ремесленничества и торговли, жизненные ценности населения, национальные традиции различных культурных групп, проживающих в единой локации, а также исторические события, затронувшие жизнь села.

¹³ Бигдай А.Д. Песни кубанских и терских казаков. Вып. 1. Пісні чорноморські: Для І голосу і хора с аккомп. ф.-п.: Сборник А. Бигдая: К 200-летию юбилею войска. ценз. 1898. 65 с.

¹⁴ Народные песни казаков. Из репертуара Кубанского войскового певческого хора / сост. Г.М. Концевич. Краснодар, 2001.

¹⁵ Русские народные сказки казаков-некрасовцев / собраны Ф.В. Тумилевичем. Ростов н/Д: Кн. изд-во, 1958. 269 с.

¹⁶ Из истории Кубанского казачьего хора. 200 лет: материалы и очерки. Изд. 2-е, доп. и перераб. Краснодар: Диапазон-В, 2012. 438 с.

Частью Краснодарского края Белоглинский район становится лишь в 1937 году, когда Постановление ЦИК СССР о разделении Азово-Черноморского края на Краснодарский край и Ростовскую область закрепило факт создания Краснодарского края и Ростовской области, определив центрами областей города Краснодар и Ростов-на-Дону [7]. Однако до этого село уже существовало более ста лет.

Первые упоминания о селе Белая Глина датируются 1820 годом. А уже к началу XX столетия в Белой Глине проживало более 11 тысяч жителей. Крестьяне села жили крепким общинным укладом, занимаясь традиционным земледелием, скотоводством.

Анализируя дошедшие до нас исторические документы, описывающие село Белая Глина, можно заметить в описании помимо традиционной крестьянской культуры признаки культуры ремесленничества. Наряду с сельским хозяйством в селе развивались и ремесла, «по количеству промысловых изделий село нужно считать в числе первых в губерний» [8. С. 398]. Наиболее развиты были в селе гончарное дело, кожевенное и овчинодельное производство, бричное производство, производство квасов. Нельзя не упомянуть также работавший в селе «Паровой пивоваренный завод и завод минеральных вод», принадлежавший Францу Груби.

Отмечается также весьма развитая инфраструктура поселения. В селе процветала торговля: работали разнообразные лавки, еженедельный базар. Два раза в год весной и осенью в селе проводились богатейшие ярмарки, куда съезжались жители из ближних и дальних поселений. Были в селе две церкви, училища (школы), аптеки, почта, общественный банк, гостиницы, трактиры. Рядом с Покровской церковью был разбит сад, работали два кинематографа. В 1899 году с окончанием строительства железнодорожной линии Царицын – Тихорецк открывается железнодорожная станция Белоглинская.

Не менее важным фактором, оказавшим влияние на развитие местного фольклора, стал этнический состав села, в котором преобладали переселенцы из центральной России. «Коренные жители села состоять из малороссов и великороссов, переселившихся сюда большею частью из Воронежской губернии» [9. С. 495].

Население росло не только из-за высокой рождаемости, но и за счет приезда новых поселенцев из центральных губерний России (иногородних). Наряду с этим в архивных источниках также имеется информация о жителях села – выходцах из Малороссии, армянах, грузинах, немцах, евреях. В исторических документах отсутствуют упоминания о проживании в селе представителей казачества. Однако совсем рядом с селом были расположены казачьи станицы.

Богата историческими событиями и двухсотлетняя история самого села. Непосредственно коснулись жителей села все эпохальные события двадцатого века. Среди них – гражданская война, коллективизация, фашистская оккупация в период Великой Отечественной войны.

Такое разнообразие исторических событий и культурных проявлений, среди которых и традиционная крестьянская культура, и культура ремесленническая, национальная русская культура, культура казачества и культуры других народностей, сосредоточенных на достаточно небольшом пространстве, не могли не оставить свой отпечаток в культуре современного села. Сегодня мы наблюдаем это в специфическом белоглинском русском диалекте, белоглинской кухне и, конечно, в народном творчестве – фольклоре.

Создание первых фольклорных коллективов в Белоглинском районе приходится на 60-е годы прошлого столетия. В Советском Союзе этот период отмечен возрождением интереса к народному творчеству. По всей стране начинается бурное развитие общественных движений по сохранению культурного наследия России и союзных республик. Повсеместно создаются фольклорные коллективы, деятельность которых нацелена на изучение, сохранение и популяризацию творческого народного наследия. Коснулось это веяние и села Белая Глина.

В воспоминаниях коренных белоглинцев отмечается, что интерес к песне был у жителей села всегда. Пели на улице во время вечерних гуляний, пели, собираясь в домах на праздники, пели на отдыхе после работы. Первый созданный в 1964 году аутентичный фольклорный коллектив «Родник» положил начало увлечению местных жителей публичным исполнением фольклорных произведений. Позднее в селе и районе появилось еще несколько фольклорных коллективов, в том числе и детских [10].

Следует отметить, что фольклору, как художественной форме народной памяти, присуще сохранение кода образно-эстетического и нравственного познания исторического процесса-бытия, его существенных звеньев, а в некоторых случаях – и реальных исторических фактов и лиц.

Выросший на традиции мифа фольклор, несмотря на последующую жанровую дифференциацию, является образным средоточием народной истории, философии, этики и эстетического чувства людей. Различные точки зрения, существующие в идентификации исследователей жанров и видов фольклора, позволяют нам причислять к фольклору народное музыкальное, игровое и устное поэтическое творчество народа или их совокупность.

В самих названиях ансамблей Белоглинского сельского поселения можно проследить принадлежность к культурной группе и ориентиры на исполняемый коллективами репертуар: народный вокальный ансамбль «Русская душа» (руководитель Д.В. Михайлов), народный вокальный ансамбль «Сударушка» (руководитель В.П. Шкребко), народный вокальный ансамбль «Горлица» (руководитель М.В. Каткевич), народный фольклорный коллектив «Родник» (руководитель М.В. Каткевич) [11]. Ни один из созданных фольклорных ансамблей не похож на другой, и вместе с тем все они похожи друг на друга своим трепетным отношением к фольклорному исполнительству.

Репертуар фольклорных ансамблей весьма разнообразен и включает произведения различных жанров.

Основу репертуара фольклорных ансамблей Белоглинского района составляют внеобрядовые песни: русские, украинские; песни казачества; песни, повествующие о жизни крестьянства, и городской романс. Такое разнообразие репертуара отражает поликультурность, закрепляя в песенном творчестве Белоглинского района традиции и особенности культур проживающего здесь населения.

Подтверждением поликультурности является также включение в репертуар исторических песен «Командирик наш товарищ». «По за гаем, гаем», «Поехал казак на чужбину»; рекрутских песен «Да, будят Ваньку», и их современная интерпретация «проводы во солдаты» – «Последний нонешний денечек», «Мой платочек»; лирических песен «Калина-малина», «Грушица», «Пойду в рощу». Отметим, что исполняемые фольклорным коллективом песни отражают реальные события жизни селян (проводы на войну и на службу, романтические свидания, встречи гостей, крестьянский труд и т.д.) и отношение к этим событиям их участников, транслируют жизненный уклад и моральные ценности, сложившиеся в селе [12].

В репертуар ансамблей также входят номера, относящиеся к обрядовым жанрам фольклора. Например, украшением репертуара фольклорного ансамбля «Родник» являются театрализованные представления. Среди них традиционные бытовые обряды-посиделки, свадебный обряд, которые являются многокомпонентным действием и помимо песен («Гостюшки», «Как пойду я во зеленый сад гулять», «Свашка-ворона», «Пьяница-пропойца», «Ой чи рада мати, зоря моя белая» и т.д.) и самого ритуального действия включают необходимую в таких случаях атрибутику – костюмы, утварь, декорации. Не забыты в репертуаре и календарные обряды, такие как масленица, рождественский, троица, в которых действие также сопровождается специальными, относящимися к событию песнями. Например, рождественскими щедровками – обрядовыми песнями-пожеланиями, прославляющими семью, содержащими пожелания мира и благополучия.

Анализируя произведения, исполняемые фольклорными ансамблями села Белая Глина, можно заметить, что всем им присущи определенные объединяющие характеристики. Так, к основным характеристикам относят отсутствие автора (анонимность), коллективность творчества, приверженность народным традициям (традиционность), тесную связь с бытованием жителей села, а также способность передачи такого рода произведений посредством устной речи. Обряды и ритуалы, вошедшие в фольклор, по своей сути мифологичны, но всегда связаны с реальностью применения в быту народа.

Таким образом, фольклор представляется некой квинтэссенцией народной культуры, где нашел свое воплощение духовно-практический опыт этноса. Картина мира, которая воспроизводится в фольклорных песнях и музыке, лирике и сказках или каких-либо других жанрах устного творчества, передает таким образом следующим поколениям ценностные ориентиры в окружающем человека пространстве, формируя осознанность и интеллект этих поколений, воспитывая их как преемников традиций народа [13]. В этом случае фольклор, как некая система коммуникации прошлого с будущим, сохраняет и транслирует в своих сообщениях в форме песен, манеры их исполнения, обрядов и игр, костюмов весь опыт бытия, накопленный предыдущими поколениями.

Поскольку своим предназначением Белоглинские фольклорные ансамбли считают сохранение и популяризацию традиционных ценностей сложившейся культуры, то одним из важных направлений деятельности фольклорных коллективов является участие в различных культурных мероприятиях. Помимо выступлений на сельских и районных праздниках фольклорные коллективы принимают участие в международных, всероссийских, краевых фестивалях и конкурсах.

Подводя итоги, отметим, что под влиянием социокультурных факторов, среди которых в первую очередь нужно отметить традиционный сельский уклад жизни и одновременное развитие ремесленничества и торговли, жизненные ценности населения, национальные традиции различных культурных групп, проживающих в единой локации, а также исторические события, затронувшие жизнь села на территории Белоглинского поселения, сформировались определенные фольклорные традиции. Это отражается в самих песнях, манере их исполнения. Такая вариативность, по мнению известного музыковеда и фольклориста Л.Л. Христиансена, представляет собой субъективную форму объективного отношения народа к действительности [14. С. 94].

В фольклоре всегда присутствует отпечаток времени и среды, в которой существует культурная группа, создающая и исполняющая данные произведения. При этом каждая форма фольклорного сообщения, относящаяся к тому или иному жанру, имея общезыковые и общекультурные признаки, тем не менее сохраняет свои собственные черты, как сообщение определенной общности людей, имеющих привязку к определенному ареалу обитания, основному занятию и особенностям быта представителей культуры, что убедительно представлено в исследовании фольклорного творчества села Белая Глина. Практическая значимость полученных результатов связана с более глубоким пониманием культурного наследия села Белая Глина, благодаря чему сохраняются и транслируются ценностные основы общественного уклада бытия и культуры поселения.

Литература

1. Акоева Н.Б., Орфаниди Н.И. Опыт прошлого как основа формирования исторической памяти // Материалы II Международной научно-практической конференции «Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация». 26–27 октября 2017 г. Краснодар, 2017.
2. Пинженина М.В. Преемственность поколений как социальная проблема современного российского общества // XIX Уральские социологические чтения: региональ-

ные особенности разработки и реализации социальной политики: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. Екатеринбург, 14-16 марта 2013 г. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2013.

3. Жиганова С.А. Кубанская свадьба как музыкально-этнографическая традиция позднего формирования: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 27 с.

4. Кубанские станицы: Этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани. М.: Наука, 1967. 356 с.

5. Бондарь Н.И. Календарные праздники и обряды кубанского казачества: моногр. 2-е изд., испр. Краснодар: Традиция, 2011. 373 с.

6. Жиганова С.А. Обрядовые жанры музыкального фольклора Кубани: специфика и славянские параллели (на примере зимнесвяточных поздравительных напевов) / Мир славян Северного Кавказа. Вып. 1. Краснодар: Кубанькино, 2004.

7. Постановление ЦИК СССР о разделении Азово-Черноморского края на Краснодарский край и Ростовскую область // ЦДНИКК. Ф. 1774-Р. Оп. 2. Д. 1275.

8. Справочник по Ставропольской епархии (обзор городов, сел, станиц и хуторов Ставропольской губернии и Кубанской области) / сост. Н.Т. Михайлов. Екатеринбург, 1911. 253 с.

9. Твалчрелидзе А. Ставропольская губерния в статистическом, географическом, историческом и сельскохозяйственном отношениях. Ставрополь: типография М.Н. Корицкого, 1897.

10. Белявская И.В. Культурно-историческое наследие – акцент на традиции, историю, народный фольклор // Белоглинские вести. 2014. № 211.

11. Официальный сайт Белоглинского района https://www.belaya-glina.ru/city/podrazdelen/departament_of_culture/cultural_and_recreational_institutions_of_culture/ (дата обращения: 12.12.2020).

12. 45 – «Сударушка» ягодка опять! // Белоглинские вести: официальный сайт газеты. URL: <https://bgvesti.ru/45406.html> (дата обращения: 14.11.2020).

13. Мациевский И.В. Традиционное певческое искусство в XXI веке: исполнительская проблематика. URL: <http://www.astrasong.ru/tradicionnoe-pevcheskoe-iskusstvo-v-hhi-veke-ispolnitelskayaproblematika.html> (дата обращения: 14.11.2020).

14. Христиансен Л.Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976. 360 с.

The Song Repertoire of Folklore Groups of Beloglinsky District as a Way to Preserve the Intangible Cultural Heritage

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 69–77. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-69-77

Ekaterina N. Sheverdinova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: katia93@yandex.ru

Natalya B. Akoeva, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: akoeva_nata@mail.ru

Keywords: regional culture, folklore, folk art, traditions, cultural heritage.

The object of this study is the folklore traditions of Beloglinsky District of Krasnodar Krai. The stated topic is related to the study of the peculiarities of the cultural traditions of the district that depend on the economic, social, political factors of the daily life of the population, which determines the novelty of the study. The systematic approach used in the study allowed considering traditions in their connection with the daily economic, political, and cultural life of the villagers. The cultural-historical approach contributed to the study of folklore traditions as part of the cultural environment of the Belaya Glina village and to the assessment of the formation of folklore traditions in the context of

the time in which the events took place. To collect and systematize information, methods of document analysis, included observation and interviews were used, which allowed collecting unique materials for the research, for example, the memories of the participants of the first team of the folklore ensemble of Belaya Glina. The empirical basis of the study included archival materials on the history of the Belaya Glina village, works of Russian historians, local historians, cultural scientists and folklorists such as L.L. Khristiansen, M.V. Pinezhina, N.I. Bondar, S.A. Zhiganova, I.V. Belyavskaya, I.V. Matsievsky. The study revealed that, under the influence of a number of factors, certain folklore traditions were formed in Belaya Glina. Among these factors are, first of all, the traditional rural way of life and the simultaneous development of handicrafts and trade. The vital values of the population, the national traditions of various cultural groups living in a single location, as well as historical events that affected the life of the village were of great importance. All this was directly reflected both in the songs themselves and in the manner of their performance. It has been established that each form of the folklore message belonging to a particular genre and having general linguistic and cultural characteristics still retains its own features as the message of a certain community of people – representatives of a culture – living in a certain place, having their main occupation and features of life, which is convincingly presented in the study of the folklore creativity of Belaya Glina. The practical implication of the obtained results is associated with a deeper understanding of the cultural heritage of the Belaya Glina village, thanks to which the value foundations of the social way of everyday life and culture of the settlement are preserved and transmitted.

References

1. Akoeva, N.B. & Orfanidi, N.I. (2017) [The Experience of the Past as the Basis for the Formation of Historical Memory]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii: Sotsial'naya pamyat'. Aktualizatsiya. Modernizatsiya* [Cultural Life of the South of Russia: Social Memory. Actualization. Modernization]. Conference Proceedings. Krasnodar. 26–27 October 2017. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture. (In Russian).
2. Pinzhina, M.V. (2013) [Continuity of Generations as a Social Problem of Modern Russian Society]. *XIX Ural'skie sotsiologicheskie chteniya: regional'nye osobennosti razrabotki i realizatsii sotsial'noy politiki* [XIX Ural Sociological Readings: Regional Features of the Development and Implementation of Social Policy]. Conference Proceedings. Yekaterinburg. 14–16 March 2013. Yekaterinburg: Ural University. (In Russian).
3. Zhiganova, S.A. (2008) *Kubanskaya svad'ba kak muzykal'no-etnograficheskaya traditsiya pozdnego formirovaniya* [Kuban Wedding as a Musical and Ethnographic Tradition of Late Formation]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
4. Chistov, K.V. (ed.) (1967) *Kubanskije stanitsy: Etnicheskie i kul't.-bytovye protsessy na Kubani* [Kuban Stanitsas: Ethnic and Cultural-Everyday Processes in Kuban]. Moscow: Nauka.
5. Bondar', N.I. (2011) *Kalendarnye prazdniki i obryady kubanskogo kazachestva* [Calendar Holidays and Ceremonies of the Kuban Cossacks]. 2nd ed. Krasnodar: Traditsiya.
6. Zhiganova, S.A. (2004) *Obryadovye zhanry muzykal'nogo fol'klora Kubani: spetsifika i slavyanskije paralleli (na primere zimnesvyatochnykh pozdravitel'nykh napevov)* [Ritual Genres of Musical Folklore of Kuban: Specificity and Slavic Parallels (On the Example of Winter-Christmas Greeting Melodies)]. In: *Mir slavyan Severnogo Kavkaza* [World of the Slavs of the North Caucasus]. 1. Krasnodar: Kuban'kino.
7. Center of Documentation of Contemporary History of Krasnodar Krai. Fund 1774-R. List 2. File 1275. *Postanovlenie TsIK SSSR o razdelenii Azovo-Chernomorskogo*

kraya na Krasnodarskiy kray i Rostovskuyu oblast' [Resolution of the Central Executive Committee of the USSR on the Division of the Azov-Black Sea Territory Into Krasnodar Krai and Rostov Oblast].

8. Mikhaylov, N.T. (1911) *Spravochnik po Stavropol'skoy eparkhii (obzor gorodov, sel, stanits i khutorov Stavropol'skoy gubernii i Kubanskoy oblasti)* [Guide to the Stavropol Eparchy (An Overview of Cities, Villages, Stanitsas, and Farmsteads of Stavropol Province and Kuban Oblast)]. Ekaterinodar.

9. Tvalchrelidze, A. (1897) *Stavropol'skaya guberniya v statisticheskom, geograficheskom, istoricheskom i sel'skokhozyaystvennom otnosheniyakh* [Stavropol Province in Statistical, Geographical, Historical, and Agricultural Relations]. Stavropol: tipografiya M.N. Koritskogo.

10. Belyavskaya, I.V. (2014) Kul'turno-istoricheskoe nasledie – aktsent na traditsii, istoriyu, narodnyy fol'klor [Cultural and Historical Heritage: Emphasis on Traditions, History, Folklore]. *Beloglinskie vesti*. 01 April. 211.

11. *Belaya Glina Official Website*. [Online] Available from https://www.belaya-glina.ru/city/podrazdelen/departament_of_culture/cultural_and_recreational_institutions_of_culture/ (Accessed: 12.12.2020).

12. *Beloglinskie vesti*. (2014) 45 – “Sudarushka” yagodka opyat'! [Sudarushka Turns 45]. [Online] Available from: <https://bgvesti.ru/45406.html> (Accessed: 14.11.2020).

13. Matsievskiy, I.V. (2020) *Traditsionnoe pevcheskoe iskusstvo v XXI veke: ispolnitel'skaya problematika* [Traditional Singing Art in the 21st Century: Performing Problems]. [Online] Available from: <http://etmus.ru/tradicionnoe-pevcheskoe-iskusstvo-v-xxi-veke/> (Accessed: 14.11.2020).

14. Khristiansen, L.L. (1976) *Ladovaya intonatsionnost' russkoy narodnoy pesni* [The Modal Intonation of the Russian Folk Song]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.

УДК 781

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-77-83

А.С. Козубова

СОЗДАНИЕ ЧАСТНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ КАК ОДНА ИЗ ГРАНЕЙ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПАДРЕ МАРТИНИ

Частные книжные музыкальные архивы XVIII века являются важной основой фондов Национальных библиотек Европы. Ярким примером этого может послужить Библиотека падре Мартини, насчитывающая к 1700 году уже более 17.000 томов различных трактатов, нотных изданий и всевозможных рукописей (не считая галерею портретов известных музыкантов). В данной статье рассматривается роль библиотеки падре Мартини в его научной деятельности музыковеда, историка, исследователя в области контрапункта и фуги, затрагиваются вопросы формирования данного собрания и его развития вплоть до настоящего времени. В выводах раскрывается важная сторона его деятельности ученого-коллекционера, не только пополняющего бесценными собраниями свою библиотеку, но и применяющего этот материал для собственных исследований в области теории музыки, ее истории и композиции.

Ключевые слова: Библиотека падре Мартини, частные библиотеки, музыкальные архивы XVIII века, коллекция Джованни Баттиста Мартини, Музей и Библиотека музыки Болоньи.

На протяжении многих столетий Библиотека являлась важнейшим социокультурным институтом и главным звеном в формировании фундаментальных знаний человека. Ее просветительская деятельность способствовала развитию образованного и духовного сообщества, о чем свидетельствовали многие великие мыслители и ученые. Одним из них был выдающийся советский академик Д.С. Лихачев: «Книги сохраняют человечеству знания, без которых остановилось бы дальнейшее развитие человеческой цивилизации, ее культуры» [1. С. 1].

XVII и XVIII века считаются «золотым веком библиотек», поскольку именно на данное время приходится основание многих ведущих библиотек Европы – Библиотеки Святой Женевиевы в Париже, Австрийской национальной библиотеки в Вене, Национальной центральной библиотеки во Флоренции, Императорской публичной библиотеки в Санкт-Петербурге и многих других. Их частью являются музыкальные собрания, которые с течением времени перерастают в целые отделы с архивами музыкально-теоретических трактатов, исторических очерков, фолиантов, манускриптов (в XX веке музыкальные отделы библиотек пополняются аудио- и видеозаписями различных произведений, исполнителей, концертов).

На протяжении нескольких столетий наблюдается одна закономерность – многие музыкальные архивы библиотек и музеев мира базируются на личных собраниях частных коллекционеров, среди которых немало выдающихся деятелей культуры и искусства [2]. Зачастую эти собрания каталогизируются самими владельцами, а затем передаются в дар библиотекам (на данный момент цифровизация отечественных и зарубежных архивов позволяет получить к ним доступ из любой точки мира¹). В качестве подобного примера можно привести библиотеку французского композитора и историка музыки Себастьяна де Броссара (1655–1730), которая содержала редкие рукописи произведений итальянских и немецких композиторов XVII века. С 1724 года названная библиотека, вкуче с составленным самим композитором ценным каталогом, была подарена Людовику XV. Впоследствии библиотека де Броссара стала частью Национальной библиотеки Франции в Париже (*Bibliothèque nationale de France*). Стоит отметить, что коллекционирование композитором манускриптов не было случайностью: ведь именно эти ценные исторические источники составили фундамент для ценнейшего научного труда де Броссара – его знаменитого музыкального словаря «*Dictionnaire de musique*» (1701).

Очевидно, что частные коллекции являются особым феноменом культурной жизни. Но существует ли связь между тягой к научной деятельности и собирательством книг, разумеется, книг определенной направленности? Краткие штрихи из жизни и деятельности итальянского композитора, музыкального теоретика, знаменитого педагога, священнослужителя Джованни Баттиста Мартини показывают, что такая связь существует. Кстати показательно, что годы его жизни (1706–1784) совпали с «золотым веком библиотек».

Будучи всесторонне развитой личностью в области искусства и науки, падре Мартини черпает свои знания из многочисленных редких первоисточников, включая древние рукописи и уникальные нотные издания. Ограниченный доступ к этим источникам способствуют тому, что он самостоятельно добывает внушительное количество различных манускриптов, инкунабул и всевозможных книг, реализуя, таким образом, еще один свой талант – коллекционера, создателя научной библиотеки определенной направленности [3, 4, 5]. Исходя из собственного личного опыта и мировоззрения ученого, историка, композитора, церковнослужителя, Мартини собирает по крупицам материал своей постоянно расширяющейся библиотеки, формируя, таким образом, фундамент собственной научной деятельности. Иными словами, библиотека

¹ Среди современных музыкальных онлайн-коллекций востребованы, например, библиотеки О. Петруччи (IMSLP / Petrucci Music Library), Б. Тараканова (Нотный архив Бориса Тараканова).

для падре Мартини становится не только одним из направлений его творческой деятельности, но и основой для написания собственных трудов.

Среди главных научных трудов Мартини – «История музыки» в четырех томах: первый том (1757) включает в себя исторические сведения о музыке Царства Израиля и Древнего Египта, халдеев и восточных племен; второй том (1770) повествует о музыке Античной Греции на празднествах, свадьбах, погребениях, музыкальных играх и состязаниях; третий том (1781) предоставляет информацию о театральной музыке Древней Греции и деятельности философов-музыкантов. Четвертый том исследования Мартини (не опубликован и сохранился лишь фрагментарно) раскрывает особенности музыки древнего Рима и средневековой Италии, включая становление и развитие контрапункта.

Стоит отметить, что и теоретические работы падре Мартини по контрапункту и фуге были созданы на базе фундаментального знания музыкально-теоретической литературы. Главным образом, к ним относится его двухтомный труд «Образец, или Основной практический очерк по Контрапункту»: первый том – «Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo» – был опубликован в 1774 году (издательство La Volpe), второй том – «Образец, или Основной практический очерк о Фугированном Контрапункте» («Esemplare, o sia Saggio fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato» – опубликован тем же издательством в Болонье в 1776 году. В вышеуказанном «Образце» Джованни Баттиста подчеркивает важность изучения трактатов и различных пособий известных теоретиков – А. Кирхера «Всеобщая музургия» («Musurgia universalis», 1652–1654), И.И. Фукса «Ступени к Парнасу» («Gradus ad Parnassum», 1725), Ф.В. Марпурга «Учение о фуге» («Abhandlung von der Fuge», 1753–1754), С. де Броссара «Музыкальный словарь» («Dictionnaire de musique»; 1701, переизд. 1703) и многих других [6].

Помимо этого, важнейшим оригинальным качеством теоретических работ падре Мартини, включая вышеуказанный «Очерк о контрапункте и фуге», является введение им в свои исследования большого количества нотных примеров различных композиторов (К. Монтеверди, К. Джезуальдо, Л. Маренцио, Дж. А. Перти и других), что также оказалось возможным благодаря мощному собранию нотных текстов его библиотеки [7].

Весь путь коллекционирования и копирования редких книг связан с историческими факторами и жизнью самого Джованни Баттиста. Одним из них является феодальная раздробленность в Италии XVIII века, когда существование отдельных городов-государств затрудняло не только разрешение на копирование, но и доступ в архивы. Однако невероятное упорство, авторитет, слава великого ученого и педагога позволяют падре Мартини получить доступ в частные коллекции, одной из которых была библиотека Папы Римского в Ватикане, практически недоступная для простых смертных. На тот момент верховный пост Католической церкви занимал Папа Бенедикт XIV, который не только разрешил скопировать ценные рукописи, но и предложил Мартини пост капельмейстера Сикстинской Капеллы [8]. Ввиду хрупкого здоровья, Мартини не принимает данное предложение, объясняя причину отказа в письме своему другу падре Феличе Маси: «Меня сильно смутила новость, что Вы избрали меня капельмейстером базилики Ватикана, место, подходящее более для Вас; увы, могут возникнуть последствия, которые сумеют скверно повлиять на мое здоровье, из-за воздуха более разреженного в Риме...» [9. Р. 56].

Благодаря эпистолярному наследию Джованни Баттиста (на данный момент сохранилось около 5000 его писем), мы имеем возможность проследить различные этапы жизни композитора и ученого, включая поиск редких изданий для своей библиотеки. Из них только 600 принадлежат самому Мартини, а остальные – Римским Папам, кардиналам, Главам Францисканского Ордена, королям и принцам, историкам, музыковедам, поэтам, ученикам [10]. Даже в конце своей жизни, переписываясь с

архиепископом Болоньи, он просит допустить к личным архивам своих учеников (главным образом – Станислао Маттеи), которые будут продолжать работу не только в пополнении его библиотеки, но и научных исследованиях: «Ибо ниспосылает мне Создатель свое безграничное сострадание, предоставляя приемника в лице Падре Станислао Маттеи, способного каждый раз восполнять мое отсутствие ввиду лет, отягощенных нездоровьем и невозможностью окончания Истории Музыки. Поэтому я прошу Вашу Милость молить Всевышнего о вышеуказанном Священнослужителе 32 лет от роду и предоставить ему право на изучение недоступных книг и вероятности их извлечения из библиотеки, необходимых в продолжении этого труда...» [9. Р. 74].

Помимо собственноручного копирования рукописей и получения в дар многих трудов, библиотека падре Мартини пополнялась за счет немалых личных средств самого маэстро. Некоторые приобретенные им издания стоили более 1000 цехинов, что немало поразило Ч. Берни, посетившего Мартини в Болонье в 1770 году и познакомившегося с его книжной сокровищницей [11. Р. 202]. Одним из подобных дорогих изданий был труд «Композитор и наставник: трактат о теоретической и практической музыке» («*El melopeo y Maestro: tratado de m̃sica theorica y pratica*») неаполитанского теоретика Пьетро Чероне (1566–1625). Рукопись этого трактата включала в себя 22 тома (1160 страниц) на испанском языке, что было связано с политической ситуацией – в этот период Испания властвовала над Неаполем. Редкость и высокая цена этого трактата были обусловлены неудачным стечением обстоятельств – при перевозке книг шлюпка с копиями трактата была потоплена.

Постепенно частная библиотека падре Мартини достигла объемов в 17000 томов и состояла из различных трактатов, инкунабулов, брошюр, и фолиантов, начиная с эпохи Средневековья и заканчивая Классицизмом. Коллекция стала занимать несколько комнат – в одной хранились рукописи, в двух других – печатные книги со всеми существующими на тот момент изданиями, а в четвертой – все, что касалось практической музыки. Таким внушительным объемом ценных исторических и художественных ценностей частной коллекции восхищались многие видные деятели того времени, одним из которых был английский историк музыки Ч. Берни: «...падре Мартини обладал оригинальными манускриптами, представляющими большую ценность [...], десятью различными копиями известного *Micrologus* Гвидо Аретинского и другими, сделанными из манускриптов Иоанна де Мумриса и древних ценных трактатов и манускриптов [...]» [11. Р. 202].

Бесспорно, частная коллекция падре Мартини обладала мультикультурной ценностью, ведь она пополнялась не только книжными рукописями и изданиями представителей многонациональных школ, но и произведениями изобразительного искусства, а именно – портретами различных европейских музыкантов XVI–XVIII веков. Их авторство принадлежало многим известным художникам – например, Томасом Гейнсборо был написан портрет И.Х. Баха, Анджело Крешимбени – портреты И.Г. Вальтера и падре Мартини, Луиджи Креспи – Д. Корсини, Джошуа Рейнольдсом – Ч. Берни, Коррадо Джакуинто – Фаринелли. Ценность библиотеки падре Мартини еще больше возрастает после его смерти – она не только сохраняется, но и преумножается за счет собственных произведений (более 1000 композиций и около 20 научных работ), а также трудов, собранных его учеником Станислао Маттеи (впоследствии – директором Музыкального лицея Болоньи). Большую роль в приобретении ценных рукописей для собрания падре Мартини сыграл и библиотекарь данного Лицея – Гаэтано Гаспари, который не только обогатил ее, но и составил каталог всех собранных материалов.

Дальнейшая судьба невероятного по объему и ценности собрания падре Мартини развивалась под влиянием временных исторических и политических преобразований. С 1942 года сам Музыкальный лицей был переименован в Консерваторию под названием «*Regio Conservatorio di Musica*», которая стала носить имя Джованни Бат-

тиста Мартини. Болонская община сохранила за собой право собственности не только на Библиотеку падре Мартини, но и на его картинную галерею, обе они с 1959 года переходят в распоряжение Музыкального Библиографического Музея (Civico Museo Bibliografico Musicale). С 2004 года этот Музей переименовывается в Международный Музей и библиотеку музыки в Болонье (Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna), который открывается в Палаццо Сангинетти. Изначально все содержимое библиотеки Мартини находилось в разрозненном состоянии: собрание рукописей и редких изданий, а также картин и музыкальных инструментов было выставлено в музейных залах на улице Маджоре, 34, в Палаццо Сангинетти, а большая часть библиографических материалов – на площади Россини, 2 (бывший монастырь Сан-Джакомо), в помещениях, примыкающих к Консерватории Дж. Б. Мартини. С 2014 года вся библиотека падре Мартини была полностью перенесена в Палаццо Сангинетти [12, 13]. Каталог произведений падре Мартини, составленный Гаспари, носит теперь название Gaspari-online и помещен на сайт Международного Музея и библиотеки музыки Болоньи.

Научная деятельность падре Мартини, его взгляды и навыки, прославившие его как непревзойденного музыкального ученого, педагога, знатока контрапункта и фуги, основаны на коллекционировании исторических ценностей, главными из которых были теоретические или практические (нотные) тексты. Их внушительное количество, разнообразие и бесценное содержание демонстрируют невероятный труд и упорство маэстро в получении фундаментальных знаний. Несомненно, собранный им разнообразный материал является отражением ключевых тенденций музыкального искусства и науки на протяжении многовековой истории своего развития. Его библиотека стала не только фундаментом исследований последующих поколений, но и сыграла культурообразующую роль в развитии и процветании жизни общества в целом.

Литература

1. Павлова Н.Б., Циделко Т.А. Роль библиотек в развитии цивилизации и духовной жизни общества. URL: <https://repo.odmu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/4480/%D0%A0%D0%BE%D0%BB%D1%8C%20%D0%B1%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 25.11.2021).
2. Лиховцева А.В. Частные коллекции произведений искусства как объект культурного наследия: автореф. дис. ... канд. иск-я. МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2019. 31 с.
3. Moreschi G.B. Orazione in lode del padre maestro Giambattista Martini, recitata da Giambattista Alessandro Moreschi nella solenne accademia de' Fervidi l'ultimo giorno dell' anno 1784. Bologna: S. Tommaso d'Aquino, 1786. 38 p.
4. Restani D. Martini studioso di musica greca, in Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo, a cura di A. Pompilio. Firenze: Olschki, 1987. P. 27-54.
5. Rostirolla G., Szpadrowska M. Una biblioteca musicale del Settecento: il fondo Compagnoni Marefoschi della Biblioteca Casanatense di Roma, storia e catalogo. Roma: Torre d'Orfeo, 1995. 810 p.
6. Martini G.B. Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1775. XXXXVIII+328 p.
7. Martini G.B. Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto. Parte 1. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1774. XXXII+260 p.
8. Pasquini E. In quell'aria piú bassa di Roma: attorno a un (presunto) incarico a padre Martini, in: Atti del Congresso internazionale di Musica sacra. Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2013. P. 959-966.

9. Zaccaria V. Padre Giambattista Martini: compositore musicologo e maestro. Con il catalogo di tutte le opere. Padova: Il Messaggero di S. Antonio, 1969. 140 p.
10. Schnoebelen A. Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: an annotated index. New York: Pendragon, 1979. 721 p.
11. Burney C. The Present State of Music in France and Italy (2nd, corrected edition). London: T. Becket & Co. Strand, 1773. 437 p.
12. In museo. Le collezioni. URL: <http://www.museibologna.it/musica/collezioni/53092> (accessed: 25.11.2021).
13. Sartori C. Il Conservatorio di musica «G.B. Martini» di Bologna. Firenze: Le Monnier, 1942. 206 p.

Creation of a Private Music Library as One of the Scholarly Activities of Padre Martini

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 77–83.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-77-83

Alevtina S. Kozubova, Rachmaninov Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: goldenringlet@mail.ru

Keywords: Library of Padre Martini, private libraries, music archives of 18th century, collection of Giovanni Battista Martini, International Museum and Library of Music of Bologna.

Private book music archives of the 18th century are a special phenomenon of cultural life since most of them become an important basis for the collections of the National Libraries of Europe. Scholars and musicians compiled collections and used them as a basis for writing their own large-scale research works. The brief strokes from the life and work of the Italian composer, music theorist, famous teacher and clergyman Giovanni Battista Martini confirm all of the above. The library of Padre Martini, which by 1700 already had more than 17,000 volumes of various treatises, sheet music and all kinds of manuscripts (not counting the gallery of portraits of famous musicians), follows a special path of formation and development up to the present time. The analysis of the research activities of Padre Martini shows that his fundamental knowledge, which numerous musicians, politicians, clergymen, poets, and historians admired, was directly related to an irresistible craving for collecting rare literature. As a specific phenomenon of the Bologna musical culture of the 18th century, Padre Martini had a tremendous influence not only on many of his contemporaries, but also on future generations since his activities, research, and the collected valuable material grew into the current International Museum and Library of Music of Bologna. Undoubtedly, the private collection of Padre Martini determined his scholarly contribution to the world history of music, its theory and composition.

References

1. Pavlova, N.B. & Tsidelko, T.A. (n.d.) *Rol' bibliotek v razvitii tsivilizatsii i dukhovnoy zhizni obshchestva* [The Role of Libraries in the Development of Civilization and of the Spiritual Life of Society]. [Online] Available from: <https://repo.odmu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/4480/%D0%A0%D0%BE%D0%BB%D1%8C%20%D0%B1%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Accessed: 25.11.2021).
2. Likhovtseva, A.V. (2019) *Chastnye kollektsii proizvedeniy iskusstva kak ob"ekt kul'turnogo naslediya* [Private Art Collections as a Cultural Heritage Object]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.

3. Moreschi, G.B. (1786) *Orazione in lode del padre maestro Giambattista Martini, recitata da Giambattista Alessandro Moreschi nella solenne accademia de' Fervidi l'ultimo giorno dell' anno 1784*. Bologna: S. Tommaso d'Aquino.
4. Restani, D. (1987) Martini studioso di musica greca. In: *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di A. Pompilio. Firenze: Olschki. pp. 27–54.
5. Rostirolla, G. & Szpadrowska, M. (1995) *Una biblioteca musicale del Settecento: il fondo Compagnoni Marefoschi della Biblioteca Casanatense di Roma, storia e catalogo*. Roma: Torre d'Orfeo.
6. Martini, G.B. (1775) *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe.
7. Martini, G.B. (1774) *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*. Parte 1. Bologna: Lelio dalla Volpe.
8. Pasquini, E. (2013) In quell'aria più bassa di Roma: attorno a un (presunto) incarico a padre Martini. In: *Atti del Congresso internazionale di Musica sacra*. Vaticano: Libreria editrice vaticana. pp. 959–966.
9. Zaccaria, V. (1969) *Padre Giambattista Martini: compositore musicologo e maestro. Con il catalogo di tutte le opere*. Padova: Il Messaggero di S. Antonio.
10. Sshnoebelen, A. (1979) *Padre Martini's Collection of Letters in the Civic Museo Bibliografico Musicale in Bologna: An Annotated Index*. New York: Pendragon.
11. Burney, C. (1773) *The Present State of Music in France and Italy*. 2nd, corrected edition. London: T. Becket & Co. Strand.
12. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. (n.d.) *In museo. Le collezioni*. [Online] Available from: <http://www.museibologna.it/musica/collezioni/53092> (Accessed: 25.11.2021).
13. Sartori, S. (1942) *Il Conservatorio di musica “G.B. Martini” di Bologna*. Firenze: Le Monnier.

УДК 75.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-83-92

Ю.Ю. Гудыменко

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ О.А. КИПРЕНСКОГО

В статье рассматриваются три портрета работы О.А. Кипренского 1820-х годов: Е.С. Авдулиной, А.М. Голицына и А.С. Пушкина. Анализируются их содержательные и формальные особенности. Учитывая образную усложненность этих произведений, отличных от большинства портретной продукции этого времени, предлагается считать подобные портреты символическими. Кратко рассматривается отличие аллегории от символа в романтическую эпоху. Предпринимаются попытки расшифровать идею указанных работ, выявляются возможные источники, повлиявшие на создание портретных образов. На основе журнальной литературы 1820-х годов рассматривается восприятие его творчества современниками, как необычное по содержанию и исполнению. Основными методами исследования в настоящей статье стали формально-стилистический и сравнительный.

Ключевые слова: О.А. Кипренский, символический портрет в эпоху романтизма, аллегория и символ, портрет А.С. Пушкина, портрет Е.С. Авдулиной, портрет Голицына.

Тема настоящей статьи посвящена понятию символического портрета, который нагляднее всего можно рассмотреть на примере творчества Ореста Адамовича Кипренского (1782–1836), и прежде всего портретов: Е.С. Авдулиной (1822–1823, ГРМ), А.М. Голицына (около 1819, ГТГ) и А.С. Пушкина (1827, ГТГ). Главная цель настоящего исследования связана с содержательным и формальным анализом указанных произведений, а также попыткой предложить их новое прочтение. Недостаточная разработанность этой темы свидетельствует о ее актуальности; осмысление некоторых полотен Кипренского как сложных произведений, оперирующих символическими образами, дает ответ на вопрос о причинах непростого восприятия творчества Кипренского его современниками в 1820-е годы.

Символическим мы будем называть портрет, в котором идея не ограничивается только передачей внешности и демонстрацией социального положения модели. Это сложное по содержанию произведение, «прочсть» замысел художника в котором не всегда возможно (а часто даже – невозможно). Поскольку понятие символа является одним из важнейших составляющих романтического мировоззрения [1], мы могли бы назвать подобные картины романтическими. Но учитывая тот факт, что не во всяком «романтическом портрете» присутствует усложненный художественный образ, мы остановимся на термине «символический портрет». Он наиболее ясно раскрывает суть этого явления.

Несомненно, один из бесспорных шедевров живописи эпохи романтизма и одно из лучших произведений Кипренского – портрет Авдулиной. Вероятно, сам художник отдавал себе отчет в том, что картина ему особенно удалась: он выставлял ее два раза: в Мальмезонской галерее Эрмитажа в 1823 году и на академической выставке 1824 года. В портрете присутствует цитата, взятая Кипренским у себя самого. Мы имеем в виду портрет Е.П. Ростопчиной (1809, ГТГ), где позаимствован главный мотив – устремленный вдаль взгляд. В остальном же эта картина совершенно оригинальное произведение, со своей программой, правда, с трудом поддающейся расшифровке. В основе поэтики «Авдулиной» лежит принцип «неизрекаемости» идеи произведения. И именно поэтому его толкование бесконечно.

За окном – затянутое тучами дождливое небо и гнущиеся под порывами ветра деревья («Мы любим связывать бушевание стихий с превратностями нашей судьбы» [2. С. 57]), на окне – стоящая в стакане с водой веточка гиацинта, с пятью соцветиями и еще одним – отцветшим и упавшим вниз. Это камертон всей картины. Ему вторит взволнованное состояние изображенной женщины. Грустные глаза ее широко распахнуты; она смотрит перед собой невидящим и тревожным взором. Руки покойно – крест-накрест – лежат на коленях, и она в легком оцепенении. Черное платье ее и затененность фона придают всему лицу бледность, так что Врангель в свое время назвал Авдулину «грустной мечтательной куклой белого фарфора» [3. С. 84]. На этом бескровном лице яснее всего заметен румянец, выдающий ее беспокойство и тревогу. Сама она похожа на цветок: тонкая шея, плавно переходящая в изящный изгиб плеч, ассоциируется со стеблем, а прозрачное кружево чепчика – с лепестками соцветия. Совершенно верно в свое время подметил это В.М. Зименко: «поэтическое уподобление женщины наклоненной ветке цветущего гиацинта» [4. С. 239]; он же в целом верно отметил, что: «Настроение тревожной задумчивости, воспринимаемое как реакция поэтически цельной натуры на события окружающей действительности – основа прекрасного образа Авдулиной» [4. С. 238–239].

Действительно, общий образный строй портрета позволяет делать подобные обобщения, как, впрочем, допускает и множество других толкований, поскольку «Авдулина» – типичный символический портрет (впрочем, Д.В. Сарабьянов, например, расположил эту картину между романтизмом и бидермейером [5. С. 79]). И все же не совсем понятно, как обычная светская женщина, пусть и вполне образованная, на портрете Кипренского вдруг предстает перед нами как отрешенный от окружаю-

щей действительности герой-романтик. В «Ростопчиной», например, объяснение тревожному взгляду можно почерпнуть из биографии изображенной. К моменту написания портрета Екатерина Петровна тайно перешла в католичество. Неизвестно, знали об этом художник, но осведомленный об этом факте биографии Ростопчиной сегодняшний зритель с трудом может от него абстрагироваться. Состояние модели, выраженное Кипренским, способно быть объяснено именно этим фактом биографии Ростопчиной, который перевернул всю ее жизнь. Для объяснения, в чем же причина тревожного взгляда Авдулиной (если предположить, что мы имеем дело не с «образом эпохи» или художественным штампом, а с конкретным содержательным мотивом, несущим индивидуальное начало), мы должны знать факты ее биографии.

Сведений о жизни Екатерины Авдулиной сохранилось совсем немного. Большинство из них было собрано И.С. Зильберштейном и Б.А. Косолаповым [6. С. 117–118]. Екатерина Сергеевна Авдулина (1788 – 12 марта 1882) – старшая дочь действительного статского советника Сергея Саввича Яковлева (1763–1818), внука известного купца и основателя новой дворянской фамилии, коллежского асессора Саввы Яковлевича Яковлева (1712–1784). 1 января 1808 года Екатерина Сергеевна вышла замуж за полковника Кавалергардского полка Алексея Николаевича Авдулина (1776–1838). В 1823 году Авдулины находились в Париже. «Кстати, припомню с удовольствием, – писала об этом известная драматическая актриса А.М. Каратыгина, – что в числе соотечественников наших, посещавших в одно время с нами семейство Авдулиных в Париже в 1823 году, видела я Сергея Ивановича и Варвару Петровну Тургеневых, родителей известного нашего писателя Ивана Сергеевича Тургенева» [6. С. 117]. После возвращения из-за границы Авдулины жили в Петербурге в собственном доме на дворцовой набережной, а летом проводили время на каменно-островской даче. У Екатерины Сергеевны и Алексея Николаевича Авдулиных было семеро детей, многие умерли в младенчестве; Николай (1816–1827) – в возрасте одиннадцати лет, а до зрелых лет дожили лишь Сергей (1811–1855) и Мария (1824 – после 1874).

Но вернемся к портрету. Единственной деталью комментирующего значения в нем является цветок гиацинта. Один из самых известных древнегреческих мифов гласит об Аполлоне и его любимце смертном юноше Гиацинте. Во время спортивных состязаний, метнувший диск Аполлон случайно убил своего друга и из капли крови Гиацинта вырос цветок. Вот почему символика этого растения связана не только с любовью, но и со скорбью. Гиацинт – символ умирающей и воскресающей природы.

Кипренский всегда очень внимательно относился к семантике цветов в своих картинах. В нашем случае гиацинт должен указывать на какое-то трагическое событие в жизни Авдулиной. Возможно, таким являлась безвременная смерть ее сестры Елены в 1817 году или в 1818 году смерть дочери Анны, прожившей всего несколько месяцев. Для Екатерины Сергеевны наступало тревожное время, когда заканчивалась молодость и начиналась зрелая жизнь, не свободная от утраты близких людей. Впрочем, возможно, мы не все знаем из достаточно скудной на факты биографии семейства Авдулиных. Во всяком случае, нам кажется, что в основе тревожного настроения в картине лежит не только «всеобщее», но и «личное».

Немецкому философу и филологу В. фон Гумбольдту принадлежит самое понятное определение символа и аллегии: «Понятие символа не всегда верно понимается, и его часто путают с понятием аллегии. [...] для символа характерно, что изображение и изображаемое, постоянно взаимозаменяя друг друга, побуждают и принуждают разум долее задерживаться на них и глубже проникать в их суть; напротив, аллегория, когда передаваемая ею идея становится понятной, словно разгаданная загадка, вызывает лишь холодное удивление или слабое удовольствие от удачно подобранного изображения» [цит. по: 1. С. 249].

Так что разгадать смысл изображения гиацинта в портрете Авдулиной до конца мы не в состоянии: это не общепринятая аллегория, но символ, остающийся для нас закрытым. Поэтому интерпретация идеи портрета может быть весьма разнообразна: это и предложенная нами версия о «жизненных невзгодах», и тема «раннего душевного увядания» (выраженная упавшим соцветием), и «реакция поэтически цельной натуры на события окружающей действительности» [4. С. 238–239]. Важным для образного восприятия портрета, вероятно, является использование формальных особенностей «Джоконды» Леонардо и других возможных произведений (современники, например, видели в портрете Авдулиной влияние немецкой живописи Возрождения).

В июле 1823 года Кипренский посещает в Мариенбаде великого Гете и делает с него карандашный портрет. 13 июля Гете записывает в свой дневник: «В 11 часов русский живописец рисовал мой портрет. Беседа с ним о современном римском искусстве и художниках, особенно о немецких, а также о Париже и тамошних обстоятельствах» [цит. по: 7. С. 411]. А в письме к К.-Л.-Ф.- Шульцу от 19 августа 1823 года сообщает: «Не так давно я позировал много часов одному русскому живописцу, воспитанному в Риме и Париже, который правильно мыслил и ловко работал [...]» [цит. по: 7. С. 412]. Любопытно здесь упоминание о *воспитании в Риме и Париже*; действительно, произведения Кипренского, подобные портрету Авдулиной, написанные во второй половине 1810-х – в 1820-е годы, по своей содержательной сложности почти не имеют аналогов в русском искусстве его времени.

Еще одним сложным по своему замыслу произведением Кипренского является портрет А.М. Голицына, при взгляде на который нас не покидает чувство закрытости модели, чему причиной – многозначительный взгляд и сцепленные в замок кисти рук. Большую роль также играет полукруглое завершение, характерное для итальянской живописи XVI века, которое возводит изображение в ранг «высокого» и «классического» искусства. Купол Собора Св. Петра, свидетельствующий о «вечном городе» Риме, дополняет это многозначное настроение. Ритм, основанный на полукружиях и дугообразных линиях, пронизывающих всю картину, надолго запоминается зрителем.

Жест сцепленных в замок кистей рук достаточно часто встречается в мировой живописи в сюжетах, посвященных Св. апостолу Петру (Мурильо, Эль Греко, Рибера, А.П. Лосенко) или «Скорбящей деве Марии»; в них он однозначно означает мольбу и отчаяние. В портретной живописи первой половины XIX века он использовался редко, в основном в женских портретах, где переплетены лишь пальцы, а тыльные стороны ладоней разведены в сторону. Еще реже встречается жест, который мы видим на картине Кипренского; примером здесь может служить «Портрет старика в шубе» И.Е. Яковлева (1813, ГТГ); смысл жеста в этой картине не раскрыт, поскольку не поддерживается другими деталями картины, оставаясь единственным «сюжетным» мотивом. Но в картине Кипренского он, являясь главным смысловым элементом, существует в определенном контексте. Мы также не можем утверждать, какой именно оттенок вкладывал художник в этот жест и не склонны драматизировать общий замысел произведения. Нам кажется, сцепленные в замок руки Голицына выражают «задумчивость» и «меланхолию» – очень популярное состояние героев Кипренского в его картинах этого времени. Конечно, наиболее близкой по настроению «Голицыну» является «Авдулина». С точки зрения сюжета – размышляющий на фоне природы герой – «Голицын» не является одиноким произведением в европейском искусстве 1810–1820-х годов, но очевидно, что указанные выше детали делают портрет более символичным и сложным, а общий образный строй свидетельствует о желании художника уподобить свою картину ренессансным портретам. По отдельным мотивам «Голицына» Кипренского удивительным образом совпадает с «Автопортретом» Дюрера (1498, Мадрид, Прадо). В последнем мы видим характерный жест сложенных рук, многозначительный взгляд на зрителя, общий разворот фигуры и даже

арку за головой немецкого художника. Скорее всего, живописный оригинал Кипренский не видел, и если предполагать, что он был знаком с ним, то только по позднейшим гравюрам.

Интересно, что абсолютно «антикварной» и «стилизаторской» считала произведение Кипренского отечественная художественная критика. «Голицын» был выставлен на выставке Общества Поощрения Художников в 1836 году, а затем – на академической того же года и вызвал полемику на тему стилизаторства. Так, А.И. Иванов в письме к сыну считал, что Кипренский намеренно состарил свое произведение, дабы сильнее уподобиться старым мастерам и высказывал соображение, что неудовлетворительная сохранность картины, ее темнота и толстый слой лака – сознательный прием старения живописи для уподобления старым мастерам [7. С. 476]. В этом смысле высказывался и О.И. Сенковский, отмечая попутно факт привнесения в жанр портрета исторической живописи: «Выходит, что это не портрет и не история, а так – нечто в своем роде» [8. С. 62]. По всей видимости, и Иванов, и Сенковский не были в курсе, что портрет был написан Кипренским более пятнадцати лет назад, о чем, например, писал Н.В. Кукольник [7. С. 482] и был, скорее всего, прав, поскольку мы знаем, что Кипренский любил выставлять на художественных выставках не только свои картины последних лет, но и исполненные много лет назад.

В отзыве Сенковского следует обратить внимание на один характерный пассаж о превращении картины Кипренского в «историческую живопись». Таким образом, он передал свое впечатление от наличия в «Голицыне» не только «частного», но «всеобщего». Эта черта портретной живописи Кипренского в его лучших портретах, наряду с символическим восприятием действительности, является определяющей. По своему образному строю к картинам Кипренского приближается портрет графа В.С. Апраксина работы Н.С. Крылова (1829, ГЭ). Неслучайно долгое время (до реставрации и обнаружении подписи) эрмитажный портрет приписывался Кипренскому. Анализ картины Крылова может навести на предположение, что художник знал знаменитый портрет гусара Давыдова Кипренского (что маловероятно). Прежде всего, Крылов повторяет основной пластический мотив: динамический баланс между мгновением и состоянием покоя. При этом в эрмитажном полотне так блистательно найдены поза и движения Апраксина, что говорить здесь следует не о заимствовании, а об оригинальном композиционном мышлении Крылова. Но если художественная форма данной картины оригинальна и самостоятельна, то содержательно она восходит к главной идее портрета Кипренского: Апраксин словно выключен из обычного течения жизни, обращен внутрь себя. Немногочисленные фрагменты пейзажа могут восприниматься аллегорически (изображенные на горизонте горы – аллегория высот человеческого духа; дерево – олицетворение вечности) и добавляют к конкретному взгляду на вещи несколько отрешенное восприятие действительности. «Настоящее» здесь погружено в «вечное».

Возвращаясь к Кипренскому, отметим, что он, пожалуй, самый сложный русский художник в плане образного решения своих портретов. В большинстве современной ему портретной продукции главным была узнаваемость изображенных на портретах людей и отражение их социального статуса. Не случайно художественная критика первой половины XIX века чаще всего рассматривала и оценивала портретный жанр с точки зрения верности отражения внешности и характера модели. Очень важным нам представляется впечатление от картин Кипренского произведенное, например, на Свиньина: «Признаемся, что главное чувство, овладевшее нами при первом взгляде на картины сии, – было одно удивление; мы поражены были чем-то необыкновенным и не могли вдруг постигнуть тому причины!» [9. С. 441–442]. На наш взгляд, эта фраза подчеркивает некоторую растерянность пишущего, увидевшего в работах Кипренского совершенно новые образы, более сложные по содержанию и необычные

по стилю. В традициях своего времени Свиный видит причину необычности в формальных особенностях картин: «вот действие оптики и мастерского освещения», «руки удивляют своей округлостью и выпуклостью» [9. С. 442]. При этом он проникательно отметил, что выставленные картины Кипренского основаны на изучении классических мастеров. Жаль, что мы не знаем устную полемику об этих работах, которая, несомненно, имела место быть. В отзыве В.И. Григоровича на эрмитажную выставку 1823 года также много удивления по поводу новой манеры Кипренского; в целом он повторяет отзыв Свиного. Любопытен пассаж, который он высказывает по поводу картины «Пляска на гробнице Анакреона»: «Жерар, известный живописец в Париже, уверяют, сказал об этой картине: *Cette peinture n'est pas de ce siècle*, и мы, соглашаясь с ним, повторим: живопись эта не нынешнего века» [10. С. 336].

Портреты Кипренского 1820-х годов непросты для понимания; помочь зрителю понять сложный замысел произведения зачастую была способна лишь художественная форма. Это относится к одному из самых известных произведений Кипренского – портрету Пушкина, содержательный и композиционный анализ которого оказывается неожиданно близок фреске Микеланджело «Дельфийская сивилла». Эпоха первой половины XIX века ставила этот фрагмент Сикстинского потолка в ряд высочайших достижений мирового искусства.

Выразительность этой фигуры проистекает благодаря ощущению сильного порыва, которым охвачены все элементы изображения, а также – напряжению, которое возникает благодаря столкновению разнонаправленных движений: мы видим, как ветер надувает плащ пророчицы, и сильный шум заставляет повернуть ее голову, но в тот же миг соскальзывающая с плеча драпировка вынуждает ее инстинктивно удерживать, останавливая начатое движение. Лучше всего об этом писал в свое время Г. Вельфлин, отмечая главный использованный в фигуре контрапост: поворот головы анфас, с резким разворотом туловища и горизонталью держащей свиток руки. Важным мотивом являются скошенные глаза сивиллы, которые продолжают начатое движение по направлению к правой части композиции, а также волосы и складки плаща, «точно парусом окутывающего всю фигуру» [12. С. 68].

В полной мере постижению идеи картины Кипренского мешает личность поэта, а между тем это произведение обнаруживает некоторые интересные параллели с микеланджеловским шедевром. При первом взгляде на портрет мы видим поясное изображение человека со скрещенными на груди руками. Его неподвижная поза слегка нарушена легким поворотом головы в сторону стоящей за спиной на высоком пьедестале бронзовую статуэтку Музы; в сторону последней скошены глаза изображенного и словно притягиваются пряди волос, конец повязанного галстука, пальцы правой руки и складки плаща. Правая часть композиции становится динамичной не только благодаря силуэту скульптуры, но и движению перечисленных выше деталей. Связь между скульптурой и героем портрета позволяет нам безошибочно распознать сюжет картины: перед нами диалог Поэта и Музы. Главным, таким образом, в полотне Кипренского является мотив прислушивания к божественному откровению. Даже не зная, кто запечатлен на портрете, мы понимаем, что на нем представлен Поэт – человек, обладающий «высшей творческой способностью». И в XIX столетии, и в наше время – это определение Гения.

В одной из своих статей Ф.В. Булгарин рассказывал историю, связанную с портретом Кипренского: «По отъезде А.С. Пушкина из Петербурга друзья сего Поэта советовали Художнику украсить картину изображением гения Поэзии. «Довольны ли вы портретом?» – спросил художник. – «Довольны!» – «Итак, я исполнил уже ваше желание и изобразил гения!» [7. С. 444]. В этой фразе (если она имела место на самом деле) нам видится ключ к пониманию основной идеи портрета. Очевидна ее двусмысленность, поскольку слово «гений» можно отнести и к фигуре Музы, и к самому Пушкину, хотя, несомненно, Кипренский имел в виду последнего. Таким

образом, согласно нашему анализу картины и фразе художника (в пересказе Булгарина), перед нами изображение гения, а также уникальное свидетельство литературной репутации Пушкина как раз в те годы, когда создавался портрет. Подтверждением этому служит статья А.И. Рейтблат, в которой исследователь пишет о том, что уже в молодые годы Пушкин приобрел славу и в восприятии современников считался гением; об этом свидетельствуют многочисленные упоминания поэта в письмах и дневниках 1820-х годов [12. С. 53–54].

Возвращаясь к портрету Кипренского, отметим, что использованный жест – скрещенные на груди руки – чрезвычайно содержательный и свидетельствует не только о независимости, но и отгороженности от «суетного света» («Не для житейского волнения // Не для сражений и для битв // Мы рождены для вдохновения // Для звуков сладких и молитв»). Поэт вслушивается в «божественные глаголы» («Но лишь божественный глагол // До слуха чуткого коснется, // Душа Поэта встрепетается...»); при этом, несмотря на легкий поворот головы и направленный в сторону Музы взгляд, сама фигура Поэта обращена к зрителю. Мы видим «двойной диалог»: перед нами не только гений, черпающий вдохновение от Музы, но и Пророк – посредник между «божественными откровениями» и нами, простыми смертными.

Хрестоматийность портрета Пушкина скрывает от нас его подчеркнутую сочиненность; труден для восприятия и «нечитаем» он оказался и для многих современников Кипренского. Характерен здесь отзыв Н.В. Кукольника: «Масляный портрет А.С. Пушкина мне известен один; он принадлежит кисти Кипренского. Положение Поэта не довольно хорошо придумано; оборот тела и глаз несвойственен Пушкину; драпировка умышленна; Пушкинской простоты не видно; писан со всем достоинством живописи Кипренского» [13. С. 160].

Связь между «Пушкиным» и «Дельфийской сивиллой» может показаться надуманной, однако об этом свидетельствуют не только сходство в содержании и формальных приемах, но и документальные факты. Тема «творческого пробуждения» стала актуальной для Кипренского с конца 1810-х годов. В альбомах художника этого времени мы видим немало композиционных набросков, изображающих сивиллу. О влиянии Микеланджело подчеркивал в свое время В. Турчин: «В одном из альбомов Кипренского можно увидеть наброски голов из Сикстинской капеллы. Это мотивы микеланджеловского Адама из сотворения и сивиллы Эритрейской. Не исключено, что именно последний пример немало повлиял на русского художника» [14. С. 154]. Известен также рисунок русского художника, который, по мнению И.В. Линник, «выполнен под впечатлением картины Доменикино «Сибилла» (Рим, Капитолийская Пинакотека)» [15. С. 144]. Противоречий здесь нет: Кипренский изучал работы обоих мастеров. И если в «Пушкине» заметно знакомство с «Дельфийской сивиллой» Микеланджело, то «Тибуртинская сивилла» Кипренского (1830, ГТГ) действительно скорее способна вызвать в памяти работы Доменикино. Работа над темой «Сивилл» продолжалась у Кипренского и после возвращения в Россию в 1823 году. О внимательном изучении художником живописи Микеланджело, как мы уже знаем, свидетельствует портрет А.С. Пушкина. Через год, в 1828 году, был исполнен портрет актрисы Н.С. Семеновой (Театральный музей Бахрушина, Москва), где она была изображена в виде Дельфийской сивиллы. Возможно, «ответом» великому итальянцу стала «Сивилла Тибуртина» над которой Кипренский по его собственным словам работал «с энтузиазмом и непонятным каким-то вдохновением» [7. С. 93]. В этой картине мы видим и ночной пейзаж, и эффекты света, и порыв ветра – всю ту таинственность, которая, видимо, ассоциировалась у художника с темой пророчества и вдохновения.

Итак, биография Кипренского, а также наши знания об интересе художника к мастерам Возрождения, подтверждает связь идеи портрета Пушкина с «Дельфийской сивиллой» Микеланджело. Тем не менее для большинства современников (и для

потомков) истинная мысль портрета оказалась закрытой, несмотря на подсказку в виде статуэтки музы на заднем плане. Связано это было и с тем, что популярное изображение скульптуры в живописном портрете первой половины XIX века (чаще всего, в виде бюста), как правило, несло в себе простейший комментарий: бюсты императоров обозначали наиболее важные периоды деятельности изображенного, бюсты умерших родственников служили мемориальным элементом. Очевидно, статуэтка музы на портрете Кипренского воспринималась современниками (и воспринимается по сей день) так же просто – как обозначение «профессии» Пушкина.

Подводя итог, следует подчеркнуть следующую особенность произведений Кипренского 1820-х годов: усложненность образного строя и их формальную содержательность. Наиболее ярко это проявляется при восприятии портретов Е.С. Авдулиной, А.М. Голицына и А.С. Пушкина, имеющих несколько уровней постижения заложенных в них идей. Такие произведения следует называть символическими (что частично совпадает с понятием романтической картины). Главная особенность таких работ заключается в «неизрекаемости» заложенной в них идеи, в невозможности перевести чувства и мысли, возникающие при их восприятии в словесную речь. Лучшее всего подобный принцип восприятия искусства выражен знаменитой формулой Ф.И. Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь».

Литература

1. Тодоров Цветан. Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 384 с.
2. Метьюрин Чарльз Роберт. Мельмот скиталец. М.: Наука, 1983. 704 с.
3. Свойства века. Статьи по истории русского искусства барона Николая Николаевича Врангеля. СПб., 2001. 276 с.
4. Зименко В.М. Орест Адамович Кипренский. 1782–1836. М.: Искусство, 1988. 350 с.
5. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 264 с.
6. Косолапов Б.А. О некоторых персонажах на портретах кисти Кипренского // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования: сборник статей. СПб.: Искусство-СПб., 1993. 206 с.
7. Кипренский Орест. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб.: Искусство-СПб., 1994. 768 с.
8. Сенковский О.И. Выставка художественных произведений // Библиотека для чтения. 1836. Т. 18. С. 56–66.
9. Свинын П.П. Картины Кипренского в Эрмитаже // Отечественные записки. 1823. Ч. 15. № 41.
10. Григорович В.И. Новые произведения художеств // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 4.
11. Вельфлин Генрих. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб.: Алетейя, 1997. 317 с.
12. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 328 с.
13. Кукольник Н.В. Письмо в Париж // Художественная газета. 1837. № 9 и 10.
14. Турчин В.С. Орест Кипренский. М.: Изобразительное искусство, 1975. 166 с.
15. Орест Адамович Кипренский. Каталог. Графика. Л.: Издание Государственного Русского музея, 1990. 340 с.

The Symbolic Portrait in the Works of Orest Kiprensky

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 83–92.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-83-92

Yuri Yu. Gudymenko, State Hermitage Museum (Saint Petersburg, Russian Federation).
E-mail: timoleon@mail.ru

Keywords: Orest Kiprensky, symbolic portrait in Romanticism, allegory and symbol, portrait of Alexander Pushkin, portrait of Ekaterina Avdulina, portrait of Alexander Golitsyn.

The article considers three portraits by Orest Kiprensky painted in the 1820s: of Ekaterina Avdulina, of Alexander Golitsyn, and of Alexander Pushkin. The author analyzes their content and formal features. Taking into account the figurative complexity of these works, which differ from most portraits of that time, the author suggests that these portraits should be considered symbolic. The difference between allegory and symbol in the romantic era is briefly considered. The author tries to decipher the ideas of these works, identifies possible sources that influenced the creation of the portrait images. In addition to the theme of the “early fading of the soul” and the character’s reaction to the surrounding reality in Avdulina’s portrait that the literature on art history describes, the author suggests a version about “life’s hardships” based on the knowledge of some biographical facts of the depicted woman. The idea of Golitsyn’s portrait is almost inaccessible for us; the melancholic mood and closedness of the hero from the viewer (as evidenced by the gesture of the clasped hands), and the artist’s desire to liken his painting to Renaissance portraits predominate in the painting. The analysis of Pushkin’s portrait testifies to the artist’s desire to reveal the theme of the Prophet, as evidenced by the similarity of the painting’s content and form with Michelangelo’s *Delphic Sibyl*; these borrowings are confirmed by Kiprensky’s use of the theme of prophets and Sibyls in the 1820s and 1830s. Based on the magazine literature of the 1820s, the contemporaries’ perception of Kiprensky’s works as unusual in content and execution is considered. The main research methods used in this article are formal-stylistic and comparative.

References

1. Todorov, Ts. (1999) *Teorii simvola* [Symbol Theory]. Moscow: Dom intelektual’noy knigi.
2. Maturin, Ch. (1983) *Mel’mot skitalets* [Melmoth the Wanderer]. Translated from English. Moscow: Nauka.
3. Lavrukina, I.A. (ed.) (2001) *Svoystva veka. Stat’i po istorii russkogo iskusstva barona Nikolaya Nikolaevicha Vrangelya* [Properties of the Century. Articles on the History of Russian Art by Baron Nikolai Nikolaevich Wrangel]. Saint Petersburg: “Letniy sad”.
4. Zimenko, V.M. (1988) *Orest Adamovich Kiprenskiy. 1782–1836*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
5. Sarab’yanov, D.V. (1980) *Russkaya zhivopis’ XIX veka sredi evropeyskikh shkol* [Russian Painting of the Twentieth Century Among European Schools]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
6. Kosolapov, B.A. (1993) O nekotorykh personazhakh na portretakh kisti Kiprenskogo [On Some Characters in the Portraits by Kiprensky]. In: *Orest Kiprenskiy. Novye materialy i issledovaniya. Sbornik statey* [Orest Kiprensky. New Materials and Research. Collection of Articles]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb.
7. Petrova, E.N. & Bruk, Ya.V. (eds) (1994) *Orest Kiprenskiy. Perepiska. Dokumenty. Svidetel’sstva sovremennikov* [Orest Kiprensky. Correspondence. Documents. Testimonies of Contemporaries]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb.
8. Senkovskiy, O.I. (1836) Vystavka khudozhestvennykh proizvedeniy [An Exhibition of Works of Art]. *Biblioteka dlya chteniya*. 18. pp. 56–66.

9. Svin'in, P.P. (1823) *Kartiny Kiprenskogo v Ermitazhe* [Kiprensky's Paintings in the Hermitage]. *Otechestvennye zapiski*. 15 (41).
10. Grigorovich, V.I. (1823) *Novye proizvedeniya khudozhestv* [New Works of Art]. *Zhurnal izyashchnykh iskusstv*. 1 (4).
11. Wolfflin, H. (1997) *Klassicheskoe iskusstvo. Vvedenie v izuchenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [Classic Art, an Introduction to the Italian Renaissance]. Translated from English. Saint Petersburg: Aleteyya.
12. Reytblat, A.I. (2001) *Kak Pushkin vyshel v genii. Istoriko-sotsiologicheskie ocherki o knizhnoy kul'ture Pushkinskoy epokhi* [How Pushkin Became a Genius. Historical and Sociological Essays on the Book Culture of the Pushkin Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
13. Kukol'nik, N.V. (1837) *Pis'mo v Parizh* [Letter to Paris]. *Khudozhestvennaya gazeta*. 9, 10.
14. Turchin, V.S. (1975) *Orest Kiprenskiy*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russian).
15. State Russian Museum. (1990) *Orest Adamovich Kiprenskiy. Katalog. Grafika* [Orest Adamovich Kiprensky. Catalog. Graphics]. Leningrad: State Russian Museum.

УДК 7.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-92-104

Н.А. Гангур, М.В. Комиссарова

ОБРАЗ ГОРОДА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КУБАНИ

В статье на основе широкой эмпирической базы рассматривается в художественном аспекте проблема изучения «образа города» как феномена городского пространства. Показаны основные тенденции развития жанра «городской пейзаж» в истории изобразительного искусства Кубани советского/постсоветского периодов. Анализируются специфические разновидности жанра, характер интерпретации образа города в живописных и графических произведениях кубанских художников, выявляется многообразие вариантов и стилистических приемов его воплощения.

Ключевые слова: изобразительное искусство Кубани, пейзажный жанр, городской пейзаж, образ города.

Сегодня одним из ведущих направлений в современных гуманитарных науках является изучение города как единой культурной системы, находящейся в современных процессах урбанизации и глобализации. Кроме того, усиливается интерес к истории и культуре регионов России, что положительно влияет на процесс сохранения характерных черт территорий и культурно-исторического наследия в целом. На этом фоне изучение и сохранение художественного образа города в изобразительном искусстве Кубани является актуальным, о чем свидетельствуют музейно-выставочные проекты двух последних десятилетий, – к примеру Краснодарского художественного музея им. Ф.А. Коваленко (выставка «Посвящение Екатеринодару. В унисон», художники О. Трапицына и Н. Устрицкая, 2008; выставка художника-графика О. Беднаржик «Провинциальная рапсодия», 2019; конкурс-выставка «Акварельные истории Краснодара» и др.).

В изобразительном искусстве концепт «образ города» неотъемлемо связан с жанром городского пейзажа. Вопросы исторических этапов и тенденций развития городского пейзажа в разное время изучались Т.Г. Горанской, Ю.Р. Гореловой,

Ю.В. Лобановой и др. Однако тематика образа города в изобразительном искусстве Кубани остается слабоизученным аспектом в искусствоведческой литературе. В основном эти вопросы элективно рассматриваются в рамках изучения творчества отдельных художников (живописцев, графиков), работавших в том числе и в пейзажном жанре (В.П. Бардадым, Е.А. Косопойко, Д.Т. Садыкова, Н.Л. Щурик и др.). Вне поля зрения исследователей остается тема городских образов в изобразительном искусстве Кубани.

Целью данной статьи является определение места и роли жанра городского пейзажа в изобразительном искусстве Кубани советского и постсоветского периодов, а также анализ городских мотивов, выявление их индивидуальных черт.

Выделены именно те произведения, которые, с нашей точки зрения, раскрывают смысловое понятие «образ города» и отражают основные тенденции развития этого жанра в изобразительном искусстве Кубани. При этом авторы опираются на классификацию городского пейзажа, предложенную Т.Г. Горанской, что позволяет провести диахронно-компаративный анализ, выявить общее и особенное в разработке и интерпретации этой темы в изобразительном искусстве Кубани. Применение методов анализа и синтеза, ретроспективного, классификации помогает выявить круг мотивов в пейзажном жанре, проследить его эволюцию на материале творчества отдельных кубанских художников, определить многообразие его разновидностей, сущностных характеристик.

Эмпирическую базу исследования составили произведения живописи, графики, хранящиеся в фондах Краснодарского краевого художественного музея имени Ф.А. Коваленко, в других музейных собраниях, частных/личных галереях, коллекциях (С. Воржева, О. Трапицыной, А. Пылевой, А. Лукаса и др.), каталоги выставок, а также интернет-ресурсы. В ходе работы были взяты интервью с художниками, галеристами. Другой источник – документы из фондов Государственного архива Краснодарского края: протоколы заседаний правления Краснодарского краевого отделения Союза художников РСФСР, общих собраний членов Союза художников, художественного Совета по обсуждению выставок за 1960–1970-е гг. Анализируя тексты, именно частную речь (дискурс), мы выходим на понимание жанрового репертуара искусства социалистического реализма, в частности изобразительного. Этот вопрос в разных контекстах обсуждался на собраниях Краснодарского краевого отделения Союза художников. Тексты-источники – выступления, диспуты известных кубанских художников, членов Союза – ярко демонстрируют роль идеологии в формировании индивидуальной субъективности, сквозь оболочку которой прорываются отзвуки «коллективного бессознательного» [1. С. 626].

Сегодня в науке отсутствует единая исчерпывающая классификация пейзажей, существуют различные подходы к его изучению. Традиционно городской пейзаж подразделяется на архитектурный, индустриальный, урбанистический, в зависимости от характера пейзажного мотива. И.М. Гревс призывал познавать образ (душу) города через отражение в творчестве писателей и художников разных моментов их жизни, не отделяя архитектуру от истории, людей, населявших город, применяя так называемый литературный подход. Эту теорию развил Н.П. Анциферов, предложивший изучать воздействие города на творчество писателя, художника, рассматривая образ города во всех его слагаемых – бытовых, музыкальных, живописных и т.д.

В изобразительном искусстве понятие «образ города» взаимосвязано с творческим мировоззрением художника, его восприятием и интерпретацией. Ю.В. Лобанова предлагает под художественным образом города понимать «любой художественный образ (вне зависимости от его принадлежности к конкретному виду или жанру искусства), имеющий отношение к данной [городской] среде» [2. С. 7], не ограничивая городской пейзаж рамками изображения архитектурных сооружений, включив в исследование не прямые, косвенные мотивы.

Ю.Р. Горелова предлагает для определения обобщенного образа города «краткий список неотъемлемых черт, позволяющих идентифицировать конкретное пространство как городское». При этом характерные признаки городской среды «параллельно переводятся нами на язык визуально воспринимаемых параметров [3]. Например, высокая степень концентрации населения визуально отображается в многоэтажности зданий, компактной застройке; ускоренный темп жизни ассоциируется с широкими улицами, скоростными магистралями; пространство промышленного производства – с заводами, фабриками, строительной техникой и т.д. [4. С. 32]. Более вариативно подходит к проблеме изображения городской среды Т.Г. Горанская, подчеркивая многообразие мотивов, предлагая классификацию, основой для которой становится синтез архитектурного пространства города, его история и культура. Она выделяет следующие мотивы образа города: его парадный/камерный «портреты»; старое/новое; ретрогород; образ события; образ руин; город-дом; параллельный мир; архитектурный объект как символ города; город-театр; город и люди; антигород [5. С. 73].

У каждого города есть свое неповторимое лицо, свой характер, стиль, наиболее ярко выраженный в архитектуре, и понятие «образ города» отражает эти уникальные особенности. «Образ объективен по своему источнику – отражаемому объекту и субъективен по способу (форме) своего существования» [6. С. 445]. Люди и время меняют облик города, порой стирая с лица земли отдельные дома, улицы или целые кварталы. Однако поселения, города остаются в нашей памяти благодаря летописям, документам, фотографиям, произведениям писателей и художников.

Пейзажный жанр в художественном процессе советского и постсоветского периодов занимал различные позиции в иерархии пластических искусств. В советскую эпоху отношение к пейзажу, как и к жанру натюрморта, было амбивалентным и на протяжении сравнительно короткого времени резко менялось. Отметим, что произведения кубанских художников принадлежат к контексту всего изобразительного искусства страны. Установки советского образа жизни, связанные с процессом становления нового общества, сменой его системы ценностей к 1930-м гг. наполнили искусство духом социалистического реализма, жизнеутверждающими образами. Соцреализм являлся главным направлением советского искусства, главной заповедью социалистической религии, нарушение которой приравнивалось к отступничеству от марксистско-ленинской теории. В искусстве не было нейтральных зон: или с нами, или против нас. Так, практически ни одно собрание членов Краснодарской краевой организации Союза художников РСФСР не обходилось без ритуальной клятвы верности, преданности принципам социалистического реализма, произносившейся с экстатическим пафосом, подобно раз и навсегда заученной молитве [7. Л. 41, 74; 8. Л. 109].

Пейзаж должен был подчеркивать красоту мира с помощью преобразовательной деятельности людей, что и определило доминирование индустриального пейзажа, связанного с созидательным трудом советского человека, строившего социализм/коммунизм. В период послевоенного восстановления народного хозяйства особенно актуализируются в искусстве мотивыстроек, заводов, ТЭЦ и других промышленных объектов. В жанре индустриального пейзажа создавали свои графические работы: серии А.Е. Глуховцев (монотипия «Ремонт на плаву», 1948; «Цементный завод «Октябрь»), Г.А. Булгаков («Цементный завод», «Л.Н. Каганович на цементном заводе «Пролетарий», обе – 1947; офорт «Завод «Пролетарий», Новороссийск, 1949») и другие. Воспевание индустриального пейзажа продолжалось и в последующие годы.

Показательны в этом отношении творческие командировки на промышленные предприятия, стройки, совхозы и колхозы края, в которые отправляли художников для сбора натурного материала (этюды) и создания произведений. Так, по итогам заседания правления Краснодарского краевого отделения Союза художников, состоявшегося в конце января 1962 г., принято решение об организации выезда художников в длительные творческие командировки на промышленные предприятия в сельскохозяй-

ственные районы края с целью всестороннего показа в произведениях искусства «героических дел тружеников Кубани» [9. Л. 11]. В 1960-е кубанские художники работали на мысе Шесхарис в Цемесской бухте г. Новороссийска, где в то время шло строительство важнейшей нефтяной транспортной системы и крупнейшего в Европе нефтетерминала. Офорты серии «Шесхарис» Г.А. Булгакова признаны классикой изобразительного искусства Кубани. Пейзажи родного города Новороссийска, выполненные художником Г. Аракеляном («Мартовский вечер», «Окраина Новороссийска»), экспонировались на Республиканской художественной выставке 1955 г. в Москве. В 1961 г. по запросу правления Краевого отделения Союза художников и отделения Художественного фонда РСФСР 14 выпускников художественных вузов страны были направлены для работы в крупные города Краснодарского края – Армавир, Майкоп, Новороссийск, Туапсе и Ейск в целях повышения художественной культуры, пропаганды изобразительного искусства и приближения художников к промышленному и сельскохозяйственному производству [10. Л. 45].

Хотя художники послевоенного времени и обращались к лирическому пейзажу, изображая парки, места отдыха горожан (И.М. Халюткин «У кинотеатра», 1951; «Детская площадка», «На Елке», «Улица Красная вечером», 1957), город в них становится лишь только фоном, неотъемлемой частью сюжетной тематической картины, в которой акцент делается на досуг и отдых людей. Нередко использование элементов пейзажного жанра в тематических картинах и портретах способствовало расстановке эмоциональных акцентов в произведении, раскрытию художественного замысла, формированию яркого художественного образа.

В стилевом отношении художники обращались к традициям русской академической школы – реалистическому пейзажу и живописным достижениям импрессионизма. Городской пейзаж в классическом понимании как образ, своеобразный портрет города, который определяется особенностями архитектурного пространства, планировкой и значимыми историко-культурными ценностями, не являлся востребованным в изобразительном искусстве Кубани как не отвечающий требованиям времени, задачам «создания большого и высокого искусства» [8. Л. 104–106].

Последующее десятилетие, 1955–1965 гг., период оттепели, время оптимизма, ощущение прекрасного будущего, проявляется как в архитектуре, так и в жанре городского пейзажа. Хотя творческие работники видели свою задачу в содействии пропаганде решений партии и правительства средствами изобразительного искусства, выполнению тружениками Кубани своих высоких обязательств, но с падением «железного занавеса» в целом по стране и в искусстве, в частности, стали проявляться разнообразные тенденции к интеграции с мировым культурным процессом. У художников получает признание панорамный, или репрезентативный, городской пейзаж, в котором генерируется идея величия и могущества страны. Альтернативой старому становятся новые города, новая архитектура, новые герои, широко распространяются пленэрные зарисовки (этюды). Во всех крупнейших экспозициях продолжает лидировать индустриальный пейзаж, однако в отличие от 1950-х, когда этот мотив репрезентировал достижения первого в мире социалистического государства, он приобретает некоторые романтические черты.

В своем выступлении на встрече с членом Союза художников РСФСР Рашидом Максютковым в г. Краснодаре в мае 1962 г. М.П. Богоявленский отметил: «Высказывать суждение о пейзаже несколько затруднительно... на протяжении сравнительно короткого времени очень резко менялось отношение и внимание к пейзажу. По существу, это как два антипода стоят: сугубо лирический и индустриальный. ...во всяком случае существовало мнение, когда должен был возвеличиваться пейзаж чисто индустриальный, на лирический смотрели как на инертность художника, и если лирический пейзаж не подвергался непосредственному преследованию, то он часто встречался с незаслуженным холодком» [11. Л. 2].

Московский живописец Рашид Максютлов, чье творчество тесно связано с пейзажем, окрашенным лирическим настроением, говоря о своем видении как художника, о мотивах пейзажа отмечал, что все его детство прошло под Москвой. «Кривые улицы, не закрытые дворники, бараки. Казалось, с точки зрения современности писать такие вещи несовременно, тем не менее – мировоззрение. С другой стороны – впечатление раннего детства, юношества. Вспоминаю войну, когда эти улицы были изрыты окопами, когда люди ложились костями за каждый незначительный домик, переулок. Нет на земле такого уголка, о котором невозможно писать» [11. Л. 24].

В живописи кубанских художников преобладают натюрморты, портреты, а городской пейзаж в основном смыкается с тематической картиной, становясь фоном для бытовой сцены, жанровой «зарисовки». Искусство этого времени приобретает романтическую окрашенность в восприятии обычных, повседневных явлений жизни. Например, своеобразие Краснодара как южного города отражено в многофигурной жанровой работе Г.В. Копецкого «Колхозный базар» (1960); улицы города, схожие со станичным укладом, посаженными вдоль них фруктовыми деревьями многократно изображал в своих картинах, этюдах Г.У. Кравченко. Многочисленные образы города и горожан тех лет запечатлены графиком Ю.Н. Шальновым. Это серия линогравюр «О моем городе» (1967–1969): «С новостями», «Самолет уходит в Москву», «Снежная зима», «Детский сквер» и др., в которой художник показал строящийся, развивающийся многолюдный город, отдых, занятия, живущих в нем людей. Тема человека в городе вызывает интерес у многих известных художников 1960–1970-х (Б.С. Сиром «Городская весна», П.Н. Ружейников «Строитель»). Городской пейзаж многократно встречается в творчестве П.С. Калягина, В.И. Сидорова, Н.П. Евсы, И.Я. Коновалова.

Художник Александр Бабаш посвящает свои работы Краснодару, человеческим взаимоотношениям. Город в его работах предстает светлым, радостным миром незатейливых будничных сцен – «Улица в Краснодаре» (1970), «Болельщики футбола», «Выкуп за невесту», (1975), серия «Времена года» (1979) и др.

Высказывания художников на заседаниях правления Краснодарского краевого отделения Союза художников высвечивают идеологический дискурс. Обращают на себя внимание высказывания о должном, или *надо*-высказывания («наше искусство *должно* служить целям нашей эпохи, задаче нашего народа»; «*надо* меньше цветов и натюрмортов»). Лозунговые призывы: «надо заглядывать в завтрашний день» или «надо создавать произведения с взглядами в будущее, сугубо актуальных» переключаются, если не переплетаются, со ждановским «призывом» к советским писателям на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 г. [12. С. 13]. При обсуждении выставок подверглись критике произведения, оторванные от большой жизни, от того, чем живет страна, что попадало под определение «узкий, замкнутый мирок» [13. Л. 3].

В этот период на Кубани активно работают три поколения художников: мастера, чей творческий путь начался до войны; художники, сформировавшиеся в послевоенное пятнадцатилетие; молодые шестидесятники. Каждая «генерация», основываясь на традиционных канонах, представляла код прошлого опыта, что впоследствии создало базу «полистилизма» в следующих поколениях. 1970-е были отмечены поисками новых путей передачи городского пейзажа, синтеза «старой» и современной архитектуры. Появляются новые имена, свои представители «сурового» стиля, одиночные варианты андеграунда, творчество которых было окрашено своеобразным протестом против искусства послевоенного десятилетия.

При этом художники должны были представлять работы на «большие темы», одобренные краевым отделом искусств, показывающие шаги социалистического строительства на Кубани, достижения в области промышленности и сельского хозяйства. В отчете Краснодарской краевой организации Союза художников РСФСР (1971)

отмечалось: «Тематика произведений изобразительного искусства часто не отвечает требованиям времени. Постоянно на выставках представляются портреты жен, натурщиков, старичков, старушек, интимные натюрморты и т.д. Как мало произведений, отражающих насущные нужды страны, народа, как мало значительных произведений на патриотическую тему...» [8. Л. 125].

На рубеже 1980-х, когда социалистический реализм перестал быть единственным идеологически «правильно» выверенным методом в искусстве, культура страны включается в русло мирового художественного процесса. Изобразительное искусство в это время занимает ведущие позиции в культуре Кубани. Интерес к урбанистической составляющей городского текста, фиксация его в пейзажном жанре актуализируется и ярко проявляется на протяжении последующих десятилетий. Усиливается интерес к архитектурному, историко-культурному наследию края, что находит отражение в живописи, имеющей свои традиции, отличающие искусство Юга России. «Тот своеобразный стиль, который характерен для большинства кубанских живописцев, представляет собой наследие традиций русского пленэра, в котором сочетаются импрессионистические и реалистические традиции» [14. С. 12].

Отметим, что последняя четверть XX века находится в стадии осмысления философами, культурологами, искусствоведами. Рыночные отношения, коснувшиеся художников, отразились и на картине вообще, произошел своего рода запрос свободы творчества в сфере искусства, характеризующийся необычной динамичностью и стилевой разнородностью. Постепенно бытовой городской жанр сменяется видовым архитектурным пейзажем. В конце XX – начале XXI в. изобразительное искусство Кубани, как и российское в целом, формируется под влиянием постмодернистского сознания, усиливается разница между реальным городом и субъективно воспринимаемым образом. Трансформация архитектурных процессов, перемены городского пространства затронули область сознания, оказав существенное влияние на понятие «образ города» в изобразительном искусстве.

Период повышенного интереса к истории обострил интерес к культурно-историческому наследию. В крае проходят выставки, посвященные городскому архитектурному пейзажу, в частности, ежегодная выставка «Городской романс» Краснодарской краевой организации ВТОО «Союз художников России», приуроченная к празднованию Дня города Краснодара. Ежегодным стал и проект, посвященный Дню города-курорта «Художники Сочи – городу».

В художественной трактовке действительности появляется многообразие, что соответственно влияет и на выбор в использовании выразительных средств, приемов, стилей, сюжетов. В творчестве кубанских художников просматривается весь спектр изображений образа города.

Парадный город – визитная карточка, его позитивный презентационный образ. Предметами изображения становятся наиболее значимые в семиотическом отношении объекты и публичные пространства центра города: главные улицы, площади, здания и т.д.; часто используется панорамный ракурс, многоплановость, вид сверху.

Реалистичные изображения центра Краснодара можно увидеть в акварелях А. Герасименко серии «Краснодар»; живописных работах А. Олейник, Е. Саяпиной, А. Ятченко и др. Художники пытаются уловить внутренние ритмы жизни современного города. Процессы «возрождения» кубанского казачества, начавшиеся в 1990-е, нашли отражение в работах художников края. Репрезентация Краснодара как города казачьей славы, изначально войскового «града», отражается в картинах К. Печуричко: посреди современного облика города, готовясь к параду или воскресному объезду, на лошадях появляются казаки, символизируя, что казачество – это не часть истории, а наше настоящее.

Отличаются своеобразным стилем, ослепительно ярким солнечным светом, звучными контрастными сочетаниями, динамикой противопоставления объемов/масс кар-

тины художников причерноморских городов. На полотнах мастеров сочинской школы Г. Куманьева, А. Отрошко и других реальные формы предметов, зданий кажутся размытыми в лучах южного солнца, морских бликах, огнях вечернего освещения, при этом оставаясь все же узнаваемыми.

В 2019 г. жители Краснодара могли увидеть персональную выставку английского акварелиста Эндрю Лукаса «Путешествие в Краснодар», на которой были представлены работы – парадные городские пейзажи, написанные художником в 2013–2019 гг. Э. Лукас выделяет из всего многообразия видов визитные карточки города – улицу Красную, центральные площади и здания, библиотеку им. А.С. Пушкина, старую аптеку на углу Красной, парк Краснодар и другие. По выражению самого художника, его картины не «обо мне в городе», а «о городе во мне». В интервью художник говорит, что с первой поездки был покорен колоритом и обаянием столицы Кубани: «... считаю, что архитектура – это культура разных народов, она рассказывает много о странах, регионах» [15].

Следующий, наиболее часто встречающийся мотив, – *камерный портрет* города, который в отличие от масштабного парадного портрета представляет собой противоположный ракурс восприятия городского пространства, предполагающий личностное отношение автора к изображению небольших его фрагментов, полуприватных мест. Это город, увиденный глазами прохожего. Камерный пейзаж в основном анонимен, в нем не всегда узнаваемо место, дом, дворик с цветущим кустом или деревом, но при этом легко прочитываются типические черты дворовых пространств. Похожий ракурс встречается в пастелях И.А. Полевой. Мастер-пастелист так передает старую часть города, как будто бы зритель, свернув с центральной улицы Краснодара, полюбовавшись коваными кружевами балконов, спрятавшихся за осенней листвой, зашел в типичный дворик городского центра («Кружева осени», 2014; «Настроение осени», 2019, и др.). Такие дворики являются ярким примером изображения камерного портрета города.

Пространство двора – пространство утилитарное, наполнено повседневными быденными делами и обязанностями, но от этого не менее значимыми. В таких дворах расположено много квартир, служебных построек, и часто возникает особая «семейная» атмосфера. Жители создают небольшие клумбы с цветами, сушат белье на веревках; могут стирать ковры, старики сидеть на лавочках, детвора играть в песочнице и т.д. Эти аспекты нашли отражение в графике Г.К. Забелиной, в серии живописных работ А. Мирошниченко «Старый город». Краснодарский художник-акварелист А. Пылева весьма реалистически пишет исторический центр города, с его обветшалыми строениями, пристройками, покосившимися почтовыми ящиками. Такие дворы и задворки – исчезающая натура, и изображение изнанки центральных улиц как особых типов пространств – один из интересующих художников аспектов.

Офорты О.И. Беднаржик из серии «Краснодарские улочки» – это «портреты» старых зданий и улиц города. Камерность восприятия создают и мельчайшие детали изображения: фактура кирпичной кладки, стена, отмеченная следами времени, местами облупившаяся штукатурка. Акцентируя такие детали, художники воссоздают атмосферу замкнутого пространства.

А.М. Калиниченко, В.В. Коробейников, Г.У. Кравченко созерцают старый центр Краснодара, его историческую часть, все те особенности его облика, которые оставляют след в памяти и хранят *Genius loci* (с лат. – дух места), наделяя его ценностью и эмоцией [16], ассоциативно представляя Краснодар городом купеческих особнячков, грохочущих трамваев, на перекрестках которого исторически соседствуют здания разных эпох и стилей. Художнику А.М. Калиниченко удается создавать в своих живописных полотнах романтическое настроение, передать особую атмосферу улиц старого города, быта горожан. При этом он переносит зрителя и в дореволюционный Екатеринодар, и советский Краснодар, используя атрибуты-маркеры того

времени: конные повозки, ретро-автомобили «Волга», закругленные троллейбусы, трамваи и т.п.

Еще одним неотъемлемым аспектом камерного городского пространства являются двери, ворота, калитки, которые маркируют границы частных пространств (А. Калашников, серия «Провинция»). График Н. Устрицкая фиксирует мельчайшие детали – отличительные особенности городской камерной среды: калитки, козырьки, ворота и т.д., сохраняя историческую память Екатеринодара-Краснодара. В этом направлении работают и многие другие художники, изображающие в картинах архитектурную деревянную резьбу (наличники, фронтоны, крыльца и пр.); художественный металл (кованые «зонтики» – навесы-козырьки, балконы, парапеты крыш, ограды), ажурные короны водосточных труб – эти яркие атрибуты старинных домов конца XIX – начала XX в.

К камерным пространствам можно отнести живописные уголки скверов и парков, где деревья и кустарники образуют естественные зеленые барьеры, делая атмосферу замкнутой, интимной, таинственной (А. Отрошко «Сочи. Дендрарий», «Полдень», «Спуск к морю»).

Уникальная историко-культурная территория нашего края не могла не привлечь внимание художников к его наследию. Выход в свет романа В.И. Лихоносова «Не написанные воспоминания. Наш маленький Париж» (1989), издание литературно-исторического журнала «Родная Кубань» (1998), направленного на духовное и культурное просвещение, также повлияли на создание произведений кубанских художников. В трактовке пространства исторической части города улавливается атмосфера прошлых времен, раздумья о прошедших событиях, ходе истории, судьбах людей. Появляется мотив *ретрогорода*, в котором художники воспринимают и передают историческое время как единство прошлого и настоящего, времени и пространства.

Город прошлой эпохи – поэтический, идеализированный – возникает в графике Н. Устрицкой. Целые серии работ, в частности «Ретроград», посвящены этой теме. В технике «сухой иглы» Надежда Устрицкая создала более 30 графических иллюстраций к книге «Наш маленький Париж»: синтез литературы и монохромной графики усиливает восприятие образа старого Екатеринодара с его шумными лавками и окраинами на станичный лад, деревянными церквучками и кирпичными соборами, одноэтажными домами и особняками зажиточных мещан, мостовыми и немощеными тротуарами.

Опираясь на краеведческий и документальный архивный материал, старые фотографии, воспоминания горожан, художник-график О.В. Беднарджик создала серию линогравюр «Екатеринодар. Провинциальная рапсодия» (2019), предложив зрителям реконструкцию городских видов Екатеринодара конца XIX – начала XX вв., с первоначальным расположением домов и обликом улиц, в частности, «Дом госпожи Белой». «Чем не Париж в миниатюре?» – задает вопрос В.И. Лихоносов в своей книге, «... но сколько внушительности в вывесках и на какую заморскую жизнь они замахнулись: «Франция», «Нью-Йорк», «Тулун», «Трапезонд», «Венеция», «Константинополь»! И все прочее в Екатеринодаре как в далеком великом Париже, но чуть наособицу, на свой южный казачий лад» [17. С. 39].

Для многих художников мотив ретрогорода связан с темой казачества. Синтез творческого воображения и знание истории, литературы, археологии своего края выражаются через язык живописи и графики. Жизнь казаков, их обычаи, быт воссоздается в картинах И.И. Захарова. Благодаря реконструктивному подходу на картине «Базар у Екатеринодарской крепости» (2007) мы можем представить, как выглядел Екатерининский сквер (Крепостная площадь) в начале улицы Красной до 1818 г., где периодически проводились ярмарки, куда съезжались для торговли казаки из окрестных станиц, черкесы и прочий люд. Атмосфера праздника воссоздана мастером в работе «Праздничный день в Екатеринодаре» (1994). Повсюду люди в традиционной

праздничной одежде (черкески, малиновые бешметы, женские разноцветные платки и проч.), выходящие после окончания службы из деревянного войскового собора.

Для многих кубанских художников простота, некая обыденность сюжета реализуется через неразрывную связь человека и города. В пейзажах Е.В. и Л.Н. Котелевских гармонично соединяется *старое и новое*, отражая неизбежность урбанизационного процесса. Картины строятся на контрасте между уходящим в прошлое пространством частного сектора с одно-двух этажными, где-то покосившимися домиками, старым заросшим руслом реки и новыми домами-высотками (Е.В. Котелевская «Затон», 2013; Л.Н. Котелевская «Зима», «Город строится», 2008; «Вечерний город», 2010). Такой образ присутствует и в работах Е. Саяпиной: «Вид на Краснодар. Весна», «Цветущий Краснодар» (2020) и др.

Яркие архитектурные ансамбли и объекты, являясь своеобразным семиотическим текстом, символизирующим различные эпохи и периоды в жизни нашего края, содержащие в себе информацию о людях, их ценностях, мировоззрении, находят отражение в живописи и графике современных художников. Знаки-символы в форме храма, дома, улицы, площади часто являются композиционным центром художественных произведений. Так, особым вниманием художников пользуются архитектурные здания исторического центра города Краснодара, построенные до революции и в советскую послевоенную эпоху, мемориальные и туристические места, памятники, скульптуры: художественный музей им. Ф.А. Коваленко (особняк Б. Шарданова, 1905); археологический музей им. Е.Д. Фелицина (дом купцов Богарсуковых, 1900–1901); гостиница «Централь» Богарсуковых (в советское время – гастроном), дом в мавританском стиле (ул. Пушкина), Краснодарская филармония (Зимний театр, 1908) и др. Художник О. Трапицына методом «графической живописи, или живописной графики» по ее собственному выражению, изображает особняки, купеческие дома и улочки Екатеринодара. Эти монохромные пейзажи, выполненные в коричневой гамме, напоминают старые выцветшие фотографии. Сепия добавляет живописи цветовой мягкости.

Нарицательным стало выражение «Воржевский Екатеринодар» – образ города, в котором по-своему интерпретируется архитектура старого Краснодара. Художник создает портреты екатеринодарских домов; все они обращены своим фасадом к зрителю, словно позируя, выявляя в себе не случайное, а значимое, сущностное, неся в себе глубокий подтекст/коннотации. В них можно увидеть и жаркое летнее солнце, раскаленные кирпичные стены, и спокойное безоблачное небо южного города. С присущим художнику романтизмом, применяя технологию старых мастеров, которую он изучил, работая в реставрационных мастерских Эрмитажа, пропустив исторические здания через призму современности, он создает город прошлого, поэтичный, неторопливый, ровный, лишенный драматизма. Наиболее известны работы серии «Екатеринодар», или «Старый город» (1979–2010) – это «Дом Антона Ивановича» (1985); «Дом в Екатеринодаре» (1986); «Старая баня» (дом Лихацкого) (1989); «Екатеринодар» (1997); «Дом Толстопята» (1998).

Художники обращаются к мотивам памятников, скульптур – элементам, активно формирующим образные характеристики среды. Из произведений монументального искусства самыми частыми являются изображения памятника императрице Екатерине II. Например, в картине Д. Беломыцева памятник изображен в Екатерининском сквере, на фоне воссозданного войскового собора князя Александра Невского. Триумфальную арку, или Царские ворота, построенную в 1888 г. к приезду Александра III и восстановленную спустя 80 лет, встречаем в акварелях А. Пылевой, в живописи О. Трапицыной, А.Н. Ятченко и др. В картине «Царские ворота Екатеринодара» (1997) Иван Захаров воссоздает арку в «русском стиле» на ее историческом месте – пересечении ул. Екатерининской (ныне – ул. Мира) и Котляревской (ныне – ул. Седина).

Создавая образ города, художники нередко затрагивают тему взаимоотношения человека и города, так называемый мотив *антигорода*. Проблемы современного

Краснодара отражает в своих картинах Д. Прокопович. Смысловый сарказм над проблемами городского транспорта поддерживается визуальной диспропорцией в картине «Давка» (2020). Обезличенный город (урбанистический пейзаж), в котором остановилось время, созданный Д. Прокоповичем в полотнах «Пах» (2020), «Дизайн» (2018), «Детский след» (2018), создает удручающее настроение. В работах просматриваются символы ушедшей советской эпохи – блочные многоэтажки, однообразная, цельная городская застройка, разрисованные стены, выброшенный ковер в подъезде...

В современном изобразительном искусстве городское пространство может стать враждебным человеку. В проекте «Пустота» В. Мигачев для построения городского пространства использует картонные коробки, конструируя город наподобие мозаики. Создается впечатление, что живопись становится вспомогательным элементом творческого замысла художника. Зрители, блуждая вдоль этих стен, обнаруживают живописные произведения с апокалиптическими сюжетами: «...городской ландшафт ломается и меняется... из земли вырастают здания, крыши растягиваются и сжимаются, многоквартирные дома превращаются в особняки, а те в свою очередь съеживаются до размера убогих лачуг. Все прочное буквально тает на глазах» [18. С. 138]. Данная инсталляция отсылает нас в реально существующий район Краснодара, бессистемно застроенный, неудобный, словно собранный из подручных хрупких материалов, тем не менее живущий настоящей реальной жизнью.

Таким образом, в диахронии мы видим, что отношение к городскому пейзажу, как и к пейзажному жанру вообще, менялось и зависело от различных факторов. В искусстве советской эпохи пейзаж то возвеличивался, то уходил на периферию изобразительного пространства; преобладал индустриальный пейзаж, главной темой которого были героические свершения, заводы, стройки. Тонкой струей пробивался сквозь гущу больших и значимых тем лирический/камерный пейзаж, нейтральный по своей идеологической составляющей.

В постсоветский период на популярность того или иного жанра изобразительного искусства стали оказывать влияние рыночные отношения, запрос общества и открывшиеся возможности экспериментировать. Появляются новые темы, присутствует стилистическое разнообразие, все возможные разновидности техник. Находит отражение в пейзажном жанре и усилившийся в последнее время интерес к региональной истории, культуре. Популярными становятся парадный/камерный портреты города; ретрород; архитектурные объекты-символы; бинарные оппозиции «старое – новое», а также так называемый антигород. Возрождение кубанского казачества актуализировало интерес к этой теме как в научном сообществе, так и в художественной среде. Казачий колорит, реконструкция быта, жилищ, поселений становится активной составляющей в жанрово-тематическом репертуаре живописи и графики. Тенденции последних двадцати лет демонстрируют запрос на увеличение выставок в жанре городского пейзажа. Художники ищут свой путь, и пейзаж является одним из проявлений познания, осмысления, отражения своего мироощущения.

Литература

1. Найман Э. Дискурс, обращенный в плоть: А. Замков и воплощение советской субъективности // Соцреалистический канон: сб. ст. /под общ. ред. Х. Гюнте-ра и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. 1036 с.
2. Лобанова Ю.В. Образ города в художественной культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 1998. 19 с.
3. Горелова Ю.Р. Город как концепт и визуально-художественный образ // Урбанистика. 2018. № 1. С. 74–89.
4. Горелова Ю.Р. Образ города в восприятии горожан: монография. М.: Институт наследия, 2019. 154 с.

5. Горанская Т.Г. Города Беларуси в изобразительном искусстве XX – начала XXI века. Минск: Белорус. наука, 2017. 255 с.
6. Философский энциклопедический словарь / под ред. Л.Ф. Ильичева, П.Н. Феносеева, С.М. Ковалева и др. М.: Сов. энциклопедия, 1983. 840 с.
7. Государственный архив Краснодарского края (далее – ГАКК). Ф. Р – 1722. Оп. 1. Д. 113.
8. ГАКК. Ф. Р – 1722. Оп. 1. Д. 106.
9. ГАКК. Ф. Р – 1722. Оп. 1. Д. 62.
10. ГАКК. Ф. Р – 1722. Оп. 1. Д. 68.
11. ГАКК. Ф.Р – 1722. Оп. 1. Д. 63.
12. Жданов А.А. Советская литература – самая идейная, самая передовая литература в мире: Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года. М.: Худ. литература, 1934. 16 с.
13. ГАКК. Ф. Р – 1722. Оп. 1. Д. 107.
14. Позови меня, тихая Родина: 125-летию образования Дома творчества «Академическая дача» имени И.Е. Репина посвящается. Краснодар. краев. организация ВТОО «СХР», Худож. галерея «Сантал», 2009. 88 с.
15. Краснодар в акварелях Эндрю Лукаса. Интервью с художником. URL: <https://youtu.be/UuC6hKPG5Yk> (дата обращения: 15.10.2021).
16. Полякова И.А. Антропология места, или культурные метаморфозы *genius loci* // Вопросы культурологии. 2011. № 10. С. 46–51.
17. Лихоносов В.И. Ненаписанные воспоминания. Наш маленький Париж: Роман. М.: Советский писатель, 1987. 608 с.
18. Маккуайр С. Медийный город. Медиа, архитектура и городское пространство. М.: StrelkaPress, 2014. 392 с.

The Image of the City in the Visual Arts of Kuban

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 92–104.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-92-104

Natalya A. Gangur, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: gansko@mail.ru

Marina V. Komissarova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: kmvdecember@yandex.ru

Keywords: visual arts of Kuban, landscape genre, cityscape, city image.

The article deals with the issue of studying the “image of the city” as a phenomenon of urban space from the point of view of the artistic aspect, which is relevant for modern science. The article aims to determine the place and role of the urban landscape genre in the visual arts of Kuban of the Soviet and post-Soviet period; to analyze the main urban motives of the artistic image; to identify individual traits associated with the Cossack specificity and way of life of coastal cities. On the regional material, an attempt is first made to systematize paintings and graphic works in the urban landscape genre. The authors rely on the classification of the urban landscape proposed by T.G. Goranskaya, which makes it possible to carry out a diachronic-comparative analysis, to reveal the general and special in the development/interpretation of this topic. The use of methods of analysis, synthesis, retrospection, and classification helps to identify the range of motives in the landscape genre, to trace its evolution on the material of the works of individual Kuban artists. The study revealed that the attitude towards the urban landscape, as well as towards the landscape genre in general, varied and depended on various factors. In the ideological discourse of the Soviet era, the landscape was either exalted or moved to the periphery of the pictorial space; the industrial landscape prevailed.

In the post-Soviet period, the popularity of a particular genre of visual arts was influenced by market relations, the demand of society, and the opening opportunities to experiment. In the works of Kuban artists, ceremonial/chamber portraits of the city, the retro city, architectural symbolic objects, the binary oppositions “old–new”, and the so-called anti-city are becoming popular. The interest in regional history and culture (the revival of the Kuban Cossacks in particular) is also reflected in the landscape genre. The trends of the last twenty years show the demand for an increase in exhibitions/expositions in the urban landscape genre.

References

1. Naiman, E. (2000) Diskurs, obrashchenny v plot': A. Zamkov i voploshchenie sovetskoy sub"ektivnosti [Discourse Converted Into Flesh: A. Zamkov and the Embodiment of Soviet Subjectivity]. In: Gunther, H. & Dobrenko, E. (eds) *Sotsrealisticheskiy kanon: sb. st.* [Socialist Realistic Canon: Collection of Articles]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt.
2. Lobanova, Yu.V. (1998) *Obraz goroda v khudozhestvennoy kul'ture* [The Image of the City in Artistic Culture]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Saint Petersburg.
3. Gorelova, Yu.R. (2018) Gorod kak kontsept i vizual'no-khudozhestvennyy obraz [City as a Concept and Visual-Artistic Image]. *Urbanistika – Urban Studies*. 1. pp. 74–89.
4. Gorelova, Yu.R. (2019) *Obraz goroda v vospriyatii gorozhan* [The Image of the City in the Perception of the Townspeople]. Moscow: Institut naslediya.
5. Goranskaya, T.G. (2017) *Goroda Belarusi v izobrazitel'nom iskusstve XX – nachala XXI veka* [Cities of Belarus in the Visual Arts of the 20th – Early 21st Centuries]. Minsk: Belarus. nauka.
6. Il'ichev, L.F. et al. (eds) (1983) *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sov. entsiklopediya.
7. State Archive of Krasnodar Krai (GAKK). Fund R-1722. List 1. File 113.
8. State Archive of Krasnodar Krai (GAKK). Fund R-1722. List 1. File 106.
9. State Archive of Krasnodar Krai (GAKK). Fund R-1722. List 1. File 62.
10. State Archive of Krasnodar Krai (GAKK). Fund R-1722. List 1. File 68.
11. State Archive of Krasnodar Krai (GAKK). Fund R-1722. List 1. File 63.
12. Zhdanov, A.A. (1934) *Sovetskaya literatura – samaya ideynaya, samaya peredovaya literatura v mire: Rech' na Pervom Vsesoyuznom s"ezde sovetskikh pisateley 17 avgusta 1934 goda* [Soviet Literature Is the Most Ideological, the Most Advanced Literature in the World: Speech at the First All-Union Congress of Soviet Writers on August 17, 1934]. Moscow: Khud. literatura.
13. State Archive of Krasnodar Krai (GAKK). Fund R-1722. List 1. File 107.
14. Sokolinskaya, T.I. (2009) Severnaya Rossiya glazami yuzhan [Northern Russia Through the Eyes of Southerners]. In: *Pozovi menya, tikhaya Rodina: 125-letiyu obrazovaniya Doma tvorchestva “Akademicheskaya dacha” imeni I.E. Repina posvyaschaetsya* [Call Me, Quiet Motherland: Dedicated to the 125th Anniversary of the Foundation of the Repin Academic Dachha House of Creativity]. Krasnodar: Krasnodar. kraev. organizatsiya VTOO “SKhR”, Khudozh. galereya “Santal”.
15. YouTube. (2021) *Krasnodar v akvarelyakh Endryu Lukasa. Interv'yu s khudozhnikom* [Krasnodar in Watercolors by Andrew Lucas. Interview With the Artist]. [Online] Available from: <https://youtu.be/UuC6hKPG5Yk> (Accessed: 15.10.2021).
16. Polyakova, I.A. (2011) Antropologiya mesta, ili kul'turnye metamorfozy genius loci [Anthropology of Place, or Cultural Metamorphoses of the Genius Loci]. *Voprosy kul'turologii – Issues of Cultural Studies*. 10. pp. 46–51.

17. Likhonosov, V.I. (1987) *Nenapisannye vospominaniya. Nash malen'kiy Paris: Roman* [Unwritten Memories. Our Little Paris: A Novel]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.

18. McQuire, S. (2014) *Mediynyy gorod. Media, arkhitektura i gorodskoe prostranstvo* [The Media City: Media, Architecture and Urban Space]. Translated from English. Moscow: StrelkaPress.



ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 008:316.33/.35

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-105-114

С.А. Добрецова**АКТУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ
В МУЗЕЯХ КАЗАНИ И РЫБИНСКА¹**

В сравнительном аспекте рассматриваются примеры актуализации культурного наследия советской эпохи на уровне названий, составов коллекций, метода организации экспозиции и интерактивных приемов работы с посетителями. В качестве образцов выбраны музеи Рыбинска и Казани, как тяготеющие к гуманитарному типу музейной коммуникации, основанному на вовлеченности посетителя в постижение музейных артефактов. Музей в Рыбинске представляет собой масштабный музейный проект, который выходит за рамки производственной сферы, обозначенной в названии музея. Казанский музей, являясь частным музеем, отражает вкусы и интересы своего создателя.

Ключевые слова: культурное наследие, советская эпоха, актуализация, музей «Советская эпоха. Рыбинск ГЭС», «Музей социалистического быта», Казань, Рыбинск.

Актуальность темы исследования. Современная российская культура характеризуется неоднозначным отношением к советской истории. С одной стороны, в культуре представлен процесс идеализации советского прошлого, на фоне которого возникает ностальгия по советской эпохе. С другой стороны, критикуются разные аспекты жизни советского человека, его быта, культуры повседневности. Все это происходит на фоне недостаточной сформированности научного отношения к событиям советской истории. В этом контексте важным становится рассмотрение способов актуализации культурного наследия советской эпохи в музейной среде, как наиболее чутко реагирующей на разного рода социокультурные изменения и направленной на фиксацию культурной памяти [1. С. 269].

Научная новизна представленной статьи определяется тем, что впервые объектом исследовательского интереса станут музеи советского быта, рассмотренные в аспекте сравнения форм актуализации культурного наследия, принадлежащего советской эпохе. Под актуализацией культурного наследия мы будем понимать не просто признание музейного объекта ценностью в эстетическом и идеологическом планах, а включение культурного наследия советской эпохи в современный культурный контекст.

Советское культурное наследие в последние десятилетия весьма распространено в музейной сфере: проходят не только многочисленные выставки, посвященные советской повседневности («Перестройка: Pro&Contra» в Костроме, «Коммуналка Страны Советов» в Ярославле, «По волнам нашей памяти» в Иванове), но появляются музейные пространства, концентрирующие свой исследовательский интерес на советском быте и культуре (Музей социалистического быта в Казани, музей «Советская эпоха. Рыбинск ГЭС» в Рыбинске, Музей советского автопрома в Иванове, музей социалистического быта в Санкт-Петербурге). Обнаруженная тенденция представляет

¹ Выполнено по гранту Российского научного фонда № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность».

научный интерес в связи с многообразием представленных форм актуализации культурного наследия советской эпохи.

Цель исследования – проанализировать в сравнительном аспекте актуализацию культурного наследия на уровне названия музеев, состава коллекции, метода организации экспозиции, интерактивных приемов работы с посетителями.

Методология и методы исследования. Исследование базируется на социокультурном подходе, в рамках которого мы будем рассматривать музей как транслятор культурного наследия советской эпохи в современном социокультурном пространстве. Хотя отмечаем, что в современном культурологическом знании осуществляется изучение музея как полифункционального социокультурного института. Так, В.М. Грусман выделяет следующие функции музея: познавательная, аксиологическая, воспитательная, коммуникативно-интегрирующая, эстетико-гедонистическая [2. С. 5]. Особую научную популярность приобретает рассмотрение музея с точки зрения формирования культурной идентичности (К.Ф. Каткова [3], О.Ю. Малинова [4], Е.П. Матузкова [5], А.А. Никонова [6]): «музей и его коммуникативные формы деятельности позволяют сконструировать национальную идентичность, утвердить национальные традиции и ценности» [6. С. 121]. Внимания также заслуживает позиция, связанная с активно проявляющейся в последние десятилетия образовательной функцией музея, реализуемой посредством музейной педагогики: «универсальную базу для репрезентации информации в целях образования и развития коммуникационных связей межкультурного и межличностного характера» [7. С. 210]. Помимо названных функций музея целесообразным будет упомянуть рекреационную [7. С. 206] и коммуникативную функцию музея [8. С. 229].

В статье востребованы методы сравнения, обобщения и анализа, позволяющие рассмотреть бытовые предметы советской эпохи как часть культурного наследия этого периода. Использование историко-культурного метода также было необходимым, поскольку позволило проследить динамику изменения бытовой составляющей жизни советского человека, нашедшей отражение в экспозициях музеев.

Степень научной разработанности проблемы. В статье актуализированы методологически значимые концепции советской культуры повседневности, сформулированные как авторитетными исследователями прежних десятилетий (Н.Б. Лебина [9], Н.Н. Козлова [10]), так и более молодыми исследователями советской культурной эпохи (Е.Ю. Герасимова [11], В.М. Куимова [12]). Вниманию уделено вопросам, связанным с концепциями музеев советской культуры (О.Ф. Белоусова [13], М.Ю. Тимофеев [14]). Вопросы культурной памяти актуализированы с учетом работ Т.И. Ерохиной [1], Т.С. Злотниковой [12].

Эмпирическая база исследования. В качестве наиболее репрезентативных образцов актуализации культурного наследия советской эпохи нами были выбраны два музейных пространства – «Музей социалистического быта» в г. Казань и «Советская эпоха. Рыбинск ГЭС» в г. Рыбинске – сходных по своему замыслу и тяготеющих к одному типу музейной коммуникации, которая в современных исследованиях получила название гуманитарной, основанной «на со-переживании, во-влеченности, переоткрытии, со-участии, во-площении» [15. С. 84].

Аналитическая часть исследования. В Казани музей имеет ко многому обязывающее название «Музей социалистического быта». Прежде всего, словосочетание «социалистический быт» отсылает не только к истории советского государства и культуры, но и к более широкому и относящемуся к политическому режиму понятию. В словаре научного коммунизма, как наиболее полно отражающем эпоху, отмечаются следующие особенности социалистического быта [15. С. 296]: социалистический быт развивается как преимущественно общественный быт, а также нацелен на систематическое повышение уровня жизни трудящихся. Следовательно, музей, исходя из названия, должен был бы представлять артефакты, которые иллюстрируют не

только быт СССР, но и быт социалистического строя в целом. На самом же деле музей представляет собой коллекцию предметов советского быта, в некоторой степени не соответствующую своему названию.

Музей в Рыбинске называется «Советская эпоха. Рыбинск ГЭС»: в названии акцентируется внимание именно на культуре и эпохе Советского Союза. С одной стороны, это в определенной степени сужает область представленных артефактов, ограничивая их только отечественной культурой, а с другой – представляет более полную картину именно советского быта. Также название музея локализовано в географическом отношении – Рыбинск, и производственном – гидроэлектростанция. Таким образом, на уровне названий казанского и рыбинского музеев актуализация культурного наследия советской эпохи происходит путем закрепления понятий «советский» и «социалистический». Однако на самом деле и тот и другой музей актуализируют советское культурное наследие.

Состав коллекции и казанского, и рыбинского музея идентичен, что является главной особенностью музеев советского быта, поэтому основной задачей кураторов музейного пространства становится их выгодная презентация. В противном случае возникает ощущение, что музей хранит и экспонирует неценные предметы, находящиеся в массовом потреблении, которые есть в каждом доме. И как следствие, может произойти процесс девальвации музея как института исторической памяти, актуализирующего культурное наследие.

При входе в «Музей социалистического быта» г. Казани представлена лента времени, вехи на которой отмечены разного вида чайниками, распространенными в советской культуре, начиная с 50-х и заканчивая 80-ми годами. Этикетаж говорит о весьма интересной тенденции: актуализируется не эволюция чайника как предмета советского быта, а история СССР актуализируется с помощью предметов (чайников). Данный факт подтверждает заявленную в начале статьи гуманитарную музейную концепцию, основанную на со-переживании и индивидуалистическом восприятии музейных артефактов.

Музей расположен на втором этаже исторического здания, и по всему пути следования посетителя его сопровождают музейные артефакты вроде стиральной доски, виниловых пластинок, телефонных трубок, велосипедов, фотографий Высоцкого и группы «Битлз», хоккейных шлемов, дамских сумок, образцов советского плакатного искусства (например, «Всегда начеку», «Первый раз в первый класс», «Честь коллектива – твоя честь», «Обслужим культурно каждого посетителя»), лыж, элементов одежды, детских игрушек, расположенных прямо на стенах, на полу и даже на потолке.

С одной стороны, мы можем отметить, что коллекция уже на входе поражает разнообразием, а с другой – создается ощущение обыденности представленных деталей, по большей части являющихся бытовыми. В связи с этим классифицировать представленные объекты нам, вслед за создателями музея, не представляется возможным – настолько велика их разнородность по функционалу и назначению.

Однако попытку систематизировать имеющиеся артефакты кураторы музея все же предприняли. Например, перед непосредственным входом в музей на втором этаже представлены зеркальные витрины «Вредные привычки», которые оформлены так же хаотично, как и лестничный коридор на пути к ним, и наполнены образцами штопоров, упаковками сигарет «Румба», «Темп», «Европа», бутылками и совсем не относящимися к тематике витрины вилками значками.

Детские игрушки представлены в витрине с лозунгами «Техника – молодежи», «Наши игрушки», «Юный техник», «Веселые старты», «Юра, спасибо за космос», «Пусть всегда будет солнце!», «Это наша с тобой страна – это наша с тобой биография». Витрины со значками и атрибутикой пионеров и октябрят подписаны фразами: «Дедушка Ильич», «БАМ – стройка века», «Салют, пионерия!» и т.д. На

отдельном стенде «Человек и вино» в экспозиции представлены бутылки алкогольных напитков, которые были распространены в Советском Союзе: Портвейн 777, водка «Пшеничная», водка «Советская» и т.д.

Тематически однородные витрины с экспонатами также представлены с названием «Пищепром страны советов» – в основном это консервы: котлеты в томатном соусе, завтрак туриста, фрикадельки, кильки, приморский лосось. Весьма интересной деталью становится то, что витрина демонстрирует не просто продукты питания, а акцентирует внимание на их производстве в промышленных масштабах. Отметим, что названия-лозунги витрин, по нашему мнению, закрепляют наиболее стереотипные представления о советской культуре, связанные с Лениным, пионерами, космосом.

Помимо советской атрибутики в казанском музее существует большая часть коллекции, которая по преимуществу никак не связана с советской культурой. Это коллекция гитар, принадлежащих знаменитым музыкантам не только советской эпохи («Алиса», Вася Обломов, Дмитрий Хворостовский, «Ленинград», «Руки вверх»), но и современной эстрады. Этот факт сам по себе весьма парадоксален и вызывает вопросы о тематическом объединении музейных артефактов, а также формирует не столько музейное, сколько арт-пространство, в котором функционирует аттракцион «Назад в СССР».

Схожим составом коллекции обладает и рыбинский музей «Советская эпоха. Рыбинск ГЭС». Причем способ презентации коллекции также близок выше обозначенному: стеклянные витрины, наполненные артефактами советского детства – значками, игрушечными машинами, трубками. Например, витрина с атрибутами празднования советского Нового года: бутылка шампанского «Советское», фигуры Деда Мороза и Снегурочки, наряженная игрушечная елка, косметика, бусы, открытки, посуда, калькуляторы. Витрины так же, как и в казанском музее, несмотря на объединение каким-то общим признаком (детство, праздник), представляют собой подчас эклектичное сочетание артефактов: открытки и калькуляторы, бусы и посуда. Благодаря наличию столь узнаваемых, но исчезающих атрибутов прежней жизни в Советском государстве посетители музея испытывают ностальгию по прошлому [12. С. 133]. Происходит своего рода идеализация представленных объектов, которые входят в «личное» прошлое человека: их отрицательные качества (не очень высокое качество, незамысловатый вкус, дешевые материалы) забываются, а положительные выходят на первый план. Весьма вероятно, что большое количество экспонатов и их высокая концентрация на небольшом пространстве в некоторой степени компенсируют их невысокую ценность.

Как было заявлено в начале статьи, оба музея тяготеют к гуманитарному типу, представляющему собой своего рода зеркало, которое позволяет посетителю изучить коллекцию через призму собственной личности, поскольку многие музейные артефакты не просто знакомы посетителям, но и воспринимаются ими как их собственные. История Советского Союза в результате знакомства с музейными артефактами значительно упрощается и сводится к «истории простых граждан и последующего отбора положительных сторон в советской жизни» [16. С. 27]. Даже название рыбинского музея, связанное с ГЭС, в составе коллекций не раскрывается: представлены только история и фото гидроэлектростанции. Ни одного музейного артефакта, раскрывающего силу и масштабность советского промышленного объекта, нет в экспозиции.

Таким образом, актуализация культурного наследия советской эпохи на уровне состава коллекций казанского и рыбинского музеев происходит за счет бытовых предметов, деталей культуры повседневности, тематически объединенных между собой весьма условно.

Ввиду идентичного состава коллекций анализируемых музеев особо остро встает вопрос о методах организации экспозиции. И по этому критерию у сравниваемых

музеев возникает существенная разница, которая и делает один из них более привлекательным для посетителей.

Так, рыбинский музей представляет собой масштабное музейное пространство, полностью имитирующее погружение в советскую эпоху. Расположение в историческом здании Дома культуры сталинской эпохи придает экспозиции аутентичность: в здании сохранились касса и уборная советского периода. Музей встречает посетителей советскими лозунгами «Советский народ – творец нового мира» и декоративными флажками.

В комплекс музея входят несколько музейных помещений: экспозиция «История на колесах», парк советских скульптур – фигуры В.И. Ленина, А. Стаханова, П. Ангелиной, ретрокинозал, кабинет партийного работника, экспозиционный зал «Символы советской эпохи», советская столовая, экспозиция «Коммунальная квартира», раскрывающие различные стороны и аспекты жизни советского человека. Ввиду того, что анализ музея в его целостности не является целью настоящей статьи, обратимся к экспозиционному залу «Символы советской эпохи», который может быть сопоставлен с аналогичной экспозицией в казанском музее.

Как нами уже было заявлено выше, экспозиция раскрывает историю создания рыбинской ГЭС частично. Основной посыл представленной в фотографиях истории ГЭС заключается в том, что только советскому человеку с его силой, волей и единством, было доступно строительство такого масштабного предприятия.

Ключевым методом организации экспозиции является ансамблевый в сочетании с тематическим. Экспозиция разворачивается по мере взросления личности, воспитанной в советской культуре. Первым представлен интерьер с атрибутами детства: игрушки-неваляшки, детсадовские шкафчики, железная машина, элементы одежды (шапка, платье), куклы, мячи, конь-качалка, коляска. И словно наблюдает за этим счастливым советским детством с фотографии Ленин с детьми.

Далее советский ребенок идет в школу. В этой зоне экспозиции представлен школьный интерьер: парта, лампа, доска, ручки, тетради и книжки, буквари и портфели. И опять над школьными предметами расположена репродукция портрета В.И. Ленина в детском возрасте – изображение значка октябрёнка.

Тематический метод использован в экспозиции далее. В традициях массовой культуры, нацеленной на рядового потребителя, располагаются стенды с пояснением статусов детей и молодежи советской эпохи: октябрята, пионеры, комсомольцы. И собраны в небольшую экспозицию все детали, которые так или иначе касаются идеологической сферы жизни советской молодежи: почетные грамоты, значки, флажки, барабаны, трубы. Целевой аудиторией в этом отношении являются, конечно, дети и подростки, у которых по учебникам истории складывается стереотипное знание о советской эпохе.

Основной достопримечательностью зала является, с нашей точки зрения, абсолютно уникальное, покрывающее стену полотно, соединяющее флаги всех советских республик. На наш взгляд, целевой аудиторией в этом случае становятся уже взрослые люди, которые родились в 60–70-х гг. XX века и знают названия представленных республик, их гербы. Таким образом, музейный зал «Символы советской эпохи», где культурное наследие актуализируется в своем символическом аспекте, является своего рода преамбулой, ликбезом для дальнейшего постижения советской культуры, поскольку затрагивает основные понятия советской действительности: октябрята, пионеры, комсомольцы, союз, республики.

Казанский «Музей социалистического быта» хотя и состоит из нескольких музейных пространств, тематически никак не разделен. Метод организации экспозиции также достаточно сложно определить, поскольку, с одной стороны, реализуется системный метод в отношении представленных в экспозиции гитар, которые принадлежат разным временным периодам, а с другой стороны – тематический, объединяющий разные предметы советской эпохи.

Как было обозначено выше, уже при входе в музей мы обнаруживаем большое количество деталей, создающих ощущение старой кладовки, куда хозяином было помещено все ненужное и нефункциональное. Даже дверь уборной оформлена советскими плакатами («Мой руки перед едой», «Руки мыл?», «Уборная во дворе») и теряется за нагромождением музейных артефактов. Экспозиция очевидно перегружена и не позволяет рассмотреть каждый музейный артефакт полноценно.

Объяснение этому есть объективное: в частном музее, созданном любителем, способ организации музейного пространства далек от профессиональных стандартов музейного дела [17]. Создатели частных музеев, как люди, жившие в СССР, ностальгируют по своему прошлому, собирая советскую материальную культуру, и не могут удержаться от соблазна поделиться всем накопленным богатством с посетителем.

Таким образом, мы считаем, что актуализация культурного наследия советской эпохи на уровне построения экспозиции осуществляется за счет выбранного метода организации музейного пространства, от которого зависит не столько популярность и успех музея среди посетителей, сколько качество презентации актуального культурного наследия советской эпохи.

Интерактивность – это критерий, который для музеев советского быта является ключевым, поскольку только в этом случае посетитель «может взаимодействовать с предметами и обретать личный опыт в процессе музейной коммуникации» [9. С. 244]. Оба музея этой особенностью обладают в полной мере и активно реализуют ее, актуализируя культурное наследие советской эпохи.

И в «Музее социалистического быта», и в музее «Советская эпоха. Рыбинск. ГЭС» посетитель имеет возможность не только рассмотреть экспонаты, но и ощутить погружение в советскую повседневность – посидеть за партой, понюхать парфюм, пописать ручкой, поиграть на барабанах. С помощью всех этих действий окружающая музейная действительность постигается сквозь призму собственной личности – удобно ли мне пользоваться этими предметами, нравятся ли они мне, хотел бы я иметь такие детство, отрочество или юность? Или наоборот, музейные артефакты позволяют наглядно увидеть произошедшую с тех пор эволюцию быта и убедиться, что сейчас люди живут иначе. Пространство советской культуры тем самым приближается к человеку, присваивается им, историческая дистанция ликвидируется.

Наибольшее любопытство у посетителей, конечно, вызывает возможность самостоятельно использовать представленные артефакты: барабаны, рогатки, примерить одежду, обувь, поиграть в настольные игры, прицелиться из ружья. Мы можем сказать, что происходит процесс «стирания границ между экспонатами и контекстом их бытования» [9. С. 244]: экспонаты, расположенные на стенах музея, в витринах, на столах в начале экспозиции, в конце осмотра обязательно должны быть символически использованы.

Особый акцент сотрудники музеев делают на возможность сфотографироваться в представленных артефактах и выложить снимки в социальные сети с хэштегом #музейсоцбыта# или #музейпоселкаГЭС#, что способствует привлечению аудитории.

Аудио- и видеосредства также играют важную роль в процессе изучения экспозиции: «позволяя “вывести” предмет из-за стекла витрины, усилить его смысловое и эмоциональное звучание, преобразовать статичную экспозицию в уникальное подвижное и живое действие» [13. С. 244]. Оба музея используют в своей деятельности аудио- и видеосредства. Так, Музей соцбыта является частью городской культуры, поскольку на улице звучат музыкальные композиции советской эстрады, а вывеска является частью городского пространства. Использованием аудио- и видеоряда отличается и рыбинский музей. В экспозиционном зале «Кинотеатр 1941», имеющем полностью сохранный паркет и сиденья, демонстрируются художественные фильмы.

Помимо этого оба музея являются популярными арт-пространствами, поскольку организуют разного рода просветительские и культурно-массовые мероприятия. Например, Музей соцбыта организует фестиваль советской песни, квартирник, посвященный творчеству группы Pink Floyd, фестиваль джинсовой культуры. В музее «Советская эпоха» проходят свадебные регистрации, огонек в стиле СССР, туристский перформанс, ежегодно отмечаются значимые советские праздники: 22 апреля, 1 мая, 9 мая. Мы можем отметить, что музеи активно взаимодействуют с публикой, живо откликаясь и реагируя на ее потребности, стремясь предложить музейный продукт, который бы пользовался спросом.

Выводы. Таким образом, в ходе проведенного исследования мы можем констатировать, что «Музей социалистического быта» в Казани и музей «Советская эпоха» в Рыбинске как два музейных арт-пространства, выбранные для сопоставления, тяготеют к гуманитарному типу музеев [18].

Актуализация культурного наследия советской эпохи в музеях происходит на уровне названий, составов коллекций, метода организации экспозиции и интерактивных приемов работы музеев с посетителями. Несмотря на то, что названия казанского и рыбинского музеев разграничивают понятия «советский» и «социалистический», оба музея целиком актуализируют советское культурное наследие.

На уровне состава коллекций музеев в качестве культурного наследия рассматриваются по преимуществу схожие бытовые предметы и детали культуры повседневности советской эпохи, тематически объединенные в музейном пространстве условно. Мы можем предположить, что причиной схожего состава коллекций является один источник ее формирования и пополнения – это частная инициатива местных жителей и создателей музея.

Актуализация культурного наследия советской эпохи на уровне построения экспозиции зависит от особенностей метода построения музейной экспозиции, что определяет качество презентации культурного наследия. В этом отношении рыбинский музей представляет собой более четко и профессионально разработанную экспозицию, сформированную преимущественно по ансамблевому методу. Музей соцбыта в Казани имеет коллажную экспозицию, в некоторой степени хаотичную, источником формирования которой является личный опыт владельца, его собственная ностальгия по советской эпохе.

Интерактивные приемы работы музеев с посетителями способствуют актуализации культурного наследия: фото в экспозиции музея, аудио- и видеоряд, возможность примерки одежды из коллекции музея, использования музыкальных инструментов, настольных игр. Эта возможность приближает музейный артефакт к посетителю, способствует созданию эффекта социальной и символической узнаваемости.

Однако музей «Советская эпоха» в Рыбинске, являясь географически локальным культурным феноменом, представляет более масштабный музейный проект, выходящий за рамки производственной сферы. Казанский «Музей соцбыта» как частный музей отражает прежде всего вкусы и интересы своего создателя (отсюда в составе коллекции гитары, к советской эпохе не относящиеся). Оба музея пользуются популярностью посетителей, активно обсуждаются в социальных сетях и вызывают интерес публики, что свидетельствует об их грамотной и успешной работе.

Литература

1. Ерохина Т.И. Феномен памяти в массовой культуре: контрпамять и постпамять в отечественном кинематографе // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 5. С. 269–274.
2. Грусман В.М. Реализация культурно-исторической направленности деятельности музеев в обществе XXI века // Международное издательство «ЭТНОСОЦИУМ».

URL: <http://etnosocium.ru/grusman-v-m-realizatsiya-kulturno-istoricheskoi-napravlenosti-deyatelnosti-muzeev> (дата обращения 10.09.2021).

3. Каткова К.Ф. Музей в преодолении кризиса идентичности современного российского общества // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 1 (22) март. С. 34–38.

4. Малинова О.Ю. Актуальность прошлого: история, память и политика идентичности // Дискурсология: методология, теория, практика. 2016. Т. 1. № 10 (10). С. 156–166.

5. Матузкова Е.П. Культурная идентичность: к определению понятия // Вестник Балтийского федерального университета имени И. Канта. 2014. № 2. С. 62–68.

6. Никонова А.А. Роль музея в формировании культурной идентичности // Вопросы музеологии. 2010. №2. С. 119–123.

7. Шляхтина Л.М. Рекреационно-образовательная миссия современного музея: образование или развлечение? // Вопросы музеологии. 2013. № 2(8). С. 206–212.

8. Мастеница Е.Н. Социальные функции музея в глобальном мире // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т. 210. С. 229–236.

9. Лебина Н.Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 488 с.

10. Козлова Н.Н. Советские люди. Сцены из истории. М.: Европа, 2005. 544 с.

11. Герасимова Е.Ю. Советская коммунальная квартира // Историческая социология. Социологический журнал. 1998. №1/2. С. 224–243.

12. Злотникова Т.С., Куимова В.М. Ностальгия по советскому в современном медиапространстве // Ярославский педагогический вестник. 2021. № 2 (119). С. 133–143.

13. Белоусова О.Ф. Формы презентации советского быта в музеях Кемеровской области // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. 2017. № 3 (13). С. 242–244.

14. Тимофеев М.Ю. Музеефикация СССР. Лабиринт. 2014. №1. С. 25–33.

15. Музейное дело России / ред. М.Е. Каулен, И.М. Коссовая, А.А. Сундиева. М.: Издательство «ВК», 2003. 614 с.

16. Научный коммунизм: Словарь / ред. Александров В.В., Амвросов А.А., Ануфриев Е.А. и др. М.: Политиздат, 1983. 352 с.

17. Сапанжа О.С. Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences. 2009. № 103. С. 245–252.

18. Музейная коммуникация: модели, технологии, практики. М.: Российский институт культурологии МК РФ, 2010. 199 с.

Actualization of Cultural Heritage of the Soviet Epoch in Museums of Kazan and Rybinsk

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 105–114.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-105-114

Svetlana A. Dobretsova, Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky (Yaroslavl, Russian Federation). E-mail: svetik-dobrecova@rambler.ru

Keywords: cultural heritage, Soviet epoch, actualization, Soviet Epoch. Rybinsk Hydroelectric Station museum, Museum of Socialistic Way of Life, Kazan, Rybinsk.

Examples of actualization of cultural heritage of the Soviet epoch are addressed in a comparative aspect. The topicality of the theme is determined by a contradictory attitude of modern culture to the heritage of the Soviet epoch. This tendency is based on the idealization of the Soviet history and culture and to the same degree on the criticism of different aspects of Soviet people's life: everyday life, way of life, everyday culture. Based on the foregoing, the analysis of the ways of actualizing the heritage of the Soviet

epoch in the museum sphere is of fundamental importance, since museums most subtly react to sociocultural changes and are aimed at fixing cultural memory. Kazan and Rybinsk museums are selected as examples because they are similar in their conceptions and tend to a humanitarian type of museum communication based on visitors' commitment to museums artefacts. Actualization of the cultural heritage of the Soviet epoch is examined on the levels of museum names, compositions of the collections, methods of organizing expositions, and interactive techniques of museum work with visitors. The research is based on a sociocultural concept, in terms of which a museum is considered as a translator of the cultural heritage of the Soviet epoch in the modern sociocultural context. Methods of comparison, generalization, and analysis, allowing to consider things of the Soviet epoch as a part of the cultural heritage of that period, are used in the research. The Soviet Epoch. Rybinsk Hydroelectric Station museum is a massive museum project, beyond the framework of the industrial sphere declared in its name. The Kazan Museum of Socialistic Way of Life, a private museum, reflects the tastes and interests of its creator.

References

1. Erokhina, T.I. (2017) A Memory Phenomenon in Popular Culture: Counter-memory and Post-memory in Russian Cinema. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 5. pp. 269–274. (In Russian).
2. Grusman, V.M. (n.d.) *Realizatsiya kul'turno-istoricheskoy napravlenosti deyatel'nosti muzeev v obshchestve XXI veka* [Implementation of the Cultural and Historical Orientation of the Activities of Museums in the Society of the 21st Century]. [Online] Available from: <http://etnosocium.ru/grusman-v-m-realizatsiya-kulturno-istoricheskoi-napravlenosti-deyatelnosti-muzeev> (Accessed: 10.09.2021).
3. Katkova, K.F. (2015) Museum in Overcoming the Identity Crisis of Modern Russian Society. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 1 (22). pp. 34–38. (In Russian).
4. Malinova, O.Yu. (2016) The Urgency of a Usable Past: History, Memory, and Identity Politics. *Diskursologiya: metodologiya, teoriya, praktika – Discoursology: Methodology, Theory and Practice*. 1 (10). pp. 156–166. (In Russian).
5. Matuzkova, E.P. (2014) Kul'turnaya identichnost': k opredeleniyu ponyatiya [Cultural Identity: Towards the Definition of the Concept]. *Vestnik Baltiyskogo federal'nogo universiteta imeni I. Kanta*. 2. pp. 62–68.
6. Nikonova, A.A. (2010) Rol' muzeya v formirovanii kul'turnoy identichnosti [The Role of the Museum in the Formation of Cultural Identity]. *Voprosy muzeologii – Problems of Museology*. 2. pp. 119–123.
7. Shlyakhtina, L.M. (2013) Rekreatsionno-obrazovatel'naya missiya sovremennogo muzeya: obrazovanie ili razvlechenie? [Recreational and Educational Mission of a Modern Museum: Education or Entertainment?]. *Voprosy muzeologii – Problems of Museology*. 2 (8). pp. 206–212.
8. Mastenitsa, E.N. (2015) Social Functions of the Museum in the Global World. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 210. pp. 229–236. (In Russian).
9. Lebina, N.B. (2015) *Sovetskaya povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilyu* [Soviet Everyday Life: Norms and Anomalies. From military Communism to Big Style]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
10. Kozlova, N.N. (2005) *Sovetskie lyudi. Stseny iz istorii* [Soviet People. Scenes From History]. Moscow: Evropa.
11. Gerasimova, E.Yu. (1998) *Sovetskaya kommunal'naya kvartira* [Soviet Communal Apartment]. *Istoricheskaya sotsiologiya. Sotsiologicheskiy zhurnal*. 1/2. pp. 224–243.

12. Zlotnikova, T.S. & Kuimova, V.M. (2021) Nostalgia for the Soviet in the Modern Media Scene. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2 (119). pp. 133–143. (In Russian).
13. Belousova, O.F. (2017) Forms of Presentation of Soviet Life in the Museums of the Kemerovo Region. *Kul'tura v evraziyskom prostranstve: traditsii i novatsii*. 3 (13). pp. 242–244. (In Russian).
14. Timofeev, M.Yu. (2014) Museumification of the USSR. *Labirint – Labyrinth*. 1. pp. 25–33. (In Russian).
15. Kaulen, M.E. et al. (eds) (2003) *Muzeynoe delo Rossii* [Museums in Russia]. Moscow: Izdatel'stvo “VK”.
16. Aleksandrov, V.V. et al. (eds) (1983) *Nauchnyy kommunizm: Slovar'* [Scientific Communism: Dictionary]. Moscow: Politizdat.
17. Sapanzha, O.S. (2009) Development of Ideas About Museum Communication. *Izvestiya Rossiyskogo Gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 103. pp. 245–252. (In Russian).
18. Dukel'skiy, V.Yu. (ed.) (2010) *Muzeynaya kommunikatsiya: modeli, tekhnologii, praktiki* [Museum Communication: Models, Technologies, Practices]. Moscow: Rossiyskiy institut kul'turologii MK RF.

УДК 902/908

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-114-126

О.В. Галут, В.И. Лях

АНТИЧНЫЕ МОНЕТЫ БОСПОРСКОГО ЦАРСТВА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

В статье на основе обширного круга различного рода схематических рисунков, примеров из археологических памятников Европы разных эпох, а также нумизматических источников проведен культурологический анализ архаических символов на монетах боспорской чеканки. Интерпретированы углубления на реверсах ранних боспорских монет – т.н. *quadratum incusum* – в качестве свастических символов в теории и истории культуры, что позволило расширить исследовательское поле изучаемого феномена и выявить новые аспекты исследуемой проблемы.

Ключевые слова: культурология, нумизматика, символ, Боспорское царство, Великая Богиня.

Во второй половине XX – начале XXI вв. российские ученые обратились к проблеме изучения памятников древней нумизматики, а именно к вдавленному квадрату на ранних монетах боспорской чеканки последней четверти VI века до н.э. Однако они не исследовали его как самостоятельный символ, его дальнейшую трансформацию и лишали его смысловой нагрузки. Такая ситуация актуализировала проблему обращения к этой теме в гуманитарном знании, в частности, обусловила необходимость культурологического анализа и интерпретации углублений на реверсах ранних боспорских монет (*quadratum incusum*) как солярных символов и символов плодородия, что в определенной степени отражает идеологию античной Эллады эпохи архаики в целом.

Степень научной разработанности темы.

Первой фундаментальной работой на эту тему стала монография А.Н. Зографа «Античные монеты» (1951), в которой рассматриваются особенности денежного

обращения в греческих городах Северного Причерноморья и дается общий исторический обзор монетного дела.

По этому случаю А.Н. Зограф писал, что изображение на обратной стороне пантикапейских монет эволюционирует от «вдавленного квадрата с неровными очертаниями, лишенного всех изображений, к изображению квадрата, внутри которого есть рисунок, напоминающий «крылья ветряной мельницы». Изображение четырехлучевой звезды и первые буквы названия города Пантикапей последовательно появились в поле маленьких квадратов. По мнению ученого, изображение квадрата на обратной стороне монет сохранялось в течение довольно длительного периода, предположительно в течение 150 лет [1. С. 164].

Изучению проблемы монетного дела Боспорского царства посвящены работы Д.Б. Шелова, К.В. Голенко, В.А. Анохина, Н.А. Фроловой, Т.Н., А.Е. Терещенко¹.

В.А. Анохин описывает изображение свастики на монете серии П-6 как «вдавленный квадрат правильной формы, разделенный на четыре небольших равных квадрата с ровным полем, в углах которых оставлена прямоугольная выступающая таблетка» [2. С. 7].

А.Е. Терещенко в статье «Свастичная символика на Пантикапейских монетах V в. до н.э.» впервые высказывает мнение, что флажковая свастичная фигура является полноценным символом. Также исследователь отмечает, что в чеканке Пантикапея свастичный крест («croix swasticale») является одним из вариантов солярной символики [3. С. 77].

Многие исследователи считают, что Пантикапей заимствовал типы монет из своей метрополии – Милета. Кроме того, *quadratum incusum* является центральной частью обратной композиции на монетах Афин, Кизика, Эгины, Лидии, Троады, Ионии, Абдер, то есть островной и материковой Греции, Македонии и Малой Азии. В эпоху архаики на этих территориях повсеместно почиталось Великое женское божество в различных ипостасях и под разными именами. Металлургическое ремесло и «секреты металлургии» повсеместно были связаны с культом Великой Богини. Поэтому вполне логично предположить, что на ранних архаических монетах этих регионов должны присутствовать прасимволы, представляющие собой графическое изображение Великой Богини и «четырех сторон света». Для обоснования данной гипотезы проведен культурологический анализ.

Согласно имеющимся источникам, модель механизма функционирования исконных символов в культурном тексте Боспора «сформирована в виде двух осей, вертикальной и горизонтальной, парадигматической и синтагматической» [4. С. 84]. Парадигматическая ось объединяет символы, основанные на принципе четырехкратности. Синтагматическая ось состоит из комбинации символов от квадрата, разделенного на четыре четверти, четыре направления и центр, отмеченный крестом до четырехлучевой звездой.

Некоторые аспекты исследуемой проблемы изучаются в статье на основе нумизматических источников. Также привлечен обширный круг различного рода схематических рисунков, в качестве аналогий и примеров из археологических памятников Европы разных эпох.

Вышеупомянутые и другие авторы изучают денежное обращение и общий исторический обзор монетного дела в греческих городах Северного Причерноморья.

¹ Шелов В.А. Монетное дело Боспора в VI – II вв. до н.э. М., 1956. 220 с.

Голенко К.В. Заметки о медных монетах III в. до н.э. // ВДИ. 1972 № 3. С. 142-153.

Анохин В.А. Монетное дело Боспора. Киев: Наукова думка. 1986. 181 с.

Фролова Т.Н. Монетное дело Боспора (сер. – I в. до н.э. – сер. IV в. н.э.). 2 Т. М.: Эдиториал УРСС, 1997.

Терещенко А.Е. Автономная чеканка полисов Боспора Киммерийского VI–V вв. до н.э.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2004. 24 с.

Анализ научной литературы по выбранной проблеме показал, что степень ее разработки в рамках теории и истории культуры все еще недостаточна, что подтверждает актуальность проведенного исследования.

Объект исследования – монеты боспорской чеканки.

Предмет исследования – символы на реверсе боспорских монет последней четверти VI – начале V вв. до н.э.

Цель исследования – осуществить анализ архаичных символов на реверсе боспорских монет и проследить их трансформацию, используя методологию культурологии.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что впервые монеты боспорской чеканки представлены в культурологическом осмыслении как символы, требующие собственного научного понимания.

Методология и методы исследования. Изучение этой проблемы основано на методах аналогии, сравнения, анализа, синтеза, исторической реконструкции и др. Благодаря включению в его инструментарий аксиологического, семиотического, диалогического и других научных методов расширилось исследовательское поле изучаемого феномена.

Логико-методологические принципы исследования были основаны на теориях М. Элиаде и Ф.Ф. Зелинского. Структурный подход на уровне семантики основан на идеях У. Эко.

Источниковой базой стали исследования отечественных нумизматов, среди которых монументальный труд А.Н. Зографа «Античные монеты» (1951), монография В.А. Анохина «Монетное дело Боспора» (1986), сайт проекта «Монеты Боспорского царства. Каталог-архив» и др.

Основная часть.

Анализ имеющейся научной литературы позволил назвать древние монеты Боспорского царства изучаемого периода ценным источником, с помощью которого удалось получить дополнительную информацию для их культурологического исследования.

Изображения на обратной стороне пантикапейских монет, выраженные языком символов, требуют собственного научного понимания. К примеру, на исследуемых монетах изображены древние символы, а именно символы Великой богини, лев, бык и др. Фигуры животных на аверсе этих монет подчеркнута плоские и отличаются стилизацией и условностью. На реверсе этих монет есть вдавленный квадрат, который иногда превращается в узор свастики с короткими перекадинами. Со временем этот квадрат усложняется рисунком, поле которого разделено перпендикулярными линиями, образующими четыре сектора, на которые нанесены простые рисунки, а именно крест или звезда. Имея архаичную природу, эти идеограммы восходят к истории эпохи энеолита, когда простые знаки были прасимволами, представляющими свернутые тексты и сюжеты.

Следует пояснить, что вдавленный квадрат, четырехугольное углубление на обратной стороне первых архаичных монет изучаемого периода – «квадратум инкусум», объясняется техникой их изготовления. И в научном мире это не рассматривалось как своего рода символ. Считается, что «по мере изменения техники изготовления этих монет вдавленный квадрат и его первоначальное значение утрачивалось, приобретая декоративный характер» [1. С. 30]. Однако данный тип реверса на монетах сохранялся достаточно долго и свидетельствовал о том, что нанесенные оттиски не являлись случайными, а несли некие символические значения, сакральный смысл, отражая религиозные представления и верования жителей Северного Причерноморья.

Чтобы объяснить эту ситуацию, мы обратились к источникам, раскрывающим эпоху металлургического ремесла. Так, этнограф, культуролог, религиовед М. Элиаде писал, что «металлургия повсюду была священным искусством и поначалу считалась «священной» деятельностью». Изначально навыки металлургии считались священным знанием и были связаны с секретом плавильных печей. Руда, «спрятанная» во чреве

Великой Богини, будучи эмбрионом, «переместилась» в печь, которая заменила «великую земную утробу, где невидимо росли и созревали металлы» [5. С. 108, 124].

По словам М. Элиаде, металлургические приемы, превращаясь в ритуалы, выполняли четко выраженную магическую функцию. В плавильной печи осуществлялся акт роста, т.е. происходил не просто физический или химический процесс. По этому поводу он сослался на легенды и верования, которые связаны с «тайной» плавильных печей и встречаются в китайской, индийской, месопотамской культурах, а также в эллинистической традиции, где священные знания о первых навыках в металлургии пришли из Малой Азии, точнее из Фригии и восточных островов. Известно, что кабиры и дактили считались мастерами плавлен. Их культ и первые «секреты металлургии» были распространены по всему Средиземноморскому региону [5. С. 108].

Начиная с раннего бронзового века богине Кибеле (полное имя – Великая Мать богов) азиатского происхождения поклонялись в разных обликах в разных регионах Ближнего Востока. Место ее поклонения, согласно легендам, находилось на территории Фригии и Малой Азии, откуда ее культ распространился на территорию Греции [6. С. 48].

Ранее эта богиня, ставшая впоследствии хозяйкой гор, считалась божеством рудников и металлов, а дактили и кабиры называли Кибелу Матерью гор. Жрецы Кибелы принесли на Крит первые «секреты металлургии» [5. С. 108]. Она считалась матерью не только богов, но также людей и животных. Являясь владычицей их жизни и смерти, покровительствовала и считалась матерью всего сущего на Земле. Греки всегда считали богиню Великую Мать подобием своей собственной богини Реи. Имя Реи (Rheik – (o) reik-перевод – «горная богиня»). Символический образ Матери-Земли, по мнению Ф. Зелинского, существует в мифах и культах в двух ипостасях: Матери и Земли [7. С. 188].

Прежде чем стать Богиней-матерью, или божеством плодородия, земля явилась человеку как Мать Теллус Матер (Мать-Земля) [5. С. 234].

На реверсе монет Пантикапея и Гермонассы последней четверти VI – начала V веков до н. э. (рисунки 1, 2, 3) можно увидеть древний символ «знак земли» – квадрат, разделенный на четыре четверти, четыре направления и центр, отмеченный крестом, а также крест, вписанный в квадрат с точками во всех четырех промежутках.



Рисунок 1.
Монета. Пантикапей.
Трибол. Серебро.
500-490 гг. до н.э.



Рисунок 2. Монета.
Гермонасса. Гемиобол.
Серебро. 520-510 год до н.э.



Рисунок 3. Монета.
Пантикапей. Трибол.
Серебро.
500-490 год до н.э.

Этот символ впервые встречается на керамической посуде земледельческих племен энеолита и утверждается на протяжении многих веков. Это подтверждается исследованиями Б.А. Рыбакова, который предполагал, что культ местных раннеземледельческих богинь, богинь пахотной земли, земли-поля, которые считались божествами отдельного вспаханного участка земли, возник в энеолите. Он писал, что квадрат, пересеченный крест-накрест, с точками семян, был символом, обозначающим засеянное поле [8. С. 48, 49, 366].

А затем он написал, что на трипольских женских фигурках «в середине живота фигур был нарисован квадрат (рисунок 4), разделенный на четыре части с точкой-семенем в каждой, указывающей на засеянное поле» [8. С. 179].



Рисунок 4.
Статуэтка
из Кукутени-Четэцуя 1
(Румыния).
Среднее Триполье,
4370-3500 л. до н.э.

М. Гимбутас, изучив традицию изготовления женских статуэток из глины или кости, пришла к выводу, что она восходит к позднему палеолиту. Изучив разнообразие символов, найденных на статуэтках, она сделала интересное наблюдение, что «знак «X» служит для идентификации богини». Таким образом, можно утверждать, что народы, населявшие Эгейский регион, Балканы, Центральную и Восточную Европу с VII по III тыс. до н.э., создали богатый художественный язык и сложную систему символов, связанных с различными проявлениями культа Великой Богини.

Далее, на цилиндрической глиняной печати из Ситаграя (рисунок 5) «рисунок нанесен небрежными линиями знаков «V», образующими Ч-образный мотив, между которыми нарисовано несколько дополнительных линий, и каждый конец цилиндрической печати отмечен знаком «X». Знак равностороннего креста изображен на печати (культура Сескло, около 6500–5500 гг. до н.э.), которая была найдена на территории Северной Греции, Фессалия (рисунок 6)» [9. С. 30. 343, 347, 348].



Рисунок 5.
Печать цилиндрическая.
Ситагрой, равнина
Драмы, Македония,
Северо-Восточная Греция.
Глина. 5200-4600 гг. до н.э.



Рисунок 6. Печать. Цани, культура сескло, Фессалия, Греция. Глина. (13), ок. 6500-5500 гг. до н.э.



Рисунок 7.
Статуя Деметры
и Оксерре.
Известняк.
Ок. 650 г. до н.э.
Париж, Лувр.

Еще один пример. На архаичной скульптуре Коре из Осера VII века до н. э. (рисунок 7) одежда богини украшена орнаментальной полосой, состоящей из квадратов, спускающихся от линии талии к подолу пеплоса. По подолу также имеется полоска в виде квадратов [10. С. 102]. Ромбо-точечные символы, сопровождающие изображения животных, встречаются на родосско-ионийских вазах. Большое количество фрагментов этой расписной керамики, датируемой последней четвертью – рубежом VII–VI вв. до н.э., найдено при раскопках древнегреческого поселения на острове Березань. Через символику крестообразных розеток, узор свастики на фризе сосуда (рисунок 8) передается идея равновесия, божественного участия в сотворении мира. Роспись на фрагменте «заполнена очень крупными декоративными элементами, расположенными по контурам животных в виде свастики и крестообразных розеток с точками по четырем углам» [11. С. 23]. На венчике сосуда (рисунок 9) изображен квадрат, в который вписан стилизованный цветок с четырьмя лепестками, с точкой в центре каждого лепестка.



Рисунок 8. Диноса фрагмент. Керамика.
VII – VI вв. до н.э. Из раскопок
с острова Березань.



Рисунок 9. Диноса фрагмент. Керамика.
Последняя четверть VII в. до н.э.
Из раскопок с острова Березань.

Символы, представляющие собой равнозначный крест, косо поставленный крест, квадрат, свастичные изображения, крестообразные розетты с точками по четырем углам, по-видимому, равнозначны и представляют один синтагматический ряд. Данные графемы представляют собой разновидность эмблематического изображения четырех углов (сторон) света, четырех стихий, четырех элементов и сочетаются с «женской символикой числа четыре» [12. С. 141], сохраняя на протяжении тысячелетий свою структурную самостоятельность, являясь символами божественного присутствия, легко вычлениваются из семиотического окружения и входят в новый «культурный текст», выстраиваясь во все более сложные синтагматические цепочки.

Эти символы можно найти на монетах Пантикапея первой четверти V века до нашей эры. Серия П-4: на аверсе монет – «голова льва анфас, на реверсе – вдавленный квадрат, разделенный на четыре части» [2. С. 7]. Считается, что Пантикапей заимствовал типы монет из своей метрополии – Милета [1. С. 164]. Квадрат, разделенный крестом на четыре малых квадрата, является центральной частью обратной композиции на лидийско-милетском статере VI века до н.э. (рисунок 10), в чеканке фракийско-македонского региона (рисунок 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17), на монетах Троады, Ионии, Абдер (рисунок 18, 19, 20, 21), датированных 495–448 гг. до н.э., что четко указывает на его статус как символического знака [3. С. 82–83].



Рисунок 10. Монета. Лидия (?), Милет (?). Статер. Электр.
VI в. до н.э.



Рисунок 11. Монета. Чеканка фракийского племени мигдонов
(или крестонов). Статер. Серебро 480-475 гг. до н.э.



Рисунок 12. Монета. Чеканка фракийского племени оресков. Диобол.
Серебро. 480-460 гг. до н.э.



Рисунок 13. Монета. Александр I. (Македония). Драхма. Серебро.
492–480 гг. до н.э.



Рисунок 14. Монета. Маронея (Фракия). Драхма. Серебро.
495–470 гг. до н.э.



Рисунок 15. Монета. Чеканка фракийского племени бизалтов. Драхма. Серебро. 475–465 гг. до н.э.



Рисунок 16. Монета. Маронея (Фракия). Дидрахма. Серебро. 495–449 гг. до н.э.



Рисунок 17. Монета. Александр I. (Македония). Октодрахма. Серебро. 480–475 гг. до н.э.



Рисунок 18. Монета. Дардания (Троада). Гемибол. Серебро. V в. до н.э.



Рисунок 19. Монета. Теос (Иония). Тетартеморий. Серебро. 475–450 гг. до н.э.



Рисунок 20. Монета. Колофон (Иония). Тетартеморий. Серебро. Конец VI в. до н.э.



Рисунок 21. Монета. Абдера. Тетрадрахма. Серебро. 473–448 гг. до н.э.

На монетах Пантикапея использовались и другие графические символы: часто вдавленный квадрат превращается в изображение свастики с короткими перекладами, так называемое изображение, «напоминающее крылья ветряной мельницы» [1. С. 164].

По словам А.Е. Терещенко, монетарии Пантикапея, перейдя от простого вдавленного квадрата, разделенного на четыре части, к рисунку «крыльев мельницы», а затем к полноценной свастике, воспроизвели на своих монетах не какой-либо абстрактно-декоративный рисунок, а один из древнейших символов человеческой цивилизации [3. С. 82].



Рисунок 22. Монета. Пантикапей. Гемибол. Серебро. 500–490 год до н.э.

Концы квадрата, «сломанные» под прямым углом, создают энергию вращения, присущую свастике. На монетах Пантикапея есть изображения свастики с плечами, направленными как по часовой, так и против часовой стрелки. Свастику также можно увидеть «на монетах Фракии, Лесбоса, Сиракуз, Ионии, Македонии» [3. С. 79].

Первые изображения свастики представляют две разновидности, восходящие к неолитической символической. Изображение свастики с плечами, направленное по часовой стрелке, почиталось как Солнечная эмблема, а изображение против часовой стрелки представляло ночь, женское начало и Луну [13. С. 96].

В работе А. Голана «Миф и символ», посвященной изучению различного рода схематических рисунков, представлены различные типы символов свастики, найденные на «археологических памятниках II–I тыс. до н.э. в Центральной и Восточной Европе, на Кавказе, в Западной Сибири и Средней Азии» [14. С. 120].

На территории Боспорского царства изображение свастики на артефактах немногочисленно. Например, «крест со свастикой изображен на терракотовой плитке с геометрической росписью, которая украшала карниз над входом в старейшее (середина VI века до н.э.) здание святилища Нимфея» [3. С. 80].

Другим типом символического изображения четырех сторон света является четырехконечная звезда. Изображение звезды в различных вариантах присутствует на ранних монетах Пантикапея (рисунок 23, 24, 25), Феодосии (рисунок 26) и на монетах Синдики (рисунок 27).



Рисунок 23. Монета. Пантикапей. Диобол. Серебро. 460–450 год до н.э.



Рисунок 24. Монета. Пантикапей. Диобол. Серебро. 450–438 год до н.э.



Рисунок 25. Монета. Пантикапей. Диобол. Серебро. 423–413 год до н.э.



Рисунок 26. Монета. Феодосия. Лепта. Медь. 415–400 год до н.э.



Рисунок 27. Монета. Синдика. Гемидрахма. Серебро. 433–438 год до н.э.

«Следует добавить, что на монетах Пантикапея серии П-9 и А-5 звезды на реверсе имеют восемь и четыре луча, что еще раз подчеркивает неслучайный характер выбора количества лучей» [2. С. 14]. И.Ю. Шауб, А.Е. Терещенко отмечает, что «на монетах Ионии, Беотии, Фракии звезда изображена как символ, часто напоминающий цветок» [15. С. 77]. Четырехконечная звезда – это трансформация графического изображения расположенного наискось креста, который является эмблемой Великой Богини. Графические изображения «со множеством вершин вокруг фиксированного центра интересны даже чисто эстетически и с точки зрения архетипов предполагают тайну, скрытую за внешним фоном» [13. С. 102]. Возможно, именно поэтому многолучевые изображения так часто ассоциируются с идеей божества.

В ранней чеканке Боспора звезда, по словам И.Ю. Шауба, А.Е. Терещенко, «была символом местного женского божества, главным воплощением которого была Афродита Урания» [15. С. 83]. Изображение в виде звезды также встречается на боспорских памятниках. На серебряной бляхе второй половины II–I вв. до н.э., найденной близ «станции Курчанской в Темрюкском районе Краснодарского края в 1971 году, на центральном медальоне изображена сложная композиция: богиня Афродита, окруженная звездами, сидит верхом на козле. Она одета в хитон и накидку. В правой руке она держит блюдо с фруктами (по словам В. Шульц). Над головой Афро-

диты находится знак Месяца и Луны» [16. С. 339–340]. Ее сопровождают Гермес и два Эрота.

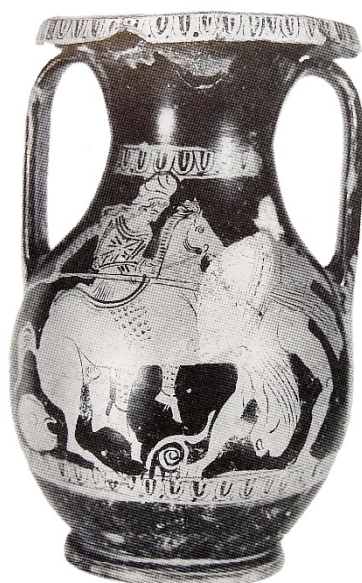


Рисунок 28.
Пелика IV в. до н. э.
(86. РОМК КП 1188 А-3605).
Найдена в 1945 г.
в Елизаветинском
курганном могильнике,
курган № 2 группы
«Пять братьев».

Эмблема в виде звезды украшала туники, панцири и щиты амазонок, которые, согласно легенде Геродота, жили близ озера Меотида (Азовское море). По словам И.Ю. Шауба, «одним из главных аргументов в пользу существования культа Великой Матери в Причерноморье можно считать легенды об амазонках» [17. С. 108]. Амазонки ассоциировались с загробной жизнью и смертью. Они представляли один из аспектов Вездесущего божества, дарующего жизнь и несущего смерть. «На таманском рельефе (найденном в 1983 году) изображена сцена битвы амазонок со скифами» [18. С. 292].

Изображения амазонок являются одним из главных сюжетов погребальных пелик на Боспоре. «На пелике найденной в 1945 году в Елизаветинском кургане (курган № 2 группы «Пять братьев»)» [19. С. 57] (рисунок 28), изображен поединок амазонки с греком. На голове Амазонки высокий алопексид. Она одета в рубаху, штаны и короткий хитон с поясом. На груди хитона имеется орнамент в виде косых штрихов, расположенных по кругу с точкой черного лака в центре. На ноги надеты низкие сапоги. В правой руке, отведенной назад для удара, находится копье, упирающееся в щит греческого воина.

Изображение звезды сопровождает образ богини Афродиты Урании на монетах боспорской чеканки II века н.э. Богиня сидит на троне, в правой руке она держит сферу – символ плодородия или округлый ритуальный сосуд, справа от богини – звезда (рисунок 29).



Рисунок 29. Монета. Боспорское царство, Савромат II. Денарий. Медь. 174–180 гг. н.э.

Такие изображения мы находим на пластине от ритона из кургана Мерджаны – в центре изображена женщина, сидящая в кресле с чашкой в руке. Справа от женщины – кол, на который насажен череп лошади, слева – стилизованное Мировое Древо. Перед ней стоит конный воин, держащий в поднятой руке ритон.

Более простая версия этого сюжета изображена на многочисленных золотых нашивных украшениях из курганов IV в. до н.э. степей Скифии. И.Я. Шауб «видит в этой сцене мистическое посвящение царя, получение власти через употребление священного напитка» [17. С. 102–103].

Богиня, сидящая в кресле на памятниках Северного Причерноморья, сочетает в себе черты греческой Деметры, скифской Апи и Аргимпасы, которую Геродот отождествляет с Геей и Афродитой Уранией. «Культе Афродиты Урании является одним из старейших и наиболее трудных для понимания и прояснения его основных функций, поскольку в нем существовали многовременные и полиэтнические слои еще до милетско-понтийской колонизации» [20. С. 18]. С точки зрения боспорцев, Афродита Урания была сложным универсальным божеством, претендующим на то, чтобы быть всеобъемлющими силами земли и неба, представляющими тип Великой Богини-Матери всего сущего.

Таким образом, на монетах Боспорской чеканки первых веков н.э. изображена именно богиня Афродита Урания. В семиотическое окружение Афродиты Урании включена звезда – символ Богини неба раннеземледельческой эпохи. Ритуальная чаша является символом богини аграрного культа, локального божества определенной территории, в данном случае территории Боспорского царства. Чаша округлой формы в руке богини предполагает некое магическое действие, дар богини герою в приобщении к власти через вкушение священного напитка.

Все вышесказанное позволяет нам сделать следующие выводы.

Символ – один из наиболее устойчивых элементов языка культуры, который менее всего подвержен изменениям. Каждый культурный текст неоднороден. Память символа старше, чем его несимволическая текстовая среда. Архаичные символы, сохраняя свое первоначальное значение, являются «свернутыми текстами», которые возникли в представлениях земледельцев эпохи энеолита и были включены в символическое пространство Боспора. Равносторонний крест, косой крест, четырехконечная звезда, свастика и ромбо-точечное изображение связаны с аграрной магией, плодородием и священной деятельностью.

В результате исследования выделена группа прасимволов, размещенных на реверсе монет боспорской чеканки (последняя четверть VI–V вв. до н.э.). Все эти символы представляют собой графическое изображение Великой Богини и «четырёх сторон света».

Таким образом, в ходе культурологического исследования были проанализированы архаичные символы на реверсе монет боспорской чеканки и их постепенная трансформация. Сформирована основанная на методологии теории и истории культуры модель трансформации единого ряда великих символов на боспорских монетах последней четверти VI – начале V вв. до н.э.

Литература

1. Зограф А.Н. Античные монеты. М.: Академия наук СССР, 1951. 263 с.
2. Анохин В.А. Монетное дело Боспора. Киев: Наукова думка, 1986. 181 с.
3. Терещенко А.Е. Свастичная символика на Пантикапейских монетах V в. до н.э. // Проблемы истории, филологии и культуры. 2020. № 3. С. 77–88.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.
5. Элиаде М. Азиатская алхимия: сборник эссе. М.: Янус-К, 1989. 604 с.
6. Легенды, мифы древнего мира / авт.-сост. М.В. Адамчик. Минск: Харвест, 2005. 375 с.: ил.
7. Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Минск: Экономпресс, 2003. 330с.
8. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. 606 с.
9. Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини: мир Древней Европы. М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. 572 с.
10. Виппер Б.Р. Искусство древней Греции. М.: Наука, 1972. 268 с.
11. Копейкина Л.В. Родосско-ионийская керамика VII в. до н.э. с о. Березань и ее значение для изучения раннего периода существования поселения // Художественные изделия античных мастеров: сборник статей. Л.: Искусство, 1982. С. 6–35.
12. Тресиддер Дж. Словарь символов [пер. с англ. С. Палько]. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.: ил.
13. Уокер Б. Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства. [пер. с англ. А. Елизарова]. М.: Астель, 2005. 638с.
14. Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 375с.
15. Шауб И.Ю., Терещенко А.Е. О семантике изображения звезды в ранней чеканке Боспора // Новый Гермес. Вестник античной истории, археологии и классической филологии. 2019. Вып. 11. С. 76–92.

16. Мордвинцева В.И., Хачатурова Е.А., Юрченко Т.В. Сокровища древней Кубани. Симферополь; Краснодар: Универсум, 2010. 448 с.
17. Шауб И.Ю. Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII– IV вв. до н.э.). СПб., 2007. 484 с.
18. Савостина Е.А. «Боспорский стиль» и сюжеты Геродота в пластике Северного Причерноморья // Боспорский рельеф со сценой сражения. М.; СПб: ГМИИ им. А.С. Пушкина; «Летний сад», 2001. С. 284–323.
19. Шталь И.В. Свод мифоэпических сюжетов античной вазовой росписи по музеям Российской Федерации и стран СНГ (пелики, IV в н.э., керченский стиль). М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. 224 с.
20. Русяева А.С. Афродита Урания – патронесса милетско-понтийской колонизации // Боспорский феномен: колонизация региона, формирование полисов, образование государств. СПб.: Эрмитаж, 2001. Ч. 1. С. 17–21.

Ancient Coins of the Bosporan Kingdom: A Cultural Research

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 114–126.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-114-126

Olga V. Galut, Anapa Archaeological Museum, Branch of the Krasnodar State History and Archeology Culture Preserve named after E. D. Felitsyn (Anapa, Russian Federation). E-mail: galolgavas@mail.ru

Valentina I. Ljah, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: ValentinaLaich@mail.ru

Keywords: cultural studies, numismatics, symbol, Bosporan Kingdom, Great Goddess.

Based on an extensive range of various kinds of schematic drawings, examples from archaeological sites of Europe of different eras, and numismatic sources, the article presents a profound cultural analysis of archaic symbols on the coins of Bosporan coinage. This is the first attempt to interpret the incuse stamp (*quadratum incusum*) on the reverse of the early Bosporan coins as swastika symbols in the theory and history of culture, which allowed expanding the research field of the phenomenon under study and revealing new aspects of the analyzed problem. In the second half of the 20th – early 21st centuries, Russian scholars turned to the problem of studying the monuments of ancient numismatics, namely, to the square incuse stamp on the early coins of the Bosporan coinage of the last quarter of the 6th century BC. However, they did not study it as an independent symbol and its further transformation, and deprived it of its semantic load. The relevance of this research is due to the need for a cultural analysis and interpretation of the incuse stamps on the reverse of the early Bosporan coins as solar symbols and fertility symbols, which, to a certain extent, reflects the ideology of the ancient Hellas of the archaic era as a whole. The research object is the symbols on the reverse of Bosporan coins minted in the last quarter of the 6th – early 5th centuries BC. The research aims to analyze the archaic symbols on the reverse of the Bosporan coins, to trace their transformation in cultural studies. The novelty of the research is confirmed by new scientific results. Using a culturological approach and historical reconstruction, a model of the formation and transformation of a single series of ancient symbols on the reverse of archaic coins is constructed. The source base was Russian numismatists' works on the monetary circulation and general historical review of the coin business in the Greek cities of the Northern Black Sea region. The analysis of the works on the problem has shown that the degree of its development within the framework of the theory and history of culture is still insufficient, which confirms the relevance of the conducted research. The following conclusions have been made in the course of the research. The analyzed symbols represent one of the most stable elements of the cultural language, which is least susceptible to changes. The article highlights

a group of proto-symbols placed on the reverse of the coins of the Bosporan coinage (the last quarter of the 6th and 5th centuries BC), namely, a four-part square with four tablets, swastika images, an obliquely placed cross with dots in the interstices. All these symbols are a graphic representation of the Great Goddess and the “four cardinal directions”. The archaic symbols represent “reduced texts”. They originated in the ideas of the Neolithic agricultural people. Entering the cultural symbolic space of the Bosphorus, they retained their original meaning. They are associated with agricultural magic, fertility, and sacred activities.

References

1. Zograf, A.N. (1951) *Antichnye monety* [Ancient Coins]. Moscow: USSR Academy of Sciences.
2. Anokhin, V.A. (1986) *Monetnoe delo Bospora* [Bosporus Coin Business]. Kyiv: Naukova dumka.
3. Tereshchenko, A.E. (2020) Swastika Symbols in the Coinage of Panticapaeum in the 5th Century BC. *Problemy istorii, filologii i kul'tury*. 3. pp.77–88. (In Russian). DOI: 10.18503/1992-0431-2020-3-69-77–88
4. Eco, U. (2006) *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu*. [The Absent Structure. Introduction to Semiotics]. Translated from Italian by V.G. Reznik, A.G. Pogonyaylo. Saint Petersburg: Simpozium
5. Eliade, M. (1989) *Aziatskaya alkhimiya. Sbornik esse* [Asian Alchemy: A Collection of Essays]. Moscow: Yanus-K.
6. Adamchik, M.V. (2005) *Legendy i mify drevnego mira* [Legends and Myths of the Ancient World]. Minsk: Kharvest.
7. Zelinskiy, F.F. (2003) *Ellinskaya religiya* [Hellenic Religion]. Minsk: Ekonompress.
8. Rybakov, B.A. (1981) *Yazychestvo drevnikh slavyan* [Paganism of the Ancient Slavs]. Moscow: Nauka.
9. Gimbutas, M. (2006) *Tsivilizatsiya Velikoy Bogini: mir Drevney Evropy* [The Civilization of the Great Goddess: The World of Ancient Europe]. Moscow: Russian Political Encyclopedia.
10. Vipper, B.R. (1972) *Iskusstvo drevney Gretsii* [The Art of Ancient Greece]. Moscow: Nauka.
11. Kopeykina, L.V. (1982) Rodosko-ioniyskaya keramika VII v. do n.e. o. Berezan' i ee znachenie dlya izucheniya rannego perioda sushchestvovaniya poseleniya [Rhodes-Ionian Ceramics of the 7th Century BC of the Berezan Island and Its Significance for the Study of the Early Period of the Settlement's Existence]. In: Boriskovskaya, S.P. (ed.) *Khudozhestvennye izdeliya antichnykh masterov* [Artistic Products of Ancient Masters]. Leningrad: Iskusstvo. pp. 6–35.
12. Tresidder, J. (1999) *Slovar' simvolov* [The Complete Dictionary of Symbols]. Translated from English by S. Pal'ko. Moscow: FAIR-PRESS.
13. Walker, B. (2005) *Zhenskaya entsiklopediya. Simvoly, sakralii, tainstva* [The Woman's Dictionary of Symbols & Sacred Objects]. Translated from English by A. Elizarov. Moscow: Astel'.
14. Golan, A. (1993) *Mif i simbol* [Myth and Symbol]. Moscow: Russlit.
15. Shaub, I.Yu. & Tereshchenko, A.E. (2019) O semantike izobrazheniya zvezdy v renney chekanke Bospora [On the Semantics of the Image of the Star in the Early Coinage of the Bosphorus]. *Novyy Germes. Vestnik antichnoy istorii, arkheologii i klassicheskoy filologii*. ЧИ. pp. 76–92.

16. Mordvintseva, V.I. & Khachaturova, E.A. & Yurchenko, T.V. (2010) *Sokrovishcha drevney Kubani* [Treasures of the Ancient Kuban]. Simferopol; Krasnodar: Universum.
17. Shaub, I.Yu. (2007) *Mif, kul't, ritual v Severnom Prichernomor'e (VII- IV vv. do n.e.)* [Myth, Cult, Ritual in the Northern Black Sea Region (7th–4th Centuries BC)]. Saint Petersburg: St. Petersburg State University.
18. Savostina E.A. (2001) “Bosporskiy stil” i syuzhety Gerodota v plastike Severnogo Prichernomor'ya [“Bosporus Style” and Herodotus’ Plots in the Plastics of the Northern Black Sea Region]. In: *Bosporskiy rel'ef so stsenoy srazheniya (Amazonomakhia?)* [Bosporus Relief With a Battle Scene (Amazonomachy?)]. Moscow; Saint Petersburg: Pushkin State Museum of Fine Arts; “Letniy sad”. pp. 284–323.
19. Shtal', I.V. (2000) *Svod mifo-epicheskikh syuzhetov antichnoy vazovoy rospisi po muzeyam Rossiyskoy Federatsii i stran SNG (peliki, IV v n.e., kerchenskiy stil')* [A Collection of Mythoeptic Subjects of Antique Vase Painting in Museums of the Russian Federation and the CIS Countries (Pelikes, IV Century AD, Kerch Style)]. Moscow: OLMA-PRESS.
20. Rusyaeva, A.S. (2001) [Aphrodite Urania, Patroness of the Milesian-Pontic Colonization]. *Bosporskiy fenomen: kolonizatsiya regiona, formirovanie polisov, obrazovanie gosudarstv* [The Bosporus Phenomenon: Colonization of the Region, Formation of Policies, Formation of States]. Proceedings of the International Conference. Part 1. Saint Petersburg: The Hermitage. pp. 17–21. (In Russian).

УДК 008 (1-6)

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-126-138

Т.И. Ерохина

САКРАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ¹

В статье анализируется феномен культурной памяти, представленный в аспекте сакрализации. Предметом исследования стал современный отечественный кинематограф в аспекте сакрализации культурной памяти о Великой Отечественной войне. Опираясь на научную традицию изучения феномена культурной памяти, семиотический и социокультурный методы анализа явлений культуры, автор выделяет основные мифологемы, моделирующие архетип Священной войны. В выводах обозначены задачи, средства и функции сакрализации культурной памяти, отмечен ее амбивалентный характер.

Ключевые слова: культурная память, сакрализация, мифологизация, отечественный кинематограф, героизация, Великая Отечественная война.

Юбилейные даты в истории культуры традиционно привлекают внимание исследователей в силу ряда причин. Прежде всего это связано с феноменом культурной памяти, которая сохраняет и воспроизводит те онтологически значимые события, которые являются сакральными и способствуют консолидации членов той или иной культуры. Кроме того, юбилейные даты, как правило, приводят к актуализации культурных смыслов и символов, заложенных в них, что, в свою очередь, создает новые

¹ Выполнено по гранту Российского научного фонда № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность»

векторы интерпретации этих событий, особенно если они связаны с историческим прошлым страны.

В этом контексте внимание к Великой Отечественной войне в современной культуре остается стабильным и представляет научный интерес: в условиях смены исторических парадигм победа во Второй мировой войне остается чуть ли не единственным событием советской эпохи, которое отмечается как государственный праздник, соотносится с исторической датой. Остальные праздники, пришедшие из советской России (День защитника Отечества, Международный женский день, Праздник Весны и труда) дошли до нас в трансформированном виде. Более того, в России к памятным датам, которые закреплены в культурной памяти, относится и начало Великой Отечественной войны – День памяти и скорби, и ряд других событий, которые отмечаются именно как дни памяти (например, начало блокады Ленинграда).

Актуальность исследования обусловлена рядом факторов: значимостью событий Великой Отечественной войны в истории советского государства и современной России; обращением к изучению механизмов культурной памяти, включающих в себя процессы сохранения и забвения, сакрализации и демифологизации. *Актуальность* исследования обусловлена также обращением к современному эмпирическому материалу, не получившему пока научного осмысления в отечественном гуманитарном знании.

Целью исследования стало осмысление механизмов и векторов сакрализации памяти о Великой Отечественной войне в современной культуре, репрезентируемых в отечественном кинематографе 2015–2021 гг. В *задачи исследования* входят: выявление особенностей содержания и функционирования культурной памяти, а также обращение к механизмам культурной памяти, представленным в современной культуре; анализ тематической и символической составляющих современных отечественных кинофильмов, посвященных событиям Второй мировой войны; осмысление способов и задач сакрализации памяти в отечественной культуре посредством кинематографа. Объектом исследования является феномен культурной памяти, предметом исследования – современный отечественный кинематограф в аспекте сакрализации культурной памяти о Великой Отечественной войне.

Научная новизна исследования обусловлена обращением к современному эмпирическому материалу, а также выбором ракурса исследования, позволяющего осмыслить явления современной художественной культуры в аспекте культурной памяти и мифологизации, а также проанализировать бытование и функционирование культурной памяти в современном киноискусстве. *Эмпирическим материалом* исследования стали отечественные игровые кинофильмы, вышедшие в кинопрокат в 2015–2021 гг. и посвященные событиям Великой Отечественной войны. В задачи исследования не входит обращение к телевизионным фильмам, сериалам, документальному кинематографу, посвященному Второй мировой войне, поскольку этот пласт отечественного кинематографа требует отдельного осмысления.

Методологической базой исследования стали работы, посвященные изучению культурной памяти (Я. Ассман¹, Ф. Йейтс², Ю. Лотман³, П. Рикёр⁴, М. Хальбвакс⁵, П. Хаттон⁶ и др.); а также исследования, посвященные семиотическому

¹ Ассман Я. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.

² Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997. 480 с.

³ Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 200–202.

⁴ Рикёр П. Память, история, забвение. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.

⁵ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вст. ст. С. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. 346 с.

⁶ Хаттон П. История как искусство памяти / пер. В.Ю. Быстрова. СПб.: Владимир Даль, 2004. 424 с.

(Р. Барт⁷, Ж. Деррида⁸, Ю. Лотман⁹ и др.), символическому и мифокритическому анализу явлений культуры (Р. Барт¹⁰, Э. Кассирер¹¹, Дж. Кэмпбелл¹², А. Лосев¹³ и др.). В работе также были востребованы исследования, посвященные отечественному кинематографу (Н. Зоркая¹⁴, К. Разлогов¹⁵, Н. Хренов¹⁶ и др.).

Осмысление теоретических аспектов культурной памяти имеет сложившуюся научную традицию. Не останавливаясь на истории формирования концепций культурной памяти, отметим теоретические позиции, которые были востребованы в нашем исследовании. Прежде всего обозначим содержательное наполнение концепта «культурная память», которое в самом широком смысле связано для нас с определением истории культуры, предложенным Д.С. Лихачевым: «История культуры – это история человеческой памяти, история развития памяти, ее углубления и совершенствования» [1. С. 68]. В исследовании мы будем опираться на определение памяти, предложенное Ю.М. Лотманом, для которого «культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т.е. надындивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых» [2. С. 200]. Значимость этого определения для нас обусловлена не только семиотическим подходом к культуре, но и обозначением ведущей функции культурной памяти – функции коммуникации, в рамках которой происходит трансляция и восприятие культурных кодов, декодирование и создание новых кодов, актуальных для современной культуры. Подобный подход мы встречаем и у Я. Ассмана, для которого «культурная память – форма трансляции и актуализации культурных смыслов» [3. С. 21]. На сегодняшний день существует несколько векторов осмысления культурной памяти, среди которых выделим изучение коммуникативных функций памяти (Я. Ассман, Ю. Лотман); изучение механизмов сохранения и забывания в культурной памяти (А. Васильев, П. Рикер, Г. Тульчинский, М. Хальбвакс.); анализ механизмов культурной памяти в аспекте культурной идентичности (О. Астафьева, И. Кондаков, И. Малыгина, С. Никольский), осмысление концептов постпамяти и контрпамяти (М. Фуко, П. Хаттон, М. Хирш), феномена ностальгии в культуре (З. Бауман, С. Бойм, Л. Немченко, Н. Семенова, Э. Тышковска-Каспшак). В контексте обращения к событиям Второй мировой войны мы акцентируем внимание на процессах сакрализации культурной памяти. Безусловно, сакрализация культурной памяти так или иначе связана со всеми вышеперечисленными аспектами осмысления феномена памяти как таковой: сакрализация является вариантом сохранения культурной памяти, способствует процессам идентификации и самоидентификации, выполняет коммуникативные функции. Тем не менее процессы сакрализации памяти имеют специфику, которая особенно репрезентативна в секуляризационном обществе. О сакрализации как ядре культуры писал

⁷ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

⁸ Деррида Ж. О грамматологии. Пер. с франц., вступит. ст. и комм. Н.С. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.

⁹ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.

¹⁰ Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.

¹¹ Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. 280 с.

¹² Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: РЕФЛ-бук; Киев: АСТ, 1997. 378 с.

¹³ Лосев А.Ф. Диалектика мифа / сост., подг. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. М.: Мысль, 2001. 558 с.

¹⁴ Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.

¹⁵ Разлогов К. Мировое кино: история искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 687 с.

¹⁶ Хренов Н.А. Образы Великого разрыва: кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 535 с.

М. Элиаде, отмечая, что она является обязательной составляющей культуры [4], Э. Дюркгейм подчеркивал, что «общество может существовать, только порождая у своих членов чувство священного <...> при помощи периодически повторяющихся специальных ритуалов, воссоздающих совместное сакральное прошлое» [5. С. 151]. Сакрализация – процесс многоаспектный, на что обращают внимание В.И. Кудашов и Н.С. Буртасова, выделяя социальный аспект «сакрализации базовых ценностей и идеалов культуры», историко-культурный и мировоззренческий аспекты [6. С. 179]. При этом подчеркивается роль последнего, поскольку он объединяет в себе онтологический и аксиологический аспекты и характеризует «особенности менталитета той или иной социальной группы и реализующийся в индивидуальном и коллективном психоэмоциональном опыте, когда сакральное выступает в качестве способа чувственного переживания, важной части душевной жизни человека» [6. С. 179].

Кроме того, спецификой сакрализации является многослойность и символический характер культурной памяти, связанный с тем, что возникновение сакрализации памяти обусловлено кризисной ситуацией в культуре. Разделяя позицию М. Шуб, к таким кризисным ситуациям мы относим кризис информации, точнее – «интенсификации процессов заполнения ЮбъемаI памяти», обусловленный тем, «что в условиях кризиса Юбольших идентичностейI общество не способно сформировать четкую стратегию запоминания и забвения: то, что сегодня кажется значимым, завтра может оказаться на периферии актуальности» [7. С. 5].

Еще одним кризисом сакрализации культурной памяти является кризис традиции («о памяти столько говорят только потому, что ее больше нет» [8. С. 17]), а также кризис памяти как таковой, которая, по мнению М. Шуб, порождена «посттравматическим синдромом коллективной памяти» – сильнейшим потрясением всего мирового сообщества, вызванным ужасами Второй мировой войны, Холокоста и др. [9. С. 5].

Обратим внимание на то, что в отечественном гуманитарном знании проблемы памяти, и прежде всего, проблемы сакрализации культурной памяти – все чаще рассматриваются применительно к событиям Великой Отечественной войны. Подобный подход не случаен: во-первых, сакрализация, как правило, связана с феноменом смерти, который, в свою очередь, наиболее репрезентативно представлен в контексте войн, революций и т.д.: «Понятие прошлого возникает тогда, когда осознается разница между вчера и сегодня. Смерть есть «первичный опыт» для осознания этой разницы, так что воспоминания, связанные с умершими (*memoria*), дают начало культуре воспоминаний» [10. С. 56]. Во-вторых, как было отмечено выше, актуализация культурной памяти связана с юбилейными событиями, о чем писал П. Нора: «Места памяти рождаются и живут благодаря чувству, что спонтанной памяти нет, а значит – нужно создавать архивы, нужно отмечать годовщины, организовывать празднования, произносить надгробные речи, нотариально заверять акты, потому что такие операции не являются естественными» [11. С. 26]. Наконец, в-третьих, сакрализация памяти о Великой Отечественной войне напрямую связана с процессом мифологизации – наиболее продуктивным механизмом формирования культурной памяти [12]. Великая Отечественная война является одной из базовых мифологем советской культуры и сохранила свою жизнеспособность (почти в неизменном виде, о чем мы скажем ниже) в современной культуре.

Сакрализация культурной памяти включает в себя обязательные конструкты – мифологемы. В контексте нашего исследования мифологема – это конструкт, в основе которого, как правило, лежит фантомный, но при этом *освященный традицией* (курсив мой – Т.Е.) денотат, который обладает эмоциональной нагрузкой и богатым манипулятивным потенциалом [13. С. 126; 14. С. 152]. К конструктам сакрализации мы относим образ Великой Отечественной войны, который является многозначным символом утраты и победы, гибели и стойкости, героизма и подвига, самопожертво-

вания и защиты. Перечисленными понятиями не исчерпывается многозначность образа войны, но определяется амбивалентность и сложность этого символа. Конструктами сакрализации памяти о Великой Отечественной войне являются также образы героев войны (как прославленных и известных в истории культуры, так и безымянных); образ советского народа как целостности, претендующей на культурную идентичность; конструируемый мифологический хронотоп, моделирующий особые пространственно-временные представления и др. Главное, что отличает эти конструкты, – придание им особого ценностного смысла, который не поддается трансформации, забвению и искажению, более того – стремится к юридическому закреплению в нормативных документах.

Сакрализация памяти о Великой Отечественной войне реализована в тех же формах, что и культурная память в целом: информационной как содержащей представления о прошлом; деятельностной как актуализирующей (значимые или наиболее востребованные модели поведения, «проверенные» прошлым) [15. С. 9]; ценностной (включающей в себя сакрализацию события) и эмоциональной как «совокупность универсальных эмоциональных реакций на события и явления прошлого, экстраполируемых и на иные модусы времени) [15. С. 9]. Сакрализация претендует на конструирование национальной идеи, которая объединяет как советское, так и постсоветское пространство современной отечественной культуры: «Победа 1945 года не просто центральный смысловой узел советской истории, начавшейся Октябрьской революцией и завершённой распадом СССР, фактически это единственная позитивная опорная точка национального самосознания постсоветского общества» [16].

Современный отечественный кинематограф как средство сакрализации памяти о Великой Отечественной войне.

Сакрализация памяти происходит в культуре разными способами: в формировании культурной памяти принимают участие официальная власть, социальные институты, средства массовой информации, учреждения культуры и образования и др. Особое место в моделировании культурной памяти и ее сакрализации занимает искусство, именно оно формирует эмоциональный аспект памяти и репрезентирует систему ценностей, несет информацию и способствует мифологизации образов истории. Предметом нашего анализа стал отечественный кинематограф последнего юбилейного десятилетия: 2015–2021 гг. Выбор данного временного периода обусловлен несколькими причинами: обращением кинематографа к памятным датам истории Великой Отечественной войны; временными границами памятных событий, связанных с культурной памятью. Сошлемся на справедливое замечание В. Чистяковой, которая обращает внимание на то, что «коммуникативная память функционирует в горизонте «жизненного мира», который может быть охвачен собственным опытом индивида и услышанными им рассказами. Временной диапазон коммуникативной памяти составляет 60–80 лет с того момента, как произошло значимое для сообщества событие» [17. С. 126]. 2020 год – год 75-летия Победы Советского Союза в Великой Отечественной войне, а 2021 год – год 80-летия начала Великой Отечественной войны. Таким образом, мы сейчас находимся на тех границах, которые становятся рубежными в функционировании культурной памяти, а значит, именно сейчас намечаются векторы дальнейшей эволюции культурной памяти о Великой Отечественной войне. Еще одна из причин обращения к этому периоду – возможность провести сравнительный анализ обращения к памятным событиям Второй мировой войны в отечественном кинематографе: ранее нами были проанализированы феномены постпамяти и контрпамяти в отечественном кинематографе 2010–2015 годов [18]. Появление новых фильмов позволяет сопоставить тенденции осмысления событий Великой Отечественной войны, обозначив новый аспект анализа – аспект сакрализации культурной памяти.

В предложенном ранее анализе мы обращались к жанровым и сюжетным особенностям кинофильмов о Второй мировой войне, а также к способам репрезента-

ции военной тематики. Принимая во внимание обозначенные выше особенности сакрализации памяти о войне, конструктах памяти и их мифологизации, мы обратимся к тематической специфике кинофильмов и репрезентации мифологем культурной памяти.

Сакрализация памяти в отечественном кинематографе представлена моделированием образа героя. Героическое начало в целом присуще сакрализации, но в данном случае мы говорим о конструировании образа героя как главного персонажа, концентрирующего лучшие качества личности и демонстрирующего выдающиеся способности. Отметим, что процессы героизации были характерны для советской культуры изначально: героизация личности была тесно связана с концептом нового человека, который в дальнейшем трансформировался в представления о советском человеке [19]. Процессы сакрализации памяти приводят к тому, что герой Великой Отечественной войны приобретает черты святости, трансформированные в соответствии с темой войны.

В традиционном истолковании понятие «святой» имеет несколько значений: словарь С.И. Ожегова определяет святого как «обладающего божественной благодатью, «проникнутый высокими чувствами, возвышенный, идеальный», «истинный, величественный, исключительный по важности» [20]. Современный философский словарь предлагает вариант, в котором появляются важные уточнения: «Различают святого (приносящего свою телесную жизнь в жертву жизни духовной), мудреца (считающего добродетелью «равновесие» между физическими желаниями и духовными устремлениями: Платон) и героя, прославившегося своими подвигами во время войны или на Олимпиаде, или историческая самореализация: великий политический деятель, ученый или философ, чье творчество знаменательно для той или иной эпохи» [21]. В этом определении подчеркивается не религиозная святость, а героическая, которая представлена в отечественных фильмах о Священной войне. Святость героя проявляется не в его непогрешимости (напротив, зачастую герой показан как человек с недостатками и изъянами), а в его готовности к подвигу, защите Отечества, самопожертвованию. Фильмы, повествующие о подобных героях, можно разделить на две группы: это фильмы, в названии которых заявлена биографическая тематика («Калашников», реж. К. Буслов, 2020; «Девятаев», реж. Д. Киселев, 2021), и фильмы, в наименовании которых нет имен собственных, но главные действующие лица имеют реальные прототипы («Собибор», реж. К. Хабенский, 2018; «Солдатик», реж. В. Фанасютина, 2019; «Несокрушимый», реж. К. Максимов, 2018).

Мифологема героя Великой Отечественной войны имеет как минимум два уровня реализации: первый связан с образами героев, имеющих, как было отмечено выше, реальных прототипов; второй – с героизацией образа советского народа. В этом случае мы также говорим о сакрализации памяти, но обращаемся к мифологеме «советский народ», которая раскрывается не через индивидуальный, а через массовый героизм. Советский народ – мифологема многокомпонентная, включающая в себя комплекс символических характеристик, среди которых выделяются идеологическая составляющая (верность идеям социализма и коммунизма, борьба с врагом, патриотизм), социальная составляющая (чувство коллективизма, осознание себя частью общего дела, интернационализм, гуманизм), повседневная (общечеловеческая) составляющая, которая также характеризует некую советскую общность (трудолюбие, скромность, оптимизм, нравственность). Сакрализация образа народа имеет особое значение в отечественной культуре: она встречалась в культуре досоветской (русский народ – святой, обладающий особой ментальностью), в советский период приобрела онтологическую значимость, поскольку способствовала конструированию новой советской общности. В постсоветский период обращение к мифологеме «советский народ» в контексте сакрализации приобретает дополнительный смысл: советский народ осознан как народ-победитель, народ, преодолевший все трудности и невзгоды, защи-

тивший не только Отечество, но и ценности мировой культуры. Сакрализация образа советского народа не ставит буквальной цели возвращения этой общности, но символически обращена к поиску культурной идентичности: «Наиболее характерной особенностью современной жизни является недостаток стабильности на уровне идентичности, что приводит к проекту конструирования памяти с целью конструирования самой идентичности» [22. С. 146]. Отмечая условность любой классификации и обязательное наличие в любом кинофильме о Великой Отечественной войне образа героического советского народа, все же выделим в отдельную группу те фильмы, в которых героические деяния народа представлены в качестве ведущей темы: «Подольские курсанты» (реж. В. Шмелев, 2020), «Коридор бессмертия» (реж. Ф. Попов, 2019), «Семь пар нечистых» (реж. К. Белевич, 2018), «Прощаться не будем» (реж. П. Дроздов, 2018), «Двадцать восемь панфиловцев» (реж. А. Шальопа, К. Дружинин, 2016 г.).

Еще одна мифологема, востребованная в отечественном кинематографе, – мифологема памятного события. В данном случае мы говорим о великих сражениях и битвах, которые сыграли значимую роль в ходе развития Второй мировой войны. Эти сражения имеют разные коннотации: могут символизировать слом и изменение хода войны (Смоленское сражение, Курская битва) или быть символом трагических поражений (Брестская крепость). Как правило, эти сражения амбивалентны по своей символике, поскольку соединяют и разрушительную трагедию, связанную с огромными потерями, и героизм и стойкость духа, который (даже в случае реального поражения на поле битвы) принес в итоге победу советским войскам. В указанный нами временной период вышло несколько фильмов, связанных с подобными событиями: «Ржев» (реж. И. Копылов, 2019), «Двадцать восемь панфиловцев» (реж. А. Шальопа, К. Дружинин, 2016 г.), «Битва за Севастополь» (реж. С. Мокрицкий, 2015).

Если указанные выше фильмы репрезентируют традиционные мифологемы Великой Отечественной войны, то обозначенные ниже группы стоят особняком.

Так, в отдельную группу мы выделяем фильмы, посвященные ленинградской блокаде. Тематически эти фильмы могут быть отнесены к предыдущей группе, поскольку в них представлена мемориализация памятного события. Тем не менее речь идет не о героической битве и не о конкретном событии, поскольку блокада Ленинграда продолжалась более двух с половиной лет. Сакрализация ленинградской блокады конструирует отдельную мифологему, которая связана с комплексом мифологем Великой Отечественной войны: массовый героизм жителей Ленинграда (еще один аспект героического образа советского народа), мифологический хронотоп (сакрализация места действия – Ленинград – и времени в его длительности – с 1941 по 1944 г.). За последние пять лет в прокат вышло три фильма, посвященных блокаде Ленинграда: «Крик тишины» (реж. В. Потапов, 2019), «Спасти Ленинград» (реж. А. Козлов, 2019), «Три дня до весны» (реж. А. Касаткин, 2017). Подобного внимания к ленинградской блокаде в кинематографе мы не наблюдали в предыдущие годы, что является, на наш взгляд, свидетельством не только попытки закрепления на государственном уровне мифологемы ленинградской блокады как одного из самых страшных и трагических событий Второй мировой войны, но и реакцией на процессы забвения, происходящие в культурной памяти.

В последние пять лет появилось значительное количество исследований, посвященных анализу социологических опросов, тематика которых связана с Великой Отечественной войной (Афанасьева Л.И., Балабанов С.С., Савченко И.А., Саралиева З.Х., Снегирева Л.А., Устинкин С.В.). Отметим, что результаты социологических опросов свидетельствуют о двояком процессе, связанном с культурной памятью: сакрализация памяти о Великой Отечественной войне и ее роли в культуре России, с одной стороны, и забывание содержания исторических событий, имен героев Второй мировой войны, хода военных действий, с другой стороны: «Определяется следующая тен-

денция: в памяти молодого поколения, в отличие от более старших поколений, закреплены главным образом лишь самые значимые даты (начало войны, День Победы, уже в меньшей степени – блокада Ленинграда и Сталинградская битва), известные не столько по школьным учебникам, сколько благодаря телевидению и кинематографу» [23. С. 113]. В этом выводе отражена функция сакрализации культурной памяти, которая связана с сохранением и транслированием информации, а также ее эмоциональном (благодаря образам киноискусства) аспекте.

Особняком стоит еще одна группа кинофильмов, в которых героическое начало связано не только с системой персонажей, но и с сакрализацией средств героической борьбы Советской армии с фашистскими захватчиками: легендарными боевыми машинами, которые в контексте Великой Отечественной войны приобретают символическое звучание. К этой группе относятся такие фильмы, как «Т-34» (реж. А. Сидоров, 2019), «Танки» (реж. К. Дружинин, 2018), «Несокрушимый» (реж. К. Максимов, 2018). Как и в случае с фильмами о блокаде Ленинграда, обратим внимание на своего рода бум кинофильмов, в центре внимания которых легендарные танки (и танкисты). Условно к этой же группе можно отнести и указанный выше фильм «Калашников» (реж. К. Буслов, 2020), который повествует не только о героической личности изобретателя, но и истории появления легендарного автомата Калашникова (АК). На наш взгляд, этот вектор сакрализации также имеет мифологические основы: сакрализации подвергаются объекты, которые являются неотъемлемой частью героического подвига (мифологические атрибуты героев), кроме того, происходит своего рода одушевление боевых машин, которые приобретают свою биографию (предысторию), как, например, в фильме «Танки» (где действие происходит до войны: 1939–1940 гг.). В контексте сакрализации указанные фильмы имеют еще один важный идеологический подтекст: они демонстрируют военную мощь державы, которая победила, в том числе и благодаря военной технике.

Указанные выше группы кинофильмов, репрезентирующих процессы сакрализации памяти о Великой Отечественной войне, можно считать традиционными. Сопоставляя фильмы, вышедшие в период с 2015 по 2021 г., с исследуемыми ранее кинофильмами – с 2010 по 2016 г., мы обнаруживаем общность процессов сакрализации памяти о войне, которые присутствуют на уровне тематики. Так, в период с 2010 по 2016 г. в прокат вышли кинофильмы о героических битвах и подвигах советского народа («Сталинград», реж. Ф. Бондарчук, 2013 г.; «Брестская крепость», реж. А. Котт, 2010). Также мы обнаруживаем общие тенденции показа событий Великой Отечественной войны: доминирование эмоционального отношения к войне, которое выражено в том, что военные действия становятся фоном, обозначением кризисной ситуации, в которую попадают герои, испытанием, проверкой на человечность («Единичка», реж. К. Белевич, 2015 г., «Рябиновый вальс», реж. А. Смирнов, А. Семенов, 2010 г., «Поп», реж. В. Хотиненко, 2009, «В тумане», реж. С. Лозница, 2012 г.).

В период 2015–2021 гг. мы также можем выделить фильмы, в которых внимание уделяется взаимоотношениям персонажей, теме любви и дружбы: «Учености плоды» (реж. И. Угольников, 2021), «Дылда» (реж. К. Балагов, 2019), «Холодное танго» (реж. П. Чухрай, 2017), «Рай» (реж. А. Кончаловский, 2016). Примечательно, что указанные фильмы не укладываются в предложенный нами формат сакрализации памяти о Великой Отечественной войне не потому, что связаны с процессами демифологизации, а потому, что погружают нас в другой процесс – сложных человеческих взаимоотношений между людьми, волею истории оказавшихся врагами («Учености плоды»), адаптации человека, прошедшего войну, к мирной жизни («Дылда»), любви и ненависти людей, оказавшихся после войны в разных идеологических лагерях («Холодное танго»), мучительным отношениям жертвы и палача («Рай»). Отметим, что фильмы «Дылда», «Холодное танго» и «Рай» были отмечены фестивальными наградами и относятся скорее к авторскому, а не массовому кинематографу.

Вне нашего внимания остались также фильмы, которые имеют ярко выраженный приключенческий характер, хотя в них тоже можно обнаружить элементы сакрализации памяти о Великой Отечественной войне, репрезентированные на уровне героизации персонажей: «На Париж» (реж. С. Саркисов, 2019), «Рубеж» (реж. Д. Тюрин, 2017), отчасти «Красный призрак» (реж. А. Богатырев, 2019).

В задачи нашего исследования не входил анализ жанровой специфики кинофильмов, а также анализ режиссерской концепции или прокатной политики – эти вопросы должны стать предметом специального осмысления.

Подводя итоги нашего исследования, мы приходим к следующим выводам. Сакрализация памяти о Великой Отечественной войне в современном кинематографе направлена на консервацию и превращение в архетип образа Священной войны. Способы сакрализации связаны с репрезентацией в отечественном кинематографе комплекса мифологем (конструктов), посредством которых раскрывается архетип Священной войны: мифологемы подвигов героев Великой Отечественной войны, героического подвига советского народа (как воинов, так и тех, кто находился в тылу), сакрализации мест памяти войны посредством обращения к значимым битвам, событиям, которые могут иметь двойственную коннотацию (трагедии поражения и героики победы), сакрализации военной техники (как атрибутов Советской армии). Процесс сакрализации связан с идеологическими конструктами российского государства и направлен на закрепление в памяти информации о событии, его эмоционального восприятия и образцов поведения, которые должны стать частью системы ценностей общества: «следствием сакрализации становится утверждение единственно верного канонического варианта исторического нарратива и, как следствие, табуирование критического осмысления соответствующей мифологемы» [24. С. 151].

Сакрализация имеет как негативные, так и позитивные аспекты, которые обусловлены амбивалентностью самого процесса формирования культурной памяти и моделируемых мифологем. Негативные аспекты связаны с отсутствием критического отношения к любым событиям и фактам, связанным с Великой Отечественной войной, что находит отражение в формировании стереотипов восприятия Второй мировой войны, а также в пропагандировании других мифологем, связанных с образами Войны, например, сталинского режима, на основании того что Сталин может быть представлен как герой-победитель. Позитивный аспект связан с тем, что одной из задач сакрализации является поиск идентичности, которая будет способствовать консолидации общества: «Можно говорить о военных фильмах в истории культуры нашей страны не только как об отражении конкретных событий, но и как об элементах механизма идентификации и самоидентификации нескольких поколений. Сегодня, когда вновь стал актуален вопрос национальной идеи, наднационального и надконфессионального единства всех граждан России, возникает необходимость обнаружения некоего общего знаменателя, платформы для этого единства. Другого варианта, кроме общего, великого прошлого просто нет» [25. С. 158].

Литература

1. Лихачев Д.С. Искусство памяти и память искусства // Критика и время: литературно-критический сборник / сост. Н.П. Утехин. Ленинград: Лениздат, 1984. С. 68–74.
2. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 томах. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 200–202.
3. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München. Beck, Cop., 1992. 344 с.
4. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения / пер. с английского Ш.А. Богиной, Н.В. Кулаковой, В.Р. Рокитянского, Г.С. Старостина. М.: Ладомир, 1999. 488 с.

5. Васильев А. Воплощенная память: коммеморативный ритуал в социологии Э. Дюркгейма // Социологическое обозрение. 2014. Т. 13. № 2. С. 141–168.
6. Кудашов В.И., Буртасова Н.С. Управление массовым сознанием: сакрализация идеалов и ценностей // Социально-экономический журнал Красноярского ГАУ. 2015. № 2. С. 173–186.
7. Шуб М.Л. Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 1. С. 4–11.
8. Нора П. Франция-память. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 333 с.
9. Шуб М.Л. Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 1. С. 4–11.
10. Ерохина Т.И. Максим Горький: культурный герой и память культуры // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4. С. 217–222. DOI: 10.24411/2499-9679-2018-10216.
11. Вепрева И.Т. Идеологема и мифологема: интерпретация терминов // Научные труды профессоров Уральского института экономики, управления и права. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2006. Вып. 3. С. 120–131.
12. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. Волгоград: Перемена, 2000. 368 с.
13. Гудков Л.Д. «Память» о войне и массовая идентичность россиян // Неприкосновенный запас. 2005. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/> (дата обращения: 15.09.2021).
14. Чистякова В.О. «Память о войне» как элемент национальной идеи (опыт отечественного кинематографа (1911–2011 гг.)) // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. М.: Совпадение, 2012. С. 115–131.
15. Ерохина Т.И. Феномен памяти в массовой культуре: контрпамять и постпамять в отечественном кинематографе // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 5. С. 269–274.
16. Ерохина Т.И. Героизация личности и быта в советской культуре начала XX века: генезис и трансформация // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 4. С. 147–155. DOI: 10.20323/1813-145X-2020-4-115-147-155.
17. Толковый словарь Ожегова. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=28198> (дата обращения: 15.09.2021).
18. Философский словарь. URL: <https://vslovare.info/slovo/filosofskii-slovar/svjatoij/268783> (дата обращения: 15.09.2021).
19. Мегилл А. Историческая эпистемология. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. 480 с.
20. Савченко И.А., Снегирева Л.А., Устинкин С.В. Историческая память в эмоциональном и исследовательском восприятии // Власть. 2017. Т. 25. № 10. С. 112–122.
21. Каблуков Е.В. Мифологема Великой Отечественной войны в современном российском медиадискурсе // Профессиональная культура журналиста в эпоху социальных и технологических трансформаций медиасферы: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / сост. Автохудинова О.Ф. Екатеринбург: Издательство Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2020. С. 150–153.
22. Родионова О.В. Образ ВОВ в кинематографе как отражение культурно-исторической памяти и механизм самоидентификации // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2017. № 1. С. 146–171.

Sacralization of the Cultural Memory of the Great Patriotic War in the Contemporary Russian Cinema

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 126–138.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-126-138

Tatiana I. Erokhina, Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky (Yaroslavl, Russian Federation). E-mail: tierokhina@yandex.ru

Keywords: cultural memory, sacralization, mythologization, national cinema, heroization, Great Patriotic War.

The study is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 20-68-46013.

The article analyzes the phenomenon of cultural memory presented in an aspect of sacralization. The research object is the contemporary national cinema in the aspect of the sacralization of the cultural memory of the Great Patriotic War. The author considers the content-related aspects of cultural memory, designates mechanisms and vectors of cultural memory sacralization in the contemporary Russian culture. Sacralization is considered as a multidimensional and indispensable component of culture associated with mythologization, heroization, and modeling of a symbolic picture of values in culture. Based on the scientific tradition of cultural memory studies and the semiotic and sociocultural methods of analyzing cultural phenomena, the author identifies the main mythologems that model the archetype of the Sacred War. Sacralization aims at constructing a war hero image that acquires features of holiness. The image of Soviet people is heroized. It includes two hypostases: heroes of battles and heroes of home front. Mythologems of memorable events that are not subject to oblivion are sacralized. The author notes the specifics of the sacralization of the memory of the Great Patriotic War, which is associated with the actualization in contemporary cinema of the themes of the Siege of Leningrad and the legendary armored fighting vehicles (symbolic attributes) of the Soviet Army. Emotional aspects of cultural memory, less subjected to sacralization, are noted. The conclusions outline the goals and functions of cultural memory sacralization that have ideological, informative, value, and emotional aspects. The sacralization of the memory of the Great Patriotic War in contemporary cinema is aimed at preserving the image of the Sacred War and turning it into an archetype. Sacralization has an ambivalent character. A negative factor of sacralization is connected with the lack of a critical attitude and modeling of stereotypes of the perception of the image of the Great Patriotic War. A positive factor is connected with the search for an identity that contributes to society's consolidation.

References

1. Likhachev, D.S. (1984) *Iskusstvo pamyati i pamyat' iskusstva* [The Art of Memory and the Memory of Art]. In: Utekhin, N.P. (ed.) *Kritika i vremya: literaturno-kriticheskiy sbornik* [Criticism and Time: Literary-Critical Collection]. Leningrad: Lenizdat. pp. 68–74.
2. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i: v 3 tomakh* [Selected Articles: In 3 Volumes]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 200–202.
3. Assmann, J. (1992) *Das kulturelle Gedachtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identitat in fruhen Hochkulturen*. Miinchen: Beck; Cop.
4. Eliade, M. (1999) *Ocherki sravnitel'nogo religiovedeniya* [Essays on Comparative Religious Studies]. Translated from English by Sh.A. Bogina, N.V. Kulakova, V.R. Rokityanskiy, G.S. Starostin. Moscow: Ladomir.

5. Vasil'ev, A. (2014) Embodied Memory: Commemorative Ritual in Sociology of Emile Durkheim. *Sotsiologicheskoe obozrenie – Sociological Review*. 13 (2). pp. 141–168. (In Russian).
6. Kudashov, V.I. & Burtasova, N.S. (2015) Management of the Mass Consciousness: Sacralization of Ideals and Values. *Sotsial'no-ekonomicheskii zhurnal Krasnoyarskogo GAU*. 2. pp. 173–186. (In Russian).
7. Shub, M.L. (2017) Social, Collective, and Cultural Memory: a New Approach to the Definition of the Semantic Borders of Concepts. *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture*. 14 (1). pp. 4–11. (In Russian). DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-1-4-11
8. Nora, P. (1999) *Frantsiya-pamyat'* [Realms of Memory: Rethinking the French Past]. Translated from French. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University.
9. Erokhina, T.I. (2018) Maxim Gorky: A Cultural Hero and Memory of Culture. *Verkhnevolzhskiy filologicheskii vestnik*. 4. pp. 217–222. (In Russian). DOI: 10.24411/2499-9679-2018-10216
10. Vepreva, I.T. (2006) Ideologema i mifologema: interpretatsiya terminov [Ideologeme and Mythologem: Interpretation of Terms]. *Nauchnye trudy professorov Ural'skogo instituta ekonomiki, upravleniya i prava*. 3. pp. 120–131.
11. Sheygal, E.I. (2000) *Semiotika politicheskogo diskursa* [Semiotics of Political Discourse]. Volgograd: Peremena.
12. Gudkov, L.D. (2005) “Pamyat'” o voyne i massovaya identichnost' rossiyan [“Memory” of the War and the Mass Identity of Russians]. *Neprikosnovennyi zapas*. 2. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nz/> (Accessed: 15.09.2021).
13. Chistyakova, V.O. (2012) “Pamyat' o voyne” kak element natsional'noy idei (opyt otechestvennogo kinematografa (1911–2011 gg.)) [“Memory of War” as an Element of the National Idea (The Experience of Russian Cinema (1911–2011))]. In: Kochelyaeva, N.A. (ed.) *Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya natsional'noy identichnosti Rossii v XXI veke* [Cultural Memory in the Context of the Formation of Russia's National Identity in the 21st Century]. Moscow: Sovpadenie. pp. 115–131.
14. Erokhina, T.I. (2017) A Memory Phenomenon in Popular Culture: Countermemory and Post-memory in Russian Cinema. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 5. pp. 269–274. (In Russian).
15. Erokhina, T.I. (2020) Heroization of the Personality and Life in Soviet Culture of the Beginning of the XX Century: Genesis and Transformation. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 4. pp. 147–155. (In Russian). DOI: 10.20323/1813-145X-2020-4-115-147-155
16. *Tolkovyy slovar' Ozhegova* [Ozhegov's Explanatory Dictionary]. [Online] Available from: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=28198> (Accessed: 15.09.2021).
17. *Filosofskiy slovar'* [Philosophical Dictionary]. [Online] Available from: <https://vslovari.info/slovo/filosofskii-slovar/svjatoij/268783> (Accessed: 15.09.2021).
18. Megill, A. (2007) *Istoricheskaya epistemologiya* [Historical Epistemology]. Translated from English. Moskva: “Kanon+” ROOI “Reabilitatsiya”.
19. Savchenko, I.A., Snegireva, L.A. & Ustinkin, S.V. (2017) Historical Memory in Emotional and Scientific Perception. *Vlast' – The Authority*. 25 (10). pp.112–122. (In Russian).
20. Kablukov, E.V. (2020) [Mythologem of the Great Patriotic War in Modern Russian Media Discourse]. *Professional'naya kul'tura zhurnalista v epokhu sotsial'nykh i tekhnologicheskikh transformatsiy mediasfery* [Professional Culture of a Journalist in the Era of Social and Technological Transformations of the Media Sphere]. Conference Proceedings. Yekaterinburg: Ural Federal University. pp. 150–153. (In Russian).

21. Rodionova, O.V. (2017) The Image of the Second World War in Cinema as a Reflection of Cultural-Historical Memory and the Mechanism of Self-Identification. *Vestnik MGLU Kul'turologiya*. 1. pp. 146–171. (In Russian).

УДК 008:061.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-138-146

О.С. Туривненко, Л.А. Карапетян

К ВОПРОСУ ОБ АКТУАЛИЗАЦИИ МУЗЕЯ И.С. ШМЕЛЕВА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ МУЗЕЕВ КРЫМА

В статье впервые представлен целостный взгляд на сохранение и актуализацию музейного культурного наследия, связанного с именем Ивана Сергеевича Шмелева (1873–1950), в контексте анализа деятельности литературных музеев Крыма. В творчестве И.С. Шмелева освещено как дореволюционное время, так и период трагических событий в советской России. Музей выполняет важную социальную функцию по воспитанию исторической памяти и национального самосознания народа на основе специальных аксиологического (ценностного) и коммуникационного методов музеологии. Последний понимается как многоуровневое явление и исходит из субъект-субъектных отношений в отличие субъект-объектных отношений советского периода [1. С. 109–111]. Такой подход повышает эффективность деятельности и социальную значимость музея.

Ключевые слова: литературные музеи, популяризация творчества, открытие музея, музей Сергеева-Ценского, музей Шмелева, образовательные программы, коммуникационный подход.

В музеях Российской Федерации сосредоточена огромная часть культурного наследия многонационального русского народа, имеющее непреходящее значение в качестве ресурса государственной культурной политики. Его сохранение, изучение, актуализация является необходимыми и значимыми для патриотического воспитания, обеспечения культурной идентичности, реализации национальных проектов. В новой редакции (01.07.2020 г.) Конституции Российской Федерации культура России определяется как «уникальное наследие ее многонационального народа, которая поддерживается и охраняется государством» (ч. 4 ст. 68) [2. С. 25].

По наполненности музейными учреждениями Крым по праву является одним из самых музеефицированных регионов Российской Федерации. В Крыму функционируют 15 региональных государственных музеев и 32 их филиала, обособленных отдела и сектора. Суммарное количество фондовых музейных предметов из их коллекций составляет порядка 800 тысяч экспонатов. Ежегодная посещаемость музеев Крыма составляет более 8 млн посетителей из разных регионов России, ближнего и дальнего зарубежья. Особую нишу в музейном пространстве Крыма занимают литературные музеи, которые раскрывают тему жизни и творчества писателей, посвятивших свою жизнь и дарованный им талант Крымской земле. Каждый музей стремится быть уникальным и иметь свое лицо, несхожее с другими подобными.

В Крыму жили и работали писатели: С.Н. Сергеев-Ценский, И.С. Шмелев, А.С. Пушкин, А.П. Чехов, М.А. Волошин, К.Г. Паустовский, А.С. Грин, Ю. Семёнов. Такие писатели, как Л.Н. Толстой, К.М. Станюкович, М.И. Цветаева, А.И. Куп-

рин, А.М. Горький в разное время посещали Крым, и его яркий образ нашел свое отражение в их произведениях. Примечательно, что у истоков создания практически всех литературных музеев восточного и южного берега Крыма стояли женщины из ближайших родственников писателей, как например, М.П. Чехова, сестра писателя, создательница Дома-музея А.П. Чехова (1921), Х.М. Сергеева-Ценская, жена, основательница литературно-мемориального музея С.Н. Сергеева-Ценского в Алуште (1962), М.С. Волошина, жена М.А. Волошина, создавшая музей «Киммерия» А.С. Волошина, Н.Н. Грин, жены и создательницы музея А.С. Грина в Старом Крыму (1960). Если бы не их щедрый первоначальный вклад в основанные ими музеи и активное участие в их работе, то трудно было бы представить и наличие других литературных музеев: музея писателя И.С. Шмелева в Алуште, Музея Марины и Анастасии Цветаевых в Феодосии.

Литературные музеи Крыма в течение всего периода своего существования занимаются реализацией своей главной задачи по сбору, систематизации, хранению, научному анализу, актуализации материалов, связанных с меморируемыми персоналиями.

Актуальность темы исследования обусловлена сохранением и актуализацией музейного культурного наследия, связанного с именем Ивана Сергеевича Шмелева (1873–1950), широко известного не только в России, но и во всем мире. Это выдающийся русский писатель-прозаик, бытописатель русской православной традиции, чье творчество осветило как дореволюционный период, так и время трагических событий в истории России. Поэтому деятельность литературного музея И.С. Шмелева является важным ресурсом воспитания исторической памяти и национального самосознания народа путем диалога культур в аспекте современной коммуникационной теории. И в целом в Российской Федерации охрана и ретрансляция мемориального культурного наследия относится к числу главных задач государственной музейной политики. Однако советский период 1960-х – начала 1990-х гг. был сложным временем для реализации проекта по созданию указанного музея, это свидетельствует о том, что приоритеты и методы музейной политики отражают запросы конкретной эпохи.

Изучение специальной научной литературы выявило мало – и совсем не изученные вопросы создания и деятельности музея. К таким, прежде всего, относятся история создания музея и вопросы музейной коммуникации в актуализации творчества писателя музейными средствами, **составляющие научную новизну** изучаемой проблемы. Отсюда *предмет и цель исследования* – определение значения творчества И.С. Шмелева через призму многоуровневой музейной коммуникации, включая международные Шмелевские научные конференции в системе музейной сети Крыма. В данном контексте задачами статьи являются: а) освещение истории создания музея И.С. Шмелева и центра по исследованию его творчества в Алуште; б) освещение форм культурно-образовательной деятельности. Личная вовлеченность автора статьи как сотрудника музея в их подготовке и проведении позволяет осветить познаваемые вопросы том числе и «изнутри».

Исходя из того, что музейная деятельность – это специфическая область знания, носящая междисциплинарный характер, **методологическую основу** научной статьи составил системный подход, базирующийся на всеобщих принципах объективности, историзма, конкретности и методах анализа и синтеза через призму филологической науки. Наряду с ними использованы и специальные подходы и методы музеологии, в числе которых применительно к познаваемой проблеме особо выделим аксиологический (ценностный) и коммуникационный. Теория коммуникации понимается как многоуровневое явление и исходит из субъект-субъектных отношений.

Основу *источниковой базы* составили материалы музейного фонда, деловой и частной переписки, периодической печати, нормативные документы.

Музей писателя И.С. Шмелева возник на основе Алуштинского литературно-мемориального музея С.Н. Сергеева-Ценского, как его отдел, совместно с музеем А.Н. Бекетова они составляют литературный музейный комплекс Алушты.

Предыстория открытия музея И.С. Шмелева в Алуште уходит корнями в начало 1960–1970-х годов, когда было выявлено, что имя С.Н. Сергеева-Ценского было тесно связано в период Гражданской войны в Крыму с именем его соседа по даче в Алуште и собрата по перу – И.С. Шмелева, который проживал в Алуште с 1918 по 1922 годы [3. С. 5]. В экспозиции музея С.Н. Сергеева-Ценского даже существовал небольшой раздел, посвященный И.С. Шмелеву. В 1960–1970-е годы в Алуштинском бюро путешествий и экскурсий работала экскурсоводом Н.К. Нечаева, которая тесно общалась с Х.М. Сергеевой-Ценской, женой писателя С.Н. Сергеева-Ценского [4. С. 2]. Н.К. Нечаева вела переписку с родственницей И.С. Шмелева Ю.А. Кутыриной (племянницей его жены, О.А. Шмелевой). Юлия Александровна стала хранительницей архива И.С. Шмелева и основала музей в его парижской квартире. В своих письмах к Н.К. Нечаевой Ю.А. Кутырина часто вспоминала маленькую дачку в Алуште и обсуждала возможность открытия в будущем в том доме музея И.С. Шмелева. Советская власть относилась резко отрицательно к любым контактам советских граждан с эмигрантами. Но тем не менее сохранилось несколько фотографий, переданных Ю.А. Кутыриной, которые впоследствии вошли в собрание музея И.С. Шмелева в Алуште. После длительных поисков Н.К. Нечаевой удалось найти родственников И.С. Шмелева в Москве. На память об одной из встреч осталась книга И.С. Шмелева «Догоним солнце», изданная в 1916 году Книгоиздательством писателей в Москве. Эта книга была преподнесена Н.К. Нечаевой как подарок будущему музею, что явилось началом формирования фондовой коллекции Музея писателя И.С. Шмелева в Алуште. В настоящее время эта книга представлена в основной экспозиции музея.

В 1980 году инициативные шаги к созданию в Алуште Музея писателя И.С. Шмелева были предприняты Георгием Георгиевичем Степановым, биографом С.Н. Сергеева-Ценского, членом Союза писателей СССР. Г.Г. Степанов направил письмо-обращение в Алуштинское городское отделение общества по охране памятников старины о значении писателя И.С. Шмелева и необходимости взятия под охрану государства дома писателя, а также о возможности создания в нем музея, как части музейного комплекса С.Н. Сергеева-Ценского. Эта идея получила поддержку у сотрудников Алуштинского литературно-мемориального музея С.Н. Сергеева-Ценского, и они начали проводить работу по претворению ее в жизнь. Были направлены обращения в Союз писателей, общественные организации, отдельным писателям. Крымское отделение Союза писателей Украины в лице его председателя Анатолия Домбровского поддержало обращение, и А. Домбровский направил письмо в Алуштинское городское отделение общества по охране памятников старины, в котором засвидетельствовал свою поддержку идеи создания музея в доме, где жил И.С. Шмелев в Алуште, и взятии его под охрану. Председатель правления Алуштинской городской организации Украинского общества охраны памятников истории и культуры Е. Афонин отправил запрос в Правление Союза писателей СССР о создании музея в Алуште. В ответном письме Союза писателей СССР секретарь высказал сомнения в целесообразности создания музея и предложил перенаправить ходатайство в компетенцию Министерства культуры УССР.

Резюмируя проведенную работу и приобретенный опыт по инициированию открытия музея И.С. Шмелева в Алуште при советской власти нужно отметить, что ввиду внутреннего содержательного противоречия наследия И.С. Шмелева и существующей на тот момент идеологической позиции советского государства в этой работе не было сдвигов вплоть до 1990 года.

Несмотря на то, что И.С. Шмелев был русским писателем, его память удалось увековечить в Алуште созданием его музея лишь после прекращения существования СССР, когда Крым был в составе Украины. Но в предшествовавший дезинтеграции 1990 год (год юбилейный, 40 лет со дня смерти И.С. Шмелева) была возобновлена активная работа по подготовке открытия музея.

Министерство культуры УССР, Министерство культуры СССР, общественность Алушты, Алуштинский горисполком, Крымское областное управление культуры и Алуштинский литературно-мемориальный музей им. С.Н. Сергеева-Ценского предприняли ряд совместных действий по учреждению и открытию музея И.С. Шмелева в Алуште. Была возобновлена переписка представителей различных организаций (М.С. Канюка – Советская ассоциация детективного и приключенческого романа, В.П. Пересунько – Управление культуры Крымской области) с Министерством культуры УССР и Министерством культуры СССР по результатам которой было принято положительное решение о целесообразности взятия на государственный учет под охрану как памятника истории и культуры.

Алуштинский горисполком 16 марта 1990 года принял решение № 188 о взятии на государственный учет бывшего дома писателя И.С. Шмелева, как мемориального здания – памятника истории и культуры. В этом решении также было зафиксировано начало сбора средств на создание музея: «Открыть субсчет в Алуштинском Госбанке при централизованной бухгалтерии отдела культуры для сбора средств на создание впоследствии Дома-музея И.С. Шмелева».

В начале 1990 года делегация Алуштинского горисполкома посетила Францию и побывала в гостях у Ива Жантийома-Кутырина, внучатого племянника И.С. Шмелева. Участники делегации привезли подаренные им копии рукописей и фотографий для будущего музея.

Но замысел создания Музея писателя И.С. Шмелева в доме, где он жил, мог быть реализован лишь при отселении двух семей, проживавших в нем. На тот момент идею создания музея в доме И.С. Шмелева поддерживали Министерство культуры УССР, Советский фонд культуры, Институт мировой литературы АН СССР, Симферопольский государственный университет им. М.В. Фрунзе, идеологический отдел Алуштинского горкома компартии Украины и другие организации.

Было подготовлено штатное расписание Дома-музея И.С. Шмелева на 1991 год:

- | | |
|-------------------------------|-------|
| - заведомом – | 1 ед. |
| - заведомом фондов – | 1 ед. |
| - старший научный сотрудник – | 2 ед. |
| - младший научный сотрудник – | 1 ед. |
| - дворник – | 1 ед. |
| - уборщица – | 1 ед. |

На их содержание было выделено 10,1 тыс. рублей. Также после отселения семей планировалось выделить на охрану музея силами вневедомственной охраны Алуштинского ГОВД 4,5 тыс. рублей [5. С. 1-2].

В 1990-1992 годах коллективом музея С.Н. Сергеева-Ценского проводилась работа по разработке научной концепции экспозиции музея И.С. Шмелева. В фондах музея С.Н. Сергеева-Ценского сохранились подлинные предметы, принадлежавшие И.С. Шмелеву: фотография И.С. Шмелева с его автографом, газета «Юг» от 1 октября 1919 года, с этикеткой «Алушта. Дача Тихомирова. Ивану Сергеевичу Шмелеву» [6], газета «Таврический голос» от 8 декабря 1919 года с опубликованной в ней сказкой И.С. Шмелева «Иностранное тело» [7]. Также были отобраны русские периодические издания дореволюционного периода с изданиями произведений И.С. Шмелева.

В аспекте формирования фондовой базы Музея писателя И.С. Шмелева был существенный дефицит подлинных вещей, как принадлежавших писателю, так и

периода времени его жизни в Алуште (1918–1922) и эмиграции (1922–1950). В этом аспекте наиболее благоприятным было формирование фондовых коллекций музея С.Н. Сергеева-Ценского, Дома-музея А.П. Чехова и Дома-музея М.А. Волошина, где непосредственные наследники литераторов внесли разнообразную и подлинную основу фондовых коллекций этих музеев.

В середине 1992 года возобновилась переписка по вопросам создания музея И.С. Шмелева. К сожалению, идею создания музея в единственном сохранившемся мемориальном доме писателя по адресу: ул. Сергеева-Ценского, 3, реализовать не удалось. В сложные годы начала 1990-х, когда жилищное строительство сократилось, Калядин Б.К. – председатель Алуштинского городского народного Совета народных депутатов, смог убедить горисполком в том, что владельцам дома надо выделить квартиры или предоставить участок для строительства нового дома. Но убедить владельцев дома переселиться не удалось, и они остались жить в бывшем доме И.С. Шмелева.

Решением исполнительного комитета Алуштинского городского Совета народных депутатов Республики Крым от 14.05.1993 № 545 для создания музея было выделено здание, принадлежавшее ранее родственникам семьи Бекетовых по ул. Набережной. Усилиями сотрудников музея С.Н. Сергеева-Ценского, жителей города был проведен ремонт здания, уборка и благоустройство территории, создана первая экспозиция, и 21 сентября 1993 года Музей И.С. Шмелева в юбилейный год 120-летия со дня рождения писателя был открыт для посещения. Открытие музея стало новым импульсом в изучении творческого наследия И.С. Шмелева и положило начало традиционным сентябрьским международным конференциям в Алуште.

Трудно переоценить воспитательную роль литературных музеев на современном этапе. Основные культурно-образовательные программы, по которым работают музейные объединения Крыма – «Музей-школа», «Музей – детям». Например, Дом-музей А.П. Чехова в Ялте и Музей А.С. Пушкина в Гурзуфе реализуют образовательную программу «Музей – детям» совместно с Международным детским центром «Артек»: мероприятия «Урок в музее» позволяют учащимся школы Артека познакомиться с жизнью и творчеством выдающихся русских поэтов и писателей, дети пишут сочинения, участвуют в прохождении квестов и викторин. Эта форма работы музея помогает освоить основную общеобразовательную программу, закрепить полученную базовую информацию и решает образовательную педагогическую задачу современной школьной программы в разрезе ее дисциплины – русской литературы. Аналогичные задачи помогают решить квестовые программы, разработанные научными сотрудниками Гурзуфского музея А.С. Пушкина «Прекрасны вы, берега Тавриды», «Здесь когда-то Пушкин жил», квестовая экскурсионная программа для школьников по Дому-музею А.П. Чехова в Ялте.

В программе «Музей-школы» активное участие принимает ГБУК РК «Музей С.Н. Сергеева-Ценского». Его научными сотрудниками разработаны музейные уроки ко дню знаний, патриотические тематические часы ко дню освобождения Алушты и дню Победы, «День в музее для российских кадет», праздник цветущего миндаля «Миндаль – дерево Победы», сотрудниками Музея писателя И.С. Шмелева проводятся уроки по Православному календарю праздников – Рождество и Пасха. По программе «Отдыхай – познавай» проводятся викторины, квесты и тематические экскурсии по музеям Профессорского уголка г. Алушты. В них делается упор на изучение как творчества писателей И.С. Шмелева и С.Н. Сергеева-Ценского, так и аспекты изучения истории, культуры, патриотического воспитания и краеведения.

Из крупных образовательно-просветительных мероприятий, проводимых музеями ГБУК РК «Музей С.Н. Сергеева-Ценского» в Алуште, являются конкурс чтецов про-

изведений С.Н. Сергеева-Ценского, ежегодно проводимый на протяжении 2018–2021 годов, традиционно в мае, к Международному дню музеев. А также проводимый к юбилейным датам музея и писателя С.Н. Сергеева-Ценского творческий конкурс имени С.Н. Сергеева-Ценского по номинациям «Живопись», «Графика», «Поэзия», «Проза».

Знаковое традиционное ежегодное мероприятие, проводимое ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», – Юношеская историко-литературная конференция «Малые Чеховские чтения в Ялте. А.П. Чехов и русское слово». Данная конференция связана с датой дня рождения А.П. Чехова (29 января) и проводится с участием школьников из Ялты, Севастополя и Москвы. Продолжительность конференции обычно составляет несколько дней (2–3 дня), в программу входят заседания по секциям, на которых участники выступают с докладами, проводится конкурс творческих художественных работ, в исполнении учащихся проводятся театральные премьеры.

Много лет Дом-музей А.П. Чехова поддерживает сотрудничество с Ялтинским отделением «Крымской государственной филармонии» в рамках Программы «Музыка – детям». На концертах-занятиях школьники узнают новое об истории музыки, знакомятся с биографиями композиторов, прослушивают музыкальное исполнение вживую [8].

В 2017 году в Гурзуфе был запущен образовательный проект «Библиотека у моря» на Даче А.П. Чехова. Посетители музея имеют возможность прочесть творения А.П. Чехова, сидя на берегу Чеховской бухты или прослушать их, находясь на веранде дачи писателя.

В числе ставших многолетней традицией мероприятий в музеях ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник» – «Последний урок, последний звонок» для выпускников, День Святого Николая, «Праздник знаний в музее сентября», а также выставки детского рисунка. В музее писателя И.С. Шмелева также проходят выставки учащихся детской художественной школы и кружков г. Алушты, выставки декоративно-прикладных работ крымских мастериц. В Музее-усадьбы А.Н. Бекетова в рамках предновогодней образовательно-развлекательной программы для школьников проводится праздник – День святого Николая.

Основной зимний праздник для школьников, проводимый на площадке Музея писателя И.С. Шмелева – это Шмелевское Рождество, с традиционным вертепом, театром теней и чаепитием [9]. Музей И.С. Шмелева в системе литературных музеев Крыма несет функцию по сохранению и популяризации исконно русских традиций. Сам писатель И.С. Шмелев является бытописателем Православных традиций, истинно русских традиций будней и праздников. А в летнее время музей И.С. Шмелева посещают многочисленные экскурсии и паломнические туры, проводимые Симферопольской и Крымской епархией.

На современном этапе существует ряд проектов, в которых участвует Музей И.С. Шмелева как инициатор: совместные выставочные проекты с Федеральным государственным бюджетным учреждением культуры «Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник», проект по разработке новой экспозиции Музея.

Музей писателя И.С. Шмелева активно участвует в волонтерском движении «Музейный десант», проводит образовательно-воспитательную работу по пропаганде здорового образа жизни – музейные часы и уроки для старшеклассников, направленные против наркомании, алкогольной и табачной зависимости. Для младшего возраста предусмотрены музейные уроки по пропаганде бережного отношения к окружающей природе и животным (по произведению И.С. Шмелева «Мой Марс»).

Музей успешно и плодотворно сотрудничает с творческими союзами, организует выставки, встречи с писателями, композиторами, художниками; фестивали, конкурсы и разноплановые мероприятия.

После открытия музея стали ежегодной традицией Шмелевские чтения, к их проведению подключились Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Российский фонд культуры, Институт литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины. Музей И.С. Шмелева и его литературное наследие объединило исследователей его творчества.

Различные виды коммуникации мемориального музея – прежде всего экспозиционная, экскурсионные и внеэкскурсионные формы просветительской работы способствуют привлечению внимания населения к музею, повышают эффективность его деятельности и социальную значимость.

Литература

1. Карапетян Л.А. Основы музеологии. Краснодар, 2019. 151 с.
2. Конституция Российской Федерации. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202007040001?index=24&rangeSize=1> (дата обращения: 25.11.2021).
3. Алуштинский литературно-мемориальный музей С.Н. Сергеева-Ценского (АМС-Ц). Библиографическая справка о создании Музея писателя И.С. Шмелева в Алуште. АМС-Ц, НА-897.
4. Алуштинский литературно-мемориальный музей С.Н. Сергеева-Ценского (АМС-Ц). Библиографическая справка о создании Музея писателя И.С. Шмелева в Алуште. АМС-Ц, НА-852.
5. Алуштинский литературно-мемориальный музей С.Н. Сергеева-Ценского (АМС-Ц). АМСЦ КП–23523, АфШ–5.
6. Алуштинский литературно-мемориальный музей С.Н. Сергеева-Ценского (АМС-Ц). Газета «Юг» № 54, 1 октября 1919 года. АМСЦ КП–10358, МБ-6486.
7. Алуштинский литературно-мемориальный музей С.Н. Сергеева-Ценского (АМС-Ц). Газета «Таврический голос» № 123 (273), 25 декабря 1919 года АМСЦ КП–10309 МБ-6437.
8. Государственное бюджетное учреждение культуры Республики Крым «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник». URL: <http://yalta-museum.ru/ru/publish/malye-chehovskie-chtenija-v-jalte-2019-kak-eto-bylo.html> (дата обращения: 20.11.2021).
9. Государственное бюджетное учреждение культуры Республики Крым «Алуштинский литературно-мемориальный музей С.Н. Сергеева-Ценского». URL: <http://alushta-museum.ru/ru/publish/prazdnik-shmelevskoe-rozhdest.html> (дата обращения: 20.11.2021).
10. Варламова Л.М. Дом-музей А.С. Грина: Путеводитель по музею А.С. Грина в Феодосии и филиалу музея в Старом Крыму. Симферополь: Таврия, 1986. 80 с.
11. Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / отв. ред. А. Щербакова; сост. Н. Копелянская. М., 2012. 151 с.
12. Ноль Л.Я. Информационные технологии в деятельности музеев. М., 2007. 204 с.

On Actualizing the Museum of the Writer Shmelyov in the Context of the Literary Museums of Crimea

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 138–146.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-138-146

Olga S. Turivnenko, Alushta Literary-Memorial Museum of S.N. Sergeev-Tsensky (Alushta, Russian Federation); Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: volechka175@mail.ru

Leva A. Karapetyan, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: leva.karapetyan.53@mail.ru

Keywords: literary museum, creative work dissemination, museum establishment, Sergeev-Tsensky Museum, Shmelyov Museum, educational programs, communication approach.

The article analyzes the history and the educational role of the modern literary museums in Crimea. The main object of analysis is the Museum of the Writer Shmelyov in Alushta. Its creation, contribution, and modern achievement are observed in the context of communication theory using special museology methods, axiological and communication ones. Comparing the museum work methods aimed at actualizing the memorized writers' creative works and legacy in educational programs for children and youth, the research draws upon the materials of museum's funds, business and personal correspondence, periodicals, and regulations. The article presents problems that the Shmelyov Museum faced and emphasizes its role as a local museum educational center for schoolchildren. The study aims to determine the importance of Shmelyov's creative works through the prism of the multi-level museum communication within the museum system of Crimea. The methodological basis of the article is a systemic approach that is founded on the universal principles of objectivity, historicism, specificity, and analysis and synthesis methods in philological studies. The activities of the Shmelyov Museum are an important resource of cultivating historical memory and national identity via a dialogue of cultures as the basis of the modern theory of communication. Different types of communication of the memorial museums – first of all, exhibition, excursion, and beyond-excursion forms of educational work – help to attract people's attention to the museum, increase the efficiency of its activities and its social significance.

References

1. Karapetyan, L.A. (2019) *Osnovy muzeologii* [Fundamentals of Museology]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture.
2. Russian Federation. (2020) *Konstitutsiya Rossiyskoy Federatsii* [The Constitution of the Russian Federation]. [Online] Available from: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202007040001?index=24&rangeSize=1> (Accessed: 25.11.2021).
3. Alushta Literary-Memorial Museum of S.N. Sergeev-Tsensky. AMS-Ts, NA-897. *Bibliograficheskaya spravka o sozdanii Muzeya pisatelya I.S. Shmeleva v Alushte* [Bibliographic Information About the Establishment of the Museum of the Writer Shmelyov in Alushta].
4. Alushta Literary-Memorial Museum of S.N. Sergeev-Tsensky. AMS-Ts, NA-852. *Bibliograficheskaya spravka o sozdanii Muzeya pisatelya I.S. Shmeleva v Alushte* [Bibliographic Information About the Establishment of the Museum of the Writer Shmelyov in Alushta].
5. Alushta Literary-Memorial Museum of S.N. Sergeev-Tsensky. AMSTs KP-23523, AfSh-5.
6. Alushta Literary-Memorial Museum of S.N. Sergeev-Tsensky. AMSTs KP-10358, MB-6486. *Yug*". (1919) 54. 1 October.
7. Alushta Literary-Memorial Museum of S.N. Sergeev-Tsensky. AMSTs KP-10309 MB-6437. *Tavricheskiy golos*". (1919) 123 (273). 25 December.

8. Crimean Literary and Artistic Memorial Museum-Reserve. (2019) *Malye chekhovskie chteniya v Yalte-2019: Kak eto bylo* [Small Chekhov Readings in Yalta-2019: How It Was]. [Online] Available from: <http://yalta-museum.ru/ru/publish/malye-chehovskie-chtenija-v-jalte-2019-kak-eto-bylo.html> (Accessed: 20.11.2021).
9. Alushta Literary-Memorial Museum of S.N. Sergeev-Tsensky. (2019) *Prazdnik “Shmelevskoe Rozhdestvo”* [The “Shmelyov Christmas” Holiday]. [Online] Available from: <http://alushta-museum.ru/ru/publish/prazdnik-shmelevskoe-rozhdest.html> (Accessed: 20.11.2021).
10. Varlamova, L.M. (1986) *Dom-muzey A.S. Grina: Putevoditel' po muzeyu A.S. Grina v Feodosii i filialu muzeya v Starom Krymu* [House-Museum of A.S. Green: A Guide to the A.S. Green Museum in Feodosia and a Branch of the Museum in the Old Crimea]. Simferopol: Tavriya, 80 c.
11. Shcherbakova, A. (ed.) (2012) *Muzey kak prostranstvo obrazovaniya: igra, dialog, kul'tura uchastiya* [Museum as a Space for Education: Play, Dialogue, Culture of Engagement]. Moscow: [s.n.].
12. Nol', L.Ya. (2007) *Informatsionnye tekhnologii v deyatel'nosti muzeev* [Information Technologies in the Activities of Museums]. Moscow: RSUH.



Сведения об авторах

АВИЛОВ Владимир Николаевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Гуманитарно-педагогической академии (филиала) Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского в г. Ялте (Ялта, ул. Севастопольская, 2А), avilovsax64@mail.ru

АКОЕВА Наталья Борисовна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории, культурологии и музееведения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), akoeva_nata@mail.ru

БУКСИКОВА Ольга Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры хореографического творчества Белгородского государственного института искусств и культуры (Белгород, ул. Королева, 7), o.buksik@mail.ru

ГАЛУТ Ольга Васильевна, кандидат культурологии, заведующая отделом фондов Анапского археологического музея – филиала Краснодарского государственного историко-археологического музея-заповедника имени Е.Д. Фелицына (Анапа, ул. Набережная, 4), galolgavas@mail.ru

ГАНГУР Наталья Александровна, доктор исторических наук, профессор, проректор по науке и дополнительному образованию Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), gansko@mail.ru

ГУДЫМЕНКО Юрий Юрьевич, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34), timoleon@mail.ru

ДОБРЕЦОВА Светлана Александровна, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры культурологии Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского (Ярославль, ул. Республиканская, д.108/1), svetik-dobrecova@rambler.ru

ЕРОХИНА Татьяна Иосифовна, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой культурологии Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского (Ярославль, ул. Республиканская, д.108/1), tierokhina@yandex.ru

КАРАПЕТЯН Лев Александрович, доктор исторических наук, профессор кафедры истории, культурологии и музееведения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), leva.karapetyan.53@mail.ru

КЛИМОВА Ирина Александровна, доцент кафедры хореографического творчества Белгородского государственного института искусств и культуры (Белгород, ул. Королева, 7), klimova_ia73@mail.ru

КОЗУБОВА Алевтина Сергеевна, соискатель Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденновский пр-т, д. 23), goldenringlet@mail.ru

КОМИССАРОВА Марина Викторовна, магистрант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), kmvdecember@yandex.ru

КОЧЕТКОВА Лола Алимжановна, аспирант Российского института театрального искусства – ГИТИС (Москва, пер. Малый Кисловский, 6), lolaballet1410@gmail.com

ЛЯХ Валентина Ивановна, доктор философских наук, профессор кафедры истории, культурологии и музееведения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), ValentinaLaich@mail.ru

ПАНТЕЛЕЕВА Анастасия Александровна, магистрант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), dmitrii.a-p@mail.ru

ПОНЬКИНА Антонина Михайловна, доктор искусствоведения, доцент кафедры оркестровых инструментов Белгородского государственного института искусств и культуры (Белгород, ул. Королева, 7), ponkina_2006@mail.ru

САДЫКОВА Наталья Валерьевна, аспирант Краснодарского государственного института культуры (г. Краснодар, ул. 40-летия Победы, д. 33), maksinatalya@mail.ru

ТРОФИМОВ Роман Викторович, старший преподаватель кафедры хореографического творчества Белгородского государственного института искусств и культуры (Белгород, ул. Королева, 7), ramzes.70@mail.ru

ТРУХАЧЕВА Елена Андреевна, аспирант Российского института театрального искусства – ГИТИС (Москва, пер. Малый Кисловский, 6), truhachewa.el@yandex.ru

ТУРИВНЕНКО Ольга Сергеевна, главный хранитель Алуштинского литературно-мемориального музея С.Н. Сергеева-Ценского (Алушта, ул. Сергеева-Ценского, 5), магистрант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), volechka175@mail.ru

ХВАТОВА Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), hvatova_svetlana@mail.ru

ЦУЙ Шо, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского педагогического государственного университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48-50-52), 929090054@qq.com

ШЕВЕРДИНОВА Екатерина Николаевна, аспирант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), katia93@yandex.ru

ПАМЯТКА АВТОРУ

Для публикации принимаются статьи по двум группам научных специальностей: культурология, искусствоведение.

Материалы предоставляются в редакцию научного журнала «Культурная жизнь Юга России» в электронном виде в текстовом редакторе Microsoft Word 2007. Оформление: кегль 14, интервал 1,5, поля стандартные.

В начале статьи автор сообщает сведения о себе (фамилия, имя, отчество, ученая степень, ученое звание, должность, название и адрес вуза, домашний адрес, номера телефонов для связи, адрес электронной почты), аннотацию (450-550 символов с пробелами) и ключевые слова, шифр УДК, затем то же – на английском языке.

Примечания и ссылки на источники литературы (в т.ч. электронные ресурсы локального и удаленного доступа) оформляются в виде затекстового перечня библиографических описаний в соответствии с ГОСТ 7.0.5-2008 «Библиографическая ссылка». Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания. Порядковый номер библиографической записи в тексте набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа, номер страницы указывается через запятую: [1, с. 106]. Более подробная информация содержится на сайте журнала: <http://kjur.kgik1966.ru>

Иллюстрации (фотографии, рисунки, диаграммы) должны быть высокого качества и подписаны. Под рисунками должны располагаться подписи типа «Рисунок 1. Название рисунка». Таблицы должны также сопровождаться заголовком вида «Таблица 1. Название таблицы».

Предлагаемые к изданию рукописи проходят обязательное рецензирование.

Редакция не вступает в переписку с авторами по поводу отклоненных материалов.

Перепечатка опубликованных в журнале материалов разрешается только с согласия редакции.

Адрес редакции: 350072, г. Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33, тел.: (861) 252-66-30, электронный адрес: KJUR2002@mail.ru, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», редакция журнала «Культурная жизнь Юга России».

КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ ЮГА РОССИИ

Научный журнал

№ 4 (83), 2021

Отпечатано в отделе информационных технологий и печати
Краснодарского государственного
института культуры

350072, г. Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33.

Подписано в печать 23.12.2021.

Формат бумаги 60х90/8.

Объем 18,5 печ.л. Тираж 200 экз. Заказ 601.

Гарнитура шрифта «Times New Roman»

E-mail: KJUR2002@mail.ru